



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	005: TRAYECTORIA ACADÉMICA
CAJA	013
EXP.	133
DOC.	0003
FOJAS	5-36
FECHA (S)	s/f

El problema de los orígenes de las civilizaciones prehispanicas y la génesis de sus estilos artísticos ha sido motivo de preocupación constante para la mayoría de los estudiosos de nuestro pasado indígena.

Afanosas búsquedas por encontrar los elementos precursores y los símbolos primarios del gran arte mesoamericano han ocupado a especialistas, quienes con más o menos fundamentos, han especulado sobre la génesis de los estilos y el origen de esa dinámica cultural.

Debo aclarar que difiero del punto de vista que pretende explicar el surgimiento de la civilización a partir de un solo grupo humano; es decir, de una sola fuente generadora de cultura. Una civilización es producto de la interacción de varias conductas culturales, y muchos son los factores y las circunstancias, externas e internas, que se conjugan para crear ciertas épocas de coherencia y de integración histórica y cultural.

No pretendo, pues, encontrar el origen de la civilización maya, ni tampoco la génesis, formal y temática de su escultura; me limito a señalar, en forma somera, los hechos escultóricos que en Mesoamérica antecedieron a la escultura clásica maya. Claro está que lo dicho no elimina la posibilidad de que surjan inferencias e interpretaciones propias, como resultado de la observación de esos estilos escultóricos anteriores.

En intentos de encontrar forzosamente la raíz de los estilos, Caso y Covarrubias⁽¹⁾ propusieron a la cultura olmeca⁽²⁾ como la "cultura madre" que dio origen a todas las civilizaciones mesoamericanas. Opinión semejante expresó Michael D. Coe al decir que "La verdadera importancia del estilo olmeca es que precede a un número de desarrollos artísticos significativos que parecen ser genéticamente derivados de él"⁽³⁾

Covarrubias fue el primero en señalar similitudes entre el arte maya y el olmeca cuando dijo que "... los primeros monumentos mayas son semejantes en estilo, no importa cuán apartados estuvieron, y todos ellos están imbuidos por aquel espíritu peculiar 'olmeca' de La Venta, Tres Zapotes y San Lorenzo Tenochtitlan..."⁽⁴⁾

Es así que la mayor parte de los especialistas coinciden en postular que el complejo cultural que llamamos olmeca es una "cultura madre", que nutre a civilizaciones posteriores, o bien que existe un sustrato cultural olmeca común en la raíz de las culturas mesoamericanas. Por lo tanto, es posible afirmar que la civilización maya recibe, en una forma o en otra, rasgos que se elaboran en el seno del mundo olmeca.

No existe, todavía, una hipótesis suficientemente válida respecto a las vías de difusión, a los cambios y modificaciones, a los elementos que perduran y a los que desaparecen, de la vigorosa corriente cultural y artística olmeca. Algunos autores como Piña Chan⁽⁵⁾ y Coe⁽⁶⁾ suponen que elemen-

tos olmecas llegan a la zona maya central del Petén de Guatemala después de haber recorrido las comunicades establecidas en la vertiente del Pacífico y en las tierras altas de Guatemala (Izapa, Kaminaljuyú, Abaj Takalik, Bilbao y El Baúl entre otras) en una época que abarca del preclásico tardío -siglo VI a. J.C. a siglo III a.J.C.- al protoclásico -siglo II a. J.C. a siglo II d.J.C.- Esto se debe a que en los sitios arriba mencionados se han llevado a cabo exploraciones arqueológicas y la información respecto a los materiales encontrados resulta accesible. Nuestras propias interpretaciones se apoyan en los datos conocidos. Pero cabe preguntarse si es que no hubo contactos directos entre olmecas y mayas a través de vías más naturales de comunicación como son los ríos Grijalva y Usumacinta, las márgenes de los cuales no han proporcionado información arqueológica correspondiente a la época de las comunidades preclásicas.

+ / Parece ser que la escultura monumental más antigua conocida en Mesoamérica se realizó en los sitios olmecas del litoral atlántico: San Lorenzo, en el sur del Estado de Veracruz, y La Venta, en el norte de Tabasco, entre 1200 y 600 a.J.C. (7). Algunas mal conformadas esculturas que representan cabezas y figuras obesas talladas en la roca viva de la región de las tierras altas de Guatemala y de Chiapas, se han

ubicado tentativamente entre 100 y 550 a. J.C.⁽⁸⁾; en esta zona se desarrollan durante el preclásico tardío y el proto-clásico, entre el siglo V a. J.C. y el siglo II d. J.C.; una serie de escuelas locales de gran importancia artística en sitios como Izapa, Kaminaljuyú y Abaj Takalik. Las grandes lápidas de los "danzantes" de Monte Albán en Oaxaca, pueden situarse en el período preclásico medio entre 900 y 300 a. J.C.⁽⁹⁾, y la escultura arquitectónica más antigua de la región que después sería habitada por los mayas, se encuentra en el edificio E-VII-sub Uaxactún, Guatemala, y corresponde a la fase Chicanel. siglo IV a III a. J.C. En Tikal, Guatemala, conocemos una construcción semejante a la de Uaxactún: la estructura 5D-sub-1-1° de la fase Cauac -siglo III a. J.C. a siglo I d. J.C.- y esculturas menores en piedra, máscaras y figurillas de la misma época aproximadamente⁽¹⁰⁾. Otra tradición escultórica, la talla de escenas en relieve sobre grandes bloques rocosos, se extiende desde el centro del Altiplano Mexicano (los relieves de Chacaltzingo en Morelos) hasta El Salvador (las tallas de Chalchuapa)⁽¹¹⁾; tales escenas fueron ejecutadas, posiblemente, entre el preclásico tardío y el protoclásico. La gran escultura, instituida como patrón característico del arte maya, no se inicia, según nuestra información actual, sino hasta finales del siglo III de nuestra Era.

Con el objeto de tener una visión, así sea aproximada de los estilos y de las formas de expresión de los grupos que en constante interacción nutrieron a la escultura maya,

revisaré, de acuerdo con la secuencia mencionada, las obras escultóricas que antecedieron al estilo que es objeto de mi estudio. Me referiré primordialmente a la escultura monumental; en cuanto a las obras de menores proporciones, serán mencionadas sólo cuando sea necesario considerar un ejemplo particular, o cuando con ellas se aclare algún punto en especial.

II. 1 La Escultura Olmeca

La civilización olmeca se desarrolló, y probablemente se definió como tal, en las llanuras costeras del Golfo de México, en el sur de Veracruz y en el norte de Tabasco. Esta región, que concentra el mayor número de esculturas de piedra, se ha llamado "área metropolitana"⁽¹²⁾ y "área climax"⁽¹³⁾. Incluye sitios como Tres Zapotes, San Lorenzo, San Martín Pajapan, Laguna de los Cerros y Río Chiquito, en Veracruz, y La Venta, en Tabasco.

El desarrollo de la escultura monumental olmeca comienza durante el período preclásico temprano (1200 a. J.C.) en San Lorenzo; continúa en La Venta en el preclásico medio, y finaliza en Tres Zapotes hacia el preclásico tardío. Me limitaré a considerar aquí algunas de las esculturas provenientes de los centros principales del área propiamente olmeca, en especial de San Lorenzo, La Venta y Tres Zapotes.

Los escultores olmecas utilizaron la piedra basáltica, a pesar de las dificultades que implicaba su acarreo desde lugares distantes, para realizar la escultura monumen-

tal. Para piezas de tamaño menor tuvieron preferencia por las piedras de grano fino, como la jadeíta, la serpentina y la obsidiana, con las cuales realizaron objetos de factura extraordinaria y perfectamente pulidos.

De otros materiales sólo se conoce una máscara de madera y las esculturillas de barro que proceden principalmente de los centros a los cuales llega la influencia olmeca.

Por lo demás todas las técnicas escultóricas conocidas en el mundo indígena antiguo fueron manejadas por estos escultores: el alto y el bajo relieve, el grabado y la escultura de bulto; mas a pesar de la variada habilidad técnica, un aliento sorprendentemente uniforme dimana de sus obras, acusando una definida voluntad de creación artística. Esa uniformidad se percibe lo mismo en las cabezas colosales que en las mesas altares y en las estelas, así como en las figurillas, que si bien son de tamaño reducido no por eso carecen de fuerza expresiva y vigorosa monumentalidad.

Muchos son los estudios que han pretendido analizar el estilo artístico olmeca ⁽¹⁴⁾ a partir de Saville, ⁽¹⁵⁾ quien en 1929 describió una serie de objetos en los que encontró semejanzas porque tenían "caras de tigre". Y no cabe duda de que uno de los motivos artísticos principales en esta plástica, el tigre humanizado, contribuye notablemente a dar esa impresión de homogeneidad, de parecido familiar que tienen entre sí las esculturas olmecas. Sin embargo, los motivos de la iconografía olmeca no se reducen al tigre humanizado, con sus variantes en niños, adultos y mascarones, sino que en forma particularmente significativa incluyen, además de

otros motivos secundarios, representaciones de figuras humanas sin rasgos animales.

Pero el estilo artístico de una cultura en determinado tiempo y lugar, no puede ser definido solamente en función de la descripción de los motivos o elementos iconográficos, sino que requiere también del estudio de las formas; o sea, cómo se expresan esos motivos y, en la medida que sea posible, de la interpretación de las significaciones de los mismos (16)

La escultura olmeca se expresa en un lenguaje formal mediante sudiconografía y, seguramente, con una significación particular, única y característica. El estilo olmeca, al igual que otros estilos artísticos "... es un sistema de formas con cualidad y expresión significativa, a través del cual se hace visible... la forma de pensar y sentir de un grupo" (17). Intentaré esbozar en un estudio breve, ya que por el momento queda fuera de mi interés principal, lo que es el estilo olmeca; para ello he de partir de la observación de algunas obras que considero particularmente significativas.

La forma preferida es la masa cúbico-geométrica de amplios volúmenes redondeados; la realidad olmeca, naturaleza y mito, se representa en una masa de bloque cerrada. La estructura formal confiere a la masa aspecto tectónico y monumental. Todas las esculturas olmecas tienen una sólida estructura de formas geométricas, principio esencial que permite una inmensa libertad en las variaciones y los efectos. Los escultores olmecas fundaban sus estructuras en el

cubo y el prisma; conocían la armonía interna de la forma universal y la aplicaban a obras de distinto carácter expresivo. Entre las que se manifiestan más clara estructura formal, se encuentran las llamadas mesas altares de La Venta y de San Lorenzo. La mesa altar número 4 de La Venta, de las mejor conservadas, está compuesta por una gran caja rectangular como base y por una cubierta, de menores proporciones, que rebasa la caja por el frente y por los lados. Figuras de hombres tigres y de niños tigres en relieve redondo y voluptuoso cubren la caja por los lados, mientras que en el frente se abre un nicho, que parece ser las fauces abiertas del tigre, donde aparece un hombre sentado con las piernas cruzadas y los brazos extendidos hasta ellas; lleva poco vestuario y va cubierto con un gorro. La figura del hombre está realizada en un volumen tan proyectado que casi se desprende del bloque del que emerge. En la cubierta que es el rostro del tigre, la corporeidad del relieve de los lados de la caja se transforma en grabado para representar línealmente, abstractamente, los atributos simbólicos del animal. La mesa altar número 4 de La Venta es tectónica, masiva, sobradamente monumental. Para evitar la dureza de las formas geométricas se envuelve la base de la caja con suaves relieves que figuran formas orgánicas. Destaca significativamente el hecho, que por lo demás coincide con un concepto primordial del mundo: la correspondencia de formas e ideas; al hombre se le representa en un volumen natural, de acuerdo con su realidad visible, mientras que el tigre es representado por

líneas simbólicas incisas en la piedra.

Diferente solución formal, pero aplicada a un patrón geométrico, se aprecia en la magnífica escultura sedente de un jaguar humanizado procedente de Cruz del Milagro, Veracruz. La escultura del cuerpo es una especie de pirámide truncada, sobre la que se asienta pesadamente la cabeza de forma cúbica con esquinas redondeadas. El cuerpo, con las piernas cruzadas, se ha sintetizado al máximo; los brazos rematados con garras, son dos columnas verticales que se desprenden del cuerpo y se apoyan sobre las rodillas. La cabeza, de rasgos más humanos que animales, está envuelta en un casco que se prolonga hacia las mejillas y termina en grandes orejeras circulares. Pero es sobre todo en las facciones donde observamos la clara precisión del escultor al modelar esos gruesos labios entreabiertos, la nariz grande y chata, el mentón pronunciado y los ojos oblicuos que integran armónicamente la inconfundible "cara olmeca".

Tal parece que las esculturas más antiguas de San Lorenzo, al menos las que Coe considera que fueron talladas quizá antes de 1200 a. J.C. (18) se trabajaron en relieve. Se trata de tres grandes piedras apenas si regularizadas, que llevan, en relieve poco resaltado y en grabado, motivos humanos y animales. El monumento 42 es el fragmento de una columna con el dibujo, realizado en la piedra de un brazo humano cogido por otra mano de la que sólo quedan los dedos; el monumento 41, interesante por su primitivismo, es también parte

de una gran pilastra que lleva grabada una figura de rostro burdo y esquemático con "boca sonriente y hoyuelos semicirculares en las mejillas"⁽¹⁹⁾; inmediatamente bajo el rostro está una enorme mano izquierda que cubre en parte un esquelético brazo derecho, cuya mano está provista de una larga garra; el monumento 21 consiste en un bloque alargado horizontalmente que tiene al frente la figura de un perro o de un coyote, en relieve muy plano.

Pues bien, estas obras no pueden ser consideradas, por su concepción formal y por sus temas, como esculturas olmecas. Sin embargo, se puede notar la existencia de una tradición técnica de tallado en relieve y de grabado que muy probablemente antecede al concepto realmente escultórico de la masa circundada por el espacio. Si la escultura antecedente de la olmeca se expresa a través del relieve y del grabado, medios gráficos por excelencia, con el tiempo, al aventurarse en las formas tridimensionales, no logra desprenderse en muchos casos de esa tradición técnica y por ello el uso de alto y de bajo relieve persiste en obras como las cabezas colosales y las mesas altares.

Concepción monumental de la masa y esquematismo de la forma son principios aplicables tanto a las famosas cabezas colosales de Tres Zapotes, la Venta y San Lorenzo, como a las mesas altares y a las figuras sedentes con las piernas cruzadas o en postura de animal que constituyen el corpus principal de la escultura olmeca. Sin embargo, dentro de las configuraciones generales, existen conjuntos que destacan por la diferencia en el tratamiento de las formas.

u/ Me he referido ya a la solución formal, que emerge de la tradición gráfica, en que se combinan alto y bajo relieve; quedan incluidos en este grupo obras con grabado, ya mencionado, como las representaciones simbólicas del jaguar en las mesas altares; así la citada N° 4 de La Venta, y las figuras en alto relieve de la especie de aquellas que emergen de los nichos arqueados en esas mesas altares. También a/ incluyo en esta categoría a las cabezas colosales que concentran todo el interés formal en el frente, en la cara, que no es sino un relieve en que se combinan, con gran maestría, las proyecciones y las depresiones de los rasgos faciales dentro de un volumen del que no alcanzan a perderse. En última instancia, las cabezas colosales son volúmenes trabajados en relieve.

No sucede lo mismo con los torsos humanos o con los felinos humanizados sedentes que, realizados con otro sentido plástico, invitan a caminar en torno a ellos, descubriendo así aspectos insospechados que revelan la tensión producida entre la masa y el espacio. Tal es el caso de la citada escultura de Cruz del Milagro o de la espléndida figura humana procedente de Misantla. Esta última, sentada, con las piernas cruzadas firmemente asidas por los brazos, es un cuerpo con animación felina. Desafortunadamente la cabeza ya no existe. El frente es de ritmo de quiebres suaves pero definidos en su suavidad; los brazos armonizan con el pecho y con las piernas; y la espalda, con trapunto formal, es la gran masa curva que recoge y suavi-

za los ángulos y los vanos. Cuánto conocimiento de la estructura humana y del ritmo inherente a la relación de las partes del cuerpo expresó el genial escultor de esa obra maestra, que hoy conocemos solamente como el "Monolito de Misantla".

En otro aspecto he de concluir que los escultores olmecas, al favorecer el uso de la línea desarrollada en el plano, hendida en la piedra, para representar simbólicamente los rasgos sobrenaturales del tigre humanizado, y al aplicar el manejo de volúmenes redondeados de líneas curvas y rasgos sensuales para acentuar sus obras de carácter naturalista, hicieron nacer dos principios que surgen con el arte olmeca y que van a permanecer en todo el arte mesoamericano: al hombre se le representa, ya lo dije antes, en mayor o en menor grado, de acuerdo con su realidad visible; al concepto sobrenatural se le configura imaginativamente.

De tal modo, la fusión de una notable observación de la realidad y una construcción simbólica de lo sobrenatural, realizada en formas de carácter monolítico, es lo que constituye la particularidad especial del estilo olmeca. "El arte olmeca tiene la fuerza de conciliar su sensualismo y su voluntad de forma, de la forma monumentalmente grande: he aquí su rasgo sobresaliente", dice Westheim (20)

Pero en todas las variaciones formales que he mencionado, en los relieves y en las esculturas tridimensio-

nales, lo que domina es el concepto de forma cerrada y estática, con ritmos internos, proyecciones y depresiones, vacíos que penetran en la masa.

Tenemos también aquí esculturas hasta cierto punto atípicas en su lenguaje formal, como son el monumento 34 de San Lorenzo⁽²¹⁾, magnífica estatua acéfala de un hombre arrodillado cuyo tamaño es mayor que el natural; tuvo en su tiempo brazos móviles, quizá de madera, que se insertaban en los huecos que para ello tiene en los hombros; y el famoso "Luchador" de Uxpanapa que es también diferente. Ambas obras son de formas abiertas, proyectadas dinámicamente hacia afuera; el monumento 34 de San Lorenzo lograba este efecto con el movimiento real de sus brazos articulados; el "Luchador" lo realiza ilusoriamente en su cuerpo por la violenta torsión en espiral, que se inicia en los pies y culmina en la tensión dramática de los brazos.

En otra categoría formal quedan las llamadas estelas, las cuales se sitúan erróneamente dentro del grupo de esculturas típicamente olmecas, la número 2 y la número 3 de La Venta y la A y la D de Tres Zapotes, ya que como representan a varios personajes, e inclusive alguna de ellas puede considerarse como narración escénica, están ejecutadas en una combinación particular de alto y de bajo relieve, de manera que son de mayor efecto espacial que el primer grupo formal a que me he referido. La diferencia se debe a que las estelas fueron realizadas siglos más tarde. Me parece, por su factura y por los asuntos

figurados, que pertenecen a una época en que el arte olmeca había perdido su pureza y su claridad expresiva; cuando sus temas se habían contaminado por el contacto con otras escuelas escultóricas, y en fin, cuando la gran cultura creadora de formas y expresiones originales se dispersaba por toda Mesoamerica y perdía en esa empresa su vigor original.

Son dos, pues, los grandes temas que concentraron la atención de los escultores olmecas: los tigres humanizados y las cabezas colosales. Como ya lo apunté, expresan una visión dual del mundo; dos conceptos a la vez antagónicos y complementarios, dos fuerzas-principios que actúan alternativamente y que son acaso base primaria de los sistemas de pensamiento de las culturas mesoamericanas.

Buen número de las esculturas olmecas representan a hombres disfrazados de tigre o a tigres durante el proceso de convertirse en hombres. Fue Stirling⁽²²⁾ el primero en interpretar en el monumento 3 de Potrero Nuevo⁽²³⁾ la unión sexual entre un tigre y una mujer, sugiriendo que conmemora la ascendencia divina de un grupo selecto producto de un dios tigre que fecundó a una mujer. El resultado de tal unión fue una raza con rasgos, más o menos acentuados, del tigre su ancestro totémico.

De hecho las numerosas representaciones del tema del tigre han sido la base para que los especialistas lo consideren el centro de la iconografía olmeca, si bien es más frecuente en la escultura pequeña en jadeíta y serpentina, que en las obras de piedra monumentales. Las variantes principales de este motivo son cuatro:

1.- Tigres infantiles con cuerpos regordetes, bocas gruñidoras de labio superior trapezoidal, mostrando las encías, que a veces llevan colmillos y garras. En este mismo grupo quedan incluidas las representaciones de niños defectuosos con el cráneo abierto en V y con cara de idiotas, que como los anteriores son, a veces, llevados en brazos por figuras de adultos. Eventualmente estos niños-tigres se convirtieron, quizá, en dioses celestes o de la lluvia, pues en ocasiones aparecen suspendidos en el aire, como en las estelas 2 y 3 de La Venta.

2.- Los tigres adultos que tiene también con frecuencia hendiduras en la frente, la boca gruñona con colmillos salientes, elementos de flama como cejas y ocasionalmente la barba apuntada.

3.- Caras de tigre, estilizadas, reducidas a líneas geométricas esenciales y, por lo tanto, transformadas en impresionantes mascarones. Se han encontrado hachas en mosaico de serpentina (los famosos "pisos" de La Venta) y en las caras laterales de cajas de piedra (el sarcófago de La Venta). En esculturas/menores dimensiones, como hachas y placas, se representa a menudo la figura de un ser con cuerpo humano que lleva por cabeza un mascarón de tigre. El tigre es también representado de perfil y desintegrado en los elementos simbólicos que lo constituyen. Covarrubias ha tratado de demostrar cómo, a partir del mascarón olmeca, evolucionan formalmente las máscaras de los dioses de la lluvia de Monte Albán, de Teotihuacan, de Tajín y de los mayas(24)

4.- Facuces abiertas del tigre, formando un nicho, de donde emergen figuras humanas que en ocasiones cargan niños-jaguales. Tal ocurre en la cara frontal de las mesas altares de La Venta y San Lorenzo y en la estela 1 de La Venta y en la estela D de Tres Zapotes. En las primeras se observa con evidencia la particularidad, ya mencionada, de que el concepto tigre, simbólico por excelencia, se figura abstractamente, a base de formas geometrizarantes y de líneas incisivas en la piedra, mientras que los hombres se proyectan en su volumen natural.

Pero el rasgo más definitivamente característico del tigre humanizado es la representación de la boca u hocico con las comisuras fuertemente pronunciadas hacia abajo, lo que ocurre tanto en bocas esquemáticas cuyo labio superior tiene la forma de un trapecio invertido, como en gruesos labios curvos de borde claramente subrayado. Este rasgo llegó a tener tal difusión en Mesoamérica y perduró por tanto tiempo, que se encuentra tanto en las terracotas de Tlatilco como en las figuras de jade de la costa del Golfo y de Oaxaca; en las urnas de barro de Oaxaca y en las representaciones de Tláloc teotihuacanas; aparece en los mascarones de estuco de la zona maya, y aun tiene resonancia en alguna escultura azteca.

La importancia del tigre en la sociedad olmeca resulta manifiesta, por el número de esculturas, grandes y pequeñas, que lo representan humanizado y en distintos grados de naturalismo y de abstracción. Por ello, no puedo menos de plantearme preguntas inevitables: ¿era, como dice Stirling

el tótem ancestral del grupo? ¿era la deificación de fuerzas primordiales de la naturaleza, sol lluvia, vida o muerte? ¿era el dios del inframundo que produce terremotos y erupciones volcánicas? o ¿era el nagual, el espíritu peligroso que ronda de noche y es amo tutelar de hombres particulares? ¿cuál era, en fin, la significación del jaguar para las gentes olmecas?

Un hecho resulta irrefutable: las esculturas olmecas son testimonio de que existía la asociación persistente del hombre con un animal particular, el tigre. Resultaba de tal combinación una forma híbrida humana y animal, que era, aparentemente, objeto de culto.

En relación con el motivo del tigre humanizado y su posible significación entre los olmecas, considero conveniente citar el trabajo del Dr. Peter T. Furst: "Un hecho emerge con gran claridad de la evidencia etnográfica: el jaguar no dimana una cualidad mítica exclusiva de sus características animales. Al contrario, daños y beneficios atribuidos al jaguar surgen, no de su naturaleza como animal peligroso, sino de sus atributos sobrenaturales inherentes. El jaguar es de hecho un hombre. La visión del mundo del cazador está arraigada en la equivalencia cuantitativa del hombre y de los animales salvajes. Difieren sólo en la forma exterior y en tiempos antiguos esta diferencia aún no existía. El jaguar, sin embargo, es equivalente sólo a una categoría de hombres que son los únicos en poseer ^{pp} sobrenaturales: los shamanes. Además, los shamanes y los jaguares no son meramente equivalentes, sino que cada uno es al mismo tiempo el otro" (26)

Creo que de estos conceptos de Furst puede derivar-

BF5C13E13303F22

una explicación admisible de este aspecto que estudio. Ve-
mos, así, que ^{en} la escultura olmeca es excepcional el tigre
naturalista, en su aspecto puramente zoomórfico. Su forma
de representación es el felino antropomorfo o viceversa.
Tal motivo, hombre-tigre, fluctúa de un continuo concepto
de zoomorfismo predominante, por un lado, hacia un mayor
antropomorfismo, por el otro. Pero el tigre como especie
animal, desligado del hombre, no es motivo cuya representa-
ción interese. El tigre sólo existe, para el olmeca, en
cuanto a su ser sobrenatural que podía ser identificado
con un hombre excepcional: el equivalente del Shamán, a que
Furst se refiere.

El tigre es un concepto, realidad inseparable del
hombre. Si se representa a un hombre con garras, con máscara
o en posición de tigre, no se añaden rasgos extraños y
de los cuales puede el hombre despojarse, sino que son par-
te de él mismo. Precisamente, como no hay intención de
captar al animal con sus cualidades inherentes, los tigres
antropomorfos olmecas no son feroces, ni existen en ellos
actitudes de agresión. Es notable cómo en estas esculturas
de hombres tigres se acentuaron aquellos rasgos, posturas
y actitudes felinas que puede tener el hombre. Fenómeno que
se observa particularmente en la transformación de la sen-
sual boca del olmeca en la llamada "boca atigrada". Encon-
tramos que en esculturas monumentales que representan es-
te tema, como la de Cruz del Milagro, la de San Martín Pa-
japan y el Monumento 10 de San Lorenzo, además de en las

DF5C13E133D3F23

numerosas hachas y figurillas de serpentina y de jade, existe una tal integración del concepto hombre-tigre, que se funden ambos en total plástico de extraordinaria unidad.

Las posturas de los hombres tigres, sedentes o mirando hacia el firmamento, monumento 11 de La Venta, sugieren experiencias de éxtasis emocional y místico.

Lo anterior me lleva a considerar que el tigre no era tenido por dios entre los olmecas, sino que existía un concepto dual y único: hombre, tigre, ser excepcional cuya existencia difería del resto de los hombres porque era capaz de encarnar en si mismo las características sobrenaturales del animal. Este hombre, poseído por un destino ineludible, es quien se conecta con el mundo en sus aspectos físico y sobrenatural por medio de experiencias personales de éxtasis, sueños y alucinaciones. Actúa como "sacerdote", adivino, cuarandero, exorcista, y es jefe de empresas tales como la guerra. Hombre y tigre, concepto y realidad identificadas, intercambian por ello su forma. Solamente algunos de entre los hombres, pueden transformarse en tigres, ya que comparten con ellos sus cualidades.

Es claro que las analogías de la identidad shamán-jaguar en culturas indígenas contemporáneas, y en la cultura olmeca, no pueden ser comprobadas. Pero resulta de su comparación una legítima sugerencia: las esculturas olmecas de tigres humanizados no son imágenes de dioses o de ancestros totémicos, o de ideales estéticos, o de condiciones patológicas; son la expresión de un concepto, la

manifestación externa, en forma plástica, de la idea primordial y dominante en la comunidad olmeca: el hombre, que por su dominio de la naturaleza, posee la superioridad espiritual.

Es como si el hombre, al enfrentarse reflexivamente con la existencia, oscilara entre dos planos en apariencia opuestos: su propia realidad anímica y material, y la realidad física y sobrenatural que siente que lo rodea y lo determina. En el esfuerzo de afirmarse, tendería a dominar las fuerzas de la realidad exterior, con el fin de asimilarlas y poder servirse de ellas dentro de sí mismo.

Ahora bien: podría pensarse que cuando el olmeca trabaja por dar expresión plástica a ese conflicto y a ese esfuerzo, llega a estos resultados: símbolo para él del mundo físico y sobrenatural, es el tigre: los rasgos característicos de éste, en tanto que más incomprensible y temeroso es aquel mundo, serán figurados con elementos abstractos, casi puras y simbólicas líneas incisas en la piedra. Pero a medida que vayan siendo gobernados los poderes de esa realidad exterior, su representación se irá acercando a las formas y volúmenes naturales de lo visible, hasta alcanzar a fundirse, suavemente, con las propias facciones de la lograda realidad del hombre mismo.

Debe recordarse, aun cuando su existencia es reducida, a otros animales que habitan el mundo de las formas escultóricas olmecas; me refiero a pájaros extraños, patos, monos, peces y serpientes, todos ellos habitantes de regiones tropicales. Pero el otro motivo, verdaderamente importante en el arte olmeca, es la figura humana, cuya representación ocurre tanto en los grandes monumentos como en los de tamaño reducido. Me refiero exclusivamente a figuras humanas sin rasgos de felino por lo que son las únicas que pudieran considerarse verdaderos retratos. Entre ellos se distinguen con claridad tres tipos étnicos diferentes:

1.- El olmeca característico, de corta estatura, proporciones medias de unas cinco cabezas por cuerpo, rechoncho, vigoroso y pesado de complexión. Tiene por cabeza una masa sólida, de silueta redondeada, que se asienta sobre el cuerpo de un cuello corto y carnosos. Sus facciones son bien definidas: ojos en forma de almendra, con párpados abultados; entrecejo muy marcado, nariz chata, poderosos maxilares, mejillas prominentes y gruesos labios sensuales con las comisuras bien pronunciadas.

2.- El tipo olmeca que se pudiera llamar de aspecto longilíneo, aunque las proporciones no varíen notablemente. Es marcado el énfasis en subrayar plásticamente la tendencia vertical por la representación esquemática del cuerpo, con brazos colgantes paralelos al torso, y piernas rectas y separadas. La cabeza, artificialmente deformada como pera, contribuye a la impresión de alargamiento de la silue-

ta. Las facciones no difieren mucho de las del grupo anterior.

3.- Figuras de proporción diferente, de seis a siete cabezas por cuerpo, de otro grupo racial, distinto de los tipos ya descritos; tienen la nariz recta o aguileña y son barbados. Se encuentran en las estelas 2 y 3 y en el monumento 13 de La Venta, y también en la estela de Alvarado. Su factura, y su carácter histórico, acentuado por la presencia de ciertos signos jeroglíficos, me hacen considerar que las esculturas en donde aparecen estos individuos, y otras estelas que se relacionan con ellas, la estela del Mesón, la estela de Tepatlaxco y la llamada estela Matisse, son de una época muy tardía, donde el estilo ha perdido su pureza, e influencias extranjeras modifican el espíritu clásico de la escultura olmeca⁽³¹⁾

Ahora bien, un buen número de estas esculturas de figuras humanas, son retratos genéricos de un tipo físico un tanto idealizado; en realidad, en muchas de ellas ni siquiera se pretende lograr la identificación por medios convencionales, como atributos, de un individuo en particular. No pretende el artista representar la personalidad humana individual a través de su realidad física. Tal es el caso de la mayoría de las figuras pequeñas de jade y de serpentina que proceden de diferentes regiones. En cambio en otras, que por ello destacan notoriamente, se logra una extraordinaria individualidad. Me refiero aquí, desde luego, a las cabezas colosales olmecas que constituyen,

BF5C13K133D3F27

para mí, el otro tema de gran significación en la escultura olmeca: la representación del hombre. Todas las cabezas colosales conocidas, difieren en expresión. Aunque en términos generales se considera que son retratos, se les han atribuido sentidos diferentes.

Covarrubias⁽³²⁾ consideró que podían ser marcas astronómicas o monumentos conmemorativos; Kubler⁽³³⁾ sugirió que eran retratos ideales que mostraban cierto desarrollo y tenían una secuencia; pero, más adelante, manifestó que son "... un deseo faraónico de eternidad, de supervivencia física más allá de los accidentes del tiempo"⁽³⁴⁾. Piña Chan y Covarrubias⁽³⁵⁾ las consideran efigies de guerreros o campeones del Juego de Pelota. Coe⁽³⁶⁾ intentó otra seriación temporal y señaló su fisonomía más o menos negroide. Stirling dice que cada cabeza "... tiene una cualidad individual y que es probablemente el retrato de un líder prominente",⁽³⁷⁾ y Wicke⁽³⁸⁾ las identificó como monumentos en honor de jefes muertos, esculpidos en un lapso de unos 240 años, y procedió a seriarlas. Para Bernal⁽³⁹⁾ no son retratos sino representaciones de jefes o de guerreros en sentido general. El minucioso estudio realizado por estudiantes de la Universidad de California⁽⁴⁾ proporcionó otras conclusiones diferentes al agrupar las cabezas de acuerdo con sus rasgos similares y elementos diferenciales, y ubicó su realización en un lapso no mayor de cien años, aun cuando no es posible establecer una cronología segura. Respecto a su carácter, dicen los autores de esta investigación: "Consideramos que los escultores representaban seres

BF0013E13303F28

humanos, no deidades estilizadas. Aunque alguna estilización es manifiesta, existe más que suficiente individualidad de expresión, musculatura, para suponer que las cabezas fueron modeladas teniendo como base a personas vivas⁽⁴¹⁾. Justino Fernández⁽⁴²⁾ encontró que todas las cabezas tienen un mismo concepto estructural, con variantes particulares, lo cual indica que la observación de la cabeza humana fue precisa y que de ella derivaron la estructura con que fueron compuestas. Esa estructura geométrica, añade, no impide la variedad de formas y expresiones, y da seguridad a la composición; todas las cabezas provienen de un concepto idealista y lo que más vale en ellas es el sabio manejo de formas simplificadas y de gran vigor.

Comparto la opinión de algunos de los autores citados, en cuanto a que se trata de retratos de individuos particulares y en que es evidente, como dice Justino Fernández, que tienen una clara estructura geométrica; como hemos observado ese es un patrón común a la escultura olmeca del que derivan la pureza y claridad de sus formas. Pero las cabezas colosales son en sí un fenómeno artístico excepcional. Por la fidelidad de los rasgos físicos y de la expresión, no me cabe duda de que representan a personas reales. Las diferencias entre ellas indican que los escultores se propusieron lograr un parecido con los modelos, dentro de cierto concepto ideal que responde al tipo olmeca y al concepto artístico de la época, y con sujeción a las limitaciones del material usado.

BFSC13E133D3F29

Trece son las cabezas colosales conocidas hasta ahora: siete de San Lorenzo, cuatro de La Venta, una de Tres Zapotes y una Nestepe; todas de misteriosa intimidad y profundo equilibrio. Algunas destacan por su excepcional calidad artística, que se aprecia mejor por su buen estado de conservación.

Los grupos de cabezas de San Lorenzo y de La Venta guardan cada uno cierta unidad determinada por alguna semejanza en su factura, lo cual puede indicar que fueron ejecutadas en un mismo taller y en un lapso no muy prolongado.

De las siete cabezas de San Lorenzo, las números 1, 2, 5, 6, y la recién descubierta, llamada monumento 61, guardan entre sí mayor parecido físico. Destaca la cabeza N° 1 por la pureza de sus formas, particularmente la boca realzada con un borde que delimita los labios, y por su expresión serena y tranquila. Aun cuando no se puede apreciar bien la nueva cabeza (monumento 61), nueva por encontrarse todavía "in situ", sabemos que su estado es excepcional, ya que fue enterrada sin las muestras de destrucción intencional, que dañan las otras cabezas.

Se puede observar que tiene la misma precisión de talla en los rasgos faciales y semejante la expresión de calma que la cabeza número 1, con la que le encuentro un especial parecido.

La cabeza 5 de San Lorenzo, actualmente en el Museo de Jalapa, está trabajada con mayor sentido escultórico; sus facciones se modelaron en volúmenes redondeados,

BF5C13E133D3F30

logrando un suave ritmo de formas curvas entre ojos, mejillas, narices, labios y barba. Es también de expresión serena, pero más vigorosa que la de las cabezas 1 y monumento 61. Son diferentes las número 3 y 4; la 3, por su forma un tanto más ovalada que las otras, y la 4, que tiende a la forma cilíndrica, en la expresión adusta acentuada con los labios entreabiertos y las comisuras fuertemente marcadas hacia abajo.

Las cuatro cabezas del grupo de La Venta son, a mi parecer, más burdas en su factura que las de San Lorenzo; contribuye a esta impresión el mayor desgaste que han sufrido. Su forma se acerca más a la esfera, y a ella están limitadas las proyecciones y depresiones de los rasgos faciales; de todo el conjunto, son las que están más trabajadas como relieve, y siendo evidentemente representaciones del mismo tipo racial que las de San Lorenzo. Muestran, sin embargo, ciertas diferencias en los rostros aplanados, de nariz corta y chata, y revelan menos expresión interior que las demás. La cabeza número 2 de este grupo es la única que parece esbozar una sonrisa y ello le confiere una expresión ciertamente más humana.

La cabeza de Tres Zapotes, también distinta, lleva un gran casco en forma de media naranja, bajo el cual se descubre un rostro pasivo, carente de personalidad.

Es, para mí, la cabeza de Nestepe la que muestra más fuerza expresiva y mayor originalidad artística. De forma esférica en la parte superior, se amplía en la base a

BF5C13E13303F31

la altura de las mejillas; lleva un casco corto bien ceñido, y tiene rasgos precisos y expresión muy definida. El rostro adusto, con el entrecejo marcado y la mandíbula inferior firme, le da una extraordinaria dignidad. A través de estas facciones se descubre la personalidad enérgica y autoritaria: la cabeza de Nestepe es un auténtico retrato, en que el escultor no se limitó a representar la fisonomía del individuo, sino que captó, y para ello enfatizó por medio de algunos rasgos, el carácter del modelo.

Ya se ha dicho que las cabezas colosales olmecas tienen todas una estructura geométrica semejante; pero cada una de ellas es distinta en cuanto a sus rasgos y en cuanto a la expresión; esto puede explicarse porque en ellas se representó, en cada caso, a un modelo cuya realidad física visible era única y particular. Es conveniente recordar que todas las cabezas están ceñidas hasta las cejas por un casco, que en cada una de ellas es también distinto en ~~su~~ forma y en decoración simbólica. Me parece que se trata de un atributo, una convención de la cultura olmeca, que identifica a los retratados con una casta o jerarquía particular. El casco debió de ser usado por sujetos que tenían determinada función social y era un elemento que caracterizaba su actividad. Se ha sugerido que son retratos de jugadores de pelota, o efigies de jefes o guerreros. Ahora bien y volviendo a la idea sugerida por Furst con respecto a la relación hombre-tigre ¿no es igualmente válido suponer que las cabezas monumentales constituyen retratos, en cuanto a su realidad

física lo que permitirá presentar como un conjunto coherente en un sentido la variedad de formas de la escultura olmeca, de los sacerdotes o jefes o hechiceros de las comunidades olmecas? Ello no invalida el hecho de que estos hombres fueran al mismo tiempo sacerdotes o brujos, jefes guerreros, cazadores o, en el caso, los que ejecutaban el juego mágico por excelencia en las culturas meso-americanas: el juego de pelota.

El poder espiritual y material de la cultura olmeca se encontraba en manos de un grupo selecto, el de aquellos que en su realidad humana encarnaban fuerzas poderosas; ¿no es natural que quisieran perpetuar sus rostros en monumentos imperecederos? Por otro lado, si bien considero que las cabezas colosales son retratos, en el contexto occidental de tal palabra, no descarto la posibilidad de que para los olmecas el retrato de un individuo se encontrara entremezclado con asociaciones mágicas, de difícil comprensión a nuestra cultura. Debe recordarse el lugar en que fueron encontradas tres de las cabezas de La Venta, con cierta orientación cardinal; la destrucción intencional de la cara de varias de ellas, y el hecho de que fueron "enterradas" hacia abajo también intencionalmente. ¿No permite esto suponer que^a las cabezas de piedra se les atribuían poderes sobrenaturales y fuerzas mágicas efectivas? Tales circunstancias podrían también sugerir que cuando el pueblo olmeca no toleró más el autoritarismo de sus jefes intentó destruir o hacer que desapareciera todo aquello que conservara algo del espíritu mágico y poderoso que emanaban.

+

Encuentro, pues, que los dos temas esenciales que se representan en la escultura olmeca: los hombres tigres y las cabezas retratos colosales, son dos aspectos de un mismo fenómeno. Es la expresión de dos fuerzas opuestas y complementarias, ninguna de las cuales puede existir sin que exista la otra. El hombre jaguar es la materialización del ser sobrenatural; no se representa de acuerdo con la realidad visible porque es un concepto y una experiencia, pero ello su forma es imaginada, inventada. Las cabezas colosales son retratos de aquellos que tienen el poder sobrenatural; cuyo aspecto humano es una realidad física, y conforme a ella se les representa. Expresan dos fases contrarias, fundamento de un sistema dualista cuyos polos complementarios y opuestos manifiestan una claridad conceptual indiscutible.

A través de los temas de la escultura olmeca he querido asomarme, desde mi lejanía temporal y cultural, al mundo de estos hombres por demás extraordinarios, que legaron monumentos de tal riqueza sugestiva que me impulsó a buscar en ellos algo de su verdadera significación. Es una tarea apenas iniciada, pero para los fines de mi presente estudio no es necesario un análisis mayor. Me he detenido, algo más, en aquellos aspectos que, pienso, son de mayor importancia al pretender caracterizar un estilo. Soy consciente de la importancia de otros elementos iconográficos, que cuando sean analizados contribuirán a estudios iconoló-

BF5C13E13303F34

gicos del arte olmeca. Sin embargo, para el efecto de lograr un panorama de los estilos que precedieron a la escultura maya, creo que puede bastar con lo que antes expresé y que resumiré brevemente.

+

El corpus de la escultura olmeca proviene de una zona "metropolitana" al sur de Veracruz y al norte de Tabasco y fue realizado en un lapso de seis a siete siglos, de 1200 a.J.C. a 660 a.J.C.; son obras que configuran un estilo artístico producto de una misma cultura, en particular de las mismas ideas y de las mismas creencias; es decir, que reflejan una particular manera de concebir al mundo.

La escultura olmeca nos sugiere una realidad en que el hombre se integra con el mundo exterior y lo convierte en parte de sí mismo. En interna armonía el hombre llega a concebir/^{se}indiferenciado con aquél; es hombre y jaguar a la vez. El olmeca incursionó también en otra dimensión, más específicamente humana y reprodujo su imagen con aspecto distinto. Así, cuando tomó posesión del mundo se retrató en las cabezas colosales, quizá en un deseo supremo de establecer la conciencia de sí.

Es cierto que en su mayoría las esculturas olmecas son obras individuales, pero lo que las integra formalmente como estilo expresivo de una cultura es que todas ellas están concebidas con una idea patrón. El sabio conocimiento de las formas geométricas permitió al escultor un buen número de variaciones, ya que las formas exteriores,

BF5C13E133D3F35

diferentes y cambiantes encuentran sostén en la estructura que permanece.

El manejo de las formas tiene probablemente un origen pictórico; las más antiguas esculturas son relieves planos, que con el tiempo van combinándose en alto y en bajo relieve como sucede en las mesas altares y en las cabezas colosales. Surge también, con los olmecas, otro concepto escultórico, que caerá en desuso por varios siglos en el mundo del arte mesoamericano, y es el de realizar la masa rodeada por el espacio, la escultura libre y exenta con la que inclusive se crean tensiones de gran fuerza plástica cuando el espacio penetra en la masa; recordemos las esculturas de Cruz del Milagro y el Monolito de Misantla. La mayoría de estas obras son formas cerradas y estáticas, pero los escultores olmecas incursionaron también en el manejo de formas dinámicas, abiertas, que proyectan su movimiento fuera de la masa como sucede con el monumento 34 de San Lorenzo y con El Luchador.

Los temas principales: el hombre jaguar y el hombre en su realidad visible, nos hablan del espíritu dual de la cultura, en que un mundo comprendido en dos aspectos aparentemente contrarios, que pudiera decirse externo y sobrenatural adquiere forma en las esculturas de los jaguares humanizados, y el otro interior, humano, se expresa por medio de las colosales cabezas retratos.

Civilización extraordinaria que asentó las bases del desarrollo cultural mesoamericano, creó para el mundo indígena la integración de los aspectos sociales y religio-

BF5C13E133D3F36

18

sos. La unidad de la cultura olmeca comienza a desaparecer después del siglo VI a.J.C.; es factible pensar que llegó un momento en que el sistema binario fue inefectivo, y ello auspició la entrada a diversas ideas y costumbres y, por lo tanto, a formas y a símbolos artísticos provenientes de otros lugares que, a su vez, estaban integrándose en la civilización mesoamericana. Es un hecho que a partir de esta época el estilo olmeca, tan claro y tan preciso, sufre modificaciones, recibe y otorga elementos ajenos y propios; genera y estimula, en formas y en ideas, a numerosos grupos, que con gran pujanza van definiéndose artísticamente durante los períodos preclásico ~~tarde~~ medio y preclásico tardío. El estilo olmeca se transforma y se difunde, pero su huella indeleble pervive, en mayas, zapotecas, totonacas y aun en los distantes aztecas, muchos siglos después de que sus creadores habían desaparecido.

