

HOMBRES Y SERPIENTES
ICONOGRAFÍA OLMECA

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

SEMINARIO DE ESTUDIOS
PARA LA DESCOLONIZACIÓN DE MÉXICO

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

HOMBRES Y SERPIENTES

ICONOGRAFÍA OLMECA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 1996

Primera edición: 1989
Primera reimpresión: 1996

DR © 1996, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México
ISBN 968-36-0839-6 (rústica)
ISBN 968-36-4647-6 (empastada)

INTRODUCCIÓN

La organización social

Como si con eso fuera a disiparse en algo nuestra ignorancia del significado de lo que hicieron, se ha dicho, sin dato alguno directo que llegue a comprobarlo, que aquellos hombres, ya superada la organización tribal, habían creado un orden social jerarquizado; que contaban con "un estado coercitivo [...] con control sobre vastas poblaciones" (Coe, 1968:63); con "autoridades despóticas" (ib.:65); que esa jerarquización supone "la existencia de un ejército que apoye la expansión imperialista" (Caso, 1964:47); que tal estado coercitivo "demanda ejércitos, y los ejércitos buscan conquista" (Coe, ib.); que vivían dentro de una organización clasista en cuya cima se establecían los "reyes o reyes sacerdotes [que] han de haber sido considerados como hijos de los dioses y capaces de servir de intermediarios entre el pueblo y las divinidades" (Caso, ib.:51).

Supuesta esa cima para la imaginada pirámide es dable suponer también que, lógicamente, el ejército, a su vez, se encontraba jerarquizado, bajo las órdenes de poderosos jefes; aplicando criterios de también supuesta aplicabilidad general, es posible ya considerar que en la base

de la sobredicha pirámide se extendía un amplio grupo de agricultores, de cuyo trabajo productivo vivían los demás, y que, entre la base y el vértice, hacían su vida clases de artesanos, mercaderes, ingenieros, arquitectos, artistas.

Una vez supuesto e imaginado tal modo de organización social, de la cual, como dije antes, no hay ocasión de ofrecer ninguna demostración directa, será preciso admitir que nada se ha explicado en realidad; que en verdad, todo cuanto concierne a lo que significan las obras de aquellos hombres, sigue celado por el misterio.

Vayamos, entonces, a lo ciertamente comprobable: hoy por hoy, sabemos que la cultura olmeca es la más antigua del México prehispánico; hace cosa de 32 siglos, surgió, sin apariencia de haber tenido antecedentes, es actualmente la hipótesis más viable, en la zona feraz y selvática, abundante en lluvias y en agua fluvial, lacustre y pantanosa, que ocupan ahora las partes próximas al Golfo en los Estados de Veracruz y Tabasco.

En dicha zona nos son conocidos unos cuantos sitios donde se encuentran restos de aquella cultura; son los principales San Lorenzo y Tres Zapotes en Veracruz, y La Venta en Tabasco. Posiblemente haya muchos más, esperando a ser explorados, que no se sabe qué nuevos conocimientos pudieran alumbrar.

De modo que, en realidad, la fuente de los datos hasta hoy manejados en torno a los olmecas es muy limitada, y las interpretaciones que de ellos se hacen corren el riesgo de ser inexactas y de haber sido ilegítimamente generalizadas.

Pero de esos tres sitios y de otros de menor significación, proceden los únicos testimonios reales de la pretérita presencia de aquellos hombres; lo que de ellos persiste obstinadamente, resistiendo la enemistad del tiempo, de otros hombres y del clima.

Un conjunto de objetos: desgastadas ruinas de edificaciones, fragmentos de acueductos, pocos centenares de esculturas magnas y breves, de insuperable perfección, muchas de las mayores de las cuales, cuyas dimensiones hacen lícito afirmar su significación principal, se hallan, exceptuando algunas de las que figuran colosales cabezas, en pésimo estado de conservación.

Además, en varias de tales esculturas —se dice que por efecto de un modo de destrucción ritual— se miran ciertas modificaciones; por ejemplo, algunas concavidades u orificios cuyo significado es imposible conocer, como es imposible averiguar si tales modificaciones forman o no, en determinada ocasión, parte de la concepción original de la pieza.

Eso es, pues, todo aquello con que contamos para saber quiénes fueron los llamados olmecas; ese conjunto de objetos deteriorados; objetos todos cuya presencia es la sola realidad que nos queda como testimonio del ser de aquellos hombres, y que nada revelan de lo que íntimamente son, por haber atribuido a sus hacedores, con base en inferencias acaso mal aplicadas, un especial ordenamiento de estructuras o funciones sociales.

La esencia humana que determinó su creación, nos sigue siendo tan ignorada como antes. Que los olmecas tuvieran reyes o sacerdotes, capitanes, agricultores o comerciantes, no explica en verdad nada esencial del modo de lo que construyeron o representaron.

Lo indudable es que alguna vez vinieron a salir en estas tierras; sin noticia de sus posibles y necesarios antecedentes, los vemos, por eso mismo, surgir entre las marismas y las selvas, como un hongo pensante producido por una noche sin dimensiones.

Aquí vivieron; es decir, temieron, amaron, gozaron,

padecieron; pasaron su vida en común enfrentándose, como todos los humanos, a la urgencia de las necesidades que hacen la trama y la urdimbre de la existencia.

Aquí criaron a sus hijos, curaron a sus enfermos; ejercieron en estas tierras el cíclico trabajo cotidiano; aquí soportaron y sintieron las penas y las alegrías que en todas partes tejen la vida de hombres y mujeres; y también hicieron cara a la muerte, y murieron.

Y, si se ve superficialmente, nada de esto permanece; todo esto, sin importancia por sí mismo, desapareció; estas manifestaciones de aquel hongo milagroso se borraron como habían nacido, sin explicación cierta, sin finalidad y sin causa probables.

La sabiduría

Pero esos hombres, como otros muchos en otros lugares, se esforzaron en la búsqueda, el encuentro y la consolidación del conocimiento; trataron de saber y creer, de conquistar una conciencia que los justificara explicándolos a ellos mismos y a la fracción del universo en donde estaban.

Y si acerca de lo que fue su vida de todos los días podría decirse solamente que estuvo aquí, que de aquí se fue, que se esfumó como materia de sueño, en cambio aquel esfuerzo suyo hacia la sabiduría, el cual llegó a situarlos muy por encima de lo cotidiano; que los puso, mediante una suerte de heroísmo, en los límites superiores de sí mismos, hizo que los fundamentos de aquella materia de sueño sobrevivieran al despertar que la suprimió.

Porque la sabiduría que conquistaron se concretó en piedra y en barro; dio forma a la materia real. Materia real, se mantiene ante nosotros, nos interroga, responde a nuestras preguntas. La sabiduría hace el ser de aquellos

objetos cuyos restos son lo único poderoso a transmitirnos algo, a través del conocimiento en ellos plasmado, de lo que sus creadores fueron: su fe, su comprensión del mundo.

Vinieron como de la sombra, como a la sombra se fueron. Y entre la sombra y la sombra, ellos se iluminan para nosotros, nos esclarecen con el día de sus obras. Éstas son la lengua de su boca, el sentido de sus dioses hoy anónimos, el testimonio de sus combates contra el olvido, la voz permanente que crearon para derrotar el silencio que sabían, y temían quizá, que habría de sobrevenirles.

Las modernas interpretaciones

Y ahora, luego de 30 siglos durante los cuales sufrieron los daños del clima y el tiempo, esas obras han sido en parte sacadas a la luz, y han venido a ser objeto de daños aún más graves, ocasionados por la equivocada interpretación de su sentido.

Porque al tratar de entender esa lengua, de desentrañar a esos dioses, de llegar al significado de esos monumentos, de escuchar esa voz, la ignorancia de los modernos vino a manifestarse en confusión.

Quienes hasta ahora han intentado hacerlo, no han hecho sino descaminar, por explicables razones, la indagación de la verdad. Venidos de un mundo por completo distinto, el de la cultura occidental, han aplicado sus normas a un objeto de reflexión que les es enteramente ajeno.

Los modernos estudiosos, guiados por las luces de esa cultura que se nos impuso desde los días que siguieron a la consumación de la conquista, destruyendo a conciencia cuanto era nuestro, humillando en la nada lo que nos era valioso; tales estudiosos, abrumados por el bagaje de su propia cultura, que en el fondo estiman como la

única portadora de los altos valores, obrando igual que los bárbaros españoles lo habían hecho en su hora funesta, emplearon las normas occidentales al procurar interpretar lo que nos pertenece, y que por esencia les resulta oscuro y lejano.

Siguiendo sus antiguos usos, a pesar de que las creaciones olmecas muestran a las claras que proceden de una cultura superior; a pesar de que atribuyen a esos creadores una organización social elaborada y compleja, atribución vana en el fondo; a pesar de que les reconocen a lo menos cualidades de excelentes artistas, los juzgan, si bien se examina, seres de espíritu y creencias primitivos.

En obras en donde se descubren sobrecogedoras corrientes espirituales, ven manifestaciones de tiranía, cuando no de rudimentarios impulsos de supervivencia material. Cómodamente, les adjudican el concepto de culto a la fertilidad terrestre, que tan útil les ha sido para eludir una solución real a los problemas propuestos por las culturas que con posterioridad a la olmeca surgieron en nuestro territorio.

Así, afirmaron que los olmecas eran adoradores de un dios de la lluvia. Evitada la dificultad inicial de su comprensión, lo demás, fiado ya a la seguridad de la soberbia y el desprecio occidentales, avanzó sin obstáculos. Según ellos, el espíritu olmeca sólo alcanzó a ser origen de una serie de culturas que tenían a la lluvia como objeto de veneración.

Idea y objetos materiales

Y aquí estamos ahora otra vez ante esas obras, frente al legado material y espiritual de aquellos hombres, testimonio indudable también del ser de los hombres que somos

nosotros. Obras que, a pesar de las persistentes diferencias individuales que guardan entre sí, revelan un estilo plástico particular y unitario. Formas análogas, semejantes presencias van apareciendo en ellas, constituyéndolas en sistema ciertamente perceptible.

De manera natural, la unidad exterior manifestada en el estilo, debe corresponderse con la interior unidad de la idea expresada por aquélla. Ha de haber, así, una idea fundamental que explique y haga la base unitiva del sistema de formas definidor del estilo. Y esa idea, habida cuenta de que la olmeca, por su antigüedad, es el origen de las culturas que después de ella aparecieron en nuestra tierra, presumiblemente tiene que pervivir en éstas, otorgándoles así mismo la unidad de su sentido.

Una idea sustentadora y permanente que, en su necesidad de manifestarse, habrá de crear, aun cuando mediante distintos rasgos formales y estilísticos, provocados por diferencias en épocas y lugares, un objeto plástico poderoso a expresarla. Un objeto cargado con las energías espirituales de esa idea, transformado por ellas, acaso, en la representación material de una entidad superior.

Ahora bien, y procediendo a la inversa: si tal objeto, si la representación de tal entidad, encuentra persistente presencia en las culturas mesoamericanas posteriores a la olmeca, y a lo menos en la azteca, la última de ellas, se puede revelar la esencia de la idea que le dio nacimiento, resulta necesario buscar su equivalente en las obras plásticas de los olmecas, en aquel conjunto de objetos que constituyen la fuente intachable de su conocimiento; esto que, muy por encima del establecimiento de su hipotética organización social, hace posible en algún modo alcanzar a comprender lo que fueron como hombres vivientes y pensantes.

Porque si entre los olmecas se encuentra que existió ese objeto equivalente, la representación de esa entidad, y se sabe, merced a datos más firmes proporcionados por la última de nuestras culturas nativas, cuál es la idea radical que en ella se está expresando, no será ilícito atribuirles la creación original de tal idea, ya que fueron los primeros en manifestarla.

Caso y Covarrubias

Alfonso Caso, durante la Segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México, llevada a efecto en Chiapas durante 1942, y que se desarrolló bajo el rubro de *Mayas y olmecas*, formuló una hipótesis que hasta la fecha no ha podido ser válidamente desechada: la olmeca es la cultura madre de cuantas, en el tiempo, la siguieron en el territorio de Mesoamérica.

Dijo entonces: "Esta gran cultura que encontramos en niveles antiguos, es sin duda madre de otras culturas, como la maya, la teotihuacana, la zapoteca, la de El Tajín, y otras" (Caso, 1942:46). Y propuso allí mismo, a fin de estudiarla y comprenderla, de reconstruirla, diría él, el método siguiendo el cual podría llegarse a su conocimiento, método por demás irrefutable: "Para reconstruir esta cultura madre, debemos seguir un método semejante al que usan los lingüistas para la reconstrucción de las lenguas madres. Partiendo de semejanzas entre las culturas diferentes, llegar a la conclusión del rasgo original del que derivan las semejanzas" (ib.).

Se trata, pues, de buscar en las culturas mesoamericanas posteriores aquellos rasgos que son insistentemente compartidos por todas, de modo que puedan dar lugar a la formación de un conjunto sistemático, y encontrar des-

pués, en la olmeca, el rasgo que pudo darles origen, con lo cual quedaría establecida la unidad intrínseca de todas.

En la misma Reunión de mesa redonda, otro investigador mexicano, Miguel Covarrubias, expresando una idea análoga a la enunciada por Caso, aseveró que "el estilo 'olmeca' [...] está conectado, lejana pero palpablemente, con el arte teotihuacano más antiguo, con el estilo llamado 'totonaco', con las formas más viejas del arte maya y con los objetos zapotecas, los cuales mientras más antiguos tienden a ser más 'olmecas'", y para fundamentar su aseveración presentó un cuadro de imágenes donde se relacionan un rostro olmeca y otros cinco correspondientes a las culturas de Oaxaca y maya (fig. 1); el parentesco que guardan entre sí resulta evidente.

Cuatro años después, el mismo Covarrubias, ampliando el número y la variedad de los rostros considerados, integró y publicó, con igual finalidad que el anterior, un nuevo cuadro en que se contienen 20 imágenes, señaladas con letras en orden alfabético (fig. 2). La A es un rostro olmeca del Museo Americano de Historia Natural; la última, la T, un vaso de barro de estilo azteca, con la representación de Tláloc; las intermedias corresponden a diversas culturas de Mesoamérica (Covarrubias, 1946:168-170).

Como en el caso del cuadro primero, la similitud de los rostros contenidos en éste salta a la vista: los mismos elementos aparecen en todos ellos, figurados de acuerdo con distintos estilos formales. Pero el conjunto de todos prueba patentemente lo que Covarrubias pretende probar: la raíz olmeca que a todos los sustenta. El cuadro por él compuesto, es de todo punto impecable.

Por lo demás, la relación entre la cultura olmeca y las mesoamericanas posteriores, es en general admitida; así, por ejemplo, escribe Coe (1972:1), tomando acaso en

cuenta el cuadro de Covarrubias: "Hay la posibilidad de un análisis genético que detectaría las analogías entre las iconografías religiosas maya y mexica; después que relativamente tardíos pormenores de difusión entre las dos han sido descubiertos, es bien obvio que esas imágenes que son parientes, radicarían en su común origen, un origen que sólo puede ser olmeca."

Esta afirmación de Coe recuerda de inmediato, si de la iconografía maya y mexica se hace extensiva a la de las demás culturas mesoamericanas, el método propuesto por Caso para la reconstrucción de la cultura madre. De ella se desprende la necesidad de buscar semejanzas culturales con el propósito de encontrar el rasgo original de que derivan.

Y vuelvo a ese método que por desgracia, aunque enunciado con perfecta claridad, parece no haber sido debidamente comprendido, y no ha sido utilizado en todas sus implicaciones, por causas que más adelante intentaré explicar.

TLÁLOC

La omnipresencia

Tengo para mí que el principio original que a través de semejanzas entre las culturas posteriores, Caso proponía encontrar en la cultura olmeca, está exactamente representado en el cuadro de Covarrubias: en imágenes zapotecas, totonacas, teotihuacanas, mayas, aztecas, todas con origen en una imagen olmeca, se encuentra la figuración de ese principio esencial.

Sin duda, la entidad sobrenatural más abundante en su representación en objetos plásticos dentro de Mesoamérica, es la que por facilidad de exposición llamaré Tláloc. Abundan en el tiempo y el espacio sus representaciones. Por cierto, en Teotihuacán, Monte Albán, El Tajín, entre los mayas, los mixtecas, los aztecas, bajo nombres y formas diferentes, su imagen se revela, cuando y dondequiera.

Su permanencia y su extensión, lo vuelven ubicuo en el espacio y el tiempo mesoamericanos. No hay otra imagen de la cual pueda afirmarse lo mismo que de la suya.

Por ejemplo, "en Teotihuacán, dice Caso (1962:57), sus representaciones son tan numerosas, que privan sobre las de Quetzalcóatl". Y, para dar otro ejemplo, en el Templo Mayor de Tenochtitlan, recientemente excavado,

el número de las imágenes de Tláloc descubiertas, supera abrumadoramente el de cualesquier otras en él halladas.

Allí está en todas partes; lo mismo en la zona que se cree estaba destinada a venerarlo, que en aquella que se dice consagrada a la adoración de Huitzilopochtli.

Es más: precisamente a mitad del recinto donde podría suponerse que estuvo la efigie de éste, bajo el mismo punto en el cual se pensaría que tal efigie se levantaba, se encontró enterrada una ofrenda: en ella apareció una breve máscara de plata reveladora de precisas características: alrededor de los ojos lleva dos anchos anillos aplanados; adornan sus orejas dos pendientes; una cabeza de serpiente se ve figurada en cada uno de ellos (fig. 3).

A nadie puede escapar que ambas características corresponden a la imagen de Tláloc: son las llamadas anteojeras y las cabezas serpentinadas, que aquí, en lugar de unirse sobre su boca, dan marco y sustentamiento a la parte inferior del rostro.

Así se muestra aquí ese símbolo de una concepción básica, que predomina incontrastable por encima de todas las demás que encontraron manifestación plástica en Mesoamérica. Señera y contundente presencia.

Y habría que indagar la razón de preeminencia tan generalizada. Tláloc, Chaac, Cocijo, Tzahui, Tajín; dioses de la lluvia, la vegetación, la terrestre fertilidad, se dice. Pero no se averigua si, en la diversidad de climas y maneras de la naturaleza donde fueron venerados, la fertilidad, la vegetación, la lluvia, tenían para los hombres significación análoga, que los llevara a otorgarles análoga importancia.

A este respecto, partiendo de una justa opinión pero arribando a una conclusión falsa, escribe Stierlin (1981: 40): "En las tierras altas del altiplano, la sequía era común, y la deidad más importante era Tláloc. Pero la baja selva

virgen y los pantanos, en los cuales se asientan los olmecas, eran constantemente empapados por lluvias e inundados por ríos de las montañas. Era natural [...] favorecer a un dios solar.”

Bajo esta luz, clarísima a mi parecer, cabría preguntar si la lluvia y su acción fertilizante eran consideradas con el mismo valor por los habitantes de Teotihuacán o Monte Albán o de la costa del Golfo de México o de las diversas regiones del área maya. Y ante la respuesta necesariamente negativa a dicha pregunta, sería permitido concluir que la deidad multinombrada, presente, como se ha visto, en éstas y otras regiones, no debía de serlo, a lo menos no únicamente, de la lluvia y sus consecuencias. Debía, pues, ser otra cosa. Sin duda, algo que abarcara mayores espacios y llegara a ser suficiente a construir un modo de columna vertebral para un pensamiento de aspiraciones cósmicas.

La tantas veces citada permanencia general de su imagen en Mesoamérica, ilustra la existencia de una concepción que los hombres que le dieron nacimiento, tenían de sí mismos y del universo.

Hipótesis

De los casos particulares de la omnipresencia espacial y temporal de Tláloc, puede inducirse un principio que la gobierna, y que señala la fundamental significación que tuvo siempre para los pueblos que la crearon.

Dada esa presencia múltiple en el tiempo y en el espacio, se vuelve natural pensar que entre los olmecas, los autores de la más antigua civilización nacida en la región antes dicha, la representación de esa entidad debió estar presente también, multiplicada y duradera.

Por otra parte, es innegable que en la plástica meso-

americana hay dos prácticamente permanentes motivos de representación: el hombre y la serpiente. Se encuentran de continuo entre los olmecas, los teotihuacanos, los mayas, los zapotecas, los totonacas, los huastecas, los toltecas, los aztecas. Serpientes y hombres, figurados en las maneras correspondientes a sus diversos estilos y convenciones particulares, aparecen en todas ellas, en número y magnitudes que hacen imposible poner en cuestión su importancia central.

Aislados o en combinación, hombres y serpientes imponen su universal multiplicidad en nuestra plástica antigua, desde su nacimiento hasta su extinción en los días últimos de Tenochtitlan.

Existe una imagen donde, según creo haberlo demostrado en mi libro *Imagen de Tláloc* (1986), las serpientes y el hombre se reúnen y se funden, imagen que con sus variadas denominaciones es tenida, sin razones científicamente comprobables, por la deidad de la fertilidad terrestre y la lluvia. Llámese Tláloc, Cocijo, Tajín o Chaac, en Teotihuacán, en Tula, en Tenochtitlan, en Oaxaca, en Veracruz, entre los mayas, su presencia se extiende y sobreabunda.

Allí está, definiendo épocas y sitios culturales, ese rostro suyo de contornos humanos sobre el cual dos cabezas serpentinas acercan sus cabezas, y que, de manera difícilmente rebatible, tuvo que manifestarse también entre los olmecas.

Pero, sorprendentemente, cuando se trata de relacionar las efigies de los llamados dioses de la lluvia con aquellas a que los olmecas, antecedentes en el tiempo, dieron contenido y forma, se cae en notoria incongruencia, supuesto que se dice que sus rasgos ofidios derivan de rasgos felinos, de elementos físicos del jaguar.

La hipótesis que presento consiste en afirmar que los rostros olmecas a los cuales se atribuyen rasgos felinos,

carecen de ellos, y se integran en realidad, firmemente, de rasgos humanos y serpentinos, de igual modo que aquellos que constituyen los de la entidad llamada Tláloc.

Jaguares y serpientes

Vuelvo ahora a Caso y Covarrubias, y sus juicios con respecto al punto que vengo tratando. El primero de ellos (1936:25), al referirse a Tláloc y basado quizás en Seler (1963:86), había apreciado, con entera razón y fundándose en la efigie de dicha deidad existente en la Colección Uhde, que los rasgos de su rostro son serpentinos.

Dice allí: "En una escultura del Museo Etnográfico de Berlín, se ve que en realidad esta máscara [de Tláloc] está formada por dos serpientes entrelazadas que forman un cerco alrededor de los ojos y juntan sus fauces sobre la boca del dios" (fig. 4).

Vemos pues que en este momento, su sensorial percepción del objeto correspondía íntegramente con el juicio intelectual que sobre él se formaba.

Pero en la citada reunión *Mayas y olmecas*, ese juicio comienza a vacilar. Allí (Caso, 1942:42) dice que entre las figuras olmecas existe la de "un dios, probablemente un antepasado de Tláloc, Chaac, Cocijo o Tajín representado en vasijas, braseros, hachas colosales y mascarones".

Que atribuía rasgos felinos a ese dios, resulta evidente por el comentario que en la misma reunión recibió de Rubín de la Borbolla y otros (1942:70), en el cual se afirmó que "los olmecas según la clasificación de Caso", tenían un "dios-tigre (Tláloc)"; además, él mismo menciona (ib.:43), entre otros "rasgos constantes" de las figuras olmecas, "la boca de apariencia atigrada", y dice que "a veces llevan máscaras bucales, en forma de tigre".

Unos años después, en *El pueblo del sol*, cuya primera edición es de 1953, Caso (1962:57) trata de subsanar el problema suscitado por la posible presencia de rasgos ofidios o felinos en Tláloc, hablando de él como "tigre serpiente", basándose quizás en la palabra *ocelocóatl* que aparece en el antiguo *Canto de Tláloc* (Garibay, 1958:47).

Así, si se compara lo que con respecto de Tláloc afirmó Caso en 1936 y en 1953, se verá que aquella coincidencia entre el juicio y el testimonio de los sentidos, se debilitó con la intromisión de esos elementos de tigre que en verdad sería imposible señalar en el rostro de la deidad en cuestión.

Pero en la parte citada de *El pueblo del sol*, dejando a una parte la confusión entre serpiente y tigre, Caso, aunque no define qué elementos ofidios o felinos hay en su imagen, establece con maravillosa certeza una noción iluminadora, cuando escribe que Tláloc "es el dios principal de la antiquísima cultura 'olmeca', y aparece con la máscara del tigre-serpiente en las hachas colosales y en figuras de barro y jade de esta cultura tan desarrollada y tan antigua".

En ocasión posterior (1964:31), habría, con todo, de insistir todavía en esta inclusión de los elementos felinos no definidos, en la imagen de Tláloc: "La principal deidad 'olmeca' era un antepasado del dios de las lluvias pero con características de jaguar, y era esculpido en grandes hachas de piedras duras, que posiblemente representaban el rayo."

A su vez, Miguel Covarrubias, cuya capacidad de apreciación visual es comparable a la capacidad teórica de Alfonso Caso, crea una obra maestra de iconografía al componer su cuadro de relaciones signícas, cuadro de valor permanente por sus seguras revelaciones.

Allí se ve, manifiesto en una serie ininterrumpida de expresiones distintas, el núcleo de una concepción espiri-

tual vigente durante más de 25 siglos, y que, por su persistencia, prueba la significación que se le atribuyó.

Desde las oscuridades temporales del preclásico hasta las riberas mismas de la hora donde habría de ser arrasada la magna ciudad de los aztecas, se alumbra la llama de esa concepción. Y sin embargo, el mismo Covarrubias parece haber sido incapaz de leer la página en la cual había escrito la clave para comprender el misterio.

Contiene su cuadro, en efecto, imágenes de innegable significado ofidiano, muchas de las cuales él mismo advertía. Pero en el momento de integrar con la razón lo que le había impuesto el testimonio de los sentidos, vino a caer en el mismo error que había desviado la especulación de Caso.

Pues en la propia raíz de una estructura de serpientes, quiso situar la presencia felina. De esta suerte, sin llegar a demostrar nunca la indemostrable manera en que el jaguar como concepto e imagen podría originar la imagen y el concepto de la serpiente, dice Covarrubias que su cuadro "muestra la influencia 'olmeca' en la evolución de la máscara de jaguar en dioses de la lluvia".

Así pues, aquel principio original que, a través de semejanzas entre las culturas posteriores a ella, Caso proponía buscar en la cultura olmeca, y cuya existencia se mostraba patente en el desarrollo del cuadro de Covarrubias, pasó inadvertido para ambos, a pesar de que uno y otro, cada quien a su manera, lo tenían ante sí, esperando sólo su clara formulación.

Dos nociones equivocadas parecen haber dado ocasión a su extravío: la primera, estimar que la entidad llamada Tláloc entre los aztecas, es solamente el dios de la lluvia, del rayo, de la fertilidad de la tierra; el otro, admitir que los rostros olmecas representan rasgos de jaguar.

Caso alteró su visión de Tláloc como entidad serpentina, con el empleo de la caracterización tigre-serpiente; Covarrubias dio a las serpientes ascendencia felina al expresar, comentando su cuadro: "Se puede seguir fácilmente la transformación de la banda facial del tigre para convertirse en la nariguera de Tláloc, y de las cejas almenadas o con volutas, que tal vez representan nubes, para formar los anteojos de Tláloc" (Covarrubias, 1946:169).

En realidad, seguir esa transformación no sólo no es fácil, sino es imposible, pues no se ve muy claramente cómo esas cejas olmecas formadas por superficies planas con el borde superior aserrado de diversos modos, puede transformarse en aros, ni se entiende cuál puede ser la banda facial del tigre, o qué se designa como nariguera de Tláloc.

Incluso David C. Grove (1972:154) lo advierte, pues afirma, haciendo referencia al cuadro de Covarrubias: "La evolución del rostro del hombre-jaguar en las deidades de la lluvia con ojos con anteojeras del clásico y el postclásico, parece dudosa."

Sin embargo, la admisión sin análisis ni pruebas iconográficas de la existencia de rasgos de jaguar en las imágenes olmecas, y de la evolución de éstos hacia presencias serpentinas indudables, ha dado lugar, en los autores que en la materia se ocupan, a posiciones muy vagamente sostenibles, cuando, ante la evidencia de presencias ofidias en imágenes formadas por culturas posteriores, intentan relacionarlas con sus antecedentes olmecas.

Así, por ejemplo, Armillas (1947:169), hablando de la figura de Tláloc, y teniendo presente el muchas veces mencionado cuadro de Covarrubias, explica: "Hay una evolución en las representaciones de Tláloc [...] que partiendo de una deidad jaguar [...] de la religión olmeca agrega rasgos serpentinos (comenzando quizá por la len-

gua bífida) a los felinos primordiales y termina en el Horizonte Mixteca Puebla figurando a veces el rostro del dios de la lluvia por medio de cuerpos entrelazados de serpientes, con exclusión del simbolismo del jaguar.”

Se advierte aquí el vano esfuerzo de establecer la imposible evolución del felino en ofidio; desde luego, el hecho de considerar la lengua bífida como un añadido temporalmente posterior a los rostros olmecas, cae por su misma base.

Siendo en realidad serpentinos tales rostros, es natural que dicho rasgo se encuentre en ellos, así sea en pocas ocasiones. Pero allí está, en efecto: se mira patente en el Monumento 6 de La Venta, llamado “El sarcófago”, donde se representa saliendo de la boca de uno de esos rostros llamados de jaguar, y que en verdad manifiestan su carácter ofidio (fig. 5).

Tomando en cuenta este carácter, se evita cualquier esfuerzo de la imaginación cuyo fin sea suponer el cambio evolutivo de una especie en otra que le es enteramente distinta. Las serpientes del rostro de Tláloc a que Armillas alude, derivan de modo natural de las serpientes olmecas.

No es que en aquel rostro se haya excluido el simbolismo del jaguar, sino que tal simbolismo no existió nunca en las imágenes donde se ha querido verlo.

En este mismo sentido, y con referencia a la imagen del Cocijo de Monte Albán, imagen de rasgos serpentinos, como la de Tláloc (Bonifaz Nuño, 1986:36, láms. 3.10; 3.11) (fig. 6), Alfonso Caso e Ignacio Bernal (1952:25) dicen: “Indudablemente hay una relación [...] entre la representación del *Cocijo* de la época I, y las del dios felino de la cultura ‘olmeca’. También estamos de acuerdo en que el carácter felino de la máscara va desapareciendo conforme evoluciona la representación hacia el clásico

Cocijo de la época III-B, y en cambio, los rasgos de esta máscara, se van volviendo más y más ofidianos. Sin embargo, la lengua bífida que indica la mezcla del tigre con la serpiente, existe ya desde las primeras representaciones.”

Ni siquiera estos autores quieren caer en la cuenta de que la relación entre los rostros olmecas y el de *Cocijo*, no se da por causa de ese jaguar que va desapareciendo, y que en realidad nunca estuvo allí, pero sí merced a la serpiente que allí estuvo desde el principio.

No es de extrañar, entonces, que Pasztory (1974:18) incurra en semejante confusión, al escribir: “Uno de los mayores cambios iconográficos entre el arte olmeca y el de Izapa es el abandono del jaguar como el mayor animal representativo de lo sobrenatural, y la introducción de imaginería reptiliana y ofidiana.”

Reptiliana y ofidiana es, en su esencia y desde su origen, la imaginería olmeca; de allí que la de las culturas que con ella tienen vinculación, lo sean así mismo.

Otro autor que admite la transfiguración evolutiva implicadora del cambio de especies que ahora trato, es Román Piña Chan. Acaso inspirado en Covarrubias, pretende (1981: ilustración 24), con incongruencia semejante, también en un cuadro de imágenes, mostrar la “evolución de la serpiente acuática en dragón ofidiano jaguar”, imagen ésta que dio fuente a la manifestación de otras formas serpentina (fig. 7). En este caso, la situación se complica, pues se supone que una serpiente evolucionó en jaguar, y que éste, a su vez, evolucionó en serpiente. No se ve la razón para no ver, simplemente, que la serpiente lo fue desde el comienzo, y que en algún momento se modificó en determinado sentido la manera de su representación.

Así, pues, estos autores, a los cuales tomo solamente

como ejemplos, establecen algo que se presta a ser juzgado absurdo: el que un jaguar evolucione en serpientes.

Jaguares olmecas

Por otra parte, es indudable la presencia de imágenes de jaguares en las manifestaciones plásticas olmecas; se encuentran puramente felinas y, alguna vez, con rasgos humanos o serpentinos mezclados. Lo que válidamente puede discutirse es que la imagen del jaguar sea la determinante y definitoria de su cultura.

Con el fin de precisar cuál pudo ser para ellos la efectiva significación de tal imagen, sería conveniente buscar qué tanta fue la que se le concedió en las diferentes culturas mesoamericanas que siguieron en el tiempo a la olmeca.

Aclaro que para hacer esta proposición, reitero dos principios: el primero, la unidad esencial de las culturas mesoamericanas, una sola en el fondo, principio generalmente admitido; el segundo, la consideración de que la olmeca es madre de las posteriores culturas de Mesoamérica, teoría de Alfonso Caso; admítase o no, ha de reconocerse que aquélla es la más antigua de las que surgieron en dicha región, y de la cual se tenga algún conocimiento; es así, de acuerdo con el primer principio planteado, la manifestación inicial de la mencionada cultura unitaria.

Como antes dije, en todas esas culturas, desde las que se dieron inmediatamente después de la olmeca, se encuentran dos principales motivos de representación: el ser humano y la serpiente. En todas ellas, además, pero en forma secundaria, se encuentra con otros varios el motivo felino.

Acéptese ahora que la representación primordial olmeca es la del jaguar mezclada con la del hombre; que los olme-

cas eran adoradores de un dios jaguar, que conformaban un pueblo que por eso podía llamarse pueblo del jaguar. Habría que suponer, en este mismo punto, que la cultura olmeca era diferente, en su esencia, de todas las demás, y se crearía una suerte de fractura en el sentido del desarrollo cultural de Mesoamérica. Se pasaría, prácticamente sin solución de continuidad temporal, del culto del jaguar al de la serpiente.

Porque, de aceptarse tal cosa, tendría que reconocerse que el jaguar abandona de pronto su función primordial y mantiene, desde el momento del ocaso de los olmecas, una posición accesoria.

Así, por ejemplo, escribe Soustelle (1982:69-70): "En cuanto al jaguar, que desempeña un papel tan importante entre los olmecas, todavía aparece en Teotihuacán en ciertos frescos." Y antes había dicho (ib.:48): "Aunque los jaguares aparecen, a veces, en los frescos religiosos de Teotihuacán, [...] la religión olmeca no parece haber echado raíces sobre las altas mesetas"; de esta manera enuncia, como algo insignificante, el problema fundamental de que estoy hablando; reconoce la existencia de la ruptura cultural, pero no se preocupa por explicarla.

Ese mismo papel de poca importancia que tuvo el jaguar en Teotihuacán, podría descubrirse también entre los mayas y en otras culturas. Incluso, en Veracruz, se dice que su representación sirvió como juguete, uso difícilmente explicable para una suprema imagen sagrada. Me refiero a los pequeños jaguares con ruedas, hallados en entierros de niños (fig. 8).

Por otra parte, y con el objeto imposible de evitar la sobredicha fractura de la continuidad cultural, se ha querido ver la permanencia del supuesto dios jaguar olmeca en deidades de mitologías posteriores.

De este modo, el primero, Saville (1929:290-291) lo identifica con el Tezcatlipoca de los aztecas: "Otro mito registrado por los viejos cronistas, da a Tezcatlipoca los atributos de mago y hechicero, que se transformaba él mismo en *tigre*. Se cuenta que el motivo principal del abandono de Tula, fue la rivalidad entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, y que un día, mientras jugaban pelota, Tezcatlipoca se transformó él mismo en tigre."

Más adelante (ib.:295), luego de relacionar a Tezcatlipoca con Huracán, concluye, con referencia a los rostros que él definió como de jaguar: "Aquí vemos la relación entre nuestras hachas votivas con la máscara de tigre, y la concepción de una poderosa deidad con hachas de piedra, pues el dios maya quiché Huracán era aparentemente la contraparte de dios nahua Tezcatlipoca."

También se ha pretendido encontrar sucesor al dios jaguar de los olmecas en otra deidad de los aztecas: Tepeyólotl, a quien también se atribuían características felinas, y del cual dice Soustelle (1982:68): "Era una divinidad secundaria, personificación de las profundidades de la tierra, de las fuerzas telúricas."

Aun admitiendo así mismo estas identificaciones del dios olmeca con ciertos dioses aztecas, quedaría en pie el mismo problema, dado que acaso resultaría forzado encontrar imágenes de Tezcatlipoca y Tepeyólotl entre los zapotecas, los teotihuacanos o los mayas, por ejemplo.

Habría, pues, un salto de siglos para que la imagen del jaguar recobrara parte a lo menos de la importancia que tuvo en su etapa original, cuando se dice que fue creada por los olmecas.

Por lo demás, si se admite la verdad iconográficamente demostrable de que las imágenes formadas por ellos representan a Tláloc, deidad humanoserpentina, el problema

de la falta de continuidad cultural no podría siquiera plantearse.

Con todo eso, la idea del jaguar olmeca es sostenida por la sofocante mayoría de los autores que se ocupan en la materia. Según ellos, la cultura olmeca, la más antigua nuestra, tiene como su manifestación primordial, además de la humana, la presencia del jaguar; aquellas que la siguieron, esto a todos se impone con su evidencia, tienen como principal, con la del hombre, la de la serpiente; de ello habría que concluir, lógicamente, que la cultura olmeca queda aislada de las otras, lo cual rompe el principio de la unidad cultural en Mesoamérica.

Por decirlo en breve, esquemáticamente, una cultura del jaguar no puede considerarse madre u origen, ni antecedente tan sólo, de culturas de la serpiente.

Pero este pensamiento de elemental sentido común, no ha sido siquiera puesto en cuestión por los autores a quien me refiero. Todos mantienen la incongruencia de mirar en los orígenes olmecas ese jaguar cuyo carácter determinante, o se pierde en definitiva o se recupera sólo parcialmente después de un salto de más de 20 siglos.

Incluso verlo, por ejemplo, como precedente de Tezcaltlipoca o Tepeyólotl, sólo muy lejanamente explicaría la significación que para los olmecas se le atribuye. Las representaciones de esas deidades, y he de insistir en que solamente las imágenes plásticas pueden ser tenidas como fuente indiscutible del conocimiento de nuestras culturas prehispánicas, no alcanzan por más que se quiera a equipararse en importancia con aquellas donde se muestra la imagen serpentina.

Resulta ostensible, pues, esa incongruencia, y no se comprende bien cómo ha podido ser sostenida tanto tiempo y por tantos.

Entre ellos, increíblemente, por Caso y Covarrubias.

Pero tómense en cuenta solamente los dibujos de éste, prescindiendo de sus indicaciones teóricas: allí queda su cuadro iconográfico en pureza, totalmente inatacable, mostrando desde sus raíces la existencia de una unidad espiritual mantenida largamente en nuestras épocas anteriores a la conquista, a lo largo y lo ancho de nuestro territorio cultural.

Escúchese lo que dice Caso; la definición del rostro de Tláloc por la unión de dos serpientes; la definición de los rostros olmecas como rostros de Tláloc; repárese en que fue el primero en atribuir a estos últimos características serpentinatas, al llamarlos de tigre-serpiente. Antes de él, habían sido dichos únicamente de tigre.

Quítese ahora esa funesta interferencia de la imagen felina. Se verá cómo su pensamiento resplandece de tan verdadero, aunque por desgracia no lo haya llevado a sus consecuencias postreras.

Allí está, sea como fuere, el establecimiento del hecho definitivo: el rostro olmeca, el de las llamadas hachas votivas (figs. 15, 16, 17 *et al.*), y por tanto, como se desprende de la comunidad de sus rasgos, el del tocado del hombre del Monumento 1 de San Martín Pajapan, el de los monumentos 10 y 52 de San Lorenzo, el del "niño" del Monumento 1 de Las Limas y el de tantas otras figuraciones, es el rostro de Tláloc (fig. 9, 10, 11, 12).

En ese rostro, creo que puede afirmarse, está contenido aquel elemento buscado por Caso como peldaño inicial de la reconstrucción de la cultura olmeca. De la idea sustentadora que en él encontró expresión, proceden las semejanzas que unifican las manifestaciones plásticas de las culturas mesoamericanas sucesoras de la olmeca. Y la cali-

dad de ésta como cultura madre de las otras, se ilumina y se confirma. Una misma suma de elementos iconográficos tiende, desde los olmecas hasta la hora de la destrucción de los aztecas, un espinazo sustentador para las imágenes plásticas de los pueblos mesoamericanos.

Tales elementos son los rasgos de dos serpientes y de un ser humano.

Estilizados en síntesis suprema, se revelan en Teotihuacán, en Monte Albán, entre los mayas, los totonacas, los mixtecas, llegan a Tenochtitlan; en una hora terminal, se vuelven naturalistas en una pieza clave: el Tláloc de la Colección Uhde, considerado por Caso para su definición inicial de la imagen del dios (fig. 4).

El cuadro de Covarrubias se aclararía en su cima con la inclusión de su imagen; y su base misma quedaría explicada si bajo la imagen primera que en él se pone, se colocara otra, de la cual habré de hablar más adelante: un ingente mascarón de piedra actualmente en exhibición en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana (fig. 53).

No hay jaguares en las imágenes contenidas en ese cuadro. Hay serpientes y hombres. Y ahora sería oportuno preguntar y tratar de responder de dónde vino la noticia de que sí los había en la imagen con la cual comienza; la misma noticia que hizo que Caso supusiera su existencia en las figuraciones olmecas en que ocupaba su pensamiento.

TEORÍA DEL JAGUAR

El dogma

En los estudios acerca de las culturas prehispánicas, en especial en lo tocante a la iconografía, es frecuente encontrar afirmaciones que, por causas atribuibles a la superficialidad, la pereza o el descuido en la observación de los objetos analizados, han llegado a cobrar el carácter de dogmas, de artículos de fe.

Como si provinieran de una suerte de revelación manifestada de alguna conciencia superior, se dan por innegablemente verdaderas e indudables, sin posibilidad de ser sujetas a análisis racional. Si alguien se atreve a ponerlas a discusión, simplemente no es tomado en cuenta. La afirmación admitida como cierta se tiene por única, y prevalece sobre cualquier juicio que, incluso con los más firmes fundamentos, pretenda negarla.

Tal es el caso de la aseveración por medio de la cual se establece que los rostros olmecas de boca estilizada en forma próxima a la del trapecio, con el labio superior exageradamente ampliado en el espacio horizontal de su parte media, representan rostros o máscaras de jaguar.

A fin de conocer los orígenes de dicha aseveración y el modo de su desarrollo, así como de poner de relieve sus

radicales debilidades, haré una reseña sucinta de su historia.

Historia de la teoría. Chavero y Kunz

El primero que se ocupó en un rostro de esta especie, fue Alfredo Chavero (1887: 63-64). Él, guiado por la intención de probar la presencia de la raza negra en el México de épocas anteriores a la conquista, publicó entonces una pieza que después habría de ser considerada típicamente olmeca, y que, según él mismo dice, fue "encontrada [...] en la costa de Veracruz". Se trata, sigue diciendo, de "una grandísima hacha de granito" (fig. 13). "La parte superior del hacha —continúa así su descripción— es una cabeza de hombre parecida á la de Hueyápan (fig. 14); el tocado es semejante; [...] pero el tipo negro es más marcado, más claro lo chato de la nariz y más pronunciados los salientes bellos."

Es de anotarse cómo percibe Chavero, también el primero en hacerlo, el parentesco entre ese tipo de rostros y el de las cabezas colosales.

Pero en lo estrictamente concerniente a la historia que expongo, hay que señalar que él ve en el rostro de esa pieza uno humano, y se explica la estilizada naturaleza de sus rasgos atribuyéndolos a características físicas de la raza negra.

Tres años más tarde, en 1890, George F. Kunz, al hacer el examen de un hacha parecida, ésta más pequeña y esculpida en jadeíta (fig. 15), escribe: "En su frente está figurada una grotesca figura humana" (Kunz, 1890: 278). De esta suerte, puede advertirse que para él así mismo, es humano el rostro allí representado, sólo que mostrando facciones grotescas.

Hay verdad en lo dicho por ambos, pues esos rostros son efectivamente humanos, estilizados con un propósito que es mi designio definir.

Saville

Pero en 1900, Marshall H. Saville, analizando a su vez la misma escultura que Kunz, planteó, con cierta timidez, una hipótesis que confirmada posteriormente por él mismo, habría de poner los cimientos a una teoría, la cual, al ser generalmente aceptada, iba a sustentar una concepción errónea de la cultura olmeca en su cabal aspecto.

Pues dice Saville con respecto al rostro tallado en el hacha en cuestión: "El rostro como máscara, con la mandíbula superior representada oprimida hacia arriba contra la nariz, es característicamente un rasgo del arte mexicano meridional, y por la presencia de colmillos agudos, representa aparentemente una máscara de jaguar" (Saville, 1900:140).

Se advierte, en esta primera impresión de Saville, que no percibe en esa clase de rostros, como lo habían hecho Chavero y Kunz, un rostro humano de cierta índole, sino una máscara que, por sus "colmillos agudos", le resulta felina en su apariencia.

En el lugar del labio superior, encuentra él una mandíbula; mira que hay colmillos a ambos lados de la boca, y sin reparar que los inferiores, al contrario de lo que ocurre en los jaguares reales, quedan por fuera de los superiores (fig. 74), y que los cuatro concluyen en términos planos y hendidos, los califica, como ya dije, de agudos.

Con esta base inexistente, lanza su hipótesis: el rostro de la figura que estudia va cubierto por una máscara; esta máscara, aparentemente, figura los rasgos de un

jaguar. Como es notorio, la hipótesis está fundada en palpables defectos de apreciación: en realidad, ni el labio es una mandíbula, ni los colmillos, por su posición y por su forma, presentan semejanza real ninguna con los del felino mencionado. Esto, pues, lo publicó Saville en 1900.

Tras relativamente muchos años de silencio universal sobre este asunto, en 1929 vuelve a tratarlo él mismo. Amplía el número de los objetos que hace materia de su estudio, e insiste en su inicial, equivocada apreciación.

Para hacer manifiesto su error, aunque llegue a ser fatigoso, me ocuparé a continuación en cada una de las piezas que él analiza, apuntando sus vacilaciones y actitudes incongruentes en la estimación de los rasgos faciales que en ellas va considerando.

Saville comienza ahora examinando de nuevo el hacha comentada por Kunz, y asienta: "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. Esta máscara ocupa entera la mitad superior del objeto y descansa sobre los hombros de un hombre" (Saville, 1900:268).

Ya, como se mira, no dice que la supuesta máscara sea "aparentemente" de jaguar, sino que, en definitiva, establece que representa, aunque modificada por una convención que en modo alguno define, a ese felino.

Se basa ahora, para hacerlo, no sólo en la existencia de colmillos —y obsérvese que ya no los califica de agudos sino de prominentes—, sino en la posición oblicua y la forma almendrada de los ojos. Además, no habla más de mandíbula, sino de labio superior, al cual caracteriza como inmenso y abocinado.

Apunté antes la falta de fundamento para considerar

de jaguar los comillos de esta imagen; en lo que toca a los ojos, sería preciso confirmar —cosa difícil— si los de jaguar tienen forma de almendra, y en lo relativo a los labios, sin duda los jaguares carecen de ellos.

Pero el desatino de Saville se evidencia más todavía cuando analiza las siguientes piezas en que se ocupa.

Escribe así más adelante, en su estudio: "El segundo ejemplo, en el Museo Británico, ha sido ilustrado por Joyce [...]. Está tallado en una pieza de aventurina y mide 11 pulgadas de largo. Los ojos no son oblicuos como en el primer ejemplo, y los colmillos no son visibles" (ib.:269) (fig. 16).

Tenemos, aquí, que faltando en este rostro dos de los rasgos considerados por él como definitorios de la máscara del jaguar —colmillos y forma de los ojos—, no se explica bien el modo en que puede seguir siendo tenido como tal. En este caso los ojos son cuadrángulos horizontales bordeados por una banda, y situados bajo cejas dentadas; los colmillos no pueden ser visibles, porque no existen: se mira la encía totalmente desnuda.

La siguiente pieza de que habla es el hacha de granito "descrita e ilustrada por Chavero en 1887", a la cual me referí más arriba (fig. 13). De ella dice: "Los oblicuos ojos ovales, el extendido labio superior y la pequeña nariz como felina, están presentes como en la otra hacha" (ib.:271).

Aquí se advierte que los ojos, cuya característica felina era para Saville la forma almendrada, la han perdido: ahora son ovales; extrañamente, siguen definiendo una máscara de jaguar. En cuanto a la nariz, por cierto no tan pequeña, es llamada felina arbitrariamente.

Al respecto, copiaré más adelante el irrefutable argumento de Luckert (1976), que demuestra las objetivas

diferencias entre la nariz de los felinos y la que en este rostro se ve representada.

Pasa después a otra pieza que no describe, pero que incluye en el mismo conjunto que a las otras: "La cuarta hacha análoga [está] en la colección Dorenberg en el Museo Americano de Historia Natural" (ib.:276). En este ejemplar (fig. 17), los ojos, no oblicuos sino horizontales, son redondeados en su parte externa y apuntados en los lagrimales, y la boca deja ver sólo dos breves colmillos puntiagudos, nacidos uno a cada lado de la mandíbula superior. Ni unos ni otra se ajustan, pues, a los que se propusieron como rasgos felinos.

En seguida viene la presentación de un nuevo ejemplo de hacha votiva; ésta pertenece al Museo Peabody (fig. 18), y de ella afirma Saville: "El rostro de la máscara tiene una peculiar proyección central en forma de V desde el labio superior, y se ven colmillos en la boca" (ib.:276).

Como salta a la vista, no alude a los ojos, que aquí son hendeduras ligeramente inclinadas hacia afuera, ni al contorno semicircular de la parte alta del cráneo, ni a la forma de la nariz. Nadie que mire este rostro podrá asociarlo ni lejanamente con el del jaguar. Si en esa boca quisieran encontrarse colmillos, habría que suponerlos colocados en la mandíbula inferior, ya que la otra carece absolutamente de ellos; en cuanto a la descendente proyección en forma de V desde el centro de la encía superior, un modo de colmillo central, es rasgo frecuente en representaciones olmecas; se encuentra en varios de los ejemplos ofrecidos por el mismo Saville, y distingue con plena claridad los monumentos 1 de Los Soldados y 1 de Laguna de los Cerros (figs. 19 y 20). De ninguna manera es posible considerarlo como felino.

A continuación, el autor que vengo citando estudia algunas piezas cuyos rostros se emparentan con los vistos en las hachas votivas, y comienza con el que se mira en el tocado de la figura humana en el Monumento 1 de San Martín Papajan (fig. 9); habla de "la enorme máscara puesta sobre la cabeza de una figura humana arrodillada", y afirma que "en todos respectos incluye el mismo motivo que se encuentra [...] en el hacha votiva, con sus ojos ovales oblicuos, aplanada ancha nariz y gran labio abocinado", y hace resaltar la existencia de la típica hendedura en lo alto de la cabeza (ib.:278).

Es de observarse que aquí vuelve a tomar como característica de estos rostros la existencia de ojos "ovales y oblicuos", olvidando que ha presentado en sus ejemplos otros de forma totalmente distinta, y que evita aludir a la proyección en forma de V en el centro de la encía superior, a la cual se refirió en su ejemplo previo, y que es un rasgo, ya lo dije, no atribuible a los felinos.

Su siguiente ejemplo lo toma de Beyer, a quien cita. Es una pieza de piedra verdosa (fig. 21); "sobre la mutilada cabeza del ídolo, aparece el rostro de una deidad de la civilización olmeca o totonaca. Tiene las fauces de un animal insertas en la boca" (ib.:280-281).

Según se deduce de esta cita, Beyer todavía no llegaba a admitir que la boca de este rostro fuera felina. Él percibe el rostro como humano, y supone que la forma de la boca se debe a una inserción de rasgos animales.

Hago notar que la pieza en cuestión carece de colmillos y ostenta las encías desnudas y lisas; es decir, no muestra este rasgo que Saville toma como uno de los propios del jaguar en su primer ejemplo, el hacha de Kunz.

La pieza que a continuación describe e ilustra, es un ídolo de esquisto (fig. 22). Escribe acerca de él: "El

cuerpo humano con la cabeza felinoide cae en el grupo de objetos que tenemos en consideración. [...] Los colmillos están en evidencia" (ib.:281).

En este caso omite consignar un rasgo evidente que nada tiene de felino: la prolongación trapezoidal que asciende de la mandíbula inferior.

Su último ejemplo, en esta parte de su trabajo, es un pequeño pectoral de jadeíta (fig. 23): "Este [...] pectoral [...] tiene la máscara de tigre en una banda perforada para suspensión [...]; los ojos no son oblicuos, pero originalmente habían sido insertados en una grieta profundamente excavada [...]; los colmillos están ausentes" (ib.:292).

Resulta aquí notable que el propio Saville reconoce que dos de aquellos rasgos que toma como base de su hipótesis relativa a la figuración del rostro felino, no están presentes en esta pieza.

En un artículo que complementa el que hasta aquí he comentado, Saville (1929:335-342) añade a su lista dos especímenes más: un hacha votiva de jadeíta del Museo Nacional de México (fig. 24) y un ídolo de piedra verde del Museo Nacional en Washington (fig. 25).

El rostro del primero se aleja del jaguar por las cejas aserradas sobre los oblicuos ojos y por la desnudez de las encías; en cuanto al del segundo, escribe, señalando él mismo dos de los rasgos que lo apartan del modelo que propuso como felino: "Dignos de notarse son los ojos, que no son del tipo oval oblicuo, y el diseño de las cejas" (ib.:338-339).

En efecto, los ojos de este rostro son cuadrángulos horizontales, y están situados bajo esas cejas que más tarde serían llamadas de sierra o de flama. Por lo demás, omite Saville aludir a que la boca no tiene colmillos,

y a que la lisa encía superior presenta la prominencia central en forma de V que en otra pieza le llamó la atención, rasgos ambos que tampoco pueden juzgarse de jaguar.

Resumen

Resumiendo: las facciones que se ven en los ejemplos recopilados por Saville, distan de ser uniformes, de modo que se ofrece como ilegítimo extender a todos una hipótesis que se originó al interpretar las de uno solo. Aun admitiendo —cosa imposible— que los ojos y los colmillos figurados en el hacha de Kunz, su primer ejemplo, definieran ese rostro como felino, no se entiende que de la misma suerte se definan los otros, en donde los ojos varían intensamente en su apariencia, y pueden ser cuadrangulares, ovales, con aspecto de gotas horizontales, o simples ranuras; en lo tocante a los colmillos, éstos, en número de cuatro en el hacha mencionada, no aparecen así en ninguno de los otros; en alguno, se advierten solamente dos, y agudos y muy pequeños, y en la mayor parte se encuentran del todo ausentes, pues las encías se muestran desnudas y, a veces, con un modo de agudo apéndice angular en su porción central.

Encontramos, así, que si ni ojos ni colmillos mantienen su forma y su presencia en las supuestas representaciones de jaguar, habrá necesariamente que concluir que no son esencialmente constitutivos de ellas.

Entonces, tal pareciera que bastara, para definir los rasgos felinos en un rostro, con que en él se hallara la presencia de una boca con enorme labio superior, y sobre éste, la de una nariz triangular con breves orificios; éstos son, en realidad, los únicos elementos comunes observables

en esta suerte de representaciones. Y sería muy difícil, como ya he tratado de demostrarlo, aceptar que son atribuibles al jaguar.

Imágenes de jaguar

Pero vuelve a ser el mismo Saville, al rendir una presunta prueba para sus aserciones conducentes a establecer que los rostros del tipo tratado son estilizaciones, convencionalizaciones de la cara del jaguar, quien destruye de raíz la posible verdad de aserciones tales. Pues dice, refiriéndose a la gran figuración azteca de este felino, el famoso cuauhxicalli que guarda actualmente la entrada de la Sala Mexica de nuestro Museo Nacional de Antropología (fig. 26): "El rostro de jaguar de esta maravillosa escultura corresponde cercanamente a la máscara convencionalizada de nuestras hachas votivas" (ib.:289).

Si se compara, aun someramente, esta representación con las de las mencionadas hachas, se advertirá la nula relación que entre ellas existe. Y la comparación pormenorizada confirmará en plenitud la impresión inicial. De esta manera, precisamente el parangón del rostro de esa escultura con los figurados en las hachas votivas de referencia, rostros tenidos por característicamente olmecas, basta para disipar del todo la supuesta aproximación formal.

En efecto, faltan en el primero, para comenzar, los rasgos fundamentales, únicos compartidos por todos los otros: la boca de esquema trapecial con el labio superior "inmenso y abocinado" y la nariz de pequeñas fosas que sobre dicho labio descansa, y que está encerrada en su parte inferior por contornos triangulares.

En seguida, si se atiende a los rasgos particulares, se

encontrará que los ojos del jaguar del cuauhxicalli, con su centro circular, difieren de los almendrados u ovalados oblicuos, u horizontales y cuadrangulares o en forma de lágrima, y de las a modo de simples ranuras que se miran en los otros rostros en cuestión; ese jaguar, como su modelo natural, carece de labios; tras los bordes del hocico, la encía queda figurada por una banda ininterrumpida y ondulante, de la cual nacen, a los lados, los colmillos levemente corvos y de esquema triangular, colocados los de arriba en el exterior de los de abajo; entre los colmillos y tras ellos se acomodan los dientes. Ningún rostro olmeca puede recordar siquiera estos rasgos.

Luego, la nariz felina del cuauhxicalli, con su división central establecida verticalmente, sus alas en voluta descendente y su linde superior horizontal, es cabalmente inversa a la nariz olmeca antes descrita, aquel triángulo cuya base comparte la línea horizontal limitadora en lo alto del amplio labio abocinado.

De esta suerte, cada generalidad y cada pormenor pueden irse comparando, y será necesario concluir que la representación de este jaguar en nada se relaciona con los rostros estudiados por Saville.

Así, su propia proposición prueba en su contra, y también de ella se desprende la posibilidad de afirmar que su desafortunada identificación de los rostros olmecas y los de los jaguares, carece de todo fundamento comprobable.

Pero se me podría decir ahora que no es debido comparar representaciones de un mismo objeto, correspondientes a distintas culturas, las cuales varían en sus modos de emplear los recursos plásticos. Estoy totalmente de acuerdo, aunque aclaro que es Saville quien propone en este caso tal comparación.

Ahora bien: entre los olmecas hay, aun cuando escasas, indudables representaciones de jaguares. Por ejemplo, en los relieves de Chalcatzingo hay tres evidentes (figs. 27 y 28) en las cuales, por su pésimo estado de conservación, por la extremada estilización de sus cabezas y por la vaguedad de sus reproducciones fotográficas o dibujadas, prefiero no ocuparme aquí. Sí lo haré a propósito de otras figuraciones escultóricas de rasgos más precisamente advertibles.

Entre los ejemplares que Saville analiza (1929:335; 342), hay uno que se aparta en mucho de los demás, y que podría ser una representación felina; es "una pieza de translúcida jadeíta verde" cuya fotografía le fue enviada por Alfonso Caso y que pertenece al Museo Nacional de Antropología (fig. 29).

"Lleva la máscara de tigre", escribe Saville, y añade que, en lo alto de la cabeza, "en el lugar de la hendedura hay un bloque saliente"; dice por último: "Aun cuando este espécimen difiere en algo en tratamiento de los otros de la serie, el Dr. Caso es de la opinión de que pertenece al mismo culto y debería ser incluido en un estudio sobre esta clase de ídolos."

En realidad, las diferencias que veo entre esa figuración y las demás, son mucho más profundas que lo que Saville da a entender: la boca y la nariz, en su forma, se apartan definitivamente de las otras. No se mira aquí la boca de aspecto trapecial; la parte alta de aquélla, en el centro de su porción inferior, muestra el remetimiento característico de los hocicos felinos; tampoco se advierte en el caso la nariz apoyada sobre el labio superior; aquí está reducida a las meras fosas que, ranuras horizontales de extremos levantados, queda situada dentro de la superficie con que lo alto del hocico se figura.

La encía superior, de cuyos extremos descienden los colmillos, es ancha y ocupa sólo la parte central de la boca, en tanto que en los otros rostros la ocupa por completo; en cuanto a la parte de abajo, invierte el sentido de la curvatura que en éstos asciende, mientras que aquí es descendente.

Piezas de la Colección Bliss

Tales son los más significativos de los rasgos que me hacen pensar que se trata de la representación de un rostro felino. Pero existen otras obras olmecas en las cuales resaltan los rasgos propios de esta especie. De tal manera, hay en la Colección Bliss dos notables ejemplos (figs. 30 y 31): son las pequeñas piezas escultóricas que en el correspondiente catálogo llevan los números 10 y 11 (Lothrop *et al.*, 1959, IV-V).

Según el mismo catálogo (ib.:242), la número 10 figura a una mujer vieja que "usa máscara de jaguar", en tanto que la 11 "representa un hombre vestido como jaguar".

La cabeza de esta última escultura es, sin posible disputa, la estilización de la de un felino; allí están las abiertas fauces, en su posición natural; las excesivamente grandes fosas nasales, forman con sus límites interiores una manera de V, invirtiendo la figura triangular de los rostros olmecas que por de jaguar se tienen; dientes y colmillos se advierten en ambas fauces, lo cual no ocurre nunca en dichos rostros; cosa que tampoco ocurre en ellos, es la forma de los ojos: en esta ocasión son redondos.

He dejado para este punto la pieza número 10 de la mencionada Colección, porque en ella se muestra posiblemente aquello que se ha querido ver en los característicos

rostros olmecas, a partir de Saville: el rostro de un jaguar humanizado.

En el de esta escultura, son enteramente diferenciables los rasgos humanos y los felinos. Humanos son, sin duda, orejas, ojos, mentón; son indudablemente felinos la mandíbula superior y la nariz. Ésta, en su vista frontal, cabe exactamente en un triángulo isósceles con el vértice dirigido hacia abajo; es, pues, una figura opuesta a la que se advierte en la de los rostros olmecas, en donde el triángulo capaz de contenerla tiene el vértice apuntando a lo alto; en lo que concierne a la mandíbula, esto es, a la parte superior del hocico, se ve cómo, obligada por la abertura de éste, se arremanga y redondea en dos prominencias entre las cuales se ajustan los perfiles del triángulo nasal. No hay un solo ejemplo de esta suerte de figuración en el rostro de los llamados jaguares olmecas.

Algunos pueden compartir con éste la forma de los ojos o la manera del mentón, que en última instancia son características humanas. Pero la boca humana estilizada—amplio labio superior, labio inferior encorvado hacia arriba, encía con o sin colmillos—, la humana nariz—triangular en su porción de abajo, con la base sustentada en el labio superior—, aparecen en todas totalmente distintas.

Jaguares olmecas de piedra

Existen dos representaciones de jaguares en la escultura olmeca mayor o monumental. La primera (fig. 32) fue descubierta por Stirling en Río Chiquito, Veracruz, y descrita por él mismo del siguiente modo: "El Monumento 2 es una figura pequeña de aproximadamente tres pies de longitud, de un jaguar gruñente, yacente en posición

agazapada, con la cabeza vuelta hacia un lado, y la pata delantera izquierda levantada a lo largo de la cabeza. El tratamiento es realista" (Stirling, 1955:8).

Este jaguar, de acuerdo con observación de Beatriz de la Fuente, es el mismo que se encuentra actualmente en exhibición en el Museo de Arqueología de la Universidad Veracruzana, con la cédula "COB 096 Jaguar en reposo, Texistepec. SL."

A pesar de su tan mal estado de conservación, es perceptible ese tratamiento escultórico realista que bien hace notar su descubridor. Es advertible todavía la forma de los ojos, casi rectos arriba, curvos abajo, con una profunda incisión que, desde lo alto de las comisuras externas, se prolonga hacia atrás; entre ellos, la nariz resalta como una ancha banda; en el interior del abierto hocico, limitado por una suerte de cuadrilátero con extremos curvos, se perciben al frente restos de colmillos y dientes.

Todos estos rasgos felinos muestran, desde la primera impresión, la distancia que los separa de aquellos que integran los rostros en que vengo ocupándome.

La segunda representación de las antes aludidas, constituye otro ejemplo igualmente demostrativo. En enero de 1987, son datos ofrecidos por Fernando Winfield Capitaine, el campesino Atanasio Vasconcelos Cruz halló, en la tenuta por "zona nuclear" de la cultura olmeca, a un par de kilómetros de San Lorenzo, halló otra representación de jaguar correspondiente sin duda a esa cultura. Se trata de una figura sedente de aproximadamente 1.5 m. de altura, esculpida en piedra volcánica (fig. 33).

Pues bien, su rostro, éste sí emparentado de cerca con el del sobredicho cuauhxicalli azteca, enseña, por supuesto, rasgos por completo diferentes de los que dan carácter a los ya tantas veces mencionados rostros olmecas; desde

luego, carece de la boca de contorno trapecial que define a éstos. La banda en aplanado relieve que circunda la del aquí mencionado, presenta el mismo ancho en la parte alta que en la baja, y encierra un espacio en forma de paralelogramo con los extremos curvos, como en el caso del Monumento 2 de Río Chiquito.

Dentro de dicho paralelogramo, en la porción superior, queda figurada la encía de donde nacen, a los lados, largos y anchos colmillos rectos descendentes, entre los cuales se sitúan, como en la representación azteca, cuatro dientes.

La nariz y sus fosas se establecen también en forma análoga a la de aquél; los ojos son redondeados y salientes. Como se advierte, ninguno de estos rasgos corresponde a los de los rostros olmecas, respaldando la idea de que éstos nada tienen que ver con la imagen del jaguar.

Un punto más que me parece que hasta la fecha no se ha tomado debidamente en cuenta: todos los rostros de esa especie que tienen orejas, las muestran situadas en el lugar y con la forma estilizada de las orejas humanas, en tanto que en las representaciones claramente felinas se miran en el lugar y con —también estilizada— la forma que corresponde a los jaguares reales. Véanse, así, las del último jaguar aquí descrito y las de la pieza número 11 de la Colección Bliss. Éste sería un argumento más para negar fundamentalmente el carácter felino de los rostros olmecas.

Jaguares y bachas votivas

Creo que lo dicho hasta aquí, basta no sólo para poner duda en la afirmación de Saville de que los rostros olmecas son representación convencionalizada de máscaras de jaguar, sino incluso para desecharla con sólida razón.

Compárense, en efecto, como conjuntos, los de las piezas por él examinadas y las otras que existen de la misma índole, con los de éstas donde los olmecas representaron efectivamente rasgos felinos. Las diferencias entre ambos conjuntos se imponen de modo, a mi juicio, fuera de toda admisible discusión.

Y con todo eso, tal afirmación ha sido, desde que él la emitió, generalmente aceptada, y ha servido de base en la estimación del arte, la religión, la cultura de los olmecas. Después de Saville, prácticamente todos cuantos se han ocupado en ese asunto, han partido de su endeblemente cimentada concepción y, a pesar de dudas ciertas expresadas por algunos de ellos, han querido encontrar representaciones felinas en las imágenes creadas por los olmecas.

Los seguidores

El primero en hacerlo, que yo conozca, fue George C. Vaillant (1932:512-520), quien escribió un artículo con respecto a la imagen de jade hallada en Necaxa (fig. 34).

Este autor, en quien me ocuparé ahora con algún pormenor por ser el seguidor inicial de Saville, acepta indiscriminadamente la tesis propuesta por él, y considera que es de jaguar la imagen que comenta, a pesar de que su condición de figura humana se le manifiesta con certidumbre que trabajosamente se resiste a admitir.

Porque, en realidad, se trata de modo ostensible de una imagen humana, característicamente humana en su posición y en sus rasgos.

Se cubre de la cintura abajo por un modo de falda, y, cosa extrañísima para un felino, parece estar sentada sobre sus talones, como lo hace la figura del Monumento 5 de La Venta (fig. 35). Los extremos de sus pies son

visibles atrás y a los lados; apoya las manos en el suelo, hacia el frente, a la manera de la imagen del monumento 1 de Cruz del Milagro o la del 73 de la Venta (figs. 36 y 37); su postura, pues, no es en modo alguno ajena a la de esculturas olmecas reconocidamente humanas. Por otra parte, la índole humana de espalda, hombros, brazos y manos, es de todo punto patente.

En cuanto a los rasgos del rostro: orejas, nariz y mentón, no pueden ser sino humanos; humano es el entrecejo; la forma y el tamaño de los ojos se asemejan más a los del hombre que a los del felino. La boca, con los contornos trapeciales propios de la estilización olmeca que adelante intentaré explicar, está abierta y deja ver, arriba, cuatro breves dientes en parejas laterales, y, abajo, otros dos colocados entre cada una de las parejas sobredichas. En nada recuerdan la dentadura del jaguar, con sus largos colmillos entre los cuales quedan seis agudas piezas menores (fig. 74).

La cabeza está cubierta por un tocado que se extiende hacia atrás, donde se divide en dos, y que lleva encima una suerte de cresta de cuatro picos. Además de falda, la figura viste collar, pectoral y pulseras.

Pues bien, mírese la manera como Vaillant la describe, el modo como percibe e intenta disimular su naturaleza humana, y los elementos que toma en cuenta para estimarla de jaguar: "La presentación es teológica más que zoológica, pues, aunque la postura y los dientes son naturalistas, los brazos y el rostro están humanizados, y se muestran detalles de adorno tales como un ceñidor, tocado, pulseras y un collar" (ib.:513-515).

Todos éstos son atributos humanos, el mismo Vaillant lo expresa líneas adelante. Lo único, pues, que para él indica la presencia del jaguar, son aquella postura que él

juzga naturalistamente felina, a pesar de que es frecuente en las representaciones olmecas claramente humanas y de que ningún felino podría sentarse como ésta lo hace, y aquellos dientes que, como salta a la vista y más arriba se explicó, en nada se relacionan con los del animal mencionado.

Sin embargo, para él se trata de la representación de un jaguar, aun cuando, a fin de ocultar su primaria percepción de la forma de un hombre, tenga que acudir a la explicación, que a su vez requeriría explicarse, de que la imagen es más teológica que zoológica.

Admitida y confirmada por Vaillant la hipótesis de Saville, fue de entonces en más, afirmada casi universalmente como la única verdadera.

Algún tiempo después, el propio Vaillant (1947:131), en el vigesimoséptimo Congreso Internacional de Americanistas, México, 1939, refiriéndose al estilo olmeca habla ya, como de un hecho no dudoso, de los siempre incomprobables rasgos felinos: "La presencia de una nueva cultura en arqueología mexicana, se ha hecho sentir por algunos años. Su arte ceremonial incluye máscaras de jaguar característicamente estilizadas y figuras humanas con narices platirrinas o chatas, siempre con una boca curiosamente retorcida." Y deja entender que basa tal aseveración en lo propuesto por Saville en 1929, pues dice: "El jaguar, como fue definido por Saville, se presenta con una boca gruñente y colmillos proyectados, placas sobre los ojos, y a menudo una hendedura que divide las regiones parietales de la calavera."

Se advierte que, extrañamente, no se detiene a investigar cuáles de los rasgos así enunciados podrían corresponder efectivamente a los de ese felino, sino que los da por probadamente suyos, y que tampoco se para a reflexionar

que de los ejemplos por él propuestos en su artículo de 1932, aparecen varios sin esos "colmillos proyectados", y que sólo uno, si es que llama placas a las cejas aserradas, presenta tales "placas sobre los ojos".

Mesa redonda. Mayas y olmecas

En la varias veces mencionada Reunión de mesa redonda sobre mayas y olmecas, llevada al cabo en Chiapas en 1942, se repite, ya sin excepción, el concepto de los jaguares olmecas. Dice, por ejemplo, Toscano (1942: 32): "Representaciones de un personaje ligeramente obeso, aniñado, mofletudo, que se caracteriza por mezclar su realismo con —elementos mitológicos— la cara con fauces de tigre."

Noguera (ib.:51), a su vez, aludiendo a las imágenes olmecas, afirma: "Representaciones de jaguar, caras de niño, hombres barbados, rasgos negroides, son los exponentes característicos de este conjunto de elementos que se han atribuido a los 'olmecas'."

Y habla Acosta (ib.:55) de "el tipo de boca de tigre con los labios tanto superior como inferior doblados hacia abajo", sin reparar en que, para empezar, la boca del tigre no tiene labios, y que en ella no se percibe el doblamiento hacia abajo de los labios de las figuraciones a que él hace alusión.

Con inconcebible certidumbre, escribe Covarrubias (ib.:47): "El tigre es el motivo básico del arte 'olmeca', tal vez el animal totémico de los pueblos que originaron este estilo. Es un arte impregnado de tigres, elementos de tigre y otras ideas derivadas del tigre. Así, tenemos verdaderos tigres con grandes colmillos, o bien tigres antropomorfos en actitudes medio humanas, medio felinas, con

adornos y vestimentas de hombre. Hasta en las figurillas claramente humanas hay rasgos atigrados muy marcados."

Se hace difícil entender cómo pudo esta concepción de un modo de "pantigrismo", desprenderse de las débiles afirmaciones de Saville; cómo, a pesar de ojos tan avezados como los suyos, careció Covarrubias de la elemental reflexión para percibir en los rasgos físicos que su mirada comprendía, tan ostensible falsedad.

Las anteriores opiniones fueron vertidas, repito, en 1942. A partir de esa fecha, con la misma falta de bases ciertas, su contenido se ha seguido multiplicando; ha sido acentuado y difundido sin límites por casi todos cuantos autores se han ocupado en el estudio de la cultura olmeca. Ya prácticamente al azar, recojo algunas de las afirmaciones enunciadas desde entonces.

Otros autores

Al describir la Estela 2 de La Venta (fig. 38), escribe Stirling (1943:51): "Las tres figuras a la izquierda del observador, están mejor preservadas que las de la derecha. Sus rostros son como jaguares antropomórficos con colmillos salientes." Y con respecto al Altar 4 del mismo sitio (fig. 39): "En el frente de la parte superior del altar está labrado el rostro de un jaguar con un elemento en forma de X entre los colmillos." También el propio Stirling (1968:2) escribió: "Saville publicó la primera fotografía del hacha Kunz en el año 1900. Él [...] notó correctamente que la talla representaba una máscara de jaguar." Esta afirmación suya deja claramente establecido el origen de la teoría de los jaguares olmecas.

Heizer (1959:180) coloca entre los rasgos que definen la cultura olmeca en La Venta, la "máscara convenciona-

lizada del monstruo jaguar, y seres humanos con perfiles de rostro de jaguar". Drucker (1952:201) dice de imágenes "principalmente de seres humanos adultos [...] y 'jaguares', incluyendo monstruos jaguares y seres con cabeza de jaguar y cuerpo humano", y Bernal (1959:107), de "ese estilo que combina al hombre con el tigre, dios de los olmecas".

Kubler (1962:64) especula así mismo acerca del dicho estilo, y concluye que "se centra alrededor de representaciones antropomorfas de jaguares"; Smith (1963:140) establece que su "elemento principal es el hocico de jaguar o la boca humana vuelta y de gruesos labios derivada de aquél".

Krickeberg (1961:378), comentando el hacha publicada por Chavero (1887:64) (fig. 13), insiste en la interpretación de Saville, y la describe como "una colosal hoja de hacha que llevaba en la parte superior una cabeza [...] cuyos rasgos se habían ajustado a los de un jaguar", y al referirse a los llamados *baby-faces*, dice que la forma de su nariz y su boca "deriva de un hocico de jaguar". Poco más adelante (ib.:379) reafirma: "los rostros humanos representados en este arte eran considerados como una derivación de la cara de un jaguar."

Soustelle (1966:15), cuando se ocupa en los olmecas, menciona "el simbolismo de su arte, donde se repiten hasta la obsesión los motivos del hombre jaguar", y asienta que "en el centro de este arte [...] se encuentra, incansablemente repetida, la personalidad divina del jaguar, o más bien de un ser en el cual se mezclan los rasgos del jaguar y los del hombre", y allí mismo (ib.:35) ratifica que "la 'boca olmeca' con su labio superior carnoso y sus comisuras echadas hacia abajo, evoca el hocico de un jaguar"; Coe (1966:47), por su parte, asegura que "el

estilo del arte olmeca [...] se centraba en la representación de una criatura que combinaba los rasgos de un jaguar gruñente con los de un niño humano llorón”, y Grove (1948:16) se refiere a “una criatura en parte humana y en parte jaguar”.

Las citas podrían arracimarse con grave abundancia. De tal manera, la superficial hipótesis de Saville vino a estimular la imaginación irreflexiva de los autores, quienes en su empeño de encontrar jaguares donde no los hay, llegaron a inventar a los olmecas como pueblo del jaguar, y les otorgaron no sólo un dios jaguar, sino también un antepasado jaguar. Creo que vale la pena detenerse en esto último, porque da otra prueba de la falta de rigor con la cual se ha interpretado la cultura olmeca.

La supuesta unión del jaguar y la mujer

Para la invención de ese mítico antepasado felino, se ha tomado en cuenta la existencia de tres monumentos: el llamado por Stirling 1 de Río Chiquito (fig. 40), el 20 de Laguna de los Cerros y el 3 de Potrero Nuevo (fig. 41).

En relación con ellos, dice con toda razón Ignacio Bernal (1968:89) que “están en tan mal estado de conservación que no es posible decidir a ciencia cierta cuál sea su significado”.

Con todo eso, en sus visualmente indefinibles imágenes se ha querido encontrar la figuración de la cópula de un jaguar y una mujer. No me ha sido dado examinar el Monumento 20 de Laguna de los Cerros; pero, según se desprende de la fotografía publicada por Bernal (1968: lám. 43) y de las descripciones hechas por Beatriz de la Fuente (1973:151; 245), guarda estrecha relación con el 1 de Río Chiquito.

Éste fue descubierto por Stirling, quien lo describe de la siguiente manera: "La escultura representa aparentemente un jaguar antropomórfico sentado sobre una figura humana yacente sobre la espalda y con las piernas cruzadas. Presumiblemente, la figura más baja es la de una mujer, y se representa el acto de la unión sexual" (Stirling, 1955:8).

Quien vea el monumento, no podrá menos que preguntarse en qué basa Stirling su presunción de que la figura puesta sobre la otra tenga algo de jaguar, ya que lo que de ella se conserva no muestra rasgo alguno que no sea humano; humano es el tronco, el vestuario es humano, humanos son la naturaleza y la posición de las piernas y los pies.

A este respecto, dice De la Fuente (1977:328), refiriéndose en conjunto a los dos monumentos últimamente aludidos: "Un análisis cuidadoso revela que, en las dos primeras esculturas mencionadas, los actores del supuesto hecho sexual son seres humanos; una figura humana semiarrodillada se apoya sobre otra supina."

Pero el mismo Stirling (ib.) intenta explicar su opinión: "Esta identificación sería mucho menos cierta si no fuera por el hecho de que encontramos más tarde un monumento mucho más realistamente esculpido (Monumento 3 de Potrero Nuevo) que representa el mismo asunto", escribe, y luego vuelve a las figuras del primer monumento en cuestión, demostrando la ausencia de elementos felinos de que antes hablé: "La figura superior del Monumento 1 está esculpida en volumen pleno y en formarla se usó considerablemente más cuidado que en el caso de la figura inferior, la cual es aplanada y algo angulosa. El 'jaguar' se muestra con un largo ornamento trasero que cuelga sobre lo de atrás del cuello. Las cabezas

de ambas figuras se perdieron, como se perdieron los antebrazos de la figura superior." He copiado el párrafo completo a fin de comprobar que en este monumento la presencia del jaguar es totalmente imaginaria.

En lo que concierne al Monumento 3 de Potrero Nuevo, se exploya el mismo autor: "El asunto, que es similar al Monumento 1, Río Chiquito, aparentemente representa la cópula entre un jaguar y una mujer. La figura de la mujer se representó yacente en la espalda con las rodillas atraídas hacia arriba a lo largo del abdomen, y con los codos doblados, las manos extendidas hacia arriba. Cabeza, manos y pies se perdieron. Se perdió el cuerpo del jaguar, con excepción de las patas traseras, la parte inferior de un doble ornamento de la espalda, y la cola [...]. Las porciones que permanecen del jaguar, son mucho más animalísticas que en el Monumento 1, Río Chiquito, sirviendo garras y cola para identificar definitivamente el asunto."

Con mucha mayor veracidad, afirma Beatriz de la Fuente (1977:328): "En la escultura de Potrero Nuevo, las patas del jaguar parecen sostenerse a los lados del cuerpo de una mona. El jaguar se reconoce por las garras; la mona, por las manos que rematan sus extremidades inferiores [Stirling confunde estas manos con parte de un ornamento doble] y cuyos pulgares son distintos de los humanos, además de por la cola [Stirling creyó, por mala observación, que era la del jaguar] que sale de entre las patas de aquél."

A pesar de tan endeble fundamentos, Stirling (ib.: 19-20) emite una hipótesis que incluso hoy cuenta con partidarios: "El episodio representado debe haber sido un rasgo importante de la mitología olmeca. Es particularmente interesante en vista de la frecuente representación

de figuras en parte humanas y en parte de jaguar en arte olmeca, teniendo éstas a menudo características infantiles. El niño mostrado en el Monumento 12, San Lorenzo, parece tener cuerpo humano y cabeza de jaguar."

Aparte de que la cabeza del niño en este Monumento 12 de San Lorenzo (fig. 42) es completamente indefinible por su lamentable estado de conservación, hay que señalar el modo como, de la existencia de rasgos imposibles de reconocer racionalmente, Stirling dedujo que los olmecas se creían descendientes de la unión de un jaguar y una mujer; encontró, con esas bases reales inexistentes, la prueba de la presencia de ese hipotético antepasado felino. Y después de él, Covarrubias (1961:56) pudo escribir: "El jaguar era [...] no un simple animal, sino un dios y un antepasado", y Coe (1965): "Niños jaguares, descendencia de padre felino y madre humana, [...] su estirpe de jaguar se muestra sólo en las comisuras de la boca vueltas hacia abajo."

Recapitulación

Así pues, en 1900, Saville creyó ver en una pieza de escultura la figuración de una máscara de jaguar; con alguna duda, escribió su parecer; 29 años más tarde lo ratificó, entonces con carácter de aserción: el rostro olmeca de la pieza antes estudiada, y los de otras análogas, eran rostros convencionalizados de jaguares.

A partir de allí, arqueólogos, iconógrafos, historiadores del arte, fecundada su imaginación hasta el delirio, han extendido al conjunto de la cultura olmeca aquel parecer de Saville, y han encontrado en las creaciones de su arte lo que únicamente existe acaso en su imaginación: niños, hombres jaguares, jaguares con grandes colmillos, postu-

ras de jaguar, elementos de jaguar en rostros humanos que implican significados por entero diferentes, procreadoras uniones sexuales de humanos y jaguares.

Éste ha venido a ser un caso extremo entre los que se presentan en los estudios acerca de la iconografía prehispánica mesoamericana, casos frecuentes, por desgracia. Alguien, por causas atribuibles a la pereza o al descuido en la observación de los objetos que analiza, hace algunas afirmaciones; por causas semejantes, otros las mantienen; sin pensar que tales afirmaciones pueden ser erróneas, se repiten en el tiempo, de modo que el error en ellas contenido llega a tenerse por verdad única e indestructible; es más, fuera ya de toda posibilidad de análisis racional, llega a cobrar carácter de dogma.

Lo admitido como cierto prevalece sobre cualquier juicio que pretenda negarlo, por fundado que sea.

Eso es lo que ocurre en el punto que ahora trato: la verdad dogmática reside en la afirmación que establece que los rostros humanos olmecas de boca estilizada en forma próxima a la del trapecio, con el labio superior ampliado en su parte media, son rostros o máscaras de jaguar.

Comparaciones con modelos naturales

Ahora bien: dado que la iconografía, cuando se aplica al estudio de imágenes que representan seres existentes en la realidad, ha de basarse en los rasgos naturales constitutivos de tales seres, es inevitable que quienes se ponen a considerar unos y otras se percaten, aun a su pesar, de que objetivamente no se corresponden ni relacionan entre sí; de que, como en el caso en que me ocupo, el juicio establecido con anterioridad al análisis concreto de

los objetos, no encuentra en éstos materia que pueda sostenerlo.

Entonces, incapaces de negar hecho tal, pues se les ofrece como absolutamente inconcuso, se ven forzados a hacer determinadas concesiones, mediante las cuales no hacen otra cosa que probar la falsedad de la afirmación dogmática que se empeñan en respetar y sostener, incluso en contra de la exigencia de su propia razón y el testimonio de sus sentidos.

Esto último ocurre en ocasiones con respecto a los supuestos rasgos del jaguar en las figuraciones olmecas. Ya hablé del modo como Vaillant se obliga, al estudiar la estatuilla de Necaxa, a decir que hay un jaguar en donde él percibe una imagen humana; en su ocasión, Bernal (1968:139) habría de escribir: "Muchas veces no se trata de un simple jaguar, sino de un monstruoso jaguar considerablemente alejado de una representación realista." Daré en seguida un par de ejemplos más.

Aludiendo a los rostros incisos en la figura mayor del Monumento 1 de Las Limas (fig. 43), rostros que en nada esencial de sus rasgos difieren de los demás rostros olmecas llamados de jaguar, por lo cual lo que se diga de aquéllos será aplicable a éstos, escribe Michael D. Coe (1972:3): "De hecho, estas representaciones sólo escasamente son a semejanza del jaguar, siendo la gruñente boca, colmillos ocasionales y surco o hendedura en lo alto de la cabeza, las solas indicaciones de que estamos tratando con un componente felino." Y allí mismo: "Puede fácilmente ser visto que la imagen del jaguar ha sido considerablemente alterada por el iconógrafo olmeca, principalmente por la amalgamación del jaguar con el niño humano."

A su vez, Román Piña Chan (1981:13), él también

en relación con los admitidos rasgos felinos (fig. 44), asevera: "Dentro de los rasgos mencionados sobresalen las garras del jaguar, a veces representadas con algo de realismo, pero por lo general esquematizadas y abstractas, algunas con cinco dedos, como copiando la mano humana que vincularía, en este caso, al hombre con el jaguar; pero también hay representaciones de manos francamente humanas, con la palma vista de frente o con tres dedos cuyas uñas están claramente marcadas."

Creo que en ambos autores es claramente advertible la duda razonable acerca de la naturaleza felina de los objetos que estudian. Con todo eso, la admisión previa e indiscutida de la existencia de tal naturaleza, los fuerza a sostener su veracidad, a pesar de lo que les revela su propia observación.

Véase lo escrito por Coe: los rasgos que le parecen indicativos del jaguar, son la gruñente boca, los colmillos, sólo ocasionalmente presentes, y la hendedura en la parte superior de la cabeza de las imágenes a que hace referencia.

En lo tocante a la boca, vista de perfil en los casos de que se trata, hay que dejar en claro que en nada se asemeja a la del felino en cuestión ni a la de ningún otro; en cuanto a los colmillos, éstos sólo aparecen de manera indudable en dos de las representaciones aquí consideradas por él, y en ambas se ven hendidos en su extremo y sin punta, por lo cual puede concluirse que no son de jaguar; por último, la hendedura en V de lo alto de la cabeza, aparte de que no se presenta en todas las figuraciones olmecas de esta especie, es un rasgo ofidio más que felino, como procuraré demostrar adelante.

Todo lo anterior explica que el mismo Coe se obligue a conceder, haciendo endeble su convicción de la existen-

cia de presencias felinas en las figuraciones olmecas, que éstas solamente de escasa manera se asemejan al jaguar, y que en ellas la imagen de éste "ha sido considerablemente alterada".

En lo que concierne a lo aseverado por Piña Chan, es patente análoga actitud. Nunca, él lo deja entender así, se encuentra en las piezas que estudia una representación plenamente realista de las garras felinas; pero él asegura encontrar éstas en meras figuraciones "esquemáticas y abstractas" y aun en representaciones de órganos humanos.

Es decir que tanto él como Coe perciben en las imágenes que observan, una serie de elementos no atribuibles al jaguar; sin embargo aquella lejana hipótesis de Saville, elevada luego por la inercia a la categoría de dogma o principio de fe, los constriñe a asentar que lo que miran en las imágenes olmecas son jaguares. Y sus propias reticencias se revuelven poderosamente contra dicho dogma o principio, y lo minan en su misma base.

En efecto, si se aduce que los escultores olmecas alteraron de modo considerable en sus obras la imagen del jaguar; que la semejanza de ellas con éste es solamente ligera; que los rasgos del felino se representaron de manera abstracta y esquemática y sólo a veces "con algo de realismo"; si se añade, con el objeto de interpretar esa lejanía con respecto del jaguar, una diversa afirmación dogmática, igualmente sin fundamento ni prueba, como es la de defender que el arte olmeca en sus obras mezcla elementos de jaguar y de niño humano, y se ofrecen como de jaguar, a fin de mantener el dogma, rasgos que abiertamente no lo son —hendedura capital, colmillos chatos y hendidos, labio superior amplio, garras como manos humanas—, si todas tales cosas ocurren, la única conclu-

sión válida será que los olmecas, al esculpir estilizados rostros, no pretendieron plasmar jaguares, sino alguna cosa diferente.

Valga citar aquí un juicio acerca de uno de tales rasgos felinos; la nariz: "Ni siquiera el más torpe escultor olmeca hubiera equivocado esta básica señal de identificación felina —y los escultores olmecas no eran torpes" (Luckert, 1976:82).

Final

Ésa es, brevemente expuesta, la historia de la que he llamado teoría del jaguar en la interpretación de los rostros olmecas tenidos por rostros o máscaras felinas. Tan grande ha sido su fortuna, que en 1968 Peter T. Furst pudo afirmar: "Todos los escritores concuerdan en que la iconografía olmeca se centra en un 'culto del jaguar', con el hombre jaguar y su corolario, la peculiar combinación de rasgos infantiles y felinos" (Furst, 1968:143).

TEORÍA DE LA SERPIENTE ÚNICA

Los expositores

En 1971 y en 1976 aparecieron dos libros cuyos autores, Carlo T. Gay y Karl W. Luckert respectivamente, se apartan de manera razonada de la universalmente admitida, hasta entonces, teoría del jaguar como núcleo de la cultura olmeca, y considerando, por una parte, la evidencia del papel fundamental de la serpiente en la religión mesoamericana, y atendiendo, por otra, a su no prejuzgada observación de las imágenes plasmadas en las obras de dicha cultura, concluyeron que en éstas, como en la mayor parte de las que se originaron en culturas posteriores, los rasgos definitorios no son felinos sino ofidios. Esos libros son *Chalcacingo* y *Olmec Religion*.

Por su cuenta, cada uno de sus autores —hay que advertir que el libro de Gay no está incluido en la bibliografía del de Luckert—, con diferentes finalidades, alcanzó esa misma conclusión.

Gay analiza y define los relieves existentes en la zona del Estado de Morelos a que dedica su libro; Luckert estudia las imágenes olmecas en general, poniendo especial atención a las descubiertas en La Venta.

Cabe hacer notar que, no obstante la importancia de

ambos autores, de su nacionalidad y del prestigio de las editoriales donde publicaron sus trabajos, éstos han sido prácticamente ignorados por los especialistas que después de la aparición de aquéllos, se han ocupado en los problemas propuestos por la cultura de que se trata. Dóciles al dogma establecido a partir de Saville, no se han tomado siquiera la molestia de discutir las afirmaciones que fundadamente se le oponen. En su análisis, Gay emplea argumentos desprendidos de la presencia de las obras olmecas mismas, Luckert, además, se apoya de modo expreso, para sus observaciones, en los rasgos físicos de jaguares y serpientes naturales, y demuestra que no existe la supuesta relación entre el rostro de aquéllos y el de las figuraciones olmecas. Uno y otro aseguran que éste corresponde en sus rasgos a uno de serpiente característicamente estilizado.

Gay, por ejemplo, adelante me referiré con mayor extensión al mismo punto, observando en una imagen un colmillo sugerido por la presencia de dos bandas curvas y paralelas (fig. 45), mira en su separación el conducto del veneno de la serpiente; Luckert se aplica a la consideración de elementos de las representaciones olmecas tales como la boca y la nariz; los compara, sucesivamente, con los correspondientes del felino y del ofidio, y decide que se aproximan más a los de éste que a los de aquél; además, con resultados análogos, atiende a rasgos presentes en los rostros olmecas, así la hendedura en lo alto de la cabeza o las encías desdentadas: no son, dice, del jaguar sino de la serpiente.

De datos, a mi parecer, cercanos a la verdad, ambos llegan a una conclusión que puede adolecer de graves defectos. Así como la comparación de un rostro olmeca con el de un jaguar (fig. 75) manifiesta de inmediato la

distancia que los separa, su comparación con el de una serpiente (fig. 76), aunque con evidencia menor, impone también la aparición de grandes diferencias. Pero en esta cuestión me ocuparé más tarde. Ahora intentaré exponer con algún pormenor las aseveraciones de los autores de quien vengo haciendo mención.

Gay

En cuanto al carácter nuclear de la serpiente en la religión mesoamericana, él expone (1971:93): "La serpiente, no el jaguar, era central para el sistema religioso prevaleciente de Mesoamérica, derivado probablemente de los olmecas; es altamente probable que la serpiente, no el jaguar, era también central para la religión olmeca." Antes de hacer esa afirmación, cuyas bases sería muy difícil poner en duda, tan patentes son, ofrece Gay (ib.), con referencia a un vaso olmeca, una serie de consideraciones de palmaria validez: "Consideremos la noción prevaleciente de que el jaguar era central para la religión y la iconografía olmecas. Como resultado de esta creencia tácitamente aceptada, casi cualquier representación semihumana con atributos zoomórficos, ha venido a ser identificada como felina."

Enunciado así el estado general del problema, recalca la escasa fuerza de la solución que se le ha dado: "Perfiles convencionales, tales como el del vaso, tanto como sus contrapartes de frente en placas o hachas antropomórficas de piedra, han sido incluidos en la misma generalización." Y finaliza: "Empero, la interpretación es en gran manera injustificada, en cuanto que el repertorio olmeca incluye pocos asuntos, naturalistas o estilizados, que puedan ser positivamente identificados como felinos."

A este respecto, hice ya en el capítulo anterior una revisión de las representaciones olmecas de índole felina, que, como asevera Gay, son unas cuantas.

Sobre el mismo tema, escribe él, a propósito del relieve de Chalcatzingo (fig. 28) donde se representaron dos jaguares y dos hombres (Gay, 1971:54): "En el contexto específico del Relieve 4, no parece justificado presumir que los dos felinos estuvieran en alguna manera relacionados con un 'culto del jaguar' per se. Representaciones felinas son relativamente raras en iconografía olmeca, y cualquier papel que hayan representado en el sistema religioso de la tradición, era indudablemente secundario en relación con el de la serpiente."

Habiendo expuesto su opinión en el sentido de que la boca olmeca es estilización de la serpentina, reafirma (ib.:40): "La teoría de la 'boca de serpiente' encuentra soporte considerable en un diseño en un sello de cerámica olmeca de Las Bocas, Puebla. Este sello representa la cabeza estilizada de una serpiente antropomórfica." Aquí ha de indicarse que esa cabeza reúne en sí las características enteras de las que generalmente se juzgan felinas.

En cuanto al Relieve 2 (fig. 46), cuyas figuras han sido interpretadas de muy diversas maneras, asegura (ib.:45): "las máscaras usadas por las *Figuras b, c, y e*, aunque se asemejan a formas de pájaro, son semejanza de serpientes estilizadas."

Luego, en conexión con las bandas paralelas y curvas a que antes me referí, y que se encuentran en el interior de la boca de una imagen figurada en un vaso (fig. 45), imagen, por cierto, muy próximamente emparentada con la incisa en la rodilla izquierda de la figura mayor del Monumento 1 de Las Limas (fig. 43), dice (ib.:89): "El significado de las dos líneas curvas dentro de la boca

[...] está abierto a conjeturas. Ellas podrían denotar una lengua hendida vuelta hacia arriba, o un gran colmillo con un canal de veneno abierto en el costado, tal como existe en ciertas serpientes tropicales con colmillos traseros. La última idea parece más plausible, porque hay algunos ejemplos de cabezas convencionales de este tipo que tienen un colmillo trasero hendido en la punta.”

Adelante volveré a este problema de los colmillos hendidos que se ven en varios rostros olmecas; también más adelante, comentaré la referencia que hace Gay para interpretar aquel apéndice central en forma de triángulo que esos rostros pueden mostrar en la encía superior, y del cual hablé al estudiar los rostros publicados por Saville (1929).

En relación con otro rasgo típico, las cejas aserradas, encuentra Gay (ib.:93) un argumento iconográfico para probar que no pertenece al jaguar: “No hay representación de un felino naturalista con cejas de flama, donde hay a lo menos un ejemplo claro de un reptil con ese rasgo —una pequeña cabeza de serpiente de jade, de Guerrero” (fig. 47).

Por último, citaré un párrafo de Gay, donde parece tomar de nuevo la afirmación de Alfonso Caso atribuyendo a los olmecas “un dios, probablemente un antepasado de Tláloc, Chac, Cocijo o Tajín” (Caso, 1942:42). Dice Gay (1971:66), aludiendo a la figura del Relieve 10 de Chalcatzingo (fig. 48): “Los ojos, ornamentos de las orejas, y tocado de este extraordinario personaje, son de gran interés. Ellos ayudan a verificar la existencia de una deidad de la lluvia en el panteón olmeca, y a establecer el carácter ofidio de sus atributos.”

De esta suerte, Gay viene a sugerir la existencia de una deidad que, a partir de los olmecas, se establece sin

interrupción en el pensamiento religioso mesoamericano, señalando la unidad de éste en su espacio y su tiempo.

Hasta aquí, lo que concierne al libro de Gay; en el suyo, Luckert expone una teoría general de la religión olmeca, la cual teoría no someteré aquí a discusión; he de limitarme sólo a examinar los argumentos iconográficos que usa a fin de hacer manifiesta la condición ofidia de las imágenes en que la sustenta.

Luckert

En cuanto a la persistencia de la figuración serpentina en el mundo prehispánico mesoamericano, establece sin lugar a objeción: "Las cabezas de serpiente fueron construidas en Mesoamérica hasta el tiempo donde el signo aplastador de la serpiente del Génesis 3:15 —la cruz de Cristo— usurpó su lugar central" (Luckert, 1976:59).

Ahora, en lo tocante en concreto a los elementos iconográficos de las imágenes olmecas, ya desde el *Prefacio*, y pensando en la hendedura capital que muchas de ellas presentan, escribe: "Sin embargo, después de leer acerca de las máscaras de mosaico de 'serpentina verde' de La Venta, sentí seguramente que deberían existir verdes serpientes de cascabel mexicanas con hendeduras en su frente" (ib.:XI).

Como dije al principio, Luckert, partiendo de su percepción directa de las imágenes que estudia, va comparando sus rasgos con los de su supuesto modelo natural, el jaguar, y con aquéllos de la criatura que él piensa que fue su real modelo: la serpiente.

Así, establece claramente su posición frente a la opinión generalizada, que yo he llamado dogmática: "En el curso del siglo xx, la figura del jaguar ha fascinado y aun

inspirado a un número de eruditos occidentales. Pero lo que no ha sido probado a mi satisfacción en los reportes publicados, es la aserción de que había un culto del jaguar entre los primeros olmecas agrícolas. El jaguar olmeca que ha sido identificado por arqueólogos, artistas e historiadores de la cultura —hasta donde puede actualmente ser rastreado en los sitios ceremoniales mayores—, no me parece que esté allí.”

Mira en Covarrubias, sin reparar en que antes de él fueron Saville y Vaillant quienes formaron la teoría de los rasgos felinos en las efigies olmecas, el principal causante de la misma, y argumenta en su contra, en relación con aquella explicación suya: “La boca desdentada es muy significativa, ya que carece del más importante rasgo de jaguar. Esto podría interpretarse de dos maneras diferentes: o bien representa la cara de un cachorro de jaguar humanizado, o es la cara de un jaguar desollado para usarse como máscara típica del antiguo dios Xipe” (Covarrubias, 1961:64-65).

Frente a tanta inútil complicación, Luckert simplifica: “Él [Covarrubias] nunca advirtió al reptil que, no obstante, tiene estas encías sin dientes” (Luckert, 1976:20). Dice luego (ib.:22): “A mi juicio, las comisuras de la boca dirigidas hacia abajo, deben más a una serpiente que a un jaguar.” Y reitera (ib.:82): “Los famosos boca inclinada y labios gruñentes, yo los interpreto como que son definitivamente serpentinos.”

En seguida alude a la forma de la nariz, con este juicio que antes dije que reproduciría: “En verdad, un jaguar puede gruñir y verse enojado; pero la sola cosa importante que nunca hará, es quitarse su nariz felina en forma de reloj de arena. La nariz típica de una estatua olmeca es plana, triangular, y tiene por base una línea horizontal.

Las narices de jaguar se construyen de manera exactamente opuesta, con la punta dirigida hacia abajo" (fig. 75). Y finaliza con aquella afirmación que previamente cité en parte: "Ni aun el más torpe escultor olmeca pudiera haber perdido esta señal básica de identificación felina —y los escultores olmecas no eran torpes. La boca inclinada junto con la nariz plana, luego que uno ha examinado de frente unas cuantas especies de serpientes, son obviamente serpentinas."

Más tarde explica, insistiendo: "Las bocas de sus niños, como las suyas propias, se asemejaban a las bocas inclinadas de las serpientes. Así, a fin de conservar una más grande identificación con sus reptiles divinos, ellos exageraban las similaridades en sus esculturas" (ib.), y casi en seguida, aunque sin las explicaciones que podrían desearse, apunta el carácter ofidio de las cabezas colosales: "Si bien la tarea de identificar específicas estatuas de basalto con específicas especies de serpientes debe ser aquí omitida, estoy, sin embargo, convencido de que estamos tratando con cabezas de serpiente pétreas y con antiguos escultores que en el tiempo debido supieron que ellos mismos pertenecían al pueblo de la índole de la serpiente. Diferentes cabezas colosales pueden ir con diferentes especies de serpientes. Pero puesto que estas cabezas son también antropomórficas y estaban destinadas a representar personajes divinos —o sus sacerdotes que rigen sobre serpientes, humanidad y toda otra cosa—, rasgos muy detallados de especies de serpientes, no pueden esperarse" (ib.).

Pero hay un caso en el cual Luckert descubre rasgos de una especie ofidia concreta —la del *crotalus durissus durissus*— en una creación plástica de los olmecas: uno de los pisos de mosaico con cierto aspecto de máscaras ha-

llados en La Venta, los cuales, obviamente, fueron considerados representaciones de rostros de jaguar.

Aquel al cual Luckert se refiere, es el que, en su parte inferior, lleva una serie de cuatro cuadrados que se sustentan sobre uno de sus vértices, bajo el cual hay una breve banda horizontal sustentada a su vez por cuatro bandas aproximadamente verticales y más breves aún (fig. 49).

Luckert llama diamantes a estos cuadrados, cuya serie rompe, por su colocación, la simetría de la superficie sobre la cual se colocó la máscara de mosaico.

El mismo autor señala (ib.:101): "El observador atento [...] notará que el rostro de mosaico está fuera de centro exactamente por la altura de los ornamentos de diamantes. Del todo obviamente, estos ornamentos no fueron originariamente planeados. Bien centrado sobre el cuerpo de serpentina verde, el rostro se había destinado a quedar solo, como el rostro de mosaico de la previa fase constructiva."

Ahora bien: luego de preguntarse el porqué del añadido de diamantes que él supone, Luckert se responde con una hipótesis que en manera alguna puede juzgarse infundada. El modo como la propone es claro y deleitoso. Leamos:

"Ahora la respuesta a nuestra pregunta viene dentro de foco. Con un poco de imaginación, podemos llenar los resquicios. El jefe ceremonial y diseñador, junto con sus iguales hombres serpientes, acaba justamente de terminar las dos esculturas de mosaico. Estaba listo a cubrirlas solemnemente de tierra. Entonces un visitante, quizá de un lugar lejano, parece haber venido. Con no fingido asombro, preguntó: '¿qué es esto?' Debemos percatarnos de que, como puede decirse hasta ahora,

nada semejante había sido visto antes de ese tiempo en el mundo entero. La sorpresa y maravilla del visitante, es todavía una reacción familiar entre los eruditos olmequistas" (ib.:105).

En este punto viene un pasaje memorable incluso por su benévola ironía. Recuerdo aquí que Ignacio Bernal (1968:VII) dedicó su libro *El mundo olmeca* "A la memoria de Miguel Covarrubias, el último olmeca".

Pues prosigue Luckert (ib.): "¿Quién podría haber sido este alarmado visitante? Cualquiera lo adivina. Quizás era el pariente del jefe, o el competidor del centro ceremonial de San Lorenzo; podría incluso haber sido la propia ingenua esposa del jefe. Personalmente, sospecho a un distante antepasado de Miguel Covarrubias (ahora que él ha sido nombrado 'último de los olmecas', esto es posible). En cualquier caso, el visitante, antes de seguir su camino, comentó acaso en broma: '¡Cierto, parece un jaguar!' " La respuesta que Luckert imagina que dio el jefe al comentario del visitante, fue inmediata y contundente: poner en evidencia, bajo la incomprendida imagen, algo que aclaraba cabalmente su naturaleza: un rasgo exclusivo de la serpiente.

Escribe Luckert (ib.:106): "Para que todos vieran, ellos escribieron en glifos inequívocos y eternos una post data bajo sus verdes rostros."

Los glifos de que habla Luckert, son los cuatro cuadrados con sus aditamentos inferiores que se ven bajo la figuración de mosaico de que se trata. Efectivamente, su comparación con los diseños formados por las escamas en el cuerpo de la víbora de cascabel, revela una semejanza no fácil de negar (fig. 50).

Allí, en ese cuerpo, están los cuadrados sostenidos en uno de sus ángulos, y con los otros tres marcados por

algo como puntos divisorios; bajo el ángulo sustentante, se miran dos bandas que se abren al descender, y como base del conjunto, la serie de escamas verticales con apariencia de bandas. Casi punto por punto, se corresponden la imagen natural y la plasmada por el hombre, cosa que da cimientos macizos a la propuesta de Luckert.

Después de enunciada ésta, parecería que la creencia en que los rostros de mosaico de La Venta representan máscaras de jaguar, debía ser desechada. Con todo eso, sigue manteniéndose, por sostener la errónea tradición a que tantas veces he hecho referencia.

Haré una última cita de Luckert; hablando éste de las "serpientes comedoras de serpientes", se hace la siguiente interrogación (ib.:80): "¿Podría ser que específicamente estas serpientes fueran pensadas como encarnación del dios de la lluvia, que más tarde, entre los aztecas, llegó a ser conocido como Tláloc?"

Me parece que en alguna manera Luckert coincide, al formular esta pregunta, con el juicio de Caso que cité al examinar el pensamiento de Gay: aquel de que los olmecas veneraron una deidad antepasada de Tláloc. De esta suerte, también él llevaría la presencia de la mencionada entidad al pensamiento y a la época originales de la cultura mesoamericana.

Crítica de la teoría

Ahora trataré de considerar la validez de la hipótesis de Gay y Luckert en su fundamento elemental; esto es, que los rostros olmecas de que son ejemplo los labrados en las hachas votivas, son representación estilizada de uno de serpiente. Con ese fin, he de comparar los rasgos que aparecen en unos y otro.

Para comenzar, su forma general en nada coincide; en tanto que aquéllos tienden siempre a ser más altos que anchos, el de la serpiente tiene su longitud notablemente mayor en sentido horizontal.

En cuanto a los rasgos particulares: la forma de los ojos del reptil difiere en todo de la de los rostros olmecas; aquélla se acerca a la redondez, mientras que ésta es continuamente variable; además, cuando los olmecas representaron serpientes, les pusieron en los ojos una forma diferente de la que esculpieron en los rostros de sus hachas; véanse, por ejemplo, los de las serpientes del Monumento 19 de La Venta (fig. 51) o los de la del 47 de San Lorenzo (fig. 52).

Lo que de la nariz es visible en la serpiente, son meramente los orificios exteriores; por el contrario, en los rostros estilizados aparece claramente una nariz humana, de la cual, a veces, las fosas sólo son parcialmente perceptibles.

Quedarían, pues, tan sólo tres rasgos que pudieran emparentarlas: la inclinación de los extremos de la boca, advertible en la serpiente sólo cuando está cerrada, y hay que recordar que se mira abierta en la totalidad de los rostros olmecas de que se trata; la desnudez de la parte frontal de la encía visible cuando la boca se abre, y la hendedura en lo alto de la cabeza, que se advierte en éstos y en la serpiente. Tales rasgos, a mi modo de ver, no justifican las afirmaciones generales de Gay y Luckert. Casi tan lejano, en última instancia, es el parecido de aquellos rostros con el de la serpiente, como el que pudieran guardar con el del jaguar. Sin embargo, también en mi opinión, la de estos autores se aproxima mucho más a la verdad, que la sostenida por todos los otros.

Desde luego, su afirmación de la supremacía de la

serpiente sobre el jaguar en la plástica de Mesoamérica y, por tanto, en su pensamiento, en su religión, en su cultura, es puntualmente verdadera. Si lo es en cuanto concierne a las culturas posteriores, debe serlo también en lo tocante a la olmeca. Rasgos serpentinos tiene que haber, por fuerza, en las imágenes originadas en ésta. El problema radica en averiguar cuáles son y qué manera encontraron de manifestarse.

TEORÍA DE LAS DOS SERPIENTES

Mi hipótesis

En mi libro *Imagen de Tláloc* (Bonifaz Nuño, 1986) expuse una hipótesis que ahora estimo positivamente apoyada. Escribí allí (ib.:45): "Covarrubias (1961:68), en el intento de mostrar la 'influencia olmeca en la evolución de la máscara de jaguar en dioses de la lluvia', integró un cuadro de relaciones en el cual coloca el rostro de la Estela C de Tres Zapotes inmediatamente sobre un rostro olmeca del cual pretende hacer derivar figuraciones que en realidad son serpentinas." Allí mismo expuse: "No derivan éstas, pues, de una representación del jaguar, como Covarrubias propone y muchos aceptan."

Con esa base de formulación a mi hipótesis: "De acuerdo con este concepto, si el rostro marcado con la letra A en el cuadro de Covarrubias fuera efectivamente el origen de todos los demás en él comprendidos, habría que concluir que la llamada 'boca de jaguar' olmeca no es tal; ni siquiera que es una boca de serpiente, como Luckert propone, sino la estilización del perfil de dos bocas de serpiente que se tocan."

Una simple certeza me llevó a enunciar tal conjetura: la de que la línea espiritual definidora del mundo meso-

americano, a fin de construir la coherencia de éste, había de ser una sola, orientada en una dirección esencialmente única. De este modo, si las culturas que en ese mundo se crearon con posterioridad a la olmeca, tenían por manifestación plástica fundamental, por su número y su difusión, la imagen de un ser humano combinada con la de dos serpientes, esa imagen misma tendría, por lógica elemental, que existir también como manifestación del mismo principio primordial en la cultura olmeca, la cual dio raíz a todas las demás.

El Tláloc olmeca

Poco tiempo después de publicado el libro mío de que hice mención, ocurrió un hecho que vino a dar posible confirmación a mi hipótesis, y que demuestra así mismo el acierto de Covarrubias al colocar en su cuadro iconográfico, un rostro olmeca como origen de los demás allí incluidos, y que él atribuye a dioses de la lluvia: al inaugurarse en los últimos meses de 1986 el nuevo Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana en Xalapa, pudo verse en él la sobrecogedora presencia de un nuevo monumento olmeca recientemente adquirido; se trata de un amplio rostro de piedra cuyo labio superior muestra, con encandilante claridad, que se forma por el enfrentamiento de dos cabezas de serpiente vistas de perfil. El monumento, según datos proporcionados por el ya mencionado Fernando Winfield Capitaine, entonces director del dicho Museo, mide 91 cm. de altura, 55 de ancho mayor y 21 de grueso, y procede de Acayucan, Veracruz. Está esculpido en oscura piedra volcánica (fig. 53).

Casi íntegramente conservado, pues sólo presenta síntomas de destrucción en su porción superior izquierda y

leves desgastes parciales, ese rostro se enciende con poderosas lumbres de revelación.

Contorno y facciones

Contenidas por contornos circundantes típicamente olmecas —suavidad de curvas, ampliación de las mejillas en su descenso, antes de volverse hacia adentro para engendrar la muelle redondez del mentón; abertura en forma de V en lo alto de la cabeza—, se sitúan, con su característico esquema, las facciones igualmente olmecas sin campo a la discusión: bajo el tocado, la ancha frente y las cejas, los ojos son hendeduras horizontales apartadas entre sí por el abultado entrecejo que se abre hacia arriba, también en forma de V; entre los brazos de esta V y las hendeduras oculares, cobran relieve los párpados superiores; la nariz, de alas encorvadas, tiene esculpidas las fosas semicirculares; su parte baja se apoya en las lindes horizontales del labio superior; la boca se mira encerrada por los reiterados límites trapeciales de los rostros olmecas de que vengo tratando; el labio inferior, con su ascendente curvatura central, se acomoda en el espacio que crea la línea de abajo del otro, ensanchado y horizontal en su parte media, angosto y descendente en sus extremos; está entreabierta; sólido, el mentón la limita y le presta sustento (fig. 54).

Tal es el esquema general del rostro, esquema que en nada especial difiere de los que se estiman definidamente olmecas. Pero comprendidos por la sencillez de sus líneas, hay en él un conjunto de figuraciones que vuelven el monumento en algo ejemplar y único y, por su valor de clave iconográfica, en la pieza más importante del Museo donde se encuentra.

Los rostros humanoserpentarios

Una doble serie de rostros en parejas asimétricas —esa asimetría tan propia de la escultura olmeca, donde se encuentran rasgos distintos en imágenes apareadas que se esperarían iguales— se releva y baja desde el tocado hasta la parte inferior de las mejillas, a la altura de los extremos de la boca. Considerando ya establecida, por la evidente representación de las serpientes en el labio superior del rostro que a los otros contiene, la naturaleza ofidia de la boca olmeca, se hace lícito afirmar que éstos, lo mismo que aquél, se componen de rasgos humanos y serpentinos. Parece que todos muestran, en su perfil, esa boca; ese labio superior que, de acuerdo con mi hipótesis, no es otra cosa que una estilizada manera de dar cabida a la figuración de dos bocas de sierpe.

Tales rostros humanos y ofidios a la vez, son 14 que se distribuyen en siete parejas. La más alta de ellas queda en el centro del tocado. Frente a frente, los rostros que la integran se aproximan en los extremos de la nariz y la boca y el borde de la mandíbula inferior. También central, otra pareja de rostros forma la V de las cejas.

Los diez rostros restantes se sitúan a ambos lados del gran rostro que los encierra. Las dos parejas más altas, una a la altura de las cejas, al nivel de la nariz la otra, están formadas por rostros independientes entre sí. Todos los hasta aquí enumerados miran hacia dentro. Los rostros que componen las demás parejas, se conectan de modo que los de las dos más altas vienen a ser una suerte de tocado de los que les quedan debajo.

Los que se ven arriba, así mismo a la altura de la nariz y puestos bajo los párpados inferiores, se dirigen hacia adentro; se orientan hacia fuera los otros cuatro.

Hay, pues, siete parejas de rostros con facciones combinadas de hombre y de serpiente, como las del rostro principal en donde todos ellos adquieren relieve.

Pero éste da espacio a otros seis, también ordenados en parejas; los seis son meramente ofidios.

Los rostros de serpiente

En efecto, los párpados superiores del rostro monumental se forman con cabezas de serpiente con las fauces abiertas vueltas hacia el exterior. A su vez, los párpados inferiores representan delgados cuerpos de sierpes cuyas cabezas, una frente a la otra, construyen el puente de la nariz; se perciben sus colmillos y el perfil de sus lenguas. Finalmente están, enfrentadas también, las cabezas serpentina que definen y esclarecen la índole del labio superior, rasgo esencial de las figuraciones humanas olmecas.

Un punto más de significación: la entreabierta boca del amplio rostro deja ver una serie de siete dientes triangulares implantados en la encía superior. Uno de ellos, naturalmente, queda situado en el centro de la misma.

Hasta aquí, en sus elementos más patentemente perceptibles, la descripción del monumento olmeca nuevamente puesto en exhibición en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana. El análisis pormenorizado de cada uno de los rasgos en él reunidos, dará pábulo al establecimiento de una serie de relaciones entre éste y otros monumentos olmecas, y a partir de allí, al planteamiento de nuevos problemas y la extracción de soluciones que en algún modo alumbren aspectos oscuros de la cultura a la cual pertenecen.

*Relaciones del Tláloc olmeca
con otros monumentos de la misma cultura*

Intentaré a continuación dar algunos ejemplos de cómo este monumento revela sus relaciones con otros. Por principio: el hecho de que lleve sobre la superficie rostros esculpidos en relieve, lo acerca a otros donde se advierten representaciones análogas. De esta suerte el Monumento 71 de La Venta, en el cual aparecen diversos rostros relevados (fig. 55).

También de La Venta, se le aproximan los Monumentos 70 y 72. El primero de ellos tiene cuatro rostros: uno al frente, uno posterior y dos laterales (fig. 56), y el segundo, que es una figura completa, lleva relevados cinco rostros en la espalda y uno en cada brazo.

Los rostros de posible apariencia infantil que constituyen las cejas de éste, traen a la memoria alguno de los rostros representados en el Monumento 5 de La Venta, al Altar número 5; concretamente, el de la figura como de niño situada a la izquierda en el lado derecho del mismo (fig. 57).

Esos rostros, al combinarse con las cabezas de serpiente que ilustran los párpados superiores, ponen este monumento en relación, por ejemplo, con las máscaras publicadas por Covarrubias (1961:88, fig. 35), sobre cuyos ojos, en el lugar de los párpados, se colocan rostros que reúnen partes de hombre y de ofidio. Es el elemento de Joralemon (1971:7) llama placa ocular (fig. 58).

Los rostros que en este monumento 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 44 de La Venta (fig. 59) y el 1 de San Martín Pajapan (fig. 9), donde los tocados son rostros.

El diseño marcado en el labio inferior, es semejante al de la mandíbula inferior que presentan ciertas figuraciones serpentinas del Monumento 19 de Laguna de los Cerros y de la cerámica de Tlatilco y Tlapacoya (fig. 60).

En el aspecto formal, las serpientes enfrentadas en el espacio del labio superior, así como las que hacen los párpados de arriba, llevan a pensar en aquellas que aparecen en el Monumento 19 de La Venta (fig. 51).

Por último, el diente central de figura triangular recuerda el apéndice descendente de la encía o el labio superiores, apéndice de que habla Saville (1929:276), y que, como ya dije, es perceptible en el Monumento 1 de San Martín Pajapan (fig. 9) y en otros varios, y las series de agudos dientes que flanquean a ese central, ponen a este monumento en relación con el 58 de San Lorenzo (fig. 61) y el 63 de La Venta (fig. 62).

Supuesta falsificación

A pesar de los rasgos sobredichos y otros más que pudieran señalarse, los cuales indican la clara filiación olmeca del Monumento en cuestión, se ha puesto duda en su autenticidad. Yo, por mi parte, la considero segura. Sin contar que se ha demostrado por análisis técnicos; aparte su compleja originalidad, tan propia de la escultura olmeca; aparte de las múltiples relaciones que guarda con respecto de unidades y conjuntos de tal escultura, hay, para sustentar dicha autenticidad, un argumento que me parece difícil de controvertir: la boca olmeca, con excepción de lo dicho por Gay y por Luckert, había sido universalmente juzgada como boca de jaguar; a su vez, Luckert y Gay la miran como la boca de una sola serpiente. Resulta, entonces, arduo de admitir que el

supuesto falsificador no la representara, de acuerdo con el juicio universal, como de jaguar, o, siguiendo la idea de Gay y Luckert, como la de una sola serpiente, sino que, guiado por su mera imaginación, lo hiciera figurándola por medio del enfrentamiento de dos cabezas ofidias.

Las cabezas de serpiente

Y allí están esas dos cabezas, iluminadoramente explicativas de imágenes previas a esa plasmación, y anunciadoras de las innumerables que en Mesoamérica habrían de seguirla. Pues además de que su presencia puede explicar, a través de la forma, el sentido de las abundantes imágenes olmecas que presentan esa boca de ensanchado labio superior, y por cierto el de otras muchas más, tales serpientes, al relacionarse con representaciones ofidias originadas en culturas posteriores, afirman la permanente existencia de esa efigie fundamental del pensamiento mesoamericano que tantas veces he mencionado: la de la unidad integrada por dos sierpes y un ser humano.

Su presencia inicial entre los olmecas, viene a fijar la verdad de la hipótesis de Caso: la cultura olmeca es la cultura madre de las de Mesoamérica. Efectivamente, en variadas vestiduras formales, esa triple entidad ha de dar su sentido a las representaciones de Cocijo, de Chaac, de Tajín, de Tlaltecuhli, de Tláloc. Se descubre en todos nuestros tiempos.

Esas mismas serpientes, perfeccionadas por su integración con la forma humana, son aquellas que se enfrentan en la cima de la mal llamada Coatlicue (fig. 78); las que, en el rostro del Tláloc de la Colección Uhde (fig. 4), vienen a explicar el significado de todas cuantas, en imágenes innumerables, aquí las precedieron.

Causa de la existencia del Tláloc olmeca

Intentaré ahora, apoyándome en los elementos de forma del monumento que trato, una explicación de la manera excepcional como sus rasgos fueron expresamente plasmados. Tengo para mí que, de acuerdo con la particularidad con que tales rasgos se representaron en ella, ésta es una escultura de época tardía, acaso de un período crítico de la cultura olmeca, en donde quienes se sentían encargados de preservarla pudieron creerla en riesgo de desaparecer.

Esto me lleva a recordar otra escultura, igualmente tardía, producto ésta de la cultura azteca. Nuevamente aquel Tláloc de la Colección Uhde, al cual tengo que referirme tan a menudo, y que voy a llamar "Tláloc Uhde" (fig. 4).

En ella, insisto, según interpretación de Seler (1963:86) retomada por Caso (1936:25), el rostro de Tláloc aclara su carácter esencial: está compuesto, sin duda, por el enfrentamiento de dos serpientes sobre el fondo prestado por la estructura de un rostro humano.

Mi hipótesis (Bonifaz Nuño, 1986) consiste en afirmar que dicha pieza se hizo con el propósito de aclarar con la más cabal evidencia cuál fue, desde sus principios, la índole de ese rostro complejo, anteriormente representado mediante la abstracción de sus rasgos: los anillos oculares, la bigotera, los colmillos, la lengua, que se advierten en él a partir de su temprana presencia en imágenes teotihuacanas, y que no son sino la estilizada representación de elementos, figurados de modo abstracto, de dos serpientes que se enfrentan y se aproximan.

Esa escultura pues, a mi ver, se ejecutó con el fin de explicar la figura y el contenido conceptual de una serie

de imágenes, que hasta ese momento los habían ocultado detrás de formas no por todos comprensibles.

Pues bien: la misma función explicativa del Tláloc Uhde con respecto de sus precedentes, la atribuyo al nuevo monumento del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana. Éste vendría, pues, a cumplir en relación con previas imágenes creadas por la cultura olmeca, una tarea semejante a la que fue asignada al Tláloc Uhde en lo concerniente a las abstractas representaciones de Tláloc: hacer patente que éstas figuran el enfrentamiento de dos serpientes sobre el espacio encerrado por los contornos de un rostro humano.

El monumento olmeca podría, así, ser tomado como una suerte de "Tláloc Uhde olmeca", y llegaría a poner a la luz que eso mismo, habida cuenta de sus rasgos formales, figuran las imágenes análogas que antes de él fueron hechas; por ejemplo, las talladas en las hachas votivas que originaron en Saville la idea de que representaban rostros o máscaras de jaguar.

En lo tocante a dicho imaginario jaguar, dice Covarrubias (1961:66): "El dios jaguar 'olmeca' se desintegraba frecuentemente en las partes que lo componían: la máscara, o rasgos aislados tales como los ojos vacíos, las cejas en forma de sierra, la boca, una cruz y una mano humana. El resultado era tan abstracto que no debe haber tenido significado más que para los iniciados."

El Tláloc Uhde olmeca se habría esculpido con la finalidad de decir a todos, incluso a nosotros, cuál es el significado de éstos u otros resultados abstractos; podría seguramente decirse que, con evidencia, uno de ellos, a mi juicio el fundamental, queda explicado en definitiva, en su aspecto visible: la estilización del labio superior en los rostros de que se trata. 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.

De seguro, así como éste, otros rasgos de las esculturas olmecas podrán adelante ser explicados a partir de su estudio comparativo con el monumento de que vengo hablando. Pero ya el hecho de que por sí solo éste ha venido a demostrar la naturaleza ofidia de tales esculturas, ofrece la posibilidad de estudiar, bajo luz diferente, una serie de rasgos suyos hasta ahora no debidamente interpretados. A continuación he de referirme en particular a algunos de tales rasgos.

RASGOS ICONOGRÁFICOS

Las cabezas hendidas

Característica de muchas imágenes olmecas, es la hendedura en forma de V que presentan en lo alto de la cabeza. El primero en escribir acerca de ella fue Saville (1929:290) quien, luego de referirse a la tradición según la cual Quetzalcóatl golpeó a Tezcatlipoca con un gran bastón, formula una hipótesis para explicarla: "¿No puede la hendedura frontal [...] ser reminiscente del golpe recibido por Tezcatlipoca del antagonista Quetzalcóatl?"

Al mismo respecto, escribe Covarrubias (1946:164-165): "Frecuentemente la cabeza de las esculturas 'olmecas' aparece hendida con una muesca en forma de V, a veces muy profunda [...]. Esta misteriosa hendedura ha sido explicada por Saville como relacionada con el culto de Tezcatlipoca en conmemoración del episodio en el que Quetzalcóatl le da un tremendo palo en la cabeza derribándolo. Esta explicación —opina Covarrubias— es demasiado simplista."

Hay que hacer notar que el texto donde se encuentra consignada la mencionada tradición (*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 1941:213) no particulariza

en modo alguno el sitio en donde Tezcatlipoca recibió el golpe de Quetzalcóatl, ya que solamente dice: "Quetzalcóatl fue sol y dejólo de ser Tezcatlipoca, porque le dio con un grande bastón y lo derribó en el agua."

Así pues, la suposición de Saville y Covarrubias de que le fue dado en la cabeza, carece de precisa base textual. Pero este último autor propone en seguida tres distintas explicaciones para la hendedura en cuestión: "Es posible que esta muesca represente, o bien alguna forma de sacrificio, o alguna modalidad de deformación craneana, posiblemente para imitar el surco natural de los cráneos de jaguar [...]."

Luego de aludir a la finalidad con que la clase sacerdotal podía considerar las deformaciones craneanas, concluye: "Este concepto pudiera estar basado en elucubraciones místicas, tal vez sugeridas por la *mollera* blanda de los niños. La muesca 'olmeca' podría ser un símbolo del contacto entre la divinidad y el hombre por medio de la *mollera* o la glándula pineal."

De esta manera, se advierte que Covarrubias, aparte de como una forma de sacrificio que no llega a determinar, explica la hendedura de las cabezas olmecas como una imitación indirecta y simbólica de un surco natural en la cabeza del jaguar, o de la *mollera* o fontanela de los niños.

Insisto en este punto, porque sus dos hipótesis, en algún modo, se mantienen hasta la fecha, sostenidas por autores de fama. Éstos son Michael D. Coe y Peter Furst.

Enuncia el primero (Coe, 1972:2): "Un rasgo peculiar, quizá presente en todos los grandes felinos, es un surco que corre longitudinalmente a lo largo de la cima de la cabeza, formado por los pliegues de la floja piel del cráneo." Y haciendo referencia a las esculturas olme-

cas, prosigue (ib.:3): "Un rasgo constante de estas deidades monstruosas es la hendedura en la testa de los jaguares maduros."

Como se ve, este estudioso traslada lo que Covarrubias considera "el surco natural de los cráneos de jaguar", a la piel que los recubre, en donde, por lo demás, no se mantiene permanentemente.

A su vez, Peter Furst (1967:42) sostiene, al igual que Covarrubias, que la mencionada hendedura capital olmeca es representación de la fontanela del dios niño. Coe (1972:3) estima que ambas interpretaciones "no necesariamente [están] en contradicción". Es decir, que juzga que la hendedura puede, a la vez, representar la profunda arruga longitudinal en la piel que cubre el cráneo del jaguar, y la fontanela humana infantil.

Por su parte, Luckert (1976:X1) ofrece una hipótesis diferente: la hendedura viene a figurar el surco existente en la frente de víboras mexicanas.

Posiblemente, el estudio de un rasgo presente en un monumento olmeca, el Altar 4 de La Venta, pueda ayudar a la justa interpretación del rasgo en que me vengo ocupando (fig. 39).

El sobredicho monumento tiene las características típicas de esos llamados altares: una suerte de prisma rectangular, en cuya parte frontal se abre un nicho que guarda a una figura humana, y sobre cuya porción superior se asienta otro prisma, más amplio y más delgado.

En el caso del Altar 4 de La Venta, en el frente de la superficie del prisma superior, sobre el nicho donde la figura humana se asienta, hay un rostro esculpido en relieve: anchos ojos bizcos y alargados; encía amplia y ondulante, con un agudo remetimiento ascendente en su centro; corvos colmillos entre los cuales se extiende hori-

zontal un modo de cruz de San Andrés; un elemento compuesto por dos angostas formas triangulares que se curvan hacia los lados, y que se sitúa entre los ojos, son sus rasgos principales.

Blom y La Farge (1926:87), los primeros en hablar de él, afirman: "El diseño sobre la figura, indudablemente representa una cabeza de animal en forma convencional." Algún tiempo después, Stirling (1943:54), hablando de la misma imagen, establece: "Al frente de la parte alta del altar, está labrado el rostro de un jaguar con un elemento en forma de X entre los colmillos."

Por cierto, sería difícil encontrar alguna relación definitiva entre la imagen aquí comentada, y aquellas que en las hachas votivas y en otras piezas como el Monumento 1 de San Martín Pajapan (fig. 9) o el 10 de San Lorenzo (fig. 10), se han reputado de jaguar; así, la nariz y la boca de éstas, con sus especiales características, están del todo ausentes del rostro ahora en estudio. Con todo eso, la naturaleza felina de éste sigue admitiéndose.

En lo concerniente al doble elemento triangular situado entre los ojos, hasta ahora no claramente explicado, esboqué en otra parte (Bonifaz Nuño, 1985:54-56) una hipótesis que aquí procuraré extender y fundamentar.

Con ese fin, recurriré a la comparación de los rasgos de este rostro del Altar 4 con los naturales del de una serpiente vista de frente (figs. 76 y 77). En la parte central de la boca de ésta, se advierte un remetimiento ascendente en la mandíbula superior, que se corresponde claramente con el que se mira en la encía de aquél; pero es perceptible otro rasgo de significación mucho mayor: la lengua bífida de la serpiente, al salir de su boca, se dirige en muchas ocasiones hacia arriba.

Compárense ahora la imagen de la cara de una serpiente

con la lengua vuelta en dicha dirección, y la del relevado rostro de que se trata, y dígase si puede caber duda.

La bífida lengua de la serpiente, que de manera usual entre los mesoamericanos se representa dirigida hacia abajo, en este caso se figura vuelta en el sentido inverso.

En este Altar se esculpió, pues, la imagen de un rostro de serpiente, o, mejor la del encuentro de dos cabezas de serpiente vistas de perfil y cuyos hocicos se unen.

Ahora bien: describiendo esta imagen, escribe Beatriz de la Fuente (1973:24): "El entrecejo está marcado por una especie de V." Y en otra parte (1977:197): "En el entrecejo, aplanado, va inciso un diseño en forma de V."

En efecto, las líneas que serían las hipotenusas de los triángulos integrantes de este elemento, dibujan evidentemente esa letra, la misma que forman los contornos interiores de la lengua bífida de la serpiente real (fig. 77).

Pasemos ahora a la hendedura capital presente en muchas esculturas olmecas (figs. 9, 10, 11); si se mira bien su posición con respecto de la nariz y la boca de las mismas, y se la compara con el doble elemento figurado entre los ojos de la imagen representada en lo alto del Altar 4 de La Venta, la semejanza formal entre ambas figuraciones saltará a la vista. Y si la forma es análoga, análogo tendrá, por lógica, que ser el significado.

Mi hipótesis es la siguiente: la hendedura puesta en la cima de la cabeza en las esculturas olmecas, es representación del doble extremo de la lengua serpentina dirigida hacia arriba. Para fundarla, tendré que apuntar de nuevo a las que antes se han propuesto, tanto a las enunciadas originalmente por Covarrubias y recogidas con alguna modificación por Coe y Furst, como a la ofrecida por Luckert.

Se recordará que, para los primeros, la hendedura en

cuestión representa un surco existente en el cráneo del jaguar, o uno formado por los pliegues de la piel sobre el mismo, o la fontanela del cráneo de los niños, y que, para el último, imita la grieta de la frente de los ofidios.

En lo que toca a la hipótesis inicial, ha de decirse que el cráneo del jaguar, más que presentar un surco, muestra sólo una especie de suave depresión en la parte donde se extienden y unen los huesos frontales (fig. 74). Tal depresión es siempre curva, lo cual la separa en definitiva de la hendedura esculpida, terminada sin excepción en ángulo agudo. En cuanto al surco de la piel a que Coe se refiere, no es en modo alguno constante, ya que por lo común esa piel sigue la curva de la depresión ósea antes mencionada.

Por lo que concierne a las hipótesis que aducen relaciones con la fontanela infantil y con la hendedura frontal ofidia, hay un argumento iconográfico aplicable a negar éstas, lo mismo que las anteriores.

En diferentes casos, como los de la figura menor del Monumento 1 de Las Limas, la más alta del 1 de San Martín Pajapan, el 77 de La Venta, algunas de las hachas votivas, la hendedura no aparece en la frente y en lo alto de la cabeza, sino en el extremo posterior del tocado que la cubre. Es decir, en un lugar claramente separado de aquel que ocupan la fontanela humana, el supuesto surco de la cabeza felina, o el de la frente ofidia. Puede, ya por esto solamente, afirmarse que no es sostenible que represente a ninguno de los tres.

En cambio, no habría mayor dificultad en suponer que en estos casos de representación, la serpentina lengua bífida vuelta hacia arriba, se prolongó hacia atrás sin perder su figura primordial.

Podría argüirse que en el Monumento 1 de San Martín

Pajapan, el término trasero del tocado no es doble sino cuádruple (fig. 63). Tal cosa podría explicarse, dentro de mi hipótesis, como la representación del extremo no de una, sino de dos lenguas hendidas pertenecientes a las dos sierpes que se enfrentan en la boca del rostro cuya frente cubre dicho tocado. Se trataría, de esta manera, de una certificación más de la presencia simbólica frecuente en la escultura olmeca, la cual vendría a hacerse aquí cabalmente expresa.

En resolución, ésta es la hipótesis que formulo: la hendedura en forma de V de gran número de cabezas olmecas esculpidas, representa, dirigida hacia arriba, la lengua bífida de las serpientes cuyas bocas enfrentadas se figuran simbólicamente con la forma del labio superior de los correspondientes rostros.

Los colmillos de extremos planos y hendidos

Ocurre que en ocasiones, las bocas de los rostros olmecas se figuran dotadas de grandes colmillos con los extremos hendidos. Podrían aducirse como ejemplos, en la escultura mayor, el Monumento 6 de La Venta (fig. 5); en la menor, el hacha de Kunz (fig. 15); en las imágenes incisas, las de los hombros de la figura mayor del Monumento 1 de Las Limas (fig. 43).

Que yo sepa, nadie hasta la fecha se ha ocupado en averiguar y definir con exactitud la causa o el significado de tal manera de figuración.

Como ya se ha visto, Saville (1900:140; 1929:268), al describir el hacha de Kunz, no reparó en esa característica, y a pesar de que en el rostro en ella tallado aparecen los colmillos con el término plano y hendido, afirmó, primero, que eran agudos, y más tarde, que eran prominentes.

En tiempo más reciente, Joralemon, en su *Estudio de iconografía olmeca* (1971:10), al referirse a ese rasgo, dijo sin ningún tipo de explicación: "[Motivo] 26. Los colmillos terminan a veces en elementos hendidos."

Más adelante, afirmó (ib.:13): "[Motivo] 90. *Vegetación de término hendido*. El diseño es formalmente idéntico al bien conocido motivo del colmillo olmeca." Por fin (ib.:58), y en relación con tres imágenes entre las cuales está la ya muchas veces mencionada hacha de Kunz, y que muestran en la boca cuatro colmillos de extremos hendidos, escribió: "Estas tres imágenes del Dios I tienen pares de largos elementos hendidos dentro de sus bocas. El par vuelto hacia abajo simboliza colmillos, mientras los dos vueltos hacia arriba representan vegetación."

Vemos, pues, que a pesar de que tanto los elementos que ascienden como los que descienden son, como él mismo admite, de diseño formalmente idéntico, le basta con que cambien de posición para considerar que significan objetos carentes de toda relación entre sí: colmillos y elementos vegetales.

En el mismo lugar, propone lo que para él son estos últimos: "Fig. 167. [...] Motivos de vegetación." "Fig. 168. [...] Símbolos de Vegetación." "Fig. 169. [...] Renuevos de vegetación." Por supuesto, tampoco explica la causa por que atribuye este significado a dichos elementos formales, con lo cual priva de valor final a sus interpretaciones iconográficas.

Con respecto a la forma de representación de que se trata, cabría recordar lo dicho por Gay (1971:89) con aquella referencia al significado de un par de bandas curvas paralelas situadas en la parte trasera de una boca olmeca vista de perfil (fig. 45), y que, para él, "podría denotar

[...] un largo colmillo con un canal de veneno abierto en el costado”.

Esta bien fundada hipótesis de Gay, me da ocasión para formular otra que vendría a explicar de manera que juzgo difícilmente discutible, el significado iconográfico del rasgo formal en cuestión: la hendedura que abre el extremo de los colmillos en ciertos rostros olmecas, representa con claridad un objeto existente en la naturaleza: el orificio terminal del aparato inyector del veneno de las serpientes.

Mi hipótesis se mira reforzada con el examen de otro monumento olmeca: el 10 de San Lorenzo (fig. 10). De éste también hace mención Joralemon (ib.:77), quien toma como punto de referencia el dibujo de Covarrubias (1961:78, fig. 32), que él reproduce redibujado (fig. 64).

Ahora bien: ese dibujo es del todo inexacto precisamente en la parte correspondiente a los colmillos, que en él aparecen agudos cuando en realidad presentan los extremos hendidos, y en ellos, previamente al comienzo de la hendedura, una breve concavidad circular que, en el colmillo derecho, se sitúa en el centro de una forma circular en relieve, la cual, al continuarse con las dos partes terminales del dicho colmillo, crea la apariencia de una suerte de nudo con dos cabos.

Este elemento, que por cierto faltaría en el diccionario de motivos y símbolos olmecas de Joralemon, muestra en su concavidad central circular, gemela de la visible en el colmillo izquierdo, algo que no puede significar más que lo mismo que la abertura extrema de los mismos órganos en otras imágenes: el orificio de salida del canal del veneno serpentino.

Este hecho proporciona una comprobación más a la verdad de la hipótesis fundamental: los rostros olmecas

tenidos como felinos se componen, en realidad, de elementos ofidios.

El apéndice triangular en el centro de la encía superior

Rasgo peculiar de varias esculturas olmecas, de las cuales he indicado antes diferentes ejemplos, es una suerte de apéndice triangular que descende del centro de la encía o el labio superior. Dos hipótesis se han sugerido para explicar lo que representa, ambas con gérmenes de verdad.

La primera ha sido propuesta por Gay (1971:88), quien escribe con relación a un vaso de cerámica perteneciente a una colección privada: "La boca corresponde al perfecto prototipo de esta imagen olmeca convencional, aunque le falta la 'lengua colgante'. Incluye el característico apéndice apuntado que cuelga del labio superior. Este elemento, que usualmente se representa llano, se asemeja cercanamente a la membrana carnosa que cubre los colmillos de muchas serpientes ponzoñosas." Como se ve, Gay encuentra en este rasgo un nuevo apoyo a la teoría de que los rostros olmecas son serpentinos, al darle modelo natural ofidio.

La segunda hipótesis la expone Grove (1987:61), siguiendo a Joyce *et al.*; afirma: "Como Joyce *et al.* arguyen, este grupo incluía un 'tiburón' zoomorfo sobrenatural sin piernas, que se caracteriza por su grande diente frontal saliente, ojo vacío en forma de U, y una cruz como X en su cuerpo; un símbolo de 'diente de tiburón' en forma de Y, y un motivo oval-circular ondulado."

De lo dicho por estos autores, se infiere que el apéndice bucal a que vengo refiriéndome, podría figurar un diente de tiburón.

Uno de los ejemplos que utilizan para respaldar su

hipótesis es el Monumento 58 de San Lorenzo, que efectivamente tiene cuerpo de pez, por lo cual vendría a justificarla (fig. 61).

Además, en el Monumento 63 de La Venta se encuentra la representación de un animal cuyo cuerpo presenta elementos a modo de aletas, que indicarían su índole ictiológica (fig. 62).

Tenemos, de esta suerte, dos representaciones de peces en donde aparece claramente ese diente frontal único, cuya generalización estilizada pudo ser el origen del rasgo en estudio: el apéndice que baja de la parte central de la encía superior de diversos rostros olmecas.

Por lo demás, no es de extrañar que los olmecas, habitantes vecinos del mar, incluyeran en sus representaciones las de elementos de tiburón. Recuérdese que en alguna de sus ciudades se han hallado ofrendas de dientes de ese escualo.

Pues bien: si se examinan los rostros relevados en los dos monumentos últimamente mencionados, se advertirá que en el de San Lorenzo, salvo por la existencia y la disposición de los dientes agudos, son advertibles rasgos próximos a los de los rostros olmecas llamados de jaguar. Se trataría pues, en cuanto a la figura completa allí plasmada, de una combinación del pez con el hombre y la serpiente; en cuanto al del animal que se ve en el monumento de La Venta, su carácter a la vez de pez y de ofidio es evidente.

Basta, para comprobarlo, con ponerlo en parangón con diversos rostros del cipactli (fig. 65) que, como se sabe, son rostros de serpiente que han experimentado determinada evolución (cf. Gutiérrez Solana, 1983:18). Por lo demás, la reducida mandíbula inferior de dichos rostros, pudiera tener origen en figuraciones olmecas como las dos que aquí trato.

Volviendo al Monumento 63 de La Venta, en él se ve que el cuerpo de un pez sustenta una cabeza primordialmente serpentina; pero en ella los dientes muestran especial disposición; todos son agudos, y uno de ellos se sitúa al frente, en medio de los demás.

Traigamos aquí a la memoria el monumento que he llamado Tláloc Uhde olmeca (fig. 53): dentro de su boca entreabierta, en la mandíbula superior, se insertan siete dientes triangulares: uno en el centro, y tres a cada uno de los lados. Dientes que por su forma recuerdan a los del tiburón. Se trataría, pues, en él, de explicar la asimilación de un rasgo del escualo dentro de un conjunto ofidio, confiriéndole esta última naturaleza. La serpiente, sin dejar de serlo, adquiere un rasgo que en determinado momento cesa de serle ajeno.

Esta afirmación puede reforzarse con la hipótesis de Gay: aquella "membrana carnosa que cubre los colmillos de muchas serpientes ponzoñosas", vendría a ser el vehículo tomado de la naturaleza para "ofidizar" el rasgo extraño, el diente de tiburón, en su manifestación iconográfica.

Un refuerzo más podría encontrarse en otra pieza: la máscara olmeca de madera con restos de incrustaciones de concha, procedente de Guerrero y que se conserva en la Colección del Museo Americano de Historia Natural (Rubín de la Borbolla, 1964: figs. 101 y 102 y p. 130). En ella el apéndice en cuestión define claramente su condición de diente triangular. Visto de perfil se emparenta así mismo, en posición y forma, a los delanteros representados en los antes aludidos monumentos 58 de San Lorenzo y 63 de La Venta (fig. 66 a y b).

La mandíbula inferior

En determinadas imágenes olmecas, principalmente en las que se ven en la cerámica de sitios como Las Bocas, Tlatilco y Tlapacoya (fig. 60), aparece, en la parte inferior de la boca, un diseño que consiste en una serie de biángulos o rectángulos con o sin base, dentro de una superficie situada bajo la mandíbula superior. Joralemon (1971:10) lo llama "mandíbula faltante". En la escultura mayor, aparece varias veces en las cabezas ofidias incisas en la capa de la figura del Monumento 19 de Laguna de los Cerros (fig. 60). El monumento que llamo Tláloc Uhde olmeca lo enseña patentemente en su labio inferior (fig. 60).

Estos dos últimos ejemplos de su presencia manifiestan, a mi juicio, el error de Joralemon.

En efecto, lo que dicho diseño figura no es algo que se coloque sobre una ausente mandíbula inferior, sino ésta precisamente.

Es, tal diseño, la representación de la mandíbula inferior de la serpiente, figurada como labio en el Tláloc Uhde olmeca. La demostración de lo que afirmo, puede encontrarse con sólo comparar las mencionadas imágenes plasmadas en la cerámica y en la piedra, con lo que opino que fue su origen en la naturaleza: las escamas en la mencionada mandíbula de la víbora de cascabel.

Los biángulos o rectángulos serían la figuración de las escamas, y los espacios verticales entre ellas, las líneas que en la serpiente real las separan.

Piña Chan (1981:13), sin ofrecer fundamento ni justificación, escribe a este propósito: "Por su parte, la encía superior del jaguar era representada por medio de pequeños rectángulos, cerrados o abiertos en su parte inferior,

en número de dos o tres, a menudo ligeramente curvos y con los extremos aguzados o en punta.”

Júzguese ahora si su descripción se acerca más a la de una encía felina que a la de las escamas de la mandíbula ofidia. Posiblemente, esa misma admitida relación con el jaguar, fue lo que condujo a Joralemon a su apreciación equivocada.

El conjunto de la nariz y la boca

Al analizar formalmente las piezas estudiadas por Saville (1900:1929), encontré que difieren entre sí en rasgos que por eso mismo pueden considerarse accesorios o secundarios, como son la presencia o ausencia de colmillos, la forma y disposición de éstos cuando existen, la manera de representación de ojos y cejas, la apariencia de las encías.

En cambio, ellas y las muchas que con ellas se emparentan, incluso el Tláloc Uhde olmeca, mantienen una característica en común, esencialmente igual en su esquema constitutivo: la boca cuyos contornos se aproximan a los de un trapecio, la nariz breve y de breves fosas directamente puesta sobre la línea horizontal con que termina arriba el labio superior (fig. 67).

Ahora bien: si se traza una línea que encierre en un solo conjunto esa boca y esa nariz, se tendrá la forma siguiente: una curva cóncava le sirve de base: de ella, de sus extremos, suben a ambos lados dos rectas que a determinada altura se encorvan, cóncavas también, hacia adentro, y se unen en el punto más alto en otra breve curva, ésta convexa, que no se advierte en los casos en los cuales las correspondientes cabezas van cubiertas por algún tocado.

El elemento iconográfico descrito de este modo, y que define con escasas variaciones lo esencial de multitud de rostros olmecas, lo mismo en pequeñas tallas que en monumentales esculturas, ha permanecido hasta hoy sin explicación específica alguna.

Llevado por la intención de establecer su sentido y su significado, arriesgo aquí una hipótesis de carácter genérico. Dicho elemento, tal esquema formal, encuentra su modelo muy aproximado en el contorno de un elemento presente en la naturaleza; un elemento serpentino: la gran escama que, al frente y sobre ella, dibuja el centro de la boca de una serpiente que, todavía en la actualidad, abunda en la zona donde en otro tiempo los olmecas vivieron: el *crotalus durissus durissus*, la víbora de cascabel (fig. 76).

Mírese esa escama, e imagínese que se traza dentro de su contorno una línea horizontal tendida de lado a lado a la altura donde su forma empieza a estrecharse. Dividida así en dos la superficie contenida por el mencionado contorno, se tendrá, en lo alto, un espacio inscribible en un triángulo; pónganse ahora, contiguos a su base, dos círculos completos o incompletos: aparecerá, así, la imagen de la nariz con sus menudas fosas.

Dentro del espacio restante, el inferior, figúrense los labios: amplio y horizontal en su porción alta; angosto y descendente en sus extremos, el superior; el inferior, curvo y más delgado que el otro.

Entre los labios, como elementos variables, es posible situar distintos modos de colmillos, o dejar desnudas las encías (fig. 68).

Pienso que no existe rostro ninguno de aquellos generalmente considerados felinos, que no se instale naturalmente en tal contorno esquemático (fig. 69).

De esta suerte, la víbora de cascabel, cuya presencia relacionada con la humana da motivo al Monumento 19 de La Venta (fig. 70), ofrece, con la forma de su escama bucal superior, el elemento de forma mediante el cual se integra en definitiva con el rostro del hombre, edificando su expresión perpetua e invariable; manifestando, por ende, la esencia serpentina de éste en su representación plástica.

Porque aquello que se ha dicho en lo tocante a los rostros estilizados o abstractos, es aplicable también a los figurados de manera naturalista. En éstos, hablo por ejemplo de los de las cabezas colosales, se advertirá fácilmente que el labio superior parece haberse estilizado, como al final explicaré, para hacer sitio a las cabezas enfrentadas de dos serpientes.

PROCEDIMIENTO ICONOGRÁFICO

Imágenes y textos

En los estudios sobre iconografía mesoamericana, hay un punto donde es necesario ensayar una suerte de salto mortal. Me refiero a aquel en que, una vez estudiadas las imágenes, analizadas en sus rasgos particulares, integradas en conjuntos coherentes mediante el establecimiento de las relaciones que éstos guardan entre sí, es necesario interpretarlas y darles definición.

Esta necesidad, relativamente fácil de satisfacer cuando se trabaja sobre culturas que cuentan con suficientes textos escritos capaces de aclarar el significado de las figuraciones plásticas, se vuelve en perpetuamente insatisfecha en plenitud cuando se trata de nuestras culturas prehispánicas. En efecto, incluso en la azteca, a propósito de la cual existe gran número de fuentes literarias, resulta difícil, a causa de las dudas que justamente caben acerca de la veracidad de éstas, llegar al establecimiento firme de la definición del carácter y el significado de imágenes determinadas.

La dificultad se acentúa, por supuesto, cuando se intenta llegar a conclusiones lícitas en lo tocante a imágenes provenientes de culturas nuestras de las cuales están del todo

ausentes los testimonios escritos. Tal es, en especial, el caso de los estudios de iconografía olmeca.

He procurado en mi trabajo, y creo haberlo conseguido, integrar un conjunto fundamental de representaciones, valiéndome del carácter común que muchos de sus elementos formales comparten. Y he tratado de probar la pervivencia de dicho carácter en las representaciones nacidas de las culturas mesoamericanas en general.

Encontré que el principio original que Caso proponía buscar en la cultura olmeca mediante la fijación de semejanzas existentes en culturas posteriores, así como su desarrollo en éstas, se hallan precisamente representados en el muchas veces aludido cuadro de Covarrubias. En imágenes zapotecas, totonacas, teotihuacanas, mayas, aztecas, todas con raíz en la de un rostro olmeca, está plasmada, con variaciones únicamente formales, la presencia de tres entidades constituyentes de unidad: dos serpientes y un ser humano. Dos piezas clave demuestran la verdad de esa presencia continua: el Tláloc azteca de la Colección Uhde y el que he llamado Tláloc Uhde olmeca.

Pero el problema al cual me referí al principio, impone sus dificultades de solución cuando se presenta la tarea de establecer su significado.

Nada que se parezca a una escritura explicativa, se tiene en lo relativo a los olmecas. Con todo eso, ateniéndome al principio de la unidad de la cultura mesoamericana, me parece permisible indagar en textos relativos a las que siguieron a aquéllos, cuanto pudiera serles aplicable. Por lo demás, así lo han hecho todos los que se han ocupado en la materia.

En principio, es generalmente admitida la relación entre las imágenes olmecas y las que en Mesoamérica vinieron después de ellas.

Así dice, por ejemplo, Coe (1972:1): "Hay la posibilidad de un análisis genético que detectaría las analogías entre las iconografías religiosas maya y mexica; después que relativamente tardíos pormenores de difusión entre las dos han sido descubiertos, es bien obvio que esas imágenes que son parientes, radicarían en su común origen, un origen que sólo puede ser olmeca."

Adelante, dice también con directa conexión a lo anterior, y comentando el hecho de que los aztecas habían visto a Tezcatlipoca en figura de jaguar: "Su justificación para esto, y para todos los otros aspectos de teología azteca, estaba contenida en el mito de origen. En realidad, hay un único mito de origen para todos los pueblos mesoamericanos, que debe ser reconstruido de varias fuentes anchamente esparcidas, ninguna de las cuales cuenta la historia completa" (ib.:8).

Coe se refiere aquí, seguramente, a la llamada *Leyenda de los soles*, con sus variadas versiones (cf. Moreno de los Arcos, 1967).

Llegado para mí el momento de intentar a lo menos una hipótesis con el fin de establecer el significado de las imágenes humanoserpentina persistentes en Mesoamérica, procuré iniciar con el menor riesgo posible aquel salto mortal de que hablé al principio; el que parte de la necesidad de relacionar las imágenes con los textos para dar explicación a las primeras.

Partiendo del principio expuesto por mí (Bonifaz Nuño, 1986:24) de que en los estudios de iconografía prehispánica, un documento escrito sólo puede considerarse verdadero en tanto que sea múltiplemente respaldado por imágenes plásticas que le den comprobación, investigué la existencia de un texto con respecto al cual se cumpliera la mencionada condición.

Desde luego, encontré que la *Leyenda de los soles* está muy lejos de ofrecer esa característica. Faltan de continuo las imágenes que puedan comprobarlo.

Dado que las figuraciones mesoamericanas más frecuentes y abundantes, son sin duda las de la multicitada entidad compuesta por dos serpientes y un ser humano, había que buscar, pues, una base textual sobre la cual esa entidad con sus tres elementos pudiera levantar su deseada definición. Un texto donde aparecieran, en apretada unión, las dos serpientes y la forma humana.

La Histoyre du Mechique

Yerra Coe al afirmar que "hay un único mito de origen para todos los pueblos mesoamericanos". Hay, que yo conozca, uno más: aquel que en la *Histoyre du Mechique* habla precisamente de la creación, y que se introduce con estas palabras: "Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte."

Se mira, pues, que aparte de la generalmente expuesta historia de la creación universal narrada en la *Leyenda de los soles*, había otra conocida por la sabiduría de los hombres; y esta otra daba a la creación un fundamento filosófico pleno, en el cual la existencia humana adquiría su definitiva significación.

Porque en ese mito de origen aparece el hombre ligado en su forma y en su acción al poder divino, que sólo es capaz de ejercicio cuando cuenta con la colaboración de aquél.

Tenía yo, repito, que encontrar un texto donde se revelara la presencia de dos serpientes y un hombre. Y en el de la *Histoyre du Mechique* esto sucede con certeza que deslumbra.

Pues en él se lee que aquel poder divino se desdobra en dos magnas sierpes, las cuales, antes del principio, se juntan con el poder humano para conquistar su propia perfección.

Dice el mito, que ya copié en otra parte (Bonifaz Nuño, 1986:135-136;177), pero que hoy me es necesario volver a reproducir: "Dos dioses, *Çalcóatl* y *Tezcatlipuca*, trajeron a la diosa de la tierra *Atlaltentli* 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 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."

Allí estaba acaso, pues, el texto buscado, describiendo en palabras la unión de las tres entidades básicas de la plástica mesoamericana desde su inicio hasta su término. Y si era aplicable a la interpretación de las obras plásticas terminales, tendría, merced a la unidad de la cultura de que se originaron, que serlo así mismo a la de aquellas que se crearon primero.

Había ya, tan sólo, que interpretar el texto en su significado básico, que tendría que ser también el de las imágenes plásticas. Y ese significado se manifiesta casi espontáneamente.

Los dos dioses creadores nada pueden por sí solos; para actuar, han de trasmutarse, de acuerdo con parte esencial de una tercera entidad, en serpientes.

La índole humana de la diosa de la tierra, que puede ser hombre o mujer (*Histoyre du Mechique*: 25), se muestra aquí claramente en su forma: ella camina, y tiene dos brazos y dos piernas, dos manos y dos pies. Si forma es esencia, como dice el filósofo, esta entidad tiene, así, esencia humana. Es humana. Aquí está, pues, el hombre.

Si uno se pregunta cuál es el papel que en el mito desempeña, habrá que responder que es el de integrarse en unidad con los dioses, para que éstos puedan actuar. El hombre, de este modo, es el motor inicial de la creación.

Piénsese en el punto donde los dioses trasmutados en sierpes se unen con él. En ese punto se concentra el máximo del poder creador, aquel que ha de originar el cielo y la tierra, el universo.

El significado literal del mito no puede ser otro. Vayamos ahora a las imágenes mesoamericanas. Desde los olmecas hasta Tenochtitlan, en todas las culturas que en el tiempo se dieron entre ellos, en la vastedad de nuestra región, aparece esa figuración considerada de dioses de la lluvia, en la cual se reúnen un ser humano y dos serpientes, y que adquiere su perfecta y evidente expresión en la mal llamada Coatlicue (fig. 78).

Aplicando las inferencias extraídas del texto escrito, deberá concluirse que tal figuración plástica representa lo mismo que éste significa; esto es, la fusión del hombre y los dioses para constituir la suma del poder creador. Manifestación plena y constante de una concepción humanista del mundo.

De esta suerte también, salta a la vista la precariedad de atribuir a los olmecas un culto del jaguar que, como ya se dijo, no explica en el fondo lo fundamental y permanente de nuestra antigua cultura, a la cual, pensando

del modo que digo, debe reconocerse una base metafísica indestructible y sapiente.

También de esta suerte, se explica el significado del principio cultural común cuya indagación aconsejaba Caso y que ilustró Covarrubias; así mismo, a partir de él, es posible establecer un espinazo congruente para la cultura y la religión de Mesoamérica; un espinazo cuyas vértebras plásticas son las imágenes llamadas de Tláloc.

Tal es la manera de salto mortal que hube de intentar, a fin de subir el tercer escalón exigido por la teoría del procedimiento iconográfico.

EL HOMBRE ESENCIAL

Estilizaciones

Tres primordiales grados de estilización aparecen en la representación de los rostros humanos en el arte olmeca: el primero tiene su ejemplo en aquellos que se miran en las hachas votivas (figs. 13, 15, 16 *et al.*), en el tocado del Monumento 1 de San Martín Pajapan (fig. 9) o el del 44 de La Venta (fig. 59), o en el Monumento 5 de Estero Rabón (fig. 71), en la figura menor del Monumento 1 de Las Limas (fig. 12), o en los monumentos 10 y 52 de San Lorenzo (figs. 10 y 11).

El segundo grado lo constituyen rostros como el de la figura mayor del Monumento 1 de Las Limas (fig. 72).

El tercero corresponde al de las cabezas colosales (figs. 14 y 73) o el del Monumento 1 de Cruz del Milagro (fig. 36). Estos grados se comunican entre sí por medio de inifinidad de matices.

Se caracteriza en lo fundamental el primero, por la forma que se da a la nariz y la boca.

Ésta, dentro de un contorno generalmente trapecial, muestra el labio superior ampliado en su parte media, y el inferior casi siempre curvo y más angosto; aquélla se contiene en límites triangulares o trapeciales también, y

apoya su base en la recta horizontal que marca el término del labio superior.

El retrato

Los demás rasgos de estos rostros tienen amplia variedad; así, los ojos pueden ser almendrados, cuadrangulares, en forma de lágrima, en escuadra de línea menor descendente, oblicuos u horizontales; pueden llevar o no cejas, mostrar o no los iris; las bocas tienen comillos de formas distintas, o enseñan las encías desnudas, lisas u onduladas o con una proyección central en forma de V; las orejas pueden estar figuradas, o ser sustituidas por un modo de orejas; lo alto de la frente puede ser plano o semicircular, o presentar una hendedura en V, de dimensiones diversas; lo único en ellos constante, pues, es la aludida figuración esquemática de la nariz y la boca.

El segundo grado de estilización es observable en rostros claramente humanos, pero sin carácter individual.

De ojos generalmente estrechos y breve nariz, tienen en la forma del labio superior su principal característica: éste es amplio y desciende en las comisuras de la boca. A veces, como en el Monumento 44 de La Venta (fig. 59), sus rasgos se mezclan con los que definen el primer grado.

Por último, el tercero contiene rostros no sólo plenamente humanos en su generalidad, sino también definidores de particulares individualidades; son, como justamente se dice, retratos de personas únicas. Sin embargo, al igual que en los grados anteriores, revelan un claro sentido de estilización en la boca, especialmente en la figuración del labio superior, el cual a menudo se amplía también, de suerte que llega a hacer por esta causa, que los rostros cobren apariencia negroide.

Hay, pues, tres grados de estilización, con variados matices intermedios y frecuentes combinaciones, pero que se unifican en su rasgo esencial: la representación del labio superior.

Para concluir, habré de referirme, dentro del tercer grado de estilización de los rostros humanos, al conjunto que en muchos sentidos es la máxima creación que de los olmecas conocemos: las cabezas colosales.

Se admite de manera general que son retratos; se dice que de sacerdotes, de gobernantes, de jugadores de pelota, de sabios. La individualización de sus rasgos faciales, el carácter individual por tales rasgos manifestado, justifica plenamente tal admisión.

Pero cabe preguntar quiénes eran esos sabios o guerreros o sacerdotes o gobernantes retratados, y, con los medios hasta hoy conocidos, es imposible dar respuesta a tal pregunta. Y acaso esto no importe nada.

Por otra parte, aun cuando sus autores no lo hayan pretendido así, estas esculturas son indisputables obras de arte. Y la función del arte, el del retrato ejemplarmente, en su esencia no es la reproducción del modelo, la imitación exacta y realista que permita identificarlo en su carácter de criatura transitoria y endeble, sufridora de una condición fatalmente efímera y sujeta al influjo de las circunstancias, sino la plasmación, por medio de inagotable juego de abstracciones, de una permanencia esencial, de un elemento invariable que, sirviendo de raíces a la realidad, trasmute ésta en otra realidad consumable muy por encima de las apariencias puramente físicas.

Esta nueva realidad fundada por el artista, en el punto donde se logra, conquista un valor mediante el cual el hombre se ve dotado con una manera de ampliación de la conciencia que tiene de sí mismo y del mundo, y se

enriquece con las lumbres de una certeza trascendente que, más allá de tiempos y lugares, lo establece libre y duradero, a salvo de riesgos y amenazas, en el centro mismo de lo que él juzga poderoso a darle justificación y fuerza salvadoras.

Así se explica que el arte del retrato, en sus cumbres, se haya apartado siempre de la intención de copiar servilmente, de fingir la realidad comúnmente perceptible de lo retratado, y, en vez de intentar producir una ilusión de dicha realidad, haya fijado, valiéndose de especiales convenciones, la consistencia profunda de los valores que hacen el sentido de lo humano, según lo consideran las culturas donde dicho arte se manifiesta.

El artista, pues, en uso de su facultad expresiva, plasma, haciéndola visible, esa suerte de metarrealidad constitutiva del hombre, esa condición metafísica que construye su ser verdadero, y la vuelve generalmente comunicable.

Su alejamiento de la realidad común es, de modo significativo, el procedimiento que emplea para aproximarse a la realidad superior que pretende establecer. La inmutable realidad sin cadenas que por obra suya se vuelve en objeto sensible, cognoscible por medio de los sentidos; en objeto inmediato de conocimiento.

De acuerdo con lo anterior, se hace necesario indagar qué es aquello que de lo humano representan estos retratos, las cabezas colosales olmecas. Qué concepción suprema de la esencia humana representan esos rasgos, sin duda fruto de particulares convenciones culturales, los cuales otorgan sentido a los rostros que los contienen.

Las cabezas colosales

"Todas son diferentes, cada una tiene fisonomía propia, gesto particular y diferente tocado", escribe Beatriz de la Fuente (1985:59).

Pero es precisamente olvidando dichas diferencias, definidoras de lo particular de cada una, que habría de buscarse aquello que tienen en común, lo compartido por todas ellas, con el propósito de esclarecer su sentido único; la definición del hombre como entidad, como centro de valores, que aquella cultura se daba a sí misma.

Construida alrededor del ser humano, como lo dejan entender las multiplicadas presencias suyas en las imágenes plásticas que procedentes de ellas conocemos, hace lícito pensar que en el grado en el cual se llegue a comprender su concepción del hombre, se alcanzará la comprensión de sus fundamentos y sus frutos.

Aquí están ahora sus cabezas colosales, esos retratos; ese conjunto de individualidades artísticas ligadas por ciertos elementos compartidos que son lo que en último término responderá a la interrogante básica: no a quién, sino qué es lo que en ellas se mira retratado; esto es, cuál es la realidad del hombre en sí, la que trasciende e ilumina su presencia física. Y esos elementos se van mostrando con posibilidades de gozosa certidumbre.

Parientes son en ellas la posición de los iris y la manera de los labios.

Hablando de la número 1 de San Lorenzo (fig. 73), Beatriz de la Fuente (ib.:60) dice que ésta, "como todas las Cabezas Colosales, muestra estrabismo bilateral convergente".

Todas, en efecto, como otras muchas representaciones olmecas humanas y serpentinas, bizcan hacia adentro;

consecuencia de esto, es que al hacerlo duplican la imagen del objeto que miran.

El estrabismo

Alguna vez, buscando explicación para el estrabismo de las cabezas colosales, consulté el caso de la visión doblada a hombres sabios de la región de los Tuxtlas, en Veracruz; me dijeron que en el espacio creado entre las dos imágenes así provocadas, se puede ver la verdad.

En análogo sentido, se lee en Castaneda (1986:66): "La técnica [...] consistía en forzar gradualmente los ojos a ver separadamente la misma imagen. La falta de convergencia de la imagen causaba una doble percepción del mundo; esta doble percepción [...] permitía a uno la oportunidad de juzgar cambios en lo circundante, los cuales, ordinariamente, los ojos eran incapaces de percibir."

Y también (ib.:68): "Una vez que aprendas a separar las imágenes y veas dos de cada cosa, debes enfocar tu atención en el área entre las dos imágenes. Cualquier cambio digno de atención tendría lugar allí, en esa área."

Y más adelante (ib.:184) se lee cómo el mundo visto entre las imágenes creadas al bizcar, adquiere una realidad diferente, que podría pensarse que es la verdadera.

Con base en tales afirmaciones que hacen suponer una tradición indígena mexicana de conocimiento, cabría formular la hipótesis de que la representación del estrabismo en los ojos de las cabezas colosales, lo es de la humana intención de encontrar la verdad íntima de la realidad, de la posibilidad humana de descubrir lo verdadero y permanente en el siempre cambiante y engañoso mundo presentado por los sentidos a la conciencia.

En cuanto al segundo de los elementos compartidos por las cabezas colosales a los cuales hice referencia, es decir, a la manera como los labios son figurados en ellas, cabe decir que el superior de éstos presenta en casi todas una especial amplitud, que los emparenta en su traza con los de la raza negra.

Tanto es así, que Melgar (1869:292), al hablar de la Cabeza de Hueyapan descubierta por él en 1862 (fig. 14), dice haber sido impresionado por "el tipo etiópico que representa", tipo del cual dedujo que "indudablemente había habido negros en este país", y que Chavero (1887: 63) insistió en eso mismo basándose en parte, para hacerlo, en el mismo monumento de Hueyapan.

Estas apreciaciones, sin duda equivocadas, tienen su origen en un hecho real: la amplitud del labio superior a la cual hice mención más arriba, y que sólo puede deberse a una reflexiva estilización empleada para representarlo.

Con el fin de investigar la causa de dicha estilización y lo que ella puede simbolizar, conviene acudir a la cabeza de Acayucan, el Tláloc Uhde olmeca del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana (fig. 53).

Allí se mira inequívocamente el motivo por el cual se dio forma a la representación de la "boca olmeca": su labio superior ofrece justamente el espacio para situar la cabeza y el principio del cuerpo de dos serpientes que en el centro enfrentan sus hocicos abiertos. Son esas serpientes que, como intenté fundamentarlo cuando hablé de mis procedimientos iconográficos, al unirse con la imagen del hombre originan desde entonces, en Mesoamérica, la figuración del poder universal en el instante en que va a comenzar su pleno ejercicio.

Pues obsérvense los labios superiores de las cabezas colosales. Ningún esfuerzo se requiere para ver que la forma de todos ellos, acaso adaptada además a una realidad física, ofrece plástico acomodo a la presencia de dos cabezas serpentinadas enfrentadas.

En las cabezas colosales, pues, se expresa el mismo concepto que en todos los rostros olmecas, pero llevado a su plena humanización.

El hombre ha asimilado de modo cabal la doble imagen de las fuerzas superiores, y se ha hecho capaz de ponerlas en acción.

Acaso ahora sea posible proponer una respuesta a la pregunta antes planteada, en cuanto a lo retratado por las cabezas colosales; esto es, a la índole del hombre que representan.

La esencia del hombre

Trascendiendo la individualidad de los modelos reales, yendo mucho más allá de construir un espejo de la realidad, expresan un inexpugnable ideal humano: es el hombre que, colmado por las potencias de la creación, contempla, antes de convertirla en acto, la verdad preexistente a todo.

Mira, conoce, sabe. Y funda la acción en la sabiduría conquistada.

Se explica así el sentimiento de poder que radia de la grandeza ilimitada de tales cabezas; la perfecta serenidad que sus formas sugieren, la graveza nacida de esa expresión donde la conciencia conoce sus límites antes de iniciar su siempre ilimitada tarea.

De admitirse esta hipótesis, cimentada toda en relaciones de individualidades y conjuntos iconográficos,

resaltaría la ineficacia de otras previas, basadas en impresionistas fantasías o en la inaplicable aplicación de criterios provenientes de culturas extrañas.

Doy dos ejemplos: Coe (1968:65) habla de "autoridades despóticas que demandan reconocimiento público de ellos mismos y de sus antepasados bajo la forma de grandes imágenes como símbolos de su poder"; Piña Chan (1967:56) afirma: "Las cabezas colosales de La Venta y San Lorenzo [...] parecen retratar a importantes jugadores de pelota o sacerdotes que merecieron se les inmortalizara en piedra."

En el primer caso, resalta la superficialidad del juicio: de la grandeza de las imágenes, se deduce el despotismo de una supuesta forma de gobierno; en el segundo, la inadecuación de patrones culturales: se atribuye a los olmecas la intención de crear un modo de galería de estatuas de personajes notables.

En otro aspecto, en aquel que las considera como obras de arte, es posible señalar también juicios descarriados. Sin tomar en cuenta la naturaleza universalmente admitida del arte del retrato como figuración de una realidad aparte de la meramente exterior del modelo, Kubler (1962:66) se refiere, a propósito de las cabezas colosales, a "una tradición de escultura verista que conduce a la más fiel posible transposición de apariencias".

Sin entrar en lo que este juicio implica de desprecio particular para el arte olmeca, y quedándose en su sentido general, habría que recordar lo dicho, por ejemplo, por Berger (1961:30) como ampliamente comprobable verdad: "Ningún arte hay que se haya esclavizado [...] en la imitación; ninguno que no sea [...] una trasposición a través de la cual el hombre adquiere conciencia de una imagen distinta de la que le da el sentido común."

Conclusión

En resolución: según se desprende de las creaciones plásticas que de ella conocemos, la cultura olmeca se construyó alrededor de un particular concepto del hombre. La imagen de éste, con diversos grados de estilización, aparece en ellas con multiplicada persistencia.

Dos rasgos en la figuración de su rostro, definen el concepto antes mencionado: la índole bizca de la posición de sus ojos, y la forma de su boca. Indica la primera el conocimiento de la verdadera realidad; la segunda denota la facultad de iniciar la creación, dando posibilidad al ejercicio del poder divino. El hombre, pues, resulta ser para ellos, en esencial unión, el sabio de la verdad y el principio creador del universo.

Aquí, en este conjunto de objetos materiales que les sobrevivieron, se alumbra la expresión espiritual de aquello que fueron los olmecas; de cómo su conciencia llegó a conquistar la justificadora explicación de su propio ser y la del ser del mundo que les pertenecía. Habla en estos objetos su voz permanente y los revela, aliados de los dioses, radicados en el centro mismo universal, vencedores del silencio que el tiempo quiso imponerles.

Apoteosis del hombre, en su armonía con lo que crea y con lo que lo crea.

Este concepto humanista, que declara la magnitud de las obras olmecas, raíz del originario rasgo cultural cuya búsqueda Caso proponía, se transmitió a las culturas mesoamericanas, que por ese hecho demuestran su fundamental unidad, dándoles el supremo sentido de su valor. Conservado bajo diversas formas de representación, se mantuvo durante siglos, hasta la hora en que nuestra civilización sucumbió, bárbaramente destruida por la intromisión europea.

FIGURAS

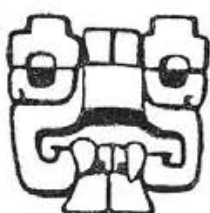
Salvo en los casos en que se indica algo distinto,
los dibujos son de Carlos Ontiveros sobre bocetos
de Rubén Bonifaz Nuño



a



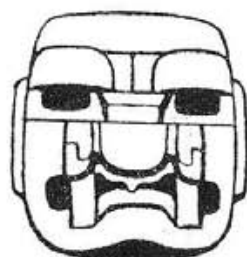
б



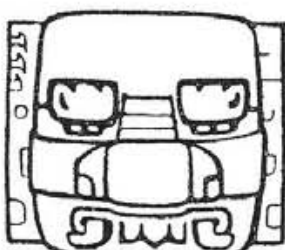
c



d



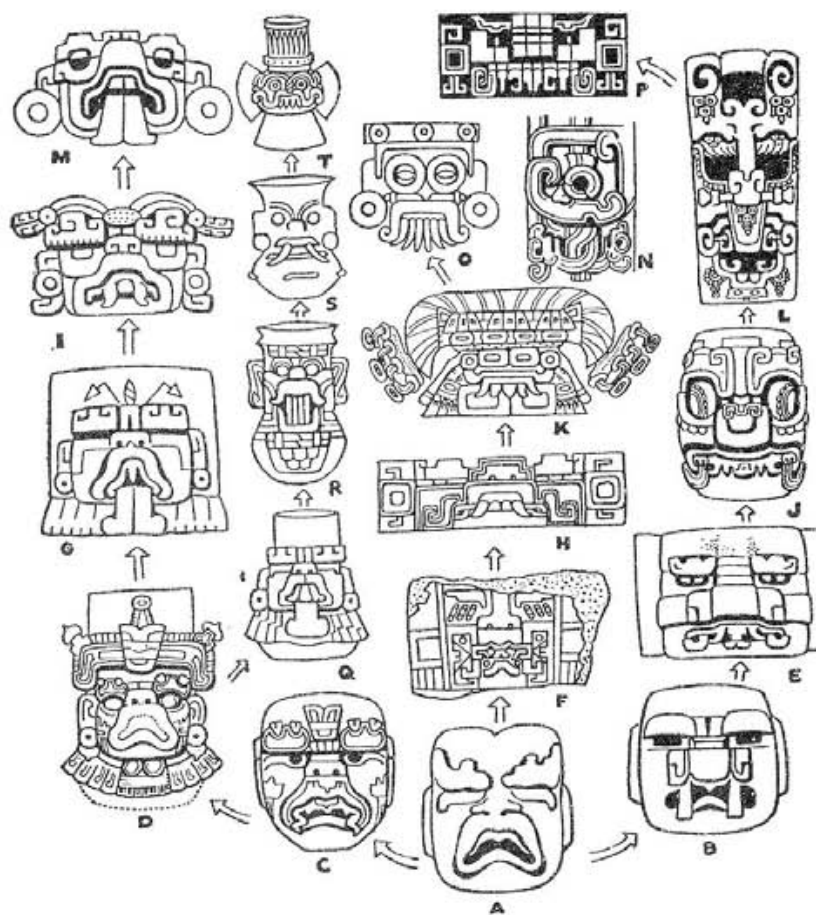
e

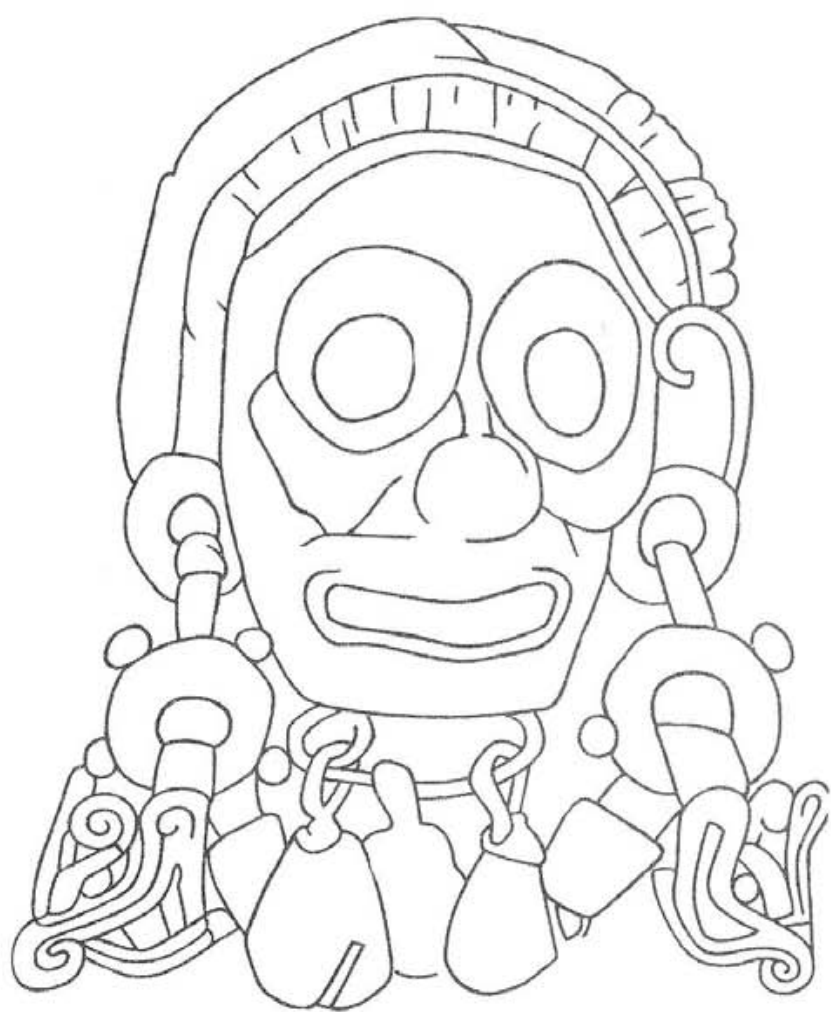


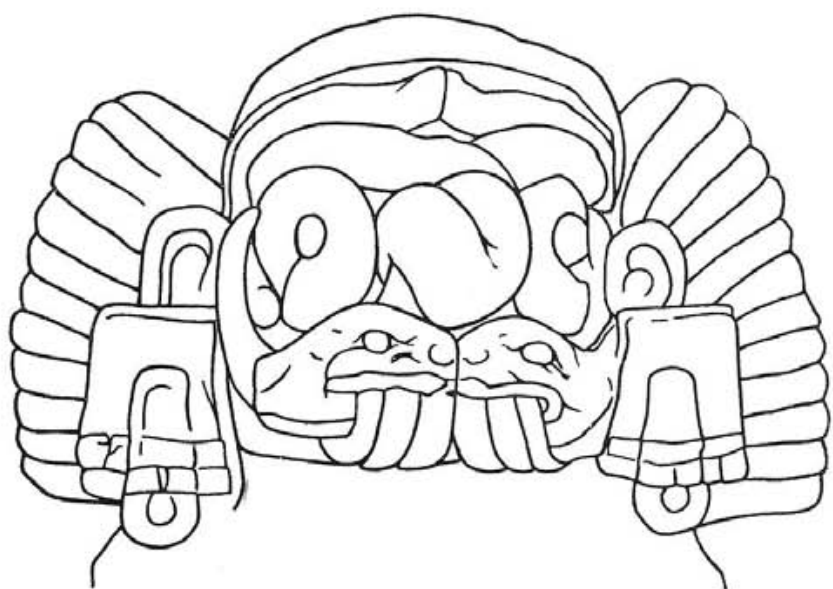
f



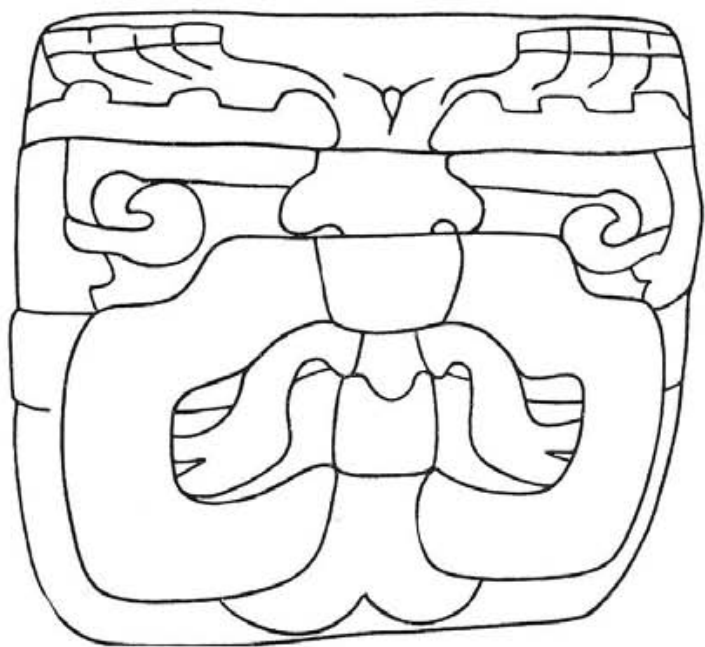
г



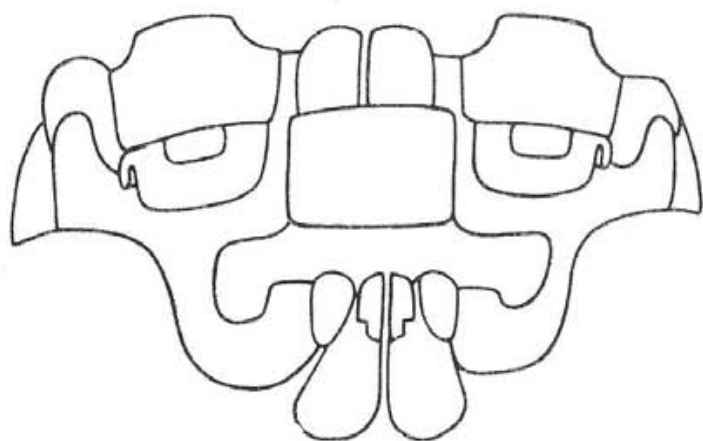
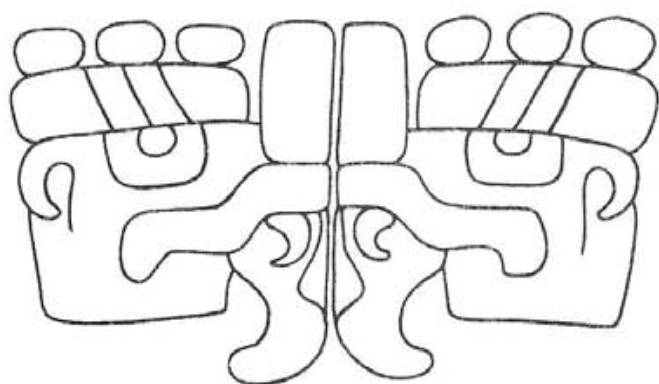
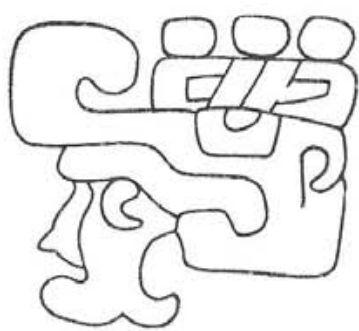
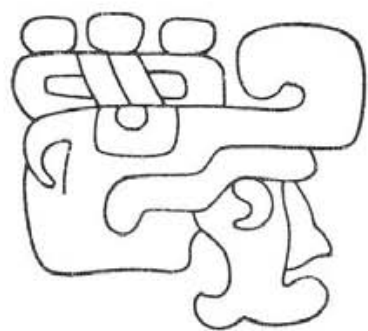


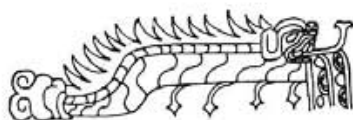


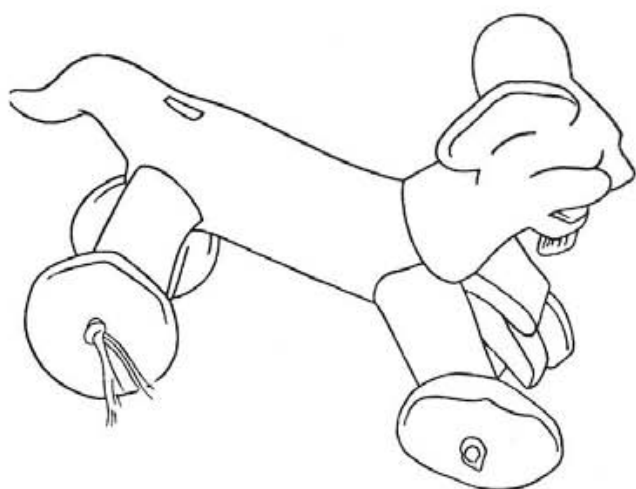
4



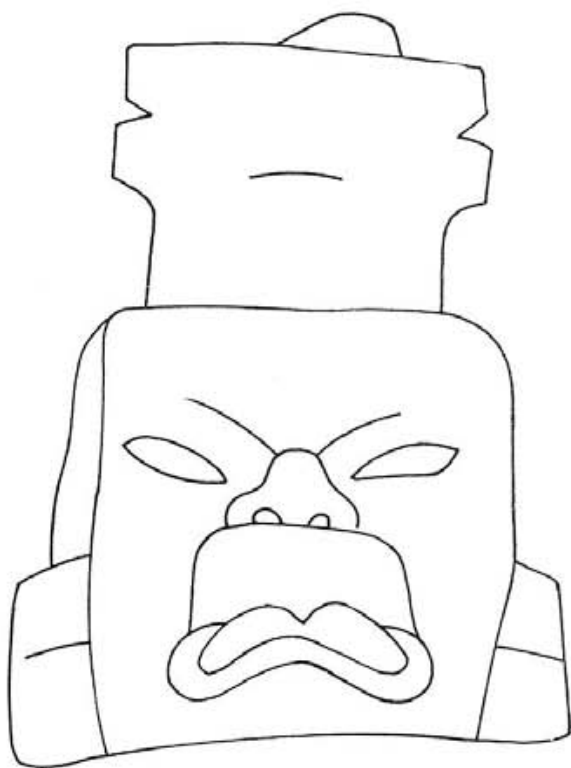
5



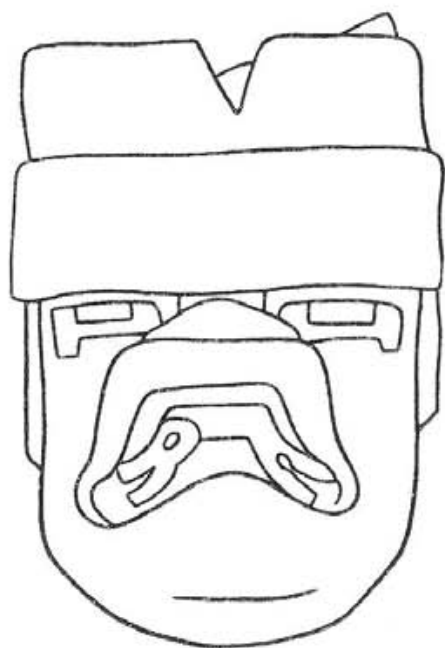




8



9



10



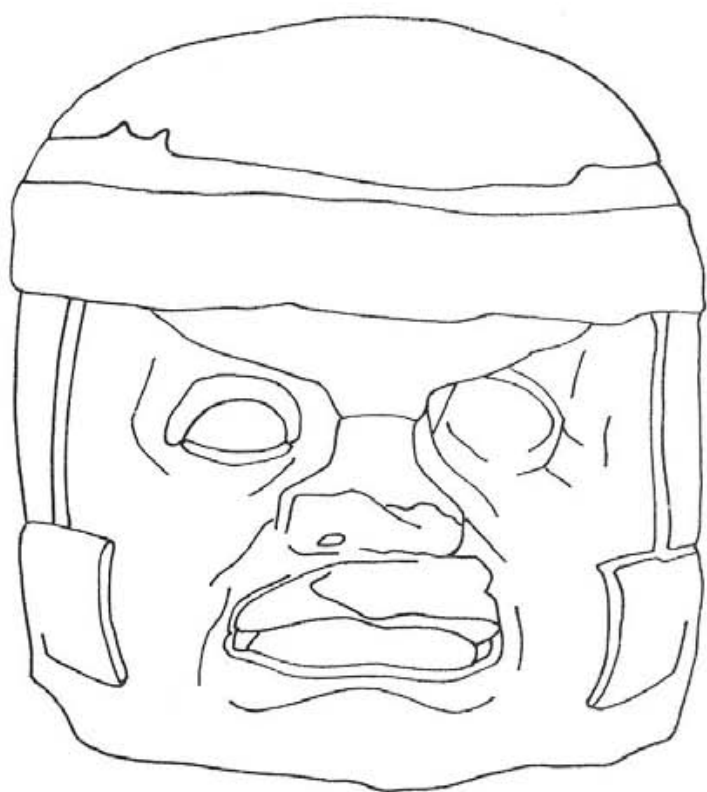
11

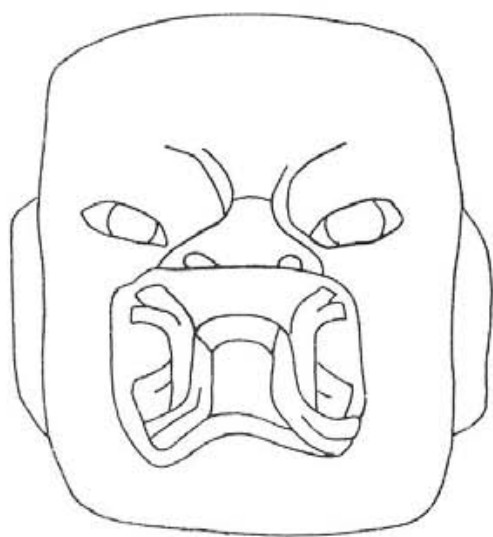


12



13

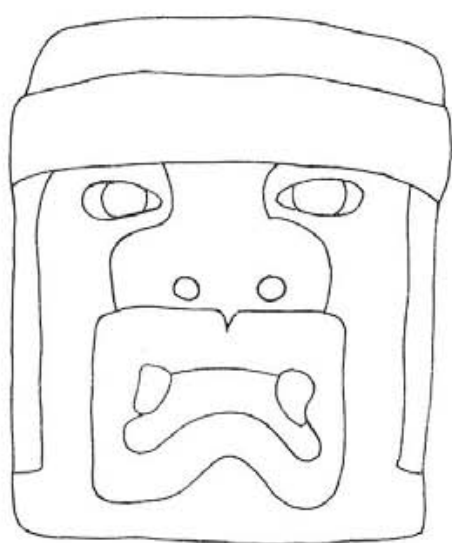




15



16



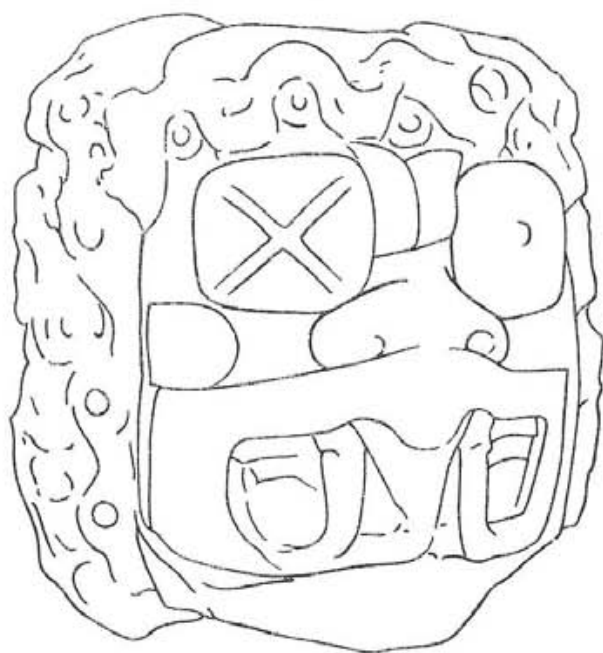
17



18



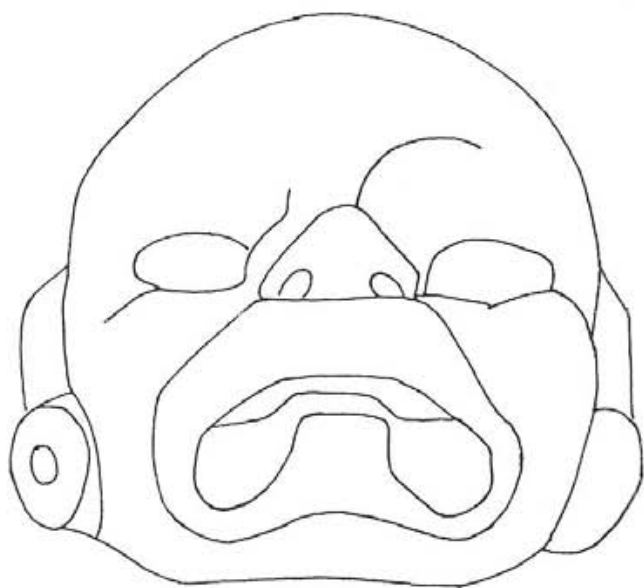
19



20



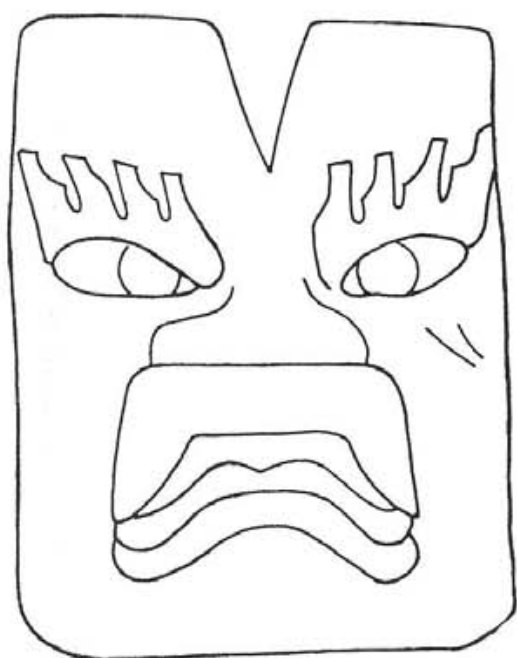
21



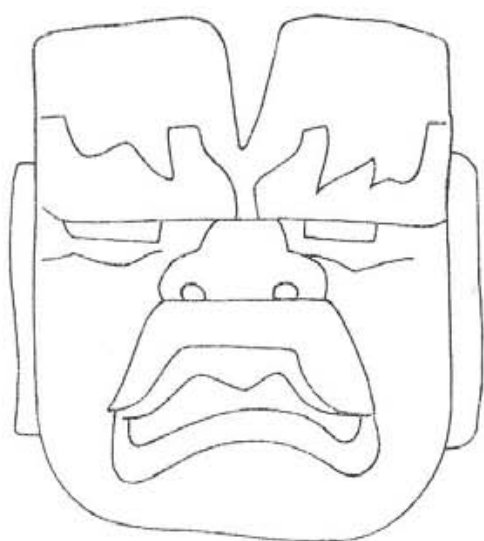
22



23



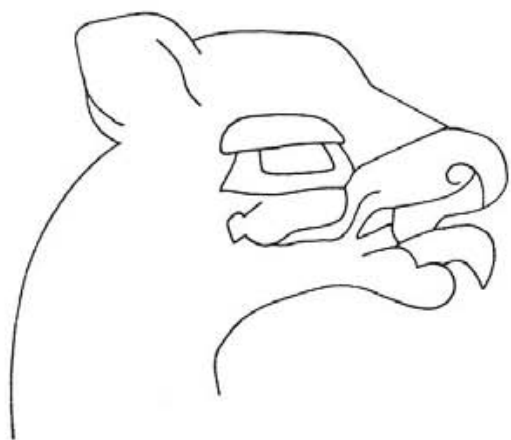
24



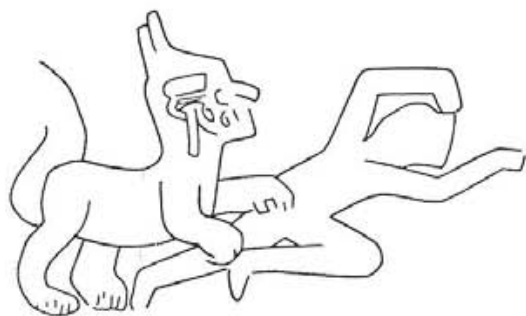
25



26



27



28



29



30



31



32



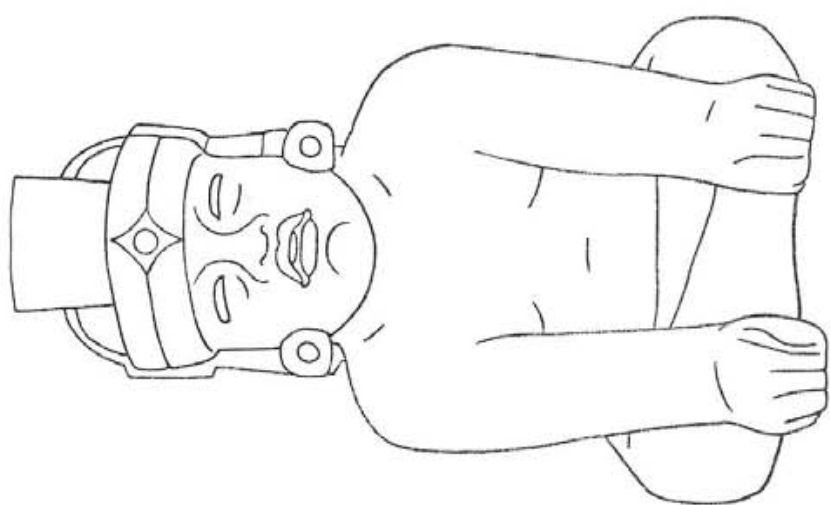
33



34



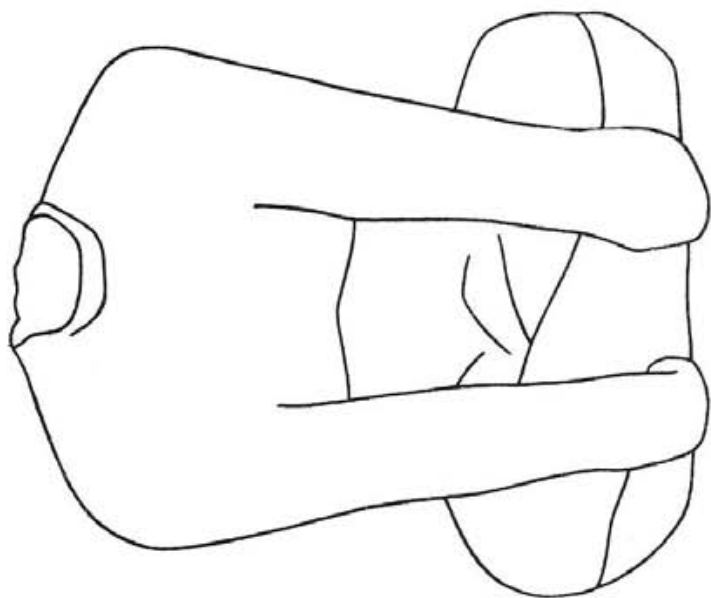
35



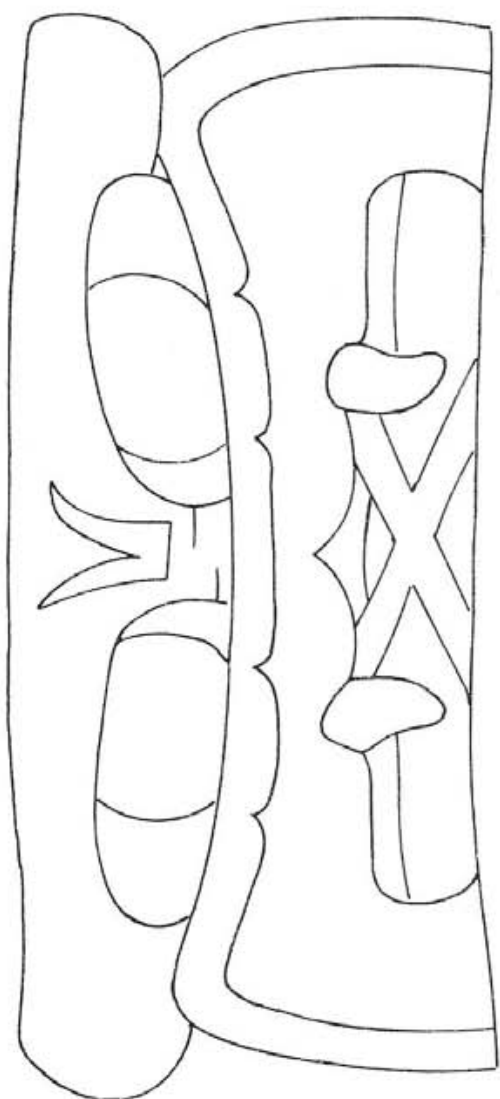
36



38

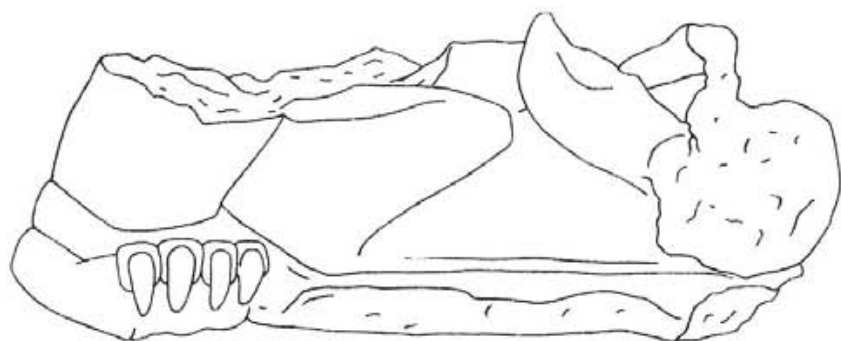


37





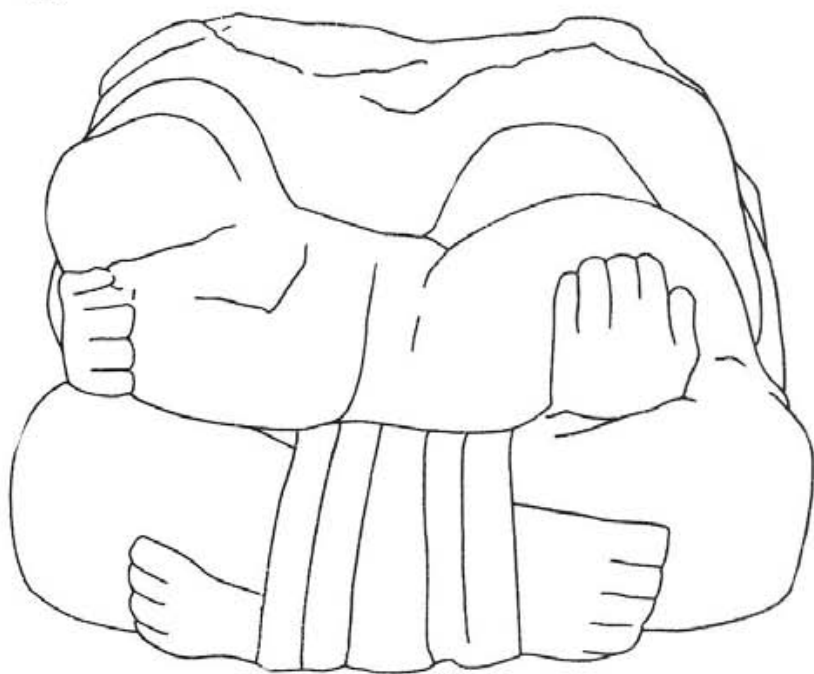
40



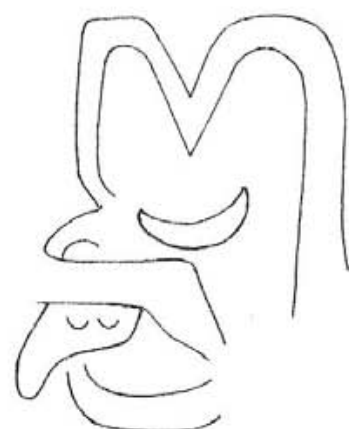
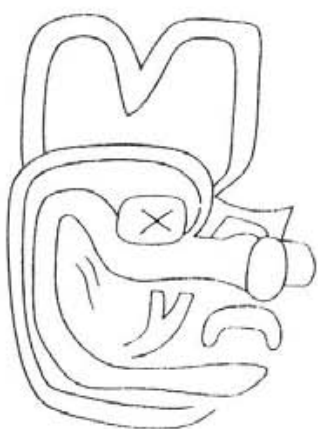
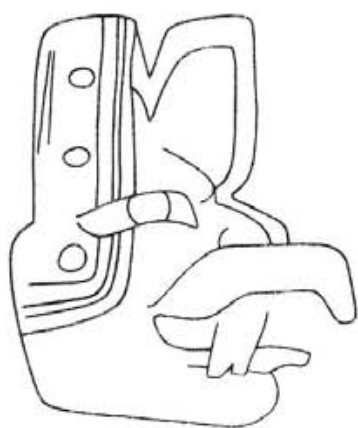
41

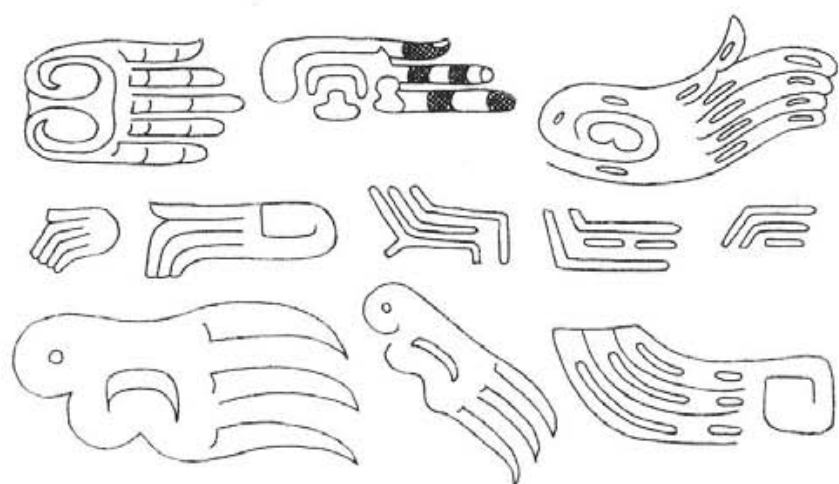


41a

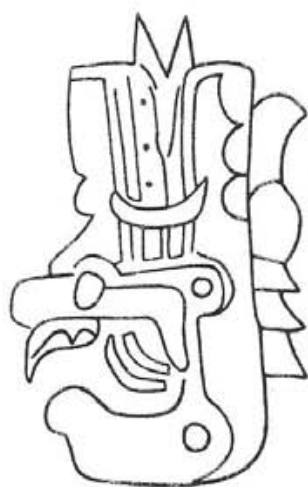


42

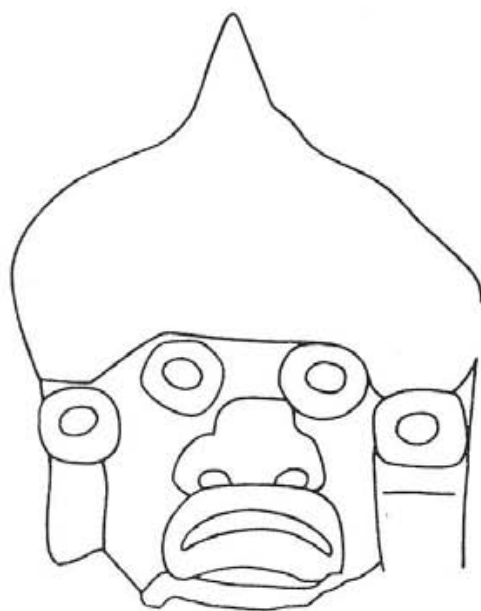
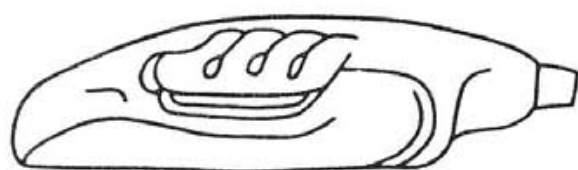
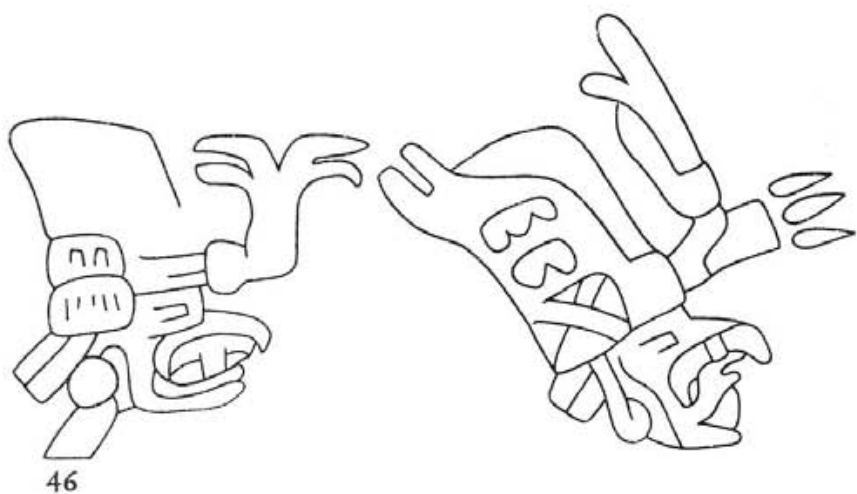


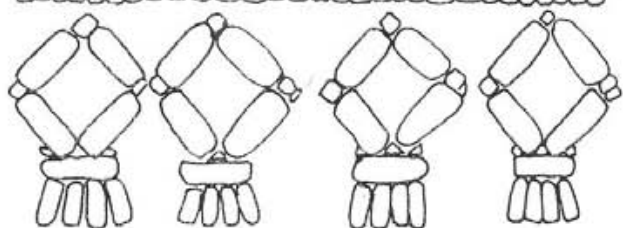
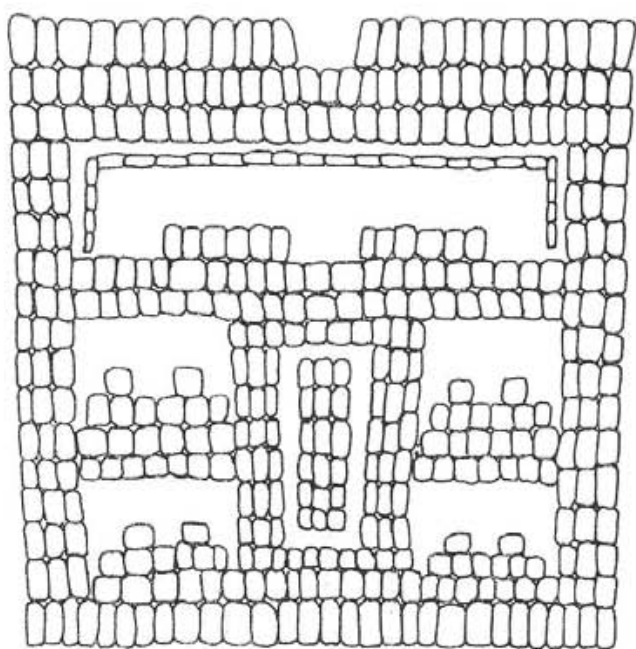


44

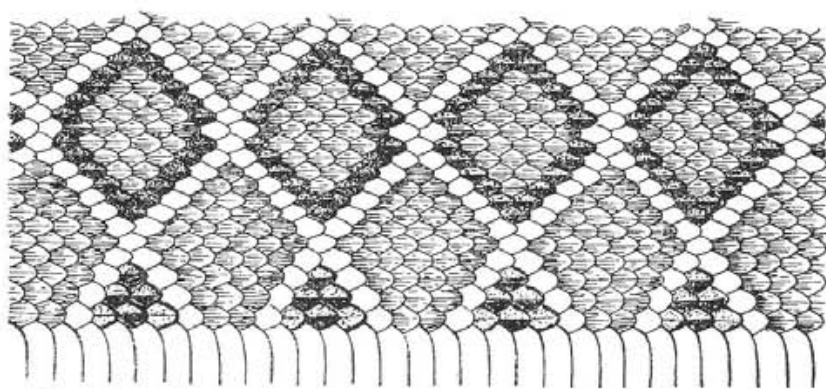


45

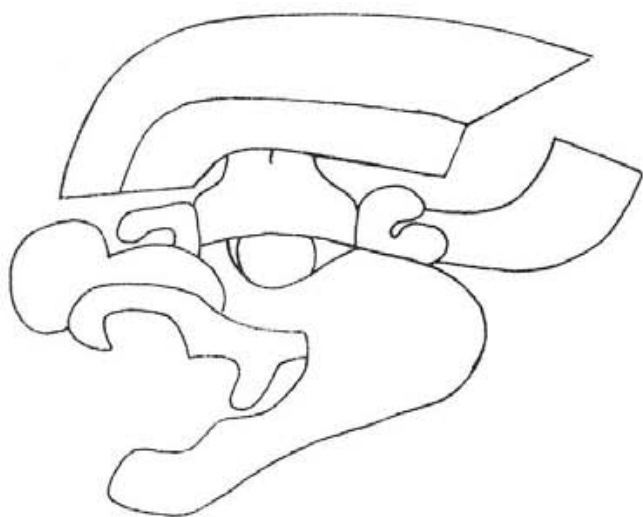




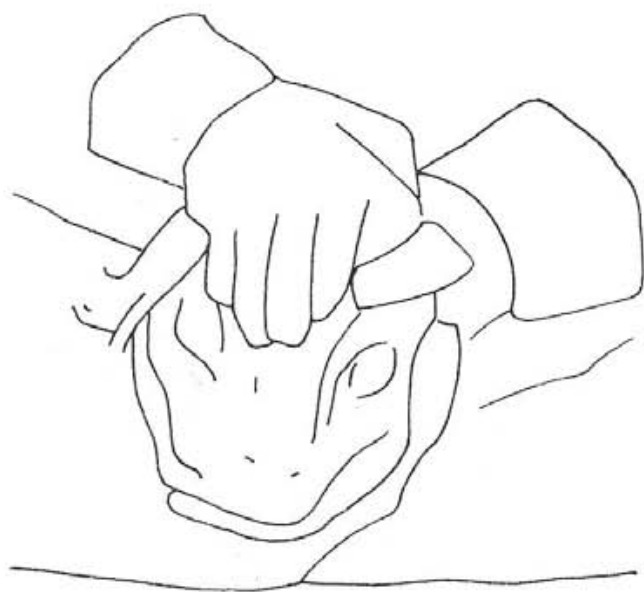
49



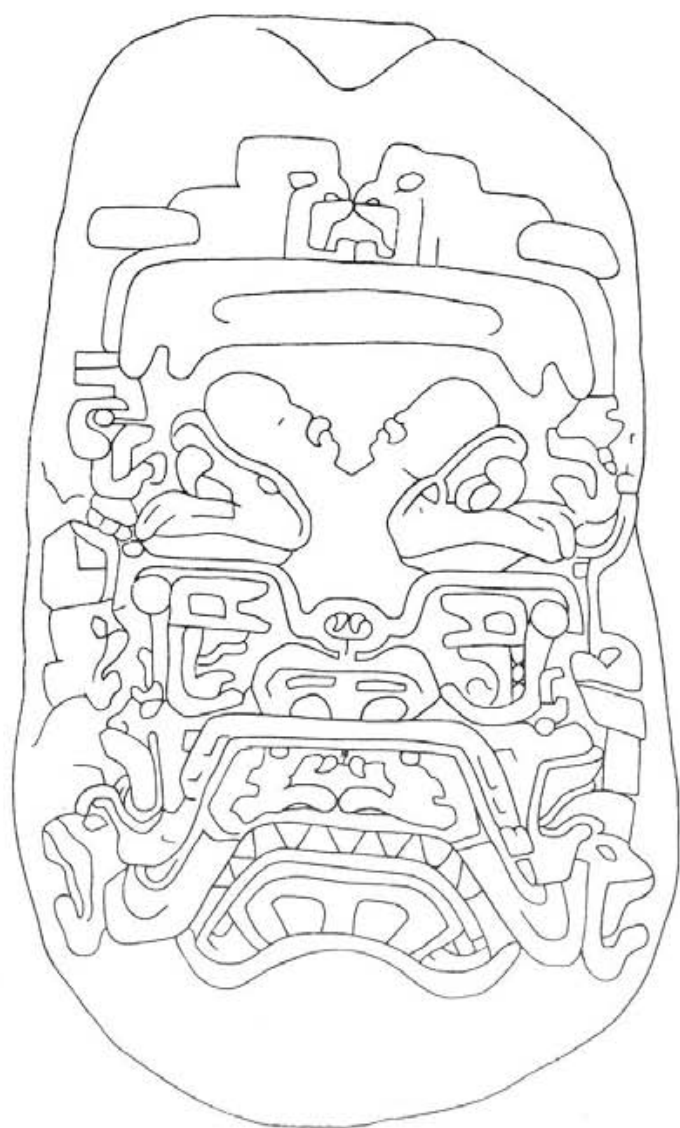
50



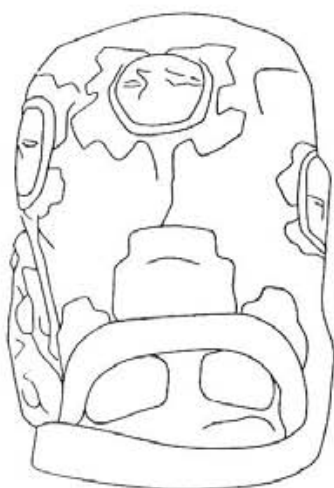
51



52







55



56

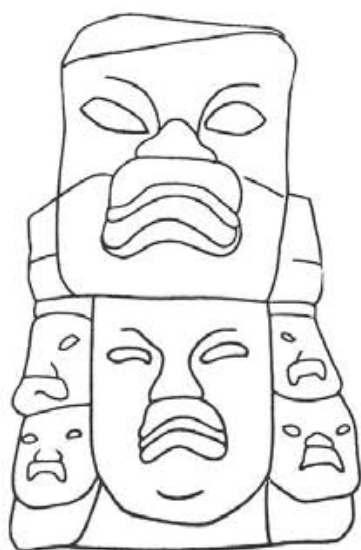


57

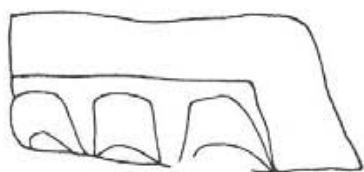
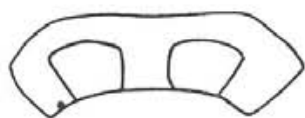


58

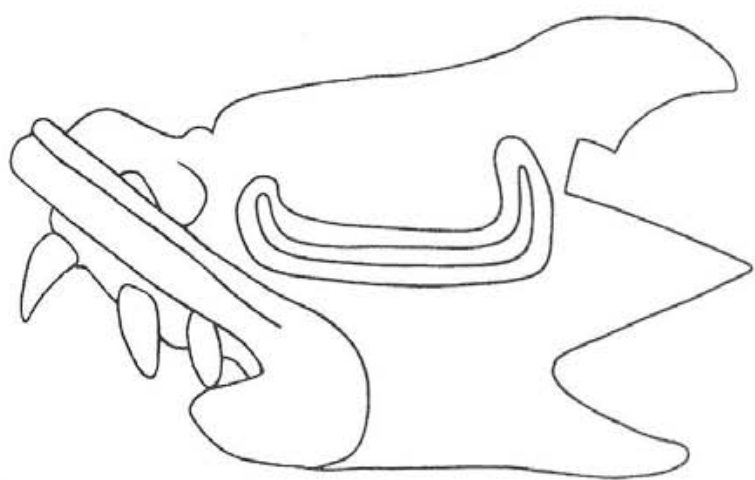




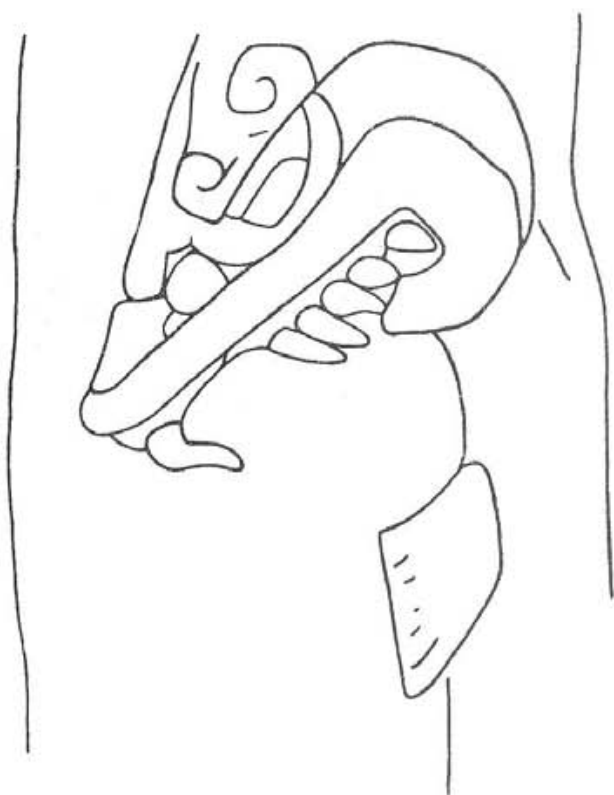
59



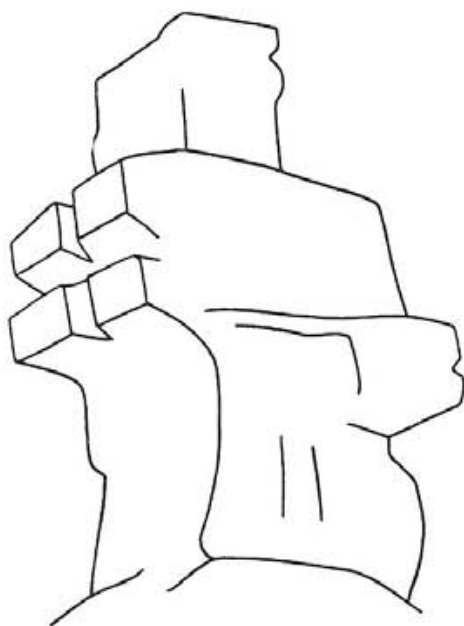
60



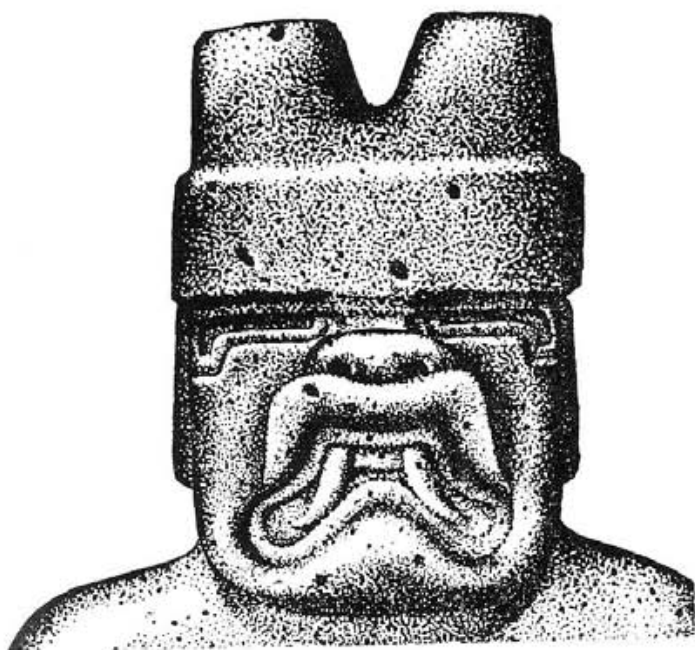
61



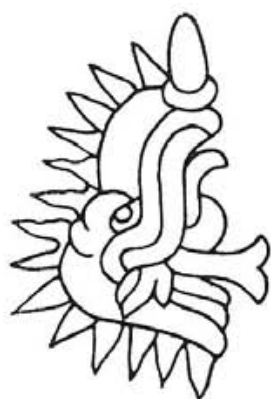
62

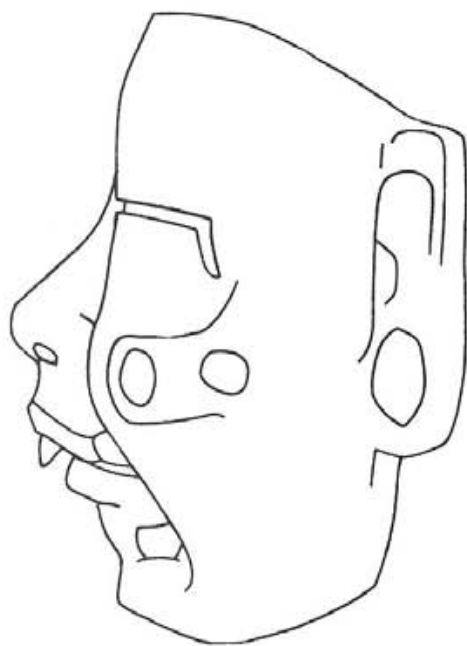
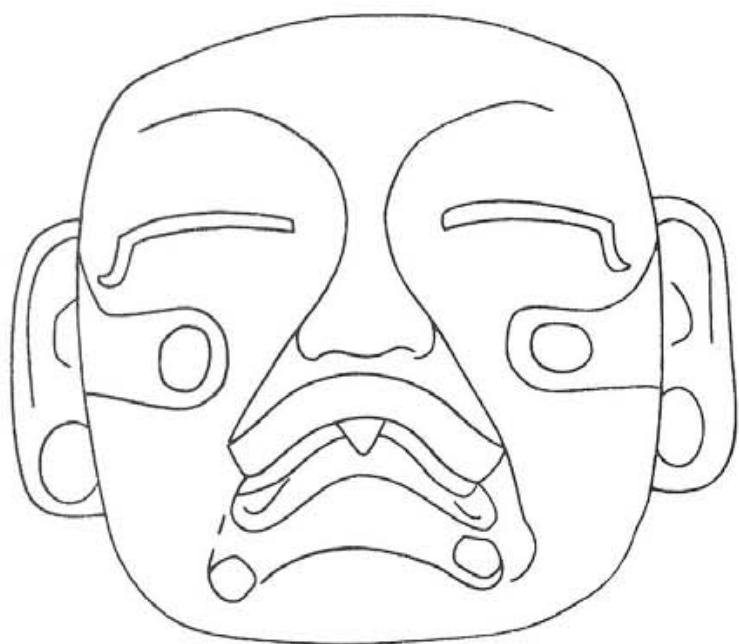


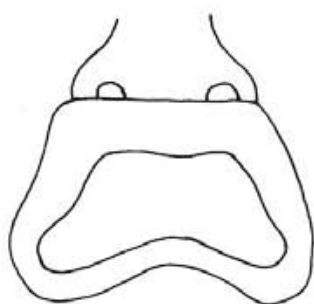
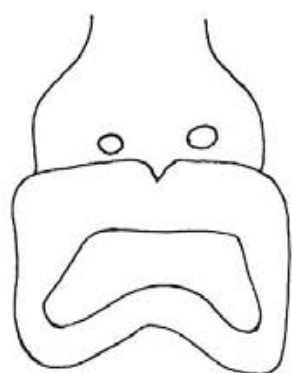
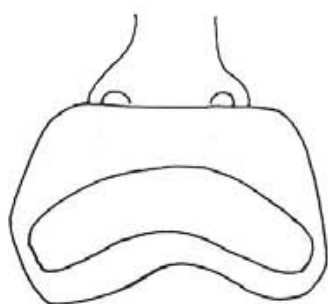
63



64



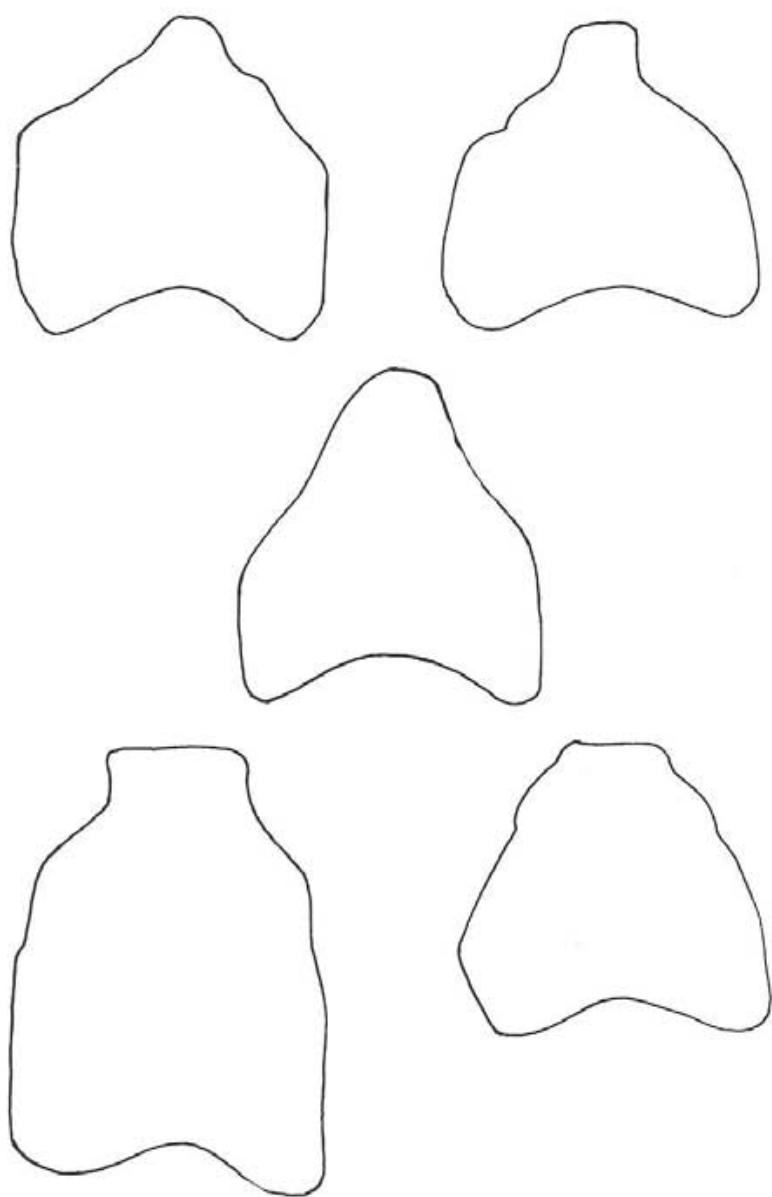


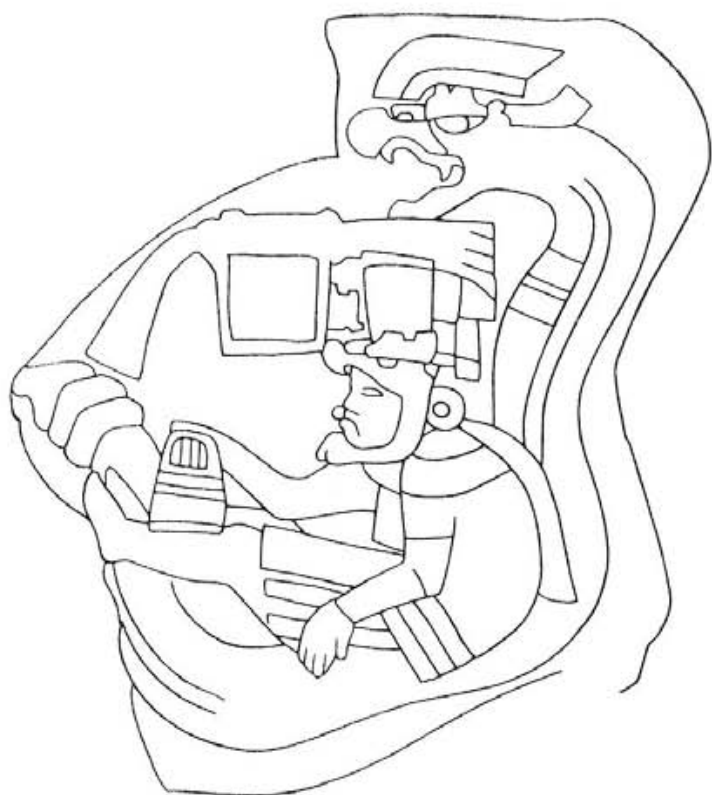


67



68





70

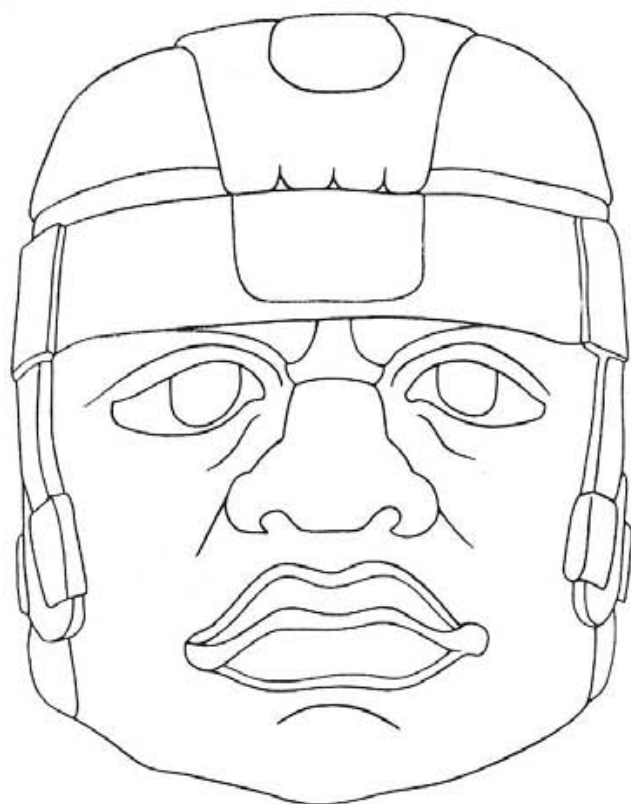


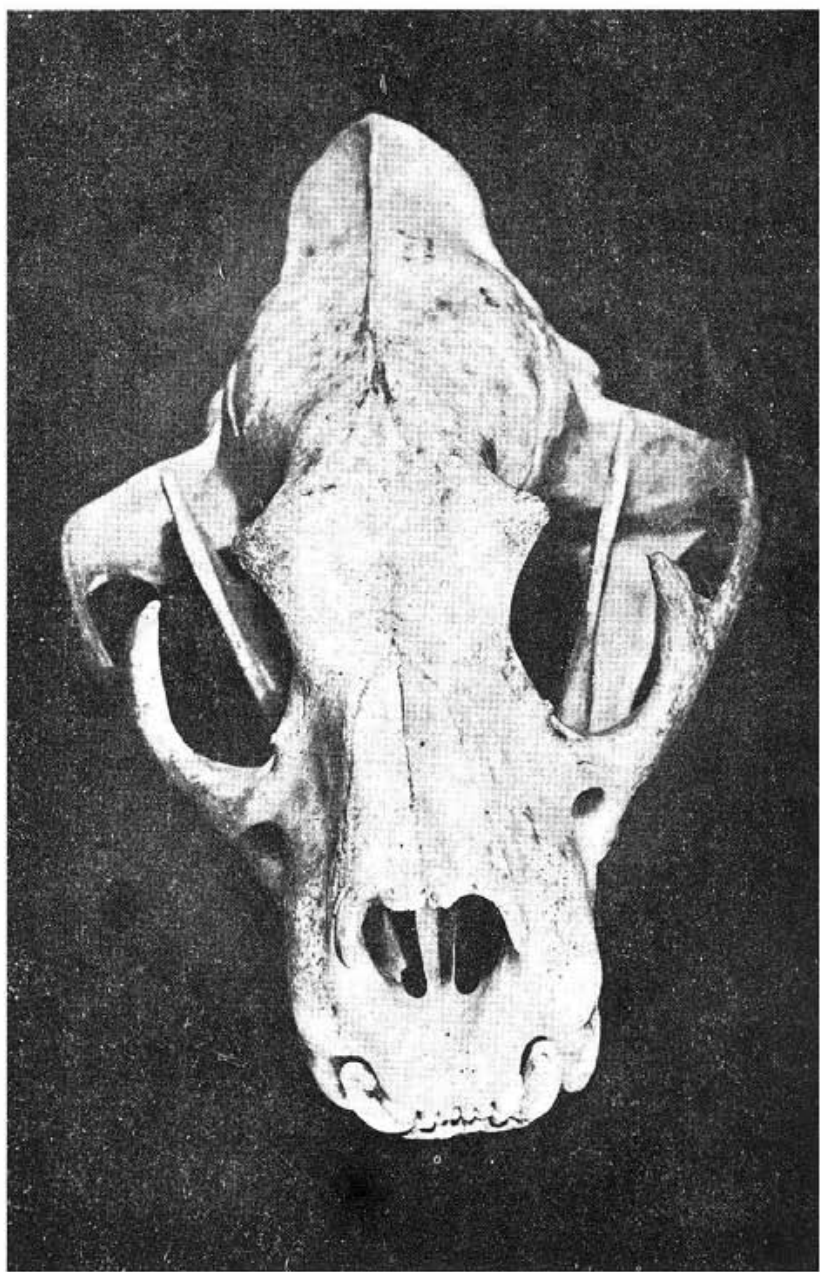
71

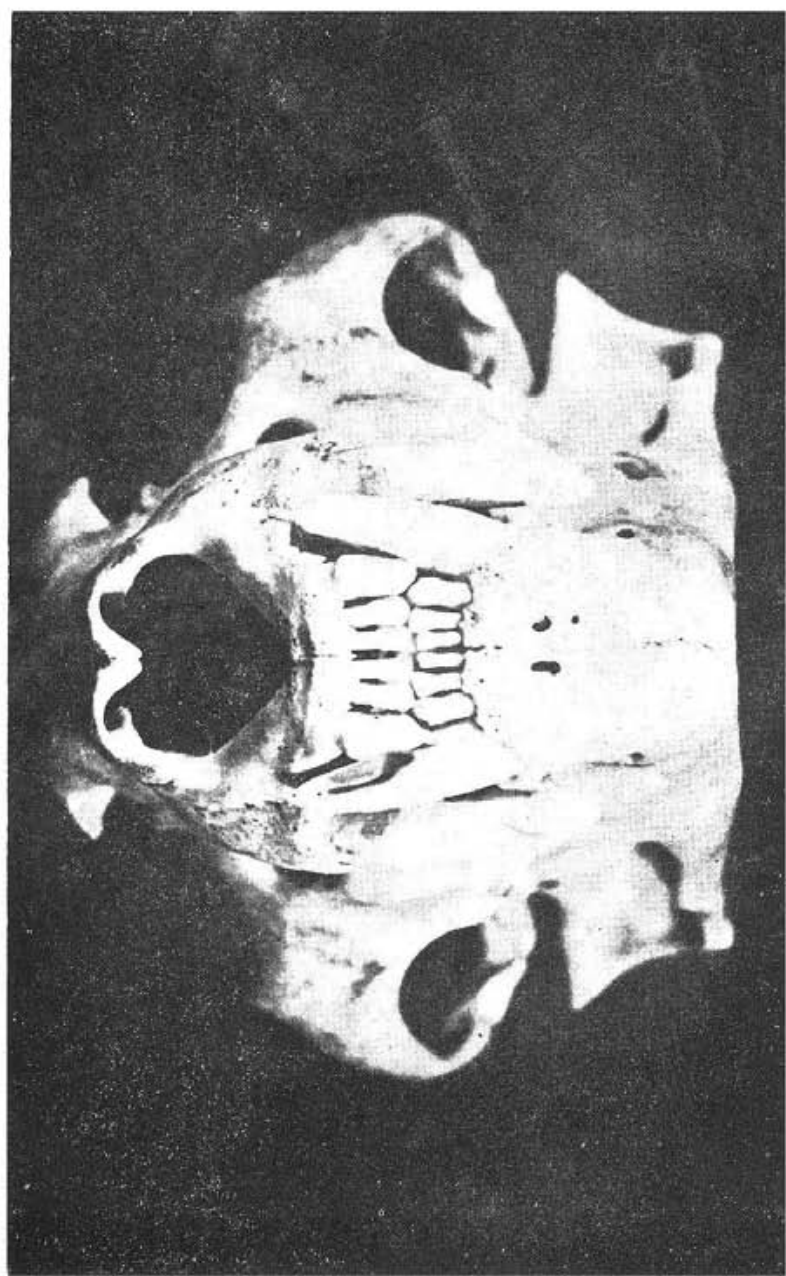
72

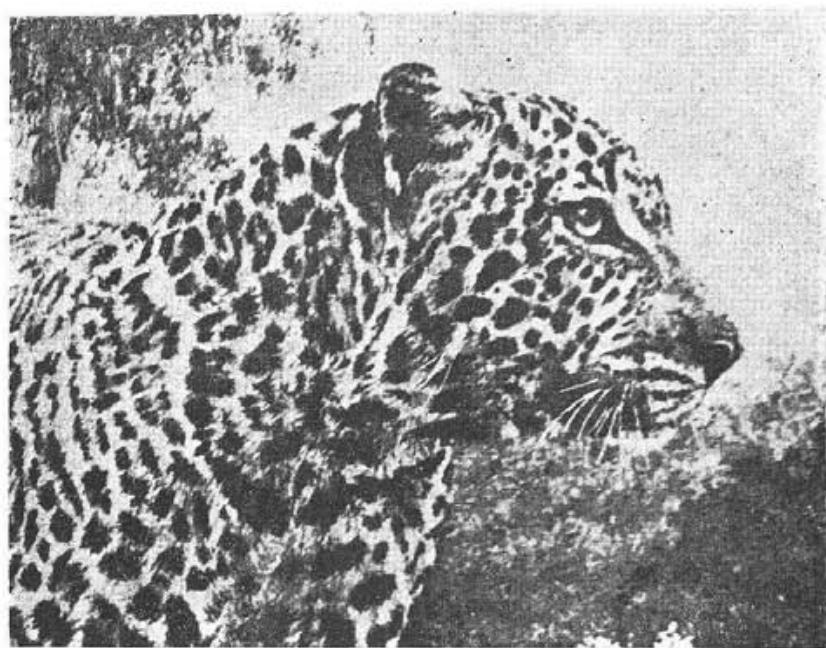
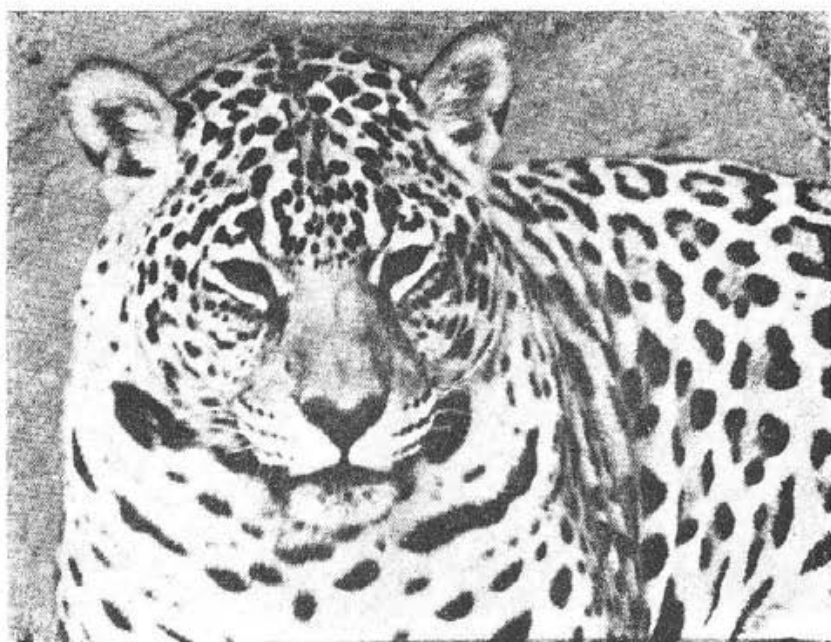


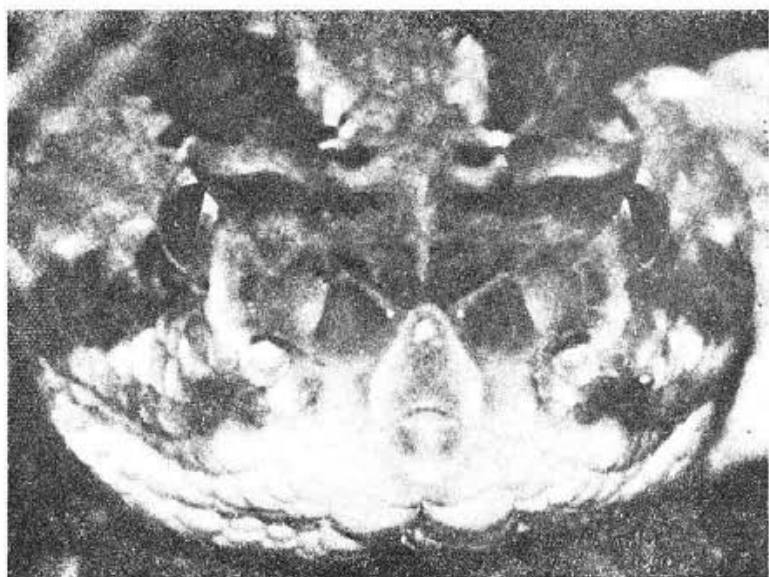
73



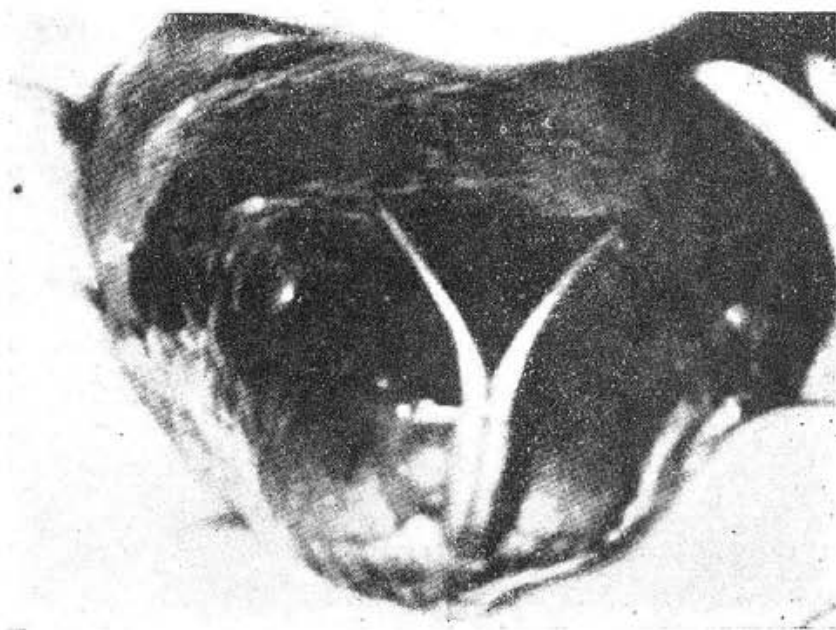




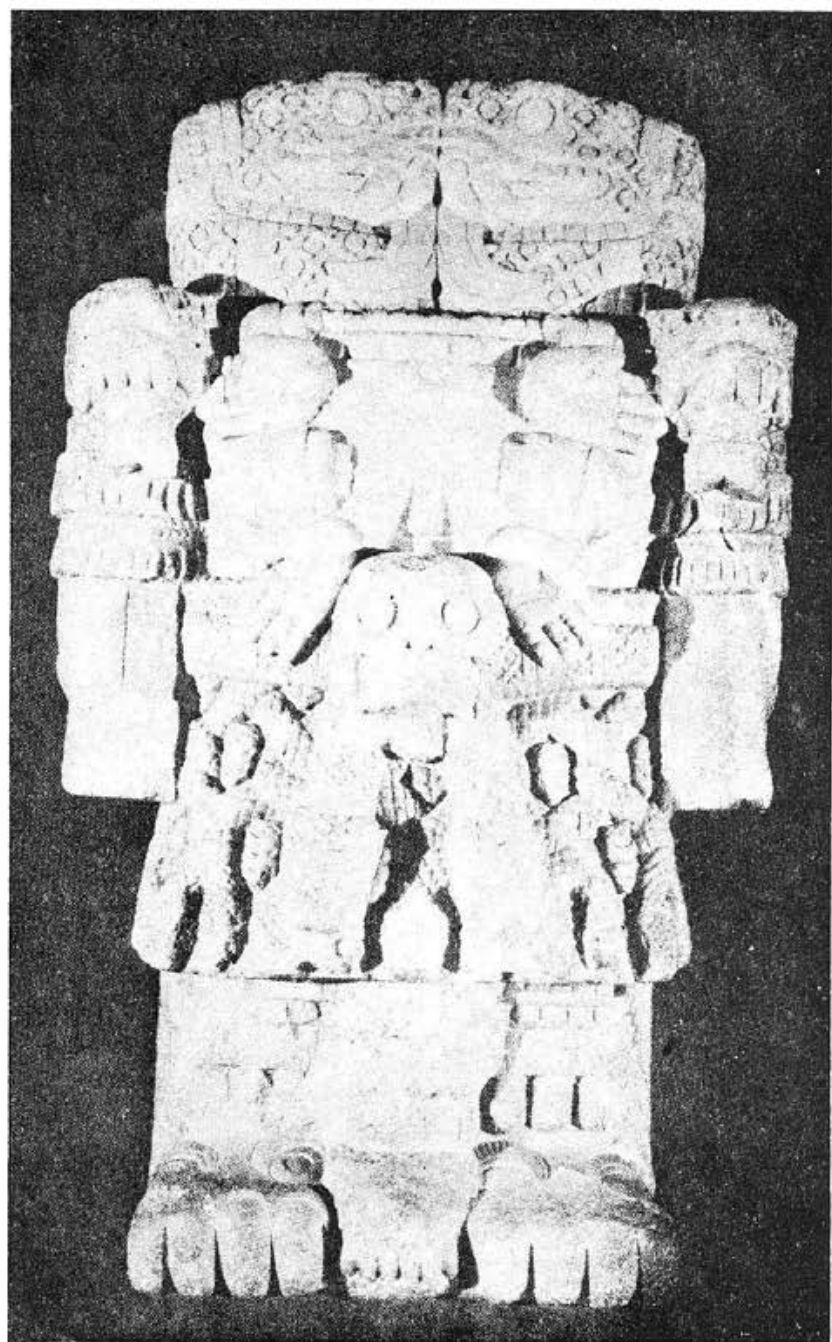




76



77





78 a



LISTA DE FIGURAS

1. Primer cuadro. Tomado de Covarrubias, 1942.
2. Segundo cuadro. Tomado de Covarrubias, 1946.
3. Tlálloc azteca de plata.
4. Tlálloc de la Colección Uhde.
5. Monumento 6 de La Venta ("El sarcófago").
6. Rostro de Cocijo formado por la unión de dos cabezas de serpiente.
7. Cuadro de Piña Chan que muestra la evolución de la serpiente acuática. Tomado de Piña Chan, 1981.
8. Jaguar con ruedas procedente de Veracruz.
9. Monumento 1 de San Martín Pajapan. Tocado.
10. Monumento 10 de San Lorenzo.
11. Monumento 52 de San Lorenzo.
12. Monumento 1 de Las Limas. Rostro de la figura menor.
13. Hacha de Chavero.
14. Monumento 1 de Tres Zapotes (Cabeza de Hueyapan).
15. Hacha de Kunz.
16. Hacha del Museo Británico.
17. Hacha de la Colección Dorenberg. Museo Americano de Historia Natural.
18. Hacha del Museo Peabody.
19. Monumento 1 de Los Soldados.
20. Monumento 1 de Laguna de los Cerros.
21. Ídolo ilustrado por Beyer.
22. Ídolo de esquisto.
23. Pectoral de jadeíta.
24. Hacha del Museo Nacional de Antropología, México.
25. Ídolo de piedra verde del Museo Nacional, Washington.

26. Cuauhxicalli azteca en forma de jaguar. Rostro.
27. Relieve 3 de Chalcatzingo.
28. Relieve 4 de Chalcatzingo.
29. Pieza de jadeíta del Museo Nacional de Antropología, México.
30. Jaguar de la Colección Bliss.
31. Jaguar humanizado de la Colección Bliss.
32. Monumento 2 de Río Chiquito. Rostro.
33. Jaguar de piedra hallado en las proximidades de San Lorenzo. Rostro.
34. El llamado Tigre de Necaxa.
35. Monumento 5 de La Venta.
36. Monumento 1 de Cruz del Milagro.
37. Monumento 73 de La Venta.
38. Estela 2 de La Venta. Tomada de Covarrubias, 1961.
39. Altar 4 de La Venta. Rostro superior.
40. Monumento 1 de Río Chiquito.
41. Monumento 3 de Potrero Nuevo.
42. Monumento 12 de San Lorenzo.
43. Monumento 1 de Las Limas. Rostros incisos en la figura mayor.
44. Representación de garras de jaguar, según Piña Chan, 1981.
45. Imagen humanoserpentina de un vaso procedente de los alrededores de Chalcatzingo.
46. Relieve 2 de Chalcatzingo.
47. Cabeza de reptil con cejas de flama.
48. Relieve 10 de Chalcatzingo.
49. Piso de mosaico de La Venta.
50. Dibujo de escamas de serpiente. Tomado de Luckert.
51. Monumento 19 de La Venta. Cabeza de serpiente.
52. Monumento 47 de San Lorenzo. Cabeza de serpiente.
53. Tláloc olmeca.
54. Tláloc olmeca. Contorno.
55. Monumento 71 de La Venta.
56. Monumento 70 de La Venta.
57. Altar 5 de La Venta. Cabeza de aspecto infantil.
58. Máscaras olmecas. Tomadas de Covarrubias, 1961.
59. Monumento 44 de La Venta.

60. Labio inferior del Tláloc olmeca, y mandíbula inferior de imágenes ofidias en el Monumento 19 de Laguna de los Cerros y en la cerámica de Tlátilco y Tlapacoyá
61. Monumento 58 de San Lorenzo.
62. Monumento 63 de La Venta.
63. Monumento 1 de San Martín Pajapan. Vista posterior del rocado.
64. Monumento 10 de San Lorenzo. Tomado de Covarrubias, 1961.
65. Cabezas de cipactli.
66. Máscara olmeca de madera.
67. Conjunto de la nariz y la boca en rostros olmecas considerados de jaguar.
68. Inscripción del conjunto de la nariz y la boca de los rostros olmecas, en el contorno de la escama bucal superior de la víbora de cascabel.
69. Comparación del contorno del conjunto de la nariz y la boca en rostros olmecas, y el contorno de la escama bucal superior de la víbora de cascabel.
70. Monumento 19 de La Venta.
71. Monumento 5 de Estero Rabón.
72. Monumento 1 de Las Limas. Rostro de la figura mayor.
73. Cabeza colosal 1 de San Lorenzo.
74. Calavera de jaguar. Fotografías de Armando Altamira, cortesía de la Doctora María Elena Caso.
75. Rostro de jaguar, a. Tomado de Luckert; b. Fotografía cortesía del Doctor Bernardo Villa.
76. Cabeza de víbora de cascabel vista de frente. Tomada de Luckert.
77. Cabeza de serpiente vista de frente y con la lengua dirigida hacia arriba. Tomada de Luckert.
78. La mal llamada Coatlicue. Fotografía de Fernando Robles.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ACOSTA, Jorge R.

- 1942 "Rasgos olmecas en Monte Albán." *Mayas y olmecas*. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América. Sociedad Mexicana de Antropología. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

ARMILLAS, Pedro

- 1947 "La serpiente emplumada, Quetzalcóatl y Tláloc." *Cuadernos americanos*, año VI, volumen XXXI, México.

BERGER, René

- 1961 *El conocimiento de la pintura*. Traducción de Luis Monreal. Editorial Noguer, S. A., Barcelona, Madrid, México.

BERNAL, Ignacio

- 1959 "Evolución y alcance de las culturas mesoamericanas." *Esplendor del México antiguo*. Centro de Investigaciones Antropológicas de México, México.

-
- 1968 *El mundo olmeca*. Editorial Porrúa, México.

BLOM, Franz y Oliver La Farge

- 1926 *Tribes and Temples*. The Tulane University of Louisiana, New Orleans, La.

BONIFAZ NUÑO, Rubén

- 1985 *El cercado cósmico. De la Venta a Tenochtitlan*. Fundación de Investigaciones Sociales, A. C., México.

-
- 1986 *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*. Institutos de Investigaciones Estéticas e Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

CASO, Alfonso

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

-
- 1942 "Definición y extensión del complejo 'Olmeca' " *Mayas y olmecas*. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, Sociedad Mexicana de Antropología. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

-
- 1952 *Urnas de Oaxaca* (con Ignacio Bernal). Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

-
- 1962 *El pueblo del sol*. Fondo de Cultura Económica, México.

-
- 1964 "¿Existió un imperio olmeca?" *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, número 3, México.

CASTANEDA, Carlos

- 1986 *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*. Penguin Books, Middlessex, England.

COE, Michael D.

- 1966 *The Maya*, Thames and Hudson, London.

- 1968 "San Lorenzo and the Olmec Civilization." *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, October 28th and 29th, 1967. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.

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

COVARRUBIAS, Miguel

- 1942 "Origen y desarrollo del estilo artístico 'Olmeca'." *Mayas y olmecas*. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América. Sociedad Mexicana de Antropología. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

-
- 1946 "El arte 'Olmeca' o de La Venta." *Cuadernos americanos*, año V, volumen XXVIII, número 4, México.

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

CHAVERO, Alfredo

- s. f. 1887 *México a través de los siglos*, tomo I, Ballezá y compañía, editores, México.

DRUCKER, Philip

- 1952 *La Venta, Tabasco: a Study of Olmec Ceramics and Art*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 153. Smithsonian Institution, Washington, D. C.

FUENTE, Beatriz de la

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

-
- 1977 *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

FURST, Peter T.

- 1968 "The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality." *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*. Dumbarton Oaks Research and Collection. Trustees for Harvard University, Washington, D. C.

GARIBAY K., Ángel María

- 1958 *Veinte himnos sacros de los nabuas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GAY, Carlo T.

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

GROVE, David C.

- 1972 "Olmec Felines in Highland Central Mexico." *The Cult of the Feline. A Conference in Pre-Columbian Iconography*. Dumbarton Oaks Research and Collection. Trustees for Harvard University, Washington, D. C.

-
- 1984 *Chalcatzingo. Excavations on the Olmec Frontier*. Thames and Hudson, London.

-
- 1987 "Torches, 'Knuckle dusters' and the Legitimation of Formative Period Rulership." *Mexicon. Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika*, volumen ix, número 3.

GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS, Nelly

- 1983 *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

HEIZER, Robert F.

- 1959 "Specific and Generic Characteristics of Olmec Culture." *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, volumen II, San José, 1958.

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^e siècle. Publié par M. Edouard de Jonghe. *Journal de la Société des Americanistes de Paris*. Nouvelle Serie, Tome II, au siège de la Société, 1905. First reprinting, Johnson Reprint Corporation.

JORALEMOS, Peter D.

- 1971 *A Study in Olmec Iconography*. Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, Washington, D. C.

KUBLER, George

- 1962 *The Art and Architecture of Ancient America*. Penguin Books, Baltimore.

KUNZ, George F.

- 1890 "Gems and Precious Stones of North America." *The Scientific Publishing Co.*, New York.

KRICKEBERG, Walter

- 1961 *Las antiguas culturas mexicanas*. Traducción de Sita Garst y Jasmin Reuter. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

LOTHROP, S. K. *et al.*

- 1959 *Robert Woods Bliss Collection. Pre-Columbian Art.* The Phaidon Press, London.

LUCKERT, Karl W.

- 1976 *Olmec Religion.* Norman University of Oklahoma Press, U. S. A.

MELGAR, José M.

- 1869 "Antigüedades mexicanas. Notable escultura antigua." *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, época 2, volumen I, México.

MORENO DE LOS ARCOS, Roberto

- 1967 "Los cinco soles cosmogónicos." *Estudios de cultura náhuatl*, volumen VII. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

NOGUERA, Eduardo

- 1942 "El problema olmeca y la cultura arcaica." *Mayas y olmecas*. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América. Sociedad Mexicana de Antropología. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

PASZTORY, Esther

- 1974 "The iconography of the Teotihuacan Tlaloc." *Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology*, número 15. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.

PIÑA CHAN, Román

- 1967 *Una visión del México prehispánico*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

-
- 1981 *Quetzalcóatl, serpiente emplumada*. Fondo de Cultura Económica, México.

RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel F., *et al.*

- 1942 "Las representaciones olmecas desde el punto de vista antropológico." *Mayas y olmecas*. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América. Sociedad Mexicana de Antropología. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

-
- 1964 *Escultura precolombina de Guerrero*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

SAVILLE, Marshall H.

- 1900 "A Votive Adze of Jadeite from Mexico." *Monumental Records*, volumen I, New York.

-
- 1929 "Votive Axes from Ancient Mexico". *Indian Notes*, volumen VI, número 4. Museum of the American Indian Heye Foundation, New York.

SELER, Eduard

- 1963 *Comentarios al Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

SMITH, Tillie

- 1963 "The Main Themes of 'Olmec' Art Tradition." *The Kroeber Anthropological Society Papers*, número 28, Berkeley, California.

SOUSTELLE, Jacques

1966 *L'art du Mexique*. Arthaud, Paris.

1982 *El universo de los aztecas*. Fondo de Cultura Económica, México.

STIERLIN, Henri

1981 *Art of the Maya, From the Olmecs to the Toltec-Maya*. Rizzoli, New York.

STIRLING, Matthew W.

1943 *Stone Monuments of Southern Mexico*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 138, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

1955 *Stone Monuments of the Rio Chiquito, Veracruz, México*. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Washington, D. C.

1968 "Early History of the Olmec Problem." Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University, Washington, D. C.

TOSCANO, Salvador

1942 "Los olmecas en las fuentes históricas." *Mayas y olmecas*. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América. Sociedad Mexicana de Antropología, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

VAILLANT, George C.

1932 "A Pre-Columbian Jade." *Natural History*, vol. 32, New York.

1947 "Tiger Masks and Platyrrhine and Bearded Figures from Middle America." *Vigesimoséptimo Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1939, México.

ÍNDICE

Introducción	5
Tláloc	15
Teoría del jaguar	31
Teoría de la serpiente única	63
Teoría de las dos serpientes	77
Rasgos iconográficos	89
Procedimiento iconográfico	105
El hombre esencial	113
Lista de figuras	123
Bibliografía citada	127



Hombres y serpientes. Iconografía olmeca, editado por la Dirección General de Publicaciones, se terminó de imprimir en la Imprenta Universitaria el mes de febrero de 1996. Su composición se hizo en tipo Garamond 12:14, 11:12, 9:10 y 8:9 puntos. La edición consta de 1 000 ejemplares en rústica y 1 000 empastados.