



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	007: ESCRITOS ACADÉMICOS
CAJA	022
EXP.	112
DOC	1
FOJAS	24
FECHA (S)	S/F

Hacia una concepción del gran  
gran arte olmeca

BF7C22E112DIFI

11616 1166- 1166 1166 1166 1166

Durante más de tres décadas se ha repetido, sin cuestionarla, una definición extensa, imprecisa y ciertamente incompleta del gran arte olmeca. Parece conveniente reflexionar ahora acerca de esta definición tradicionalmente aceptada, y volverla a considerar bajo la luz de más recientes descubrimientos arqueológicos y dentro de marcos teóricos diferentes.

El concepto de "lo olmeca" surgió cuando se notó la presencia de rasgos semejantes, en algunos casos idénticos, en piezas que no habían sido ubicadas dentro de las entonces conocidas culturas de México Antiguo. A partir de Beyer (1927) y de Saville (1929) los estudiosos de estas piezas han centrado sus observaciones en rasgos de carácter externo, poniendo énfasis especial en aquellos que delatan la presencia figurada del jaguar. Elementos comunes al vocabulario "diagnóstico" de las esculturas olmecas son los ojos oblicuos, la nariz ancha y aplastada, los labios superiores proyectados y vueltos hacia arriba que dan apariencia de boca gruñidora, las cabezas hendidas y otras diferencias secundarias como la presencia o ausencia de colmillos, las garras, las caras de niño, los cuellos de toro; en fin, se han multiplicado las listas de elementos visibles que se supone ponen de manifiesto la imagen del jaguar, del monstruo jaguar o, en su caso, del llamado <sup>jaguar</sup> ~~felino~~ humanizado.

Tal parece que todos los que han procurado un acercamiento para entender y definir las cualidades de este arte como Stirling, Covarrubias, Westheim, Kubler, Smith, Coe, Bernal,

Jorelemon y Clewlow, han puesto su interés primordial en definir un estilo basado en los rasgos externos que se asemejan o derivan de los del jaguar.

Covarrubias asentó que es éste "el motivo básico del arte 'olmeca'..." (1942:46); Kubler dijo que "el estilo se centra en torno a representaciones antropomorfas de jaguares (~~1962:64~~ y 1975:68); Smith se limita a puntualizar que "es el hocico de jaguar...la característica suficiente para reconocerlo de inmediato como olmeca" (1963:140); Coe estableció que "el estilo olmeca no puede separarse de su contenido o iconografía, pues su simbolismo sobrenatural del niño-jaguar es la señal principal del estilo" (1965c:751); Bernal aprecia el estilo revelado en el culto, y asevera que "es alrededor del culto al jaguar y del ceremonialismo como se exporta más que nada el estilo olmeca" (1968:252); Joralemon, en su acercamiento a la iconografía, se funda para reconocer a sus deidades olmecas, principalmente en rasgos de los que se atribuyen al jaguar (1971), y Clewlow acepta la definición de Coe que postula "el tema dominante de la iconografía olmeca está centrada alrededor del concepto del were-jaguar" (1974:95).

Ahora bien, dentro de esta corriente que para definir el estilo se ha apoyado en los rasgos externos representados, se encuentran algunos autores que se percataron de la abundancia de las representaciones de figuras humanas. En este sentido, Stirling destacó que "la mayor parte del arte olmeca representativo, consiste en seres humanos o antropomorfos" (1965:721); Drucker concluye que las figuras "... son principalmente de seres huma-

nos adultos... y sólo ocasionalmente de niños..." (1952:201), y Covarrubias, aun cuando siempre otorga al jaguar humanizado rango de primacía, en un momento dado dice que "Los artistas 'olmecas' representaban casi exclusivamente al hombre, es decir, a sí mismo..." (1946:159). He de aclarar que si los autores arriba citados notaron la importancia de la figura humana en la escultura olmeca, no llegaron nunca a adjudicarle la profunda significación que tiene. Estudios más recientes, que se ocupan en particular de las cabezas colosales, destacan que su sentido no es exclusivamente el de reproducir rasgos humanos sino que tienen estas las cualidades de verdaderos retratos. (Clewlow et al. 1967:61; Coe, 1972; De la Fuente, 1975:61).

En resolución, buena parte de las definiciones del estilo escultórico olmeca han tenido como punto de partida la descripción de rasgos externos, la mayor parte de los cuales se identifican como característicos del jaguar. Un lugar secundario, en muchas ocasiones no considerado como elemento constitutivo para definir el estilo, lo ocupan las representaciones humanas entre las cuales se incluyen las cabezas colosales. Otros elementos de índole externa como la presencia de rasgos de otros animales —monos, aves de rapiña, peces, etcétera—; de deformaciones físicas —enanos—, y de diseños simbólicos —bandas cruzadas, cejas aserradas, ojos en escuadra, etcétera—, se han ido sumando a la lista que incluye los signos externos que se suponía daban la posibilidad de decidir si una escultura es o no olmeca. El interés mostrado para definir el estilo con base en los varias veces mencionados rasgos externos, permite vi-

sualizar los hechos artísticos desde un solo punto de vista: el de su semejanza o distanciamiento con respecto de los datos que proporciona la naturaleza.

Algunos autores se han ocupado en otro aspecto de la escultura olmeca; me refiero a lo que juzgan su carácter primitivo, pues la han considerado un arte que no ha alcanzado su madurez y no se ha realizado plenamente como estilo artístico. Coe habla de rasgos primitivos "ciertamente arcaicos" (1965c:747), y Westheim coloca al arte olmeca en un lugar de transición entre lo "arcaico", que representa la realidad tal y como se percibe visualmente, y el "clasicismo" de las altas culturas, que transmuta concepciones religiosas en símbolos plásticos (1957:200). En general, aunque no de manera explícita, la idea de primitivismo se encuentra subyacente en muchos de los escritos en torno a la escultura olmeca, ya que se parte con frecuencia, otra vez, de la idea de la aproximación de la obra de arte de la naturaleza. Heizer deja entender precisamente que en la escultura olmeca, con excepción de los <sup>9</sup>altares<sup>9</sup> y de las cabezas colosales, se "siente que la forma artística no ha llegado a una etapa 'dogmática' fija estable, con patrones estables" (1967:37). Fue tan sólo Fernández quien vislumbró que los escultores olmecas "compusieron todas las cabezas según un patrón o canon que les daba ciertos puntos fijos, seguros para realizar la escultura" (1968:6).

Por otra parte hay quienes se han ocupado, para completar la definición del estilo, en cualidades específicamente estéticas; ~~en aquellas inherentes a la obra de arte como tal;~~ se apo-

yan también en el mayor o menor grado de aproximación al dato visual, y aprecian las obras como objetos resultantes de una determinada concepción del mundo y de la realidad. ~~La conformación artística deriva de un particular modo de ver, modo que es, por su parte, implícito a la estructura total de una cultura.~~ Los polos opuestos de esta concepción ~~del mundo~~ que se manifiestan por una definida voluntad por crear formas distintivas en el arte, son por una parte el naturalismo, o sea el mayor apego al dato visual, y por otra la abstracción o el alejamiento casi radical de la naturaleza.

Ya Stirling apreció las posturas naturales y aun realistas de las figuras (1940:325); Drucker habla de "el realismo hábil de las esculturas..." (1952:191), y, desde luego, todos los autores que consideran que las cabezas colosales son retratos, participan de esta misma concepción, expresada con suficiente claridad y concisión en un escrito de Willey: "los retratos son llevados a cabo con intención 'realista'. Ésta es totalmente 'geométrica' y 'no abstracta'..." (1962:285). Dentro de esta tendencia por mostrar el naturalismo de la escultura olmeca, caben las opiniones de aquellos que juzgan que las figuras representadas están provistas de movimiento; Stirling se refiere a cualidades "intensamente dinámicas" (1965:721); Drucker dice que "un rasgo especialmente prominente en la representación... es el movimiento dinámico de las figuras" (1952:201), y Kubler asienta que "es común la representación de vigorosos movimientos del cuerpo" (1975:68).

Otros autores muestran un punto de vista intermedio y ha-

blan, con ambigüedad, de "un arte realista a la vez que abstracto" (Westheim, 1957:207); de los escritos de Coe se derivan conceptos de naturalismo en elementos figurativos y de formas abstractas en signos geométricos (1965c).

El concepto de "poderosa simplicidad" señalado por Stirling (1965:720), antecede a aquellos acerca de la abstracción de las formas (Wicke, 1971:73). Sin embargo, en los escritos más recientes es aceptada la idea de que se trata de obras naturalistas o realistas cuando se representan seres humanos (Wicke, 1971:73); se habla también, en relación a este tipo de obras, de la tradición de la escultura verista (Kubler, 1975:668), y de que son obras tendientes a la abstracción tanto las formas que representan a los jaguares estilizados (Wicke, 1971:73), como las que en sus diseños simulan anotaciones glíficas, llamadas por Kubler "formas ideográficas" (1975:69). En alguna ocasión se le atribuye carácter idealista, al pensar en las cabezas colosales (Kubler, 1961:67); el concepto es repetido por Wicke, al decir que "los monolitos olmecas se sitúan dentro del arte idealista..." (1971:06).

Así pues, en la tradicional definición de la escultura olmeca destacan tres maneras de aproximación: la más común y extendida que se reduce a fijar sus características en la descripción de los rasgos externos; en seguida, el supuesto primitivismo de este arte es usado, por algunos, como elemento expreso de su definición, y que se encuentra, en la mayoría, como categoría no explícita; por último, en busca de una caracterización más completa, se ha recurrido a categorías artísticas como el naturalismo, la dinámica de las figuras, la abstracción y el idealismo, que

aun cuando son manejadas de manera acaso atinada en muchas ocasiones, carecen de un marco teórico que las sistematice.

Ciertos conceptos, observaciones o ideas ya postulados en la definición tradicional, me han servido de base y de motivo de reflexión en mi acercamiento a la escultura olmeca monumental. Es evidente que los rasgos externos tradicionalmente aceptados corresponden, en buena medida, a los que se miran en las esculturas: me refiero en particular a los adjudicados al jaguar, el monstruo jaguar y al jaguar humanizado. No estoy de acuerdo, sin embargo, en que tales rasgos sean los dominantes, ni en que reproduzcan de manera mimética los del animal real. En las esculturas monumentales, encuentro que tan sólo los ojos ovalados y oblicuos con las comisuras internas apuntando hacia abajo, los colmillos y las garras, son rasgos que se miran en el jaguar verdadero.

~~Los primeros en el Monumento 52 de San Lorenzo, el tocado del Monumento 44 de La Venta, el niño en el Monumento 1 de Las Limas y el tocado en el Monumento 1 de San Martín Pajapan; los segundos en los Monumentos 6, 9, 11, 15, 59 y 75 de La Venta, el Monumento 1 de Estero Rabón, el Monumento 1 de Laguna de los Cerros, el Monumento 1 de Las Choapas, los Monumentos 10, 30, 52 y 58 de San Lorenzo, y el disco en Museo de Santiago Tuxtla; los últimos, en los Monumentos 11 de La Venta, 1 y 3 de Petrero Nuevo, 1 de Las Choapas y 7, 21 y 37 de San Loren-~~

~~zo.~~ Otros elementos que se han atribuido a ese felino, pero que en muchos casos son resultado de interpretaciones previamente concebidas, y en pocos resultan de efectiva semejanza con él, son los labios superiores proyectados y vueltos hacia arriba,

que en ocasiones dan el aspecto de un hocico que gruñe, y de los cuales hay variaciones en la representación; ~~por ejemplo, en los Monumentos 5, 6, 11, 15, 59, 64 y 75 de La Venta, 1 de Estero Ra-  
dón, y 2 de Laguna de los Cerros, 1 de Las Limas, 1 de Las Choa-  
pas, 10, 18, 30, 52 y 58 de San Lorenzo, 1 de San Martín Pajapan  
y Disco en el Museo de Santiago Tuxtla;~~ las cabezas hendidas en  
el centro y por el frente, ~~en los Monumentos 11, 12 y 64 de La  
Venta, 1 de Las Limas, 10 y 52 de San Lorenzo y 1 de San Martín  
Pajapan,~~ y las colas simples o bifurcadas, ~~en los Monumentos 11,  
12 y 60 de La Venta, 3 de Potrero Nuevo y 7 y 21 de San Lorenzo.~~

Ciertamente, estos rasgos, tanto los apegados con fidelidad a la realidad visible como aquellos que, a pesar de que pudieron partir de la observación de la realidad, han sido en extremo distorsionados, se agrupan en determinados tipos de imágenes que pueden incorporar además otros rasgos que no se dan en la naturaleza, como son los ojos en forma de escuadra o de media luna, las cejas aserradas o "de flama", etcétera; ~~estas imágenes son  
las que han sido llamadas indistintamente de felinos, de jagua-  
res, de monstruos jaguares y de jaguares humanizados, aunque en  
rigor los elementos para definirlos como tales resultan escasos.~~

A propósito de otros rasgos externos, coincido con quienes han señalado, como los más frecuentemente representados en la <sup>c</sup>imaginaria olmeda, los que muestran a la figura humana, y hacen que el hombre sea el tema principal de la escultura monumental. De las 206 piezas por mí catalogadas, 110 representan figuras humanas. Es conveniente recordar que muchas de estas esculturas se encuentran decapitadas; pero a pesar de que cabe la po-

sibilidad de que algunas de las cabezas desaparecidas tuvieran rasgos que las colocaran en la categoría de los seres jaguares y sus variantes, todas muestran cuerpos evidentemente humanos. Por cierto, ~~las formas humanas predominan, ya que~~ sólo es una minoría de 64 esculturas la que muestra rasgos del tradicionalmente nombrado felino o jaguar.

Por lo que respecta al grado de "naturalismo" o apego a la realidad visible, o a la "abstracción" o alejamiento de la misma, encuentro que en el arte olmeca coexisten estos dos modos de ver, y que los dos se hacen concretos a través de las formas. Nunca se llevan éstas a los grados extremos; en ningún caso se llega a una copia servil del modelo natural que justifique el hablar de realismo; pero tampoco se crean formas que se distancien tanto de la naturaleza, que nada compartan con ella, por lo que no se puede hacer alusión a un abstraccionismo plástico. Ambas maneras de concebir y de crear parecen haber sido simultáneas, y fueron aplicadas de acuerdo con lo que se representaba; mayor verismo en las formas humanas, mayor simplificación, sintetismo o invención en las formas que daban cuerpo a una idea o concepto distante de lo natural.

No pretendo decir cosas totalmente nuevas, en relación a la ya muy vasta literatura en este campo, sino que me he de concretar a apoyarme en algunos de los conceptos ya establecidos y, partiendo de ellos, a proponer otros aspectos que, acaso, tomados en consideración, acercarán una más completa definición del estilo escultórico olmeca.

Mi punto de partida se sitúa dentro de un conjunto de hechos

artísticos definidos en espacio y en tiempo: los Monumentos de San Lorenzo, ubicados entre 1200 y 900 a. de C., aproximadamente, y se concreta al análisis de las esculturas de piedra en gran tamaño. Las razones en que me apoyo para tal selección, son las siguientes: solamente pueden ser elevadas a cualidades objetivas y evaluables aquellas observaciones que derivan del análisis directo, acucioso y total de todas y cada una de las obras en estudio; las obras aquí consideradas como muestra significativa primordial, deben provenir de un sitio no alterado por eventos externos en sus circunstancias culturales, y los rasgos formales, así como los aspectos de contenido, deben ser apreciados en una misma categoría artística.

La ambigüedad de la actual definición del arte olmeca, deriva precisamente de una apreciación impresionista de rasgos - constantes en obras de diferente categoría, procedentes de distintos lugares y con muy diferente ubicación temporal. Sólo al concretar el lugar, el tiempo y la disciplina, pueden las características de tales rasgos, por una legítima comparación geográfica y temporal, extenderse a esculturas de otros lugares. ~~Dicho~~ *De este* modo, las monumentales esculturas de San Lorenzo, realizadas en un lapso definido, ~~permitirán~~ *en* establecer lo esencial de los rasgos del estilo olmeca, que como tal se define en sus momentos de plena integración cultural; pero como el estilo no es estático, ~~al aplicar los~~ *estos* rasgos ya precisados *podrán aplicarse* a las esculturas de La Venta, Laguna de los Cerros, Tres Zapotes y otros sitios menores, ~~se podrá~~ *para* conocer si se trata ó no de una obra olmeca. De esta suerte, las formas y contenidos que se distancian de los

aquí considerados como esencialmente olmecas, dejarán de ser tenidos como tales, y así la definición del estilo escultórico olmeca quedará necesariamente constreñida a los sitios productores de monumentos en la costa del Golfo, durante un lapso que se extiende, tal vez, entre 1200 y 400 a. de C.

~~No he de tomar en cuenta, por lo tanto, obras que provienen de sitios ajenos de la zona a que he hecho referencia; aun que en muchas la raíz olmeca, a veces mostrada con gran vigor, sea evidente, representan problemas de la historia del arte distintos de los que aquí me he propuesto.~~ [Cualidades concernientes a maneras regionales, a cambios y desgaste en las formas, y a procesos de disyunción implícitos en el desarrollo del estilo, así como lo relativo a contactos e influencias extraños, serían problemas que me alejarían del que ahora estimo medular.]

Tengo para mí que para lograr la comprensión de lo que es el estilo olmeca en su más pura expresión, y que no puede darse sino en una época de máxima integración cultural, se deben tomar en cuenta los rasgos externos, reconocibles visualmente; la organización y la estructura~~X~~ de las formas que dan vida artística a esos rasgos, y los asuntos o temas figurados, los cuales, como es de todos conocido, deben de ser leídos sin el auxilio de la tradición y de la documentación escrita.

En la escultura olmeca, de acuerdo con lo que se reconoce visualmente, se hacen notables tres conjuntos: el de las figuras humanas, el de las figuras compuestas y el de las figuras animales. El primer grupo es, ya lo he dicho, el más abundan-

te; contra lo que se ha aseverado durante años en el sentido de que el jaguar domina la imaginería olmeca, la realidad estadística demuestra que en las grandes esculturas el hombre es el objeto principal de la representación. Se trata, pues, de un arte fundamental<sup>mente</sup> homocéntrico; casi todo lo figurado en él, tiene a la figura humana como sustentamiento esencial. Las formas con que esta figura está construida, aunque no se apartan del dato natural, en ocasiones suelen quedar reducidas a sus rasgos esenciales.

Me refiero, al hablar de figuras compuestas, a aquellas constituidas por la combinación de rasgos humanos con los de distintas especies animales; de rasgos de animales diferentes entre sí, y de rasgos de este tipo mezclados con otros fantásticos e imaginados, que carecen de modelo en la naturaleza. Abundan entre ellas los cuerpos humanos, algunas cabezas que recuerdan animales, particularmente el jaguar; garras en lugar de manos y pies, y colas ramificadas. Son, en suma representación de extraños seres inexistentes en la realidad sensorialmente perceptible. Las considero como un conjunto, debido a que destacan visualmente por la mezcla de rasgos de distinto orden.

Las representaciones del conjunto de las figuras <sup>de animales</sup> se ajustan sólo en pocos ejemplos a su modelo natural; con frecuencia se exageran o se distorsionan sus elementos constitutivos, además de que se les suelen sobreponer diseños simbólicos.

Formalmente, destacan en el estilo escultórico olmeca los siguientes caracteres fundamentales: la marcada preferencia por el volumen, o sea la imagen tridimensional; la masa que por su

pesantez se mira sólidamente arraigada; las estructuras de formas geométricas que manifiestan orden en la concepción del mundo; el ritmo interno de la forma cerrada; el predominio de superficies redondeadas que cubren el áspero rigor del geometrismo, y sobre todo la justa proporción armónica.

Tales caracteres son absolutamente aplicables a lo que se puede llamar la clásica escultura olmeca, la más pura y que mejor expresa la creatividad de la cultura que la produjo.

El escultor olmeca no gustó de los planos, de los ángulos, de la simetría absoluta, del dinamismo evidente, de las repeticiones rítmicas; prefirió las formas quietas y medidas que guardan el movimiento plástico dentro del ámbito de su volumen, y se adaptó de manera sorprendente al canon, al principio de la proporción armónica que permitió la unidad formal de sus obras.

Establecido ya que el tema central de la representación en la escultura monumental es la figura humana, en el conjunto de estas imágenes es en donde primeramente procedí a buscar el patrón o esquema del cual derivaba su proporción.

La pretensión del equilibrio, la unidad y la proporción en la figura humana, o sea la expresión de la forma en patrones geométricos, se ha mostrado de manera distinta en diferentes civilizaciones (Panofsky, 1955); la expresión artística de los grandes pueblos y de las épocas significativas, se revela, por medio de dicha pretensión, en forma propia e inconfundible. Haber podido establecer un arte sujeto a un canon que lo gobierna y lo determina, revela que en el caso de los olmecas no se trata en modo alguno de manifestaciones primitivas, poco maduras o en estado

de transición. Estamos, por el contrario, frente a maneras de expresión cabalmente logradas, ante formas concebidas y estructuradas dentro de una visión organizada del mundo. No veo en las esculturas olmecas balbucesos o etapas de búsqueda incierta; encuentro por el contrario que la gran estatuaria aparece casi de súbito, en la plenitud de su madurez y con un núcleo de composición estructural que la mantiene en su unidad estilística durante varios siglos. Es precisamente cuando este principio rector de composición armónica se debilita y más tarde desaparece, cuando el estilo se quiebra, se desintegra y acaba finalmente por perderse.

Las grandes culturas han apoyado sus manifestaciones artísticas en sistemas de proporción que obedecen a raíces culturales sólidamente fincadas; el arte de <sup>los</sup> olmecas al igual que, por ejemplo, el de la antigüedad griega clásica o el del Renacimiento, aplicó un justo sistema de proporción. Este sistema que explica el equilibrio, la armonía de las partes entre sí y con el todo, la belleza exacta de sus ritmos formales, es el que ha sido indistintamente designado como "divina proporción", "sección áurea", y "número de oro".

El número de oro, pues, fue aplicado por los escultores olmecas, lo que puede fácilmente demostrarse, por ejemplo, en las proporciones de las cabezas colosales de San Lorenzo, que son exactamente definidas por él, y en las de una serie de esculturas completas.

Ahora bien: el método olmeca de usar la proporción armónica revela, me parece, un aspecto primordial: la simbolización

del cosmos. El hombre olmeca tenía una visión perfectamente ordenada del mundo de la naturaleza y, tal vez, de lo sobrenatural, y quiso mostrarla de manera concreta en sus colosos de piedra. La medida ideal que utilizó en sus monumentales obras de arte, es la medida que construye nuestros cuerpos y nuestro universo, razón por la cual suscita entre nosotros ecos de identidad, sentidos de equilibrio y justeza de acordes armónicas. ~~No es de extrañar que los olmecas, al igual que otros pueblos creadores, hayan basado el ritmo constructivo de sus obras de arte en tal proporción.~~

En la medida en que las obras pierden la estructura del canon armónico, dejan de ser olmecas, la pérdida del vigor de la composición ordenadora revela que su significado se ha desgastado; este fenómeno no ocurre de manera simultánea en todos los sitios donde se hizo escultura; es un hecho, sin embargo, que el canon deja de tener vigencia total en obras que fueron ejecutadas, a mi juicio, entre 600 y 400 a. de C.

Dije antes que con el objeto de lograr una mayor comprensión del arte y del estilo olmeca, es necesario ocuparse de los temas, los asuntos y los contenidos que las grandes esculturas encierran; apunte también las dificultades existentes en esta parte del proceso.

Hay quienes, buscando acaso explicaciones respecto de la ideología y la religión olmeca, y con base en la admisión de que la imagen primordial es la del ser jaguar, han supuesto que dicho jaguar es el "símbolo de fuerzas naturales.... un dios y un ancestro..." (Covarrubias, 1961:56); que el jaguar

es el antecedente totémico del grupo debido a que se supone que en algunas esculturas se mira representada la unión sexual entre el jaguar y la mujer (Stirling, 1955:19); que al niño jaguar se le asocia con el relámpago y con la lluvia (Grove, 1973); que las variaciones iconográficas de los jaguares representan a dioses (Joralemon, 1971 y 1974), e inclusive a cuatro de esos dioses se les ha buscado identidad con los que se suponen sus correspondientes en el panteón azteca (Coe, 1972:3, fig. 3). Aludiendo a la analogía etnológica, se ha dicho que los jaguares humanizados son chamanes (Furst, 1968).

No pretendo continuar con especulaciones acerca de la precisa identidad de las imágenes o de los dioses olmecas, debido a que no me parecen aplicables en rigor los puntos de partida utilizados; sea por que se basan en la comparación de los aztecas con los olmecas, habiendo entre ellos un espacio de dos mil a dos mil quinientos años; sea porque buscan explicaciones para formas antiguas en actividades o creencias de pueblos actuales, que han sufrido además los efectos inevitables que resultaron del choque de las culturas indígena y occidental.

Me interesa inquirir en qué forma particular se expresan, en este arte monumental, inquietudes comunes al espíritu del hombre: pretendo, pues, acercarme a la comprensión de los significados intrínsecos de las imágenes representadas, estableciendo que los olmecas no pudieron haberse sustraído a las circunstancias y a las raíces que dan a todas las culturas,

actuales y remotas, un denominador común mínimo, que no es otro que la sintaxis fundamental de la condición humana.

He afirmado ya que el olmeca es un arte cuyo centro es el hombre; una suerte de hombre idealizado, de hombre sagrado es, pues, el tema primordial de representación en sus esculturas. Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente iconográfico éstas se congregan en tres conjuntos temáticos, en los cuales rara vez deja de aparecer el hombre: las imágenes míticas, las efigies de seres sobrenaturales y las figuras humanas propiamente dichas.

Las imágenes míticas que se muestran en la escultura olmeca, al referirse a eventos que ocurrieron en el tiempo de los orígenes o explicar la creación, no recurren a procedimientos plásticos narrativos sino que expresan de manera compacta conceptos primordiales. Tres son los grupos que forman el conjunto que he llamado de las imágenes míticas. El primero está constituido tan sólo por tres esculturas: el Monumento 1 de Tenochtitlan, el 20 de Laguna de los Cerros y el 3 de Potrero Nuevo. Se ha dicho que figuran la unión sexual entre un jaguar y una mujer, y que de esta unión resultó el monstruo jaguar frecuente en la imaginería olmeca. Un análisis cuidadoso revela que en las dos primeras esculturas solamente seres humanos están representados, en tanto que en la de Potrero Nuevo las patas de un jaguar se sostienen a los lados del cuerpo acostado de una mona. En ninguno de los monumentos se pretendió la reproducción de un acto real, sino la simbolización de un evento de profunda significación: son la pé-

trea encarnación de un mito de creación, la posesión de la tierra, la fertilización de la misma, la unión sobrenatural que se estableció como paradigma de todas las uniones, el origen sacro del hombre. El segundo grupo lo forman las figuras que emergen de una horadación que recuerda una cueva, y se encuentran en los llamados altares. En ellas, generalmente, un personaje principal, cuya voluminosa figura contrasta ópticamente con los relieves casi planos y de carácter simbólico dispuestos en torno, sale de la cueva, ~~la tierra~~, el umbral del inframundo; de ella emerge el hombre para ocupar su lugar en la tierra estableciéndose y fundando. Estas imágenes reproducen un mito de origen; la cueva <sup>terrestre,</sup> ~~de la tierra~~, la gran matriz ancestral, es paridora del hombre. El símbolo plástico del origen, como parte del misterio de la creación, resolvió una tensión existencial; de ahí su constante repetición. Con alteraciones menores se le encuentra en San Lorenzo (Monumentos 14 y 20) en La Venta (Altares 2, 3, 4, 5, 6, 7, Estela 1) y <sup>en</sup> Laguna de los Cerros (Monumentos 5 y 28). Enriquecimiento del grupo anterior, ~~ya que alude también a un mito de origen, con aspectos de renovación y de fertilidad,~~ es el de las figuras humanas que entre sus brazos sostienen niños con cabezas fantásticas. Existen dos modalidades: la de los niños de cuerpos flácidos (Monumento 20 de San Lorenzo, Altares 2 y 5 de La Venta y Monumento 1 de Las Limas), en cuyo caso parece que se trata de una ofrenda: el niño sacrificado y téngase presente que el significado primordial de la palabra "sacrificar" es "hacer sagrado", y la de los niños con actitudes di-

námicas (Altar 5 de La Venta y Monumento 12 de San Lorenzo) cuya vida está destinada al sacrificio. Al combinarse con este con este concepto, el mito de origen ~~manifiesto en las es-~~  
~~culturas que sostienen niños~~ es también un mito de fertilidad.

Paso a otro grupo, el de aquellas imágenes, siempre figuras únicas, que incorporan a su aspecto esencialmente humano rasgos de animales junto con otros puramente imaginados. ~~Oscilan, por lo tanto, entre las de apariencia bestial y las que colindan, casi, con lo humano.~~ A este conjunto de seres sobrenaturales pertenecen también los animales estilizados; suman en total 79 las esculturas con estas representaciones, que corresponden a las que tradicionalmente se han llamado jaguares, monstruos jaguares y jaguares humanizados. Los rasgos fantástico-animales se concentran ante todo en la cabeza y en el rostro; en menor número de ocasiones, en las manos y pies, <sup>cuyo lugar</sup> en se representan garras.

Entre los que se ven más lejos de lo humano, encuentro dos grupos: uno que se distingue por líneas paralelas en escuadra en lugar de ojos, y labio grueso superior vuelto hacia arriba dejando ver dos grandes colmillos que se bifurcan en sus extremos; pertenecerían a él los Monumentos 10 de San Lorenzo, 6, 9, 11 y 64 de La Venta y 5 de Estero Rabón. El otro grupo está bien representado por el Monumento 52 de San Lorenzo, el 75 de La Venta y las imágenes de los niños que, en brazos ciertos personajes, son la variedad infantil que se hace reconocible por los ojos almendrados con las comisuras internas hacia abajo, y el gran labio superior grueso y volteado, que ~~puede lle-~~

~~var abrazaderas y~~ descubre una encía desdentada. Hay por otra parte rasgos que son compartidos por ambos grupos. Este conjunto de imágenes representa a criaturas que no existen en forma real, y su carácter híbrido puede ser considerado apareamiento de símbolos; pienso que estas figuras, con una carga simbólica cósmico-vital ambivalente, no son dioses sino personificadores de fuerzas, conceptos que se representan relevados de las leyes ordinarias de la realidad.

Dejé para el final la consideración del conjunto de mayor importancia: el de las imágenes que tienen rasgos exclusivamente humanos. En contraste con las anteriores, son representaciones naturales; pero debo advertir que no se trata de hombres en un mundo de dimensión histórica, sino más bien de la traducción plástica del concepto, de la idea del hombre que, anclado en el mito, es el puente entre el mundo sobrenatural y la naturaleza del mundo terreno. Este conjunto, a su vez, encierra tres grupos: el de las imágenes que he llamado señores bajo protección sobrenatural, debido a que en ellas una o varias figuras humanas están por abajo de una figura compuesta o sobrenatural; así, los Monumentos 44 de La Venta, 1 de San Martín Papapan, y las muy tardías Estelas 2 y 3 de La Venta. Un segundo grupo de figuras está formado por los personajes únicos a quienes he llamado mediadores; son figuras que carecen de rasgos o expresiones individuales, aunque la totalidad de sus características es humana. Un buen número de estas esculturas están decapitadas; pienso en los Monumentos 12 y 47 de San Lorenzo, o en los 23, 31 y 40 de La Venta, o en los 3, 6 y 11 de Laguna

de los Cerros; entre las que se conservan completas, aparte del Monumento 77 de La Venta, se hallan algunas dignas de incluirse entre las obras maestras del arte olmeca: los Monumentos 1 de Cruz del Milagro y 1 de Cuauhtotolapan. Los mediadores son, quizá, estatuas de los iniciados, de los intermediarios entre el Caos y el Cosmos; expresan el hecho de que la condición humana puede ser alterada como consecuencia de la iluminación espiritual.

Las cabezas colosales, el último de los grupos de figuras humanas que he de mencionar, es único en la historia del arte universal. Se conocen quince de ellas completas, y en ellas se muestran los cambios sufridos por el estilo olmeca. Ocho, las más perfectas, provienen de San Lorenzo; cuatro de La Venta, y tres más de Tres Zapotes y sus inmediaciones. Creo que las cabezas colosales son retratos alegóricos en que la imagen del representado se asocia con la imagen de un concepto, el cual atribuye a su vez, al sujeto del retrato, las cualidades que le son inherentes. Creo, pues, que son algo mucho más que simples retratos. ~~Así es sorprendente, pero no casual, que todas mues-~~

~~tren los ojos estrábicos; en las creencias y las prácticas de otras culturas, esto indica meditación y profunda concentración, las cuales son el medio y la disciplina física y espiritual para obtener, con la comprensión del orden del universo, la verdadera libertad.~~

Las cabezas colosales llevan consigo un significado intrínseco más profundo y universal que su mera apariencia exterior. Su estructura, con excepción de la de Cobata y de la llamada Monumento A de Tres Zapotes, está deter-

minada por la perfección de la proporción armónica; su forma pues, simboliza el cosmos.

De este modo, el arte olmeca, fundamentalmente humanista, íntegro en su desarrollo, perfecto en el empleo sus medios, medurado en su esencia, oscila, en sus representaciones, entre el naturalismo y la abstracción; se comprende dentro de aquél, cuando sus elementos de expresión son las formas puramente humanas; se incluye dentro de ésta cuando pretende expresarse con formas puramente simbólicas. Tanto las formas naturalistas como las abstractas se construyen dentro de un canon de proporciones, que no es otro que el del número de oro. Éste es otro factor que viene a demostrar que es un arte que en ningún modo puede estimarse primitivo. La complejidad de los asuntos representados coincide con la plenitud externa de la representación. La figura humana, centro gravitacional de casi la totalidad de las formas del arte olmeca, aparece en éste con diferentes advocaciones metafísicas que, en su extremo más alto, parecen repetir, con su disposición en perfecto orden armónico, el orden total del universo.

*Beatriz de la Fuente*

# Referencias

BF7C22E112D1F23

- Bernal, I.  
1968 El mundo olmeca. Ed. Porrúa, México.
- Beyer, H.  
1927 Nota bibliográfica. El México Antiguo, vol. 2: 305-313, México.
- Clellow, C.W., Jr.  
1974 A Stylistic and Chronological Study of Olmec Monumental Sculpture. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, no. 19, Berkeley, California.
- Clellow, C.W., Jr., R.A. Cowan, J.F. O'Connell y C. Benemann.  
1967 Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, no.4, Berkeley, California.
- Coe, M.D.  
1965a The Olmec Style and its Distribution. Handbook of Middle American Indians, vol. 3 : 739-775, University of Texas Press, Austin, Texas.  
1965b The Jaguar's Children : Pre Classic Central Mexico. The Museum of Primitive Art, New York.  
1972 Olmec Jaguars and Olmec Kings. En The Cult of the Feline : A Conference in Pre-Columbian Iconography, p.p. 1-18, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- Covarrubias, M.  
1942 Origen y desarrollo del estilo artístico olmeca. En Sociedad Mexicana de Antropología, Mayas y Olmecas. Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, p.p. 46-49, México.  
1946 El arte 'olmeca' o de La Venta. Cuadernos Americanos vol. XXVIII no. 4: 153-179, México  
1961 Arte indígena de México y Centroamérica. Trad. Sol Arguedas. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Drucker, P.  
1952 La Venta, Tabasco : A Study of Olmec Ceramics and Art. Bureau of American Ethnology, Bulletin 153, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Fernández, J.  
1968 Arte olmeca. Conferencia mimeografiada. En Serie Los Olmecas no. 10, Sección de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.
- Fuente de la B.  
1975 Las Cabezas Colosales Olmecas. Fondo de Cultura Económica, México.
- Furst, P.T.  
1968 The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality. Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, p.p. 143-178, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

- Grove, D.C.  
1973 Olmec Altars and Myths. Archaeology no.26 (2) p.p. 128-135.
- Heizer, R.F.  
1967 Analysis of Two Low Relief Sculptures from La Venta. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility no. 3 : 25-55, Berkeley, California.
- Joralemon, P.D.  
1971 A Study of Olmec Iconography. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology no. 7, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.  
1974 The Olmec Dragon. A Study in Precolumbian Iconography. Yale University.
- Kubler, G.  
1961 Three Regions of Primitive Art. Museum of Primitive Art. Lecture Series no. 2, New York.  
1975 The Art and Architecture of Ancient America. Penguin Books, Great Britain.
- Saville, M.H.  
1929 Votive Axes from Ancient Mexico, parts 1 and 2. Indian Notes VI : 266-299, 335-342, Museum of the American Indian, Heye Foundation. New York.
- Smith, T.  
1963 The Main Themes of 'Olmec' Art Tradition. The Kroeber Anthropological Society Papers no. 28 : 121-213, Berkeley, California.
- Stirling, M.W.  
1940 Great Stone Faces of the Mexican Jungle. National Geographic Magazine vol. LXXVIII : 309-334, Washington D.C.  
1955 Stone Monuments of Río Chiquito, Veracruz, México. Bureau of American Ethnology, Bulletin no. 157, Anthropological Paper no. 43: 5-23. Smithsonian Institution, Washington.  
1965 Monumental Sculpture of Southern Veracruz and Tabasco. Handbook of Middle American Indians, vol. 3 : 716-738, University of Texas Press, Austin, Texas.
- Westheim, P.  
1957 Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México. Fondo de Cultura Económica, México.
- Wicke, C.R.  
1971 Olmec : An Early Art Style of Precolumbian Mexico. The University of Arizona Press, Tucson, Arizona.
- Willey, G.R.  
1971 The Early Great Styles and the Rise of the Pre-Columbian Civilization. En Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Ed. by Charlotte M. Otten, p.p. 282-298, The Natural History Press, Garden City, New York.
- Panofsky, E.  
1955 Meaning in the Visual Arts. Doubleday Anchor Books, Garden City, New York.