



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADÉMICOS
CAJA	019
EXP.	020
DOC	1
FOJAS	1-31
FECHA (S)	1995

Para publicación
Catálogo de Arte
Obraes

National Gallery of
Washington

Entregado a Nacional ✓
Gallego el día 30 de Octubre
de 1995

1

BF7C19EZ0D1F1

HOMOCENTRISMO EN EL ARTE OLMECA MONUMENTAL

Beatriz de la Fuente

Este ensayo es resultado de la reflexión sobre las figuraciones pétreas y su entorno visual en el arte olmeca monumental de la "zona metropolitana" del Golfo de México, en el sur de Veracruz y en el oriente de Tabasco, estados de lo que es actualmente la República Mexicana.

Entre las muchas sutilezas iconográficas por medio de las cuales se expresó el "artista" olmeca, destacan, de manera espectacular, las creaciones plásticas que hicieron del hombre que concebían y del cosmos en torno al cual especulaban. Las principales inquietudes del ser humano ante los hechos perceptibles y materiales de la naturaleza: nacimiento, reproducción, y muerte, y las que se hacía frente a hechos que no podía explicar, debido a que no eran visibles ni experimentadas sensorialmente, -se les ha llamado espirituales- como el origen, la creación, las cualidades morales, de la propia naturaleza, así como su eterna y continua movilidad, fueron y han sido, a la fecha motor unívoco de su potencial creativo. Como en todo pueblo que se inicia en la civilización fueron las ideas, que de suyo le son inherentes y fundamentales, las que estimularon la creación artística. Las respuestas a tales hechos se manifiestan, materialmente y de manera principal, por un lado, en el abreviado lenguaje de la arquitectura y del urbanismo olmeca, y por otro, en sus espléndidos colosos de piedra. Conservan también, información importante, los testimonios de otras materias pétreas (jade y jadeíta), los cerámicos, y las escasas pinturas rupestres que se conocen.

Conviene recordar ciertos aspectos primordiales sobre el urbanismo y la arquitectura olmeca, ya que fueron el escenario en donde se ubicaron las esculturas monumentales. La dimensión óptica de éstas, sólo puede ser apreciable si se considera que se las colocó en un entorno adecuado a la proporción humana; de ahí su mensaje eminentemente homocéntrico.

Los modos principales de expresión artística del pueblo olmeca son el urbanismo, la arquitectura y la escultura -a distintas escalas-, la cerámica, y la pintura. Son también fuentes principales de comunicación al faltar documentos escritos que iluminen sobre su historia, creencias, y costumbres. El valor de su existencia resulta inapreciable; testimonios son de quienes fueron grandes creadores de cultura y de arte.

Las expresiones artísticas de los olmecas han de considerarse, con igualdad de excelencia, a las de otros pueblos que, como aquellos, sobresalen en su quehacer pionero y original al engendrar a las grandes civilizaciones de nuestra Tierra.

El arte olmeca revela en el vigor de su expresión, la fuerza prístina de la civilización en Mesoamérica. Y en ella se reconoce, en sus distintos modos de discurso, la voluntad integradora de un estilo que se arraiga en iguales supuestos conceptuales. El arte anticipa, a la vez que hace eco, a las costumbres, las creencias, y los rituales del pueblo olmeca.

Habré de referirme a continuación, sólo a dos de sus principales expresiones plásticas: por una parte al urbanismo y a la arquitectura, por otra a la escultura monumental en su apariencia inevitablemente dual, forma y figuración, que se integran en único objeto de creación. Así se amalgama en una sola pieza la forma y el significado.

De entre las dos expresiones artísticas a gran escala, destaca sobremanera el lenguaje escultórico; hay que procurar

comprenderlo inserto en el discurso arquitectónico. Las esculturas eran, como han sido y son ahora, parte del vocabulario artístico global en la historia del arte universal. Las pinturas rupestres, consideradas olmecas, otra manifestación de excelencia, en abrigos rocosos y cuevas (Juxtlahuaca, Oxtotitlán y Cacahuaziziqui), quedan fuera de las consideraciones, y del área que me ocupa: la metropolitana en la Costa del Golfo.

En torno al urbanismo y a la arquitectura.

Los principios rectores de la arquitectura mesoamericana están definidos en las ciudades olmecas. El espacio continente es ordenado y se define por volúmenes dispuestos en armonía relación; la monumentalidad, carácter que de suyo le es radical, se adquiere, desde los tiempos olmecas, por la delimitación de una plaza mediante plataformas o construcciones piramidales. En la interacción del espacio vacío y el volumen construido, intervienen la plaza -lugar de congregación-; el sendero, camino, o avenida -recurso espacial de comunicación-; la plataforma o altar -sitio para la ceremonia particular-; y la pirámide truncada, -volumen geométrico compuesto por basamentos escalonados superpuestos- y lugar de asiento cósmico a la imagen de la deidad que habita la cúspide. Los antes dichos principios que ordenan el espacio terreno que es, a su vez, revelador de la armonía del cosmos, se advierten ya en las ciudades olmecas, y han de ser, reiterada y especularmente usados en la planificación de otras, muchas, ciudades prehispánicas posteriores en tiempos y en diferentes rumbos mesoamericanos.

La arquitectura olmeca se conoce, de manera principal, por las exploraciones arqueológicas llevadas a cabo en La Venta, Tabasco, y en San Lorenzo, Veracruz. La traza urbana está determinado por un virtual eje central, orientado de sur a norte, con cierta desviación hacia el poniente. Además de establecer los rasgos esenciales a la arquitectura mesoamericana, se advierten, en éstas ciudades, otras

características específicamente olmecas: la frecuencia del uso de adobe para las construcciones. Hay excepciones en las cuales destacan los recubrimientos de piedra, el empleo de arcillas coloreadas, y la presencia de grandes tramos de piedra cortada en forma de media caña y con tapa, que constituyen acueductos colocadas varios metros bajo tierra. Esta arquitectura no es necesariamente fabricada con materiales perdurables, tal cualidad le llega con el tiempo, pero le es característicamente suyo, señalar, con los recursos accesibles, perecederos o permanentes, el lugar sagrado significativo a la comunidad. Estas características se aplican, en esencia, a las edificaciones que tenían atributos simbólicos o rituales, ya que eran las destinadas a indicar la sacralidad espacial.

Cabe considerar también, a otras estructuras, alguna funearia, ciertas más dispuestas en pisos por abajo de la superficie de la tierra, de manera tal que no eran visibles a sus contemporáneos. Las dos variantes marcan, a su vez, un lugar sagrado. Tenemos, por ahora, pocos ejemplos, me refiero a la cámara mortuoria encerrada por columnas monolíticas, a las plazas limitadas por columnas de la misma procedencia pétreas, y a las ofrendas ingentes de losas de serpentina enterradas como ofrenda ritual entre arcillas de colores, así como a los "pisos" de mosaico de piedra que representan esquemáticos máscarones encontrados en esa ciudad singular que es La Venta.

La arquitectura olmeca establece los patrones formales a seguir en el ámbito mesoamericano, e indica otra de sus convenciones principales: su vinculación astronómica. Los ejes virtuales de planificación, las orientaciones rectoras de los edificios y la dirección en la colocación de las esculturas monumentales tiene, -entre otros-, como se ha propuesto por varios estudiosos, relación indiscutible con los hechos astronómicos.

Entre los principios esenciales de los monumentos

prehispánicos, conviene destacar dos de ellos, que existen desde tiempos olmecas; uno es la explícita cualidad perceptual: el monumento -sea arquitectónico o escultórico- que transmite determinado mensaje con base en su apariencia visible. El otro es el mensaje oculto -acaso mayormente significativo- que con intención, no es apreciable a la vista. Pienso, para ejemplificar esto último, en la ofrenda 4 de La Venta, en las de lajas y mosaicos de serpentina del mismo sitio, y en las figuraciones,- siglos después representadas- en la base de esculturas mexicas tales como la Coatlicue o el Chac-mool mexicas. He de aclarar, no se trata de que las imágenes tengan la misma lectura particular; ésta se modifica, por necesidad, de acuerdo con las circunstancias propias de cada cultura. Comparten, sin embargo, su sentido global: unas son expuestas y libremente leídas -siempre de acuerdo con los patrones establecidos-, otras figuras están escondidas a la común percepción visual; su lectura esotérica es, a la vez, más íntima. Podría ser, me pregunto que las primeras tuvieran cómo destino la vista mortal?, en tanto que las segundas, habrían de mirarse con ojos de eternidad?. Un hecho es indudable y se establece con el pueblo olmeca: hay dos maneras de presentar la realidad: una es perceptible, otra es imaginada.

Con los olmecas se inicia, por lo tanto, la tradición en la cual se aceptan dos realidades integradas en una dualidad conceptual: la visible, aparente en las formas plásticas que ocupan un espacio en la realidad física, y la invisible que ocurre en el nivel conceptual de la imaginación y de la interpretación. No hay diferencia valorativa entre lo que se ve y lo que se mira. Ambos modos de percepción son de igual relevancia y peso en la vida y en las creencias mesoamericanas.

Una reflexión final: no son claramente discernibles las fronteras formales entre la arquitectura y la escultura monumental olmeca. Ambos modos de expresión plástica

comparten su carácter de volumen; su profundo arraigo al suelo en donde se ubican; su estructura de formas geométricas, y, por no añadir más, su ritmo interno que se resuelve dentro de la masa pero que no irrumpe en el espacio. Ninguna acoge espacios internos.

La escultura monumental: sus cualidades formales

Imaginar una ciudad olmeca -o alguna otra de Mesoamérica- implica teñir de colores sus muros ahora deslavados, y situar fantásticas y colosales esculturas en las plazas, en las avenidas, al frente o cerca de algún edificio, o en otro lugar cuya orientación señalara un lugar significativo. También las habría al interior de los templos o recintos. Así como formando grupos escénicos.

Los temas en esas esculturas son diversos, sin embargo habré de adelantar la idea, que referiré más adelante, que el homocentrismo domina de manera central el arte olmeca figurativo.

La escultura es, como toda obra de arte, expresión concreta y visible de un pueblo en determinado tiempo y lugar. Siempre comunica aspectos materiales y espirituales del mundo en cuyo seno se gestó. Es así que la sensibilidad y la estructura social, y aun las ideas y las creencias de los pueblos están abreviadas en el lenguaje del arte.

Testimonio son del avanzado nivel de civilización que alcanzó el pueblo olmeca, las esculturas por ellos realizadas. Acusan una época de integración cultural, que dura por lo menos seis siglos (1200 a 600 a.C), en la región de la costa del Golfo de México, el sur de Veracruz y el oriente de Tabasco, llamada "metropolitana" por los estudiosos mexicanos, y "clímax" según los colegas norteamericanos. La designación se debe a que en tal zona se concentra el mayor número de esculturas colosales hoy conocidas.

De esta región conocemos, aproximadamente, trescientas -o más- esculturas monumentales, completas y en fragmentos, que

proviene de los sitios principales a la fecha conocidos: San Lorenzo, en donde se incluye Tenochtitlan, Potrero Nuevo y El Azuzul; La Venta; Laguna de los Cerros, y también de Tres Zapotes. Así mismo se incorporan las de otros lugares poco conocidos o menores en extensión, me refiero, por nombrar unos cuantos, a Arroyo Sonso, Cuauhtotolapan Viejo, Las Limas, El Viejón, Estero Rabón, Cruz del Milagro, San Martín Pajapan, Santiago Tuxtla y Loma del Zapote.

En el proceso de ejecución de las esculturas colosales participaron centenares de hombres, desde el momento en que el bloque se desprendía de la cantera, hasta el del tallado de lo que se iba a representar. A pesar de que el tiempo y el esfuerzo de los hombres pudieran haber tenido valoración diferente a la que les damos ahora, todo ese despliegue de energía sólo puede haberse aplicado a una finalidad excepcional: a hacer algo destinado a durar. Al momento de su factura este afán de perdurabilidad podría haber sido radical -al igual que en las grandes civilizaciones del cercano Oriente, o de India, y China-; las imágenes pétreas estaban destinadas a sobrevivir los destinos mortales, preservando imágenes que encierran fundamental significación.

La escultura monumental: su destino.

Tres son las principales funciones de estas esculturas: 1. Marcar un lugar sagrado; 2. Transmitir por medio de sus formas la sensibilidad de la comunidad que las creó, y 3. Expresar simbólicamente o narrar alegórica o metafóricamente, sus hechos, sus ideas, sus creencias, sus mitos, y rituales.

1. Como ejemplo de la primera función puedo señalar el patio al norte de la gran pirámide de La Venta, delimitado por una cerca hecha de columnas naturales de basalto prismático; su objeto era señalar un lugar sagrado. Hecho equivalente es el de la Ofrenda 4 del mismo lugar, que fue "revisitada" por los propios olmecas para asegurar su preservación.

2. Es evidente que las formas de las esculturas olmecas

transmiten aspectos de la sensibilidad de sus creadores. En ellas pervive aquella "voluntad de forma" de la cual habló Worringer (1957). En ella destacan, las siguientes características fundamentales: la marcada preferencia por el volumen, por la imagen tridimensional, creada en la imaginación del escultor y que involucra la creación de una nueva realidad; la monumentalidad, que expresa anhelos de grandeza, de dominio y de perpetuidad; la pesadez de la masa, que, sólidamente arraigada en la tierra, es indicio de un deseo de infinitud; y, las estructuras de cuerpos geométricos que dominan en todas, y manifiestan una clara y ordenada concepción del hombre y del mundo que lo rodeaba. Otras cualidades de forma, que de suyo se advierten fundamentales, son el ritmo interno de la forma cerrada; las superficies que buscan y encuentran la redondez, que cubre el áspero rigor del geometrismo y, sobre todo la justa proporción armónica.

Sin embargo, el escultor olmeca jamás gustó de los planos, de los ángulos, de las aristas y de la simetría absoluta; el agresivo geometrismo aparente no encajaba con su sensibilidad. He mencionado solamente las cualidades formales sobresalientes de la escultura olmeca. Es evidente que se trata de un arte que surge en el seno de una cultura integrada y que pone de manifiesto sus anhelos de permanencia. Refleja en sus formas arraigo a la naturaleza, y muestra una cosmovisión organizada. En la historia del arte de Mesoamérica fueron los olmecas, y siglos más tarde los mexicas, quiénes lograron monumentalidad en la verdadera escultura tridimensional.

Si como anticipé, el tema primordial de la escultura monumental olmeca es el hombre, las representaciones que hacen concreta, en la materia pétreo, a la figura humana, no escapan a las leyes formales que a todas congregan. De tal suerte que las imágenes de figuras humanas responden y respetan el estilo que las unifica.

3. Las formas se integran en una imagen total que

expresa un concepto o un tema específico. A este tercer nivel informativo de la escultura, el de los asuntos y contenidos, es al que han acudido con mayor interés los estudiosos del pueblo olmeca con el fin de encontrar una respuesta a los enigmas de su ideología y de su religión. Todos, o casi, han coincidido, generalizando, que tales asuntos se concentran, en la figura de un ser o monstruo jaguar que incorpora en su apariencia de felino, rasgos humanos y fantásticos. La historia del desarrollo de este concepto, y su aceptación por algunos estudiosos se describe en otra parte de este libro.

Ahora bien, aunque considero de cierto interés tales acercamientos iconográficos, así como los intentos que se han hecho y que pretenden identificar a "divinidades", creo que tal identificación debe ser un paso subsecuente y no inicial.

Los olmecas no constituyen una etapa inferior del desarrollo del intelecto, sino más bien un modo de existencia propia y diferente al de otros pueblos, y en particular al de los hombres occidentales. Tuvieron que enfrentarse a las experiencias primordiales de la vida y de la muerte; a los sentimientos de pequeñez y de finitud ante las fuerza de la naturaleza y la magnitud del cosmos, y debieron dar respuestas particulares a problemas universales. Para comprender sus respuestas, tendríamos que descifrar el código singular de que se valieron. Esta meta se ha buscado, pero no necesariamente alcanzado, hace décadas; por ahora, lo que seriamente conocemos, está apoyado, en esencia, sobre la información que deriva de las metodologías antropológicas -a través de sus diversas ramas- y en la que resulta de los métodos propios de la historia del arte. Dicho de otro modo, las interpretaciones han de partir de un lado de lo que la arqueología nos indica y de otro, de la información que se encuentra en la obra de arte que permanece. En lo que a la arqueología se refiere hay datos importantes y orientadores que deben regir cualquier investigación; acerca de la obra de arte, que emite incesante información, me parece necesario

hurgar en su propio sistema signico, y no acudir a otros sistemas distantes en tiempo y en espacio.

De ahí que no pretendo, por ahora, continuar con la identificación de supuestos "dioses" y de sus atributos; me interesa ver, dentro de lo posible, que es lo que la escultura monumental, a la cual se confía la preservación de las imágenes y de los conceptos principales, expresa acerca de determinados problemas inherentes a la naturaleza humana. La escultura olmeca incorporó símbolos que eran aceptados y comprendidos en su tiempo; son ellos, el mejor testimonio del cual disponemos para penetrar al mundo conceptual y religioso de los olmecas.

¿Cómo dieron los olmecas respuesta a sus relaciones con lo sobrenatural, al tener que buscar la razón de su ser y de aquello de que necesariamente dependían? ¿Cómo se percataron de la vida sensorial y de la naturaleza que los envolvía con sus poderes? Y, ¿en que forma concebían la muerte a la que inevitablemente llegaban? Las respuestas que hubieron de dar a tales planteamientos, son lo que constituye la esencia de la religión olmeca, y se encuentra parcialmente resuelta en las colosales esculturas olmecas.

¿Que testimonios nos ofrece la escultura olmeca monumental de sus experiencias primordiales?. Con base en un acercamiento anterior, (Fuente de la, 1973), cerca de dos terceras partes de las esculturas entonces conocidas representan figuras humanas -completas o decapitadas-, cabezas, torsos, y fragmentos, sin rasgos de otro carácter que el específicamente humano; se combinan en ocasiones con ciertas de aspecto animal y fantástico. Una tercera parte es la que tiene apariencia de jaguar, llamado "jaguar humanizado" o "monstruo jaguar", y el resto queda fuera de esta gruesa clasificación por tratarse de fragmentos o de piedras no figurativos. Con el apoyo numérico de la apariencia de las grandes esculturas, me permito establecer que la mayoría abrumadora registra figuras humanas. Por ello

me he referido anteriormente a la escultura olmeca como "los hombres de piedra" (Fuente de la, 1977).

Temas mayormente representados

¿Que es lo que representan las esculturas olmecas? ¿Cuales son estas imágenes que se quisieron conservar indefinidamente?. De acuerdo con lo que en ellas se reconoce visualmente, se hacen notables tres conjuntos.

Primero, el de las figuras humanas, que es el más abundante, y que se ejemplifica soberbiamente con todas las cabezas colosales, y con las esculturas de cuerpo entero como las de "El Príncipe" de Cruz del Milagro. el Monumento 1 de Cuauhtotolapan, los monumentos 3, 6, 11, y 19 de Laguna de los Cerros, los "gemelos" de El Azuzul, la figura arrodillada -monumento 34 de San Lorenzo-, el monumento 47 del mismo lugar, el torso de Potrero Nuevo, y el monumento 77 de La Venta. Hay algunas con cuerpos -extremidades y cabezas- humanos y con los rasgos faciales alterados: entre otros, los monumentos 8, 9 y 10 de La Venta.

Un segundo conjunto, se constituye con las figuras que he llamado "compuestas" ya que configuran, debido a la combinación de rasgos humanos con los de distintas especies de animales, o bien mezclados con otros de carácter fantástico e imaginado, que carecen de parangón en la naturaleza. Son un conjunto especial, clasificable, a su vez, en distintos tipos. Me refiero, a manera de ejemplo, a los siguientes monumentos: "altar" o "trono" 1, monumentos 6, 11, 59, 64 de La Venta; monumento 5 de Estero Rabón; monumentos 1, 2 y 8 de Laguna de los Cerros; monumentos 10 y 52 de San Lorenzo, y al pequeño jaguar de la escultura escénica (felino con grandes placas circulares en lugar de ojos, que toma entre sus garras a un hombre descendente relevado en una losa) descubierta, hace poco, en San Lorenzo por la arqueóloga Ann Cyphers.

El tercer conjunto es el más escaso y lo conforma la representación de animales que, en cierta medida, se ajustan

a los modelos naturales. Aquí recuerdo, de modo principal a ciertos de los monumentos de San Lorenzo: los monumentos 21 y 43; a los felinos recién encontrados en El Azuzul, y a la serpiente naturalista que circunda al sacerdote en el monumento 19 de La Venta.

He dicho, con reiteración que es la figura humana, la imagen principal en la iconografía olmeca. He de añadir que para alcanzar tal afirmación he revisado, con cuidado, el *corpus* olmeca monumental. De tal suerte concluyo que, es la figura humana la que ocupa la primacía entre sus representaciones. De ahí que sea legítimo aseverar que el arte monumental olmeca es, esencialmente, homocéntrico.

Sin embargo, no se ha de olvidar, en el conjunto, a otros asuntos, ya referidos, que constituyen un porcentaje menor: son las representaciones que se componen de distintos rasgos, unos físicamente reales, y otros imaginados, corresponden a varias categorías que se mezclan entre sí.

De tal manera que los temas representados, los que revelan la común experiencia de la condición humana, se pueden congregar, para su comprensión, en tres conjuntos temáticos, en los cuales rara vez deja de aparecer el hombre, y son: las imágenes míticas, las efigies de seres sobrenaturales y las figuras humanas propiamente dichas.

Me voy a referir, en particular, a cada uno de los temas antes mencionados, y a los grupos que a ellos se incorporan, con el objeto de realzar la importancia de las representaciones homocéntricas.

Los grupos no son excluyentes entre sí; con frecuencia, aspectos característicos de las imágenes de un grupo aparecen en los otros. Es como si un concepto básico fuera el sustento de numerosas facetas de la imaginería. De aquí, otra evidencia de un estilo artístico que manifiesta el carácter totalitario de la cultura y es signo visible de su unidad.

Las imágenes míticas

No es fácil distinguir los mitos en el campo del arte

sacro figurativo; parece inclusive difícil asignarlos a una mitología organizada. Si los monumentos olmecas que muestran representaciones míticas pudieran ser interpretadas con exactitud, revelarían las fuentes mismas del pensamiento mesoamericano.

Los mitos tiene por objeto, como la ciencia, explicar el universo, y proveer al hombre de medios para asegurarle su posesión material y espiritual: existen como realidades en la conciencia colectiva; narran eventos que ocurrieron en el tiempo de los orígenes; dicen cómo a través de los hechos de seres sobrenaturales, una realidad cobró existencia. Los mitos explican la creación; relatan de que modo algo comenzó a ser, por la irrupción de lo sagrado en lo terrenal, en este caso, para hallar su perfección en lo humano.

Ahora bien, en un intento de definir, en la plástica olmeca, los asuntos comunes a la mitología universal, encuentro que la imaginería no es, en principio narrativa, sino que expresa de manera compacta, conceptos radicales. La figura de un felino tomando entre sus garras a una figura humana descendente -apenas hace poco encontrado en San Lorenzo- es, ciertamente una escena que alude a un concepto esencial: el sol animado con su luz fulgurante, prende a otra luz, la del hombre, la que le indica su destino próximo: al descender desaparecerá por completo. Es una visión alegórica, conjunta y dual del día y de la noche; del nacimiento y de la muerte, de la unión indisoluble del hombre y la naturaleza. Es, así mismo, la victoria del sol, que cobra cuerpo en la poderosa imagen del felino, y la sumisión del hombre que acepta su destino como parte del universo que fenece.

Desde hace años al buscar, y acaso encontrar, la unidad de ciertos temas de carácter universal, representados en las esculturas olmecas, he encontrado que son tres los grupos que forman el conjunto que he llamado de las imágenes míticas. El primero está constituido por sólo tres esculturas de importancia señera: el Monumento 1 de Tenochtitlan -ahora en

el pequeño museo privado de El Azuzul-, el 3 de Potrero Nuevo y el 20 de Laguna de los Cerros. Su relevancia deriva en que han sido tradicionalmente aceptados como la representación de la unión sexual entre un jaguar y una mujer; se ha dicho que son los antepasados de los olmecas, ya que de esta unión resulto el "ser-jaguar", "monstruo jaguar" o "jaguar humanizado", al cual se reconoce, sin cuestionamiento, la imagen prototípica del arte olmeca, y por ende, la figura más poderosa de su credo y de su religión. Con base en tales aseveraciones infundadas -en lo que al icono representa-, se ha reiterado una versión fabulosa acerca del origen de los olmecas. Por ello, si se atiende, con cuidado a las figuraciones de las antes dichas esculturas, se apreciará que, ciertamente, dos figuras se involucran en una misma acción, éstas son de diferente naturaleza a las ya interpretadas. En algunas se perciben dos cuerpos humanos: Tenochtitlan y Laguna de los Cerros, y en otra, Potrero Nuevo, se advierte un jaguar, y las manos y cola de un simio. No es dable suponer que se trate de una fiel reproducción visual; en todo caso pudiera ser la pétrea encarnación de un mito de creación, la unión sobrenatural que se estableció como paradigma de todas las uniones: el origen sacro del hombre. Es, en suma, una creación que se concreta en la piedra, de un mito que arraiga el carácter sobrenatural y sagrado del pueblo olmeca. Al plasmar el mito se le define y cobra realidad.

Un segundo grupo lo componen las esculturas que emergen de una horadación, a manera de nicho, y que recuerda a una cueva. Están en enormes monumentos geométricos, con apariencia de bloque que cual prisma rectangular soporta una cubierta superior que le sobresale en sus caras laterales y frontal. En ése prisma, y en su cara principal, se talló, en relieve sumamente proyectado -tanto que colinda con la escultura de bulto- una figura humana que aparenta emerger, o que se asienta en la dicha penetrante horadación. A este tipo

de esculturas se les designó, antiguamente, como "altares", se aceptaba su función sacrificial; hoy en día se les llama "tronos" ya que se supone que representan el asiento -real o simbólico- del gobernante. Visualmente sobresale la voluminosa figura de una persona, la principal, que simula estar a la entrada de una cueva. Parece emerger de los abrigos rocosos que se abren en la tierra para ingresar al inframundo; podría ser el alumbramiento del hombre que surge de esas penumbras del inframundo. A los lados de esta imagen, emergente y poderosa, están representaciones de hombres: diseños grabados y relevados de figuras que se aprecian como imágenes complementarias a la narración principal. Esta se ciñe al mito de origen; la cueva de la tierra, la gran matriz ancestral, paridora del hombre, que con ello se iguala a la potencialidad única de la mujer fértil. El inframundo sostén de lo natural, da a luz el principio sagrado de la vida eterna. El mito de origen, que presupone la continuidad de la cosmogonía, se establece de este modo.

El olmeca, ante el problema que se le plantea a todo hombre al inquirir acerca de su origen, justificó su existencia con el mito, al que dió vida con imágenes concretas. El símbolo plástico del origen -igual que es ahora, para el pueblo mexicano, el águila parada sobre un nopal y tomando una serpiente con su pico- resuelve una situación existencial; de ahí su constante repetición. El tema olmeca del hombre emergiendo de una cueva, se advierte de modo reiterado en las esculturas olmecas, y tiempos después fue asunto repetido en diversos medios expresivos de las culturas maya y mexicana.

He de incorporar a éste grupo, uno tercero, ya que, iconográficamente, alude a un mito de origen, con aspectos de renovación y de fertilidad, al de las figuras humanas que sostienen en sus brazos a niños con cabezas fantásticas. Existen varias modalidades en su apariencia formal; de fondo comunican el mismo mensaje. Así se aprecia que en los

"altares" o "tronos", cómo ocurre con el monumento 20 de San Lorenzo, hoy en día en las afueras del Museo de Tenochtitlán; y en los monumentos 2 y 5 de La Venta, el hombre que sale de la cueva, la matriz terrestre, lleva en sus brazos el cuerpo yacente de un infante con cabeza descomunal; su inanimación parece indicar, a pesar de sus ojos abiertos, que está profundamente dormido, o recién muerto. Es posible que se trate de la representación de una ofrenda, se ofrece lo que es precioso -al igual que la sangre de Cristo-; en la iconografía olmeca se trata del niño sobrenatural sacrificado. Ha de tenerse en cuenta que el significado primordial de la palabra "sacrificar" es "hacer sagrado". En cuanto a la primacía de la figura humana cabe destacar que es el hombre el que ofrenda, el que tiene la sabiduría para alcanzar lo sagrado y sobrenatural.

Escultura monumental, de excepción en cuanto a las escenas en ella figuradas; es el "altar" o "trono" número 5 de La Venta; se le conoce como el de "los quintuples" ya que muestra cuatro pares de imágenes relevadas en los lados, y una, mayormente realzada, en el frente. Las laterales representan a hombres de pie; son característicamente olmecas, y sostienen a niños de cuerpos humanos y fantásticas cabezas con mórbida y sugestiva movilidad. La imagen frontal es sedente, pudiera haber sido especialmente singular en la maestría de su talla, simula acunar entre sus brazos al inanimado niño quimérico. El contraste entre la actitud de estos supuestos infantes no puede ser accidental: unos encarnan la vida, el otro parece estar muerto.

Una variante del grupo anterior lo constituye el de esculturas exentas -no integradas a un "altar" o trono"- que toman, también, en sus brazos a metafóricas imágenes infantiles. Recuerdo, de manera sobresaliente, a la espléndida figura comocida como "el señor de La Limas", cargada de hondo simbolismo no sólo por lo que la pareja significa, hombre-infante mítico, sino por lo que comunican

las imágenes incisas en su rostro y en sus extremidades.

Los mitos y el acceso a la sobrenaturalidad se alcanzan por la participación espiritual del hombre. La imagen, esencialmente humana, se encuentra presente en los mitos de creación de un pueblo excepcional: el que dió origen y encauzó el desarrollo de las grandes culturas de Mesoamérica. Por ello el artista y estudioso mexicano, Miguel Covarrubias la consideró como "la cultura madre" de las otras del México Antiguo (Covarrubias, 1961:63). En ella se gestaron y culminaron las epopeyas de la primera civilización de Mesoamérica.

La figura humana, representada puntualmente, fue, en esos tiempos, el vehículo de transmisión de una concepción del mundo arraigada en el hombre, en sus circunstancias, y en sus potencialidades.

Los seres sobrenaturales

Paso a otro conjunto en el cual no habré de abundar ya que es tratado en otros capítulos de este libro; me refiero al de aquellas imágenes, siempre figuras únicas que incorporan a su aspecto esencialmente humano, uno o varios rasgos de animales, así como otros puramente imaginados. Oscilan por lo tanto, entre aquellas de apariencia quimérica y las que colindan, casi, con lo humano. A este conjunto de imágenes compuestas corresponden aquellas que se han llamado, tradicionalmente, "jaguares", "jaguares humanizados" y "monstruos jaguares". A estos se les ha considerado "deidades", con base en sus atributos emblemáticos, en sus alteraciones faciales y corporales, y en su indicación de infancia o de madurez.

Este conjunto se afinca, por lo general, en una estructura que se arraiga en el cuerpo humano; o sea que aunque exhiba rasgos de otro carácter, su composición es en rigor, la del cuerpo humano. Está presente, entre otros, en los monumentos 10 y 52 de San Lorenzo. Sin embargo, en la escultura monumental son menos frecuentes que en las tallas

de pequeño formato.

En el grupo de seres sobrenaturales incorporo las imágenes de otros animales, sean figuras únicas como los felinos de reciente hallazgo en El Azuzul, las aves y el cánido de San Lorenzo.

La figura humana

Tema del vasto grupo que me resta por considerar es el de las imágenes que tienen rasgos exclusivamente humanos. Es, lo dije antes, el más numeroso, y su figuración, dentro de cierta inconfundible convención olmeca, destaca por su carácter evidentemente naturalista. En ésta amplísima clasificación, se advierten, como es de suponer, desde las más fieles representaciones que procuran mimetizar la realidad visible, hasta las que manifiestan el interés por expresar, de manera convencional, los rasgos integradores, los que dan presencia a la comunidad. No se trata -con excepción de las cabezas colosales, de las máscaras y de otras piezas más en pequeñas dimensiones- de un universo figurativo de dimensión histórica. No se advierte esa voluntad occidental por una reproducción "realista" de dimensión física, moral y psicológica. Es, más bien el concepto, el puente, entre el mundo sobrenatural y la naturaleza del mundo terreno. Es, en síntesis, la forma humana en la cual tiene asiento el poder divino. El hombre, en su apariencia natural, pero sintéticamente representado, es el vehículo primordial de la expresión plástica.

Encuentro que en el conjunto de Figuras Humanas. éstas pueden agruparse -para su comprensión- en tres temas afines: "los señores bajo protección sobrenatural", los "sacerdotes" o "mediadores", y las "figuras humanas" propiamente, en las cuales se incorporan los retratos y las máscaras. Los antes dichos temas no son cronológicamente secuentes; es muy posible que hayan sido facturados de modo simultáneo. Sin embargo, parece legítimo suponer que, manteniendo los temas, las variantes técnicas y de estilo expresen una secuencia. De

ahí que las esculturas tridimensionales, esencialmente únicas y conceptuales, dominan -sin ser exclusivas-, los primeros tiempos de la escultura olmeca. Las formas relevadas y escénicas las reemplazan, su frecuencia lo señala, en tiempos olmecas tardíos.

El primer tema "los señores bajo protección sobrenatural" arraigó en esculturas tales como la de San Martín Pajapan, y de su equivalente, la porción que se conserva del monumento 44 de La Venta. Se trata, en ambas, de un rostro humano que forma parte de una cabeza ancha y cuadrada, sobre la cual se asienta un llamativo tocado de forma cúbica que exhibe otra cara, de rasgos fantásticos y de mayores dimensiones que la humana.

En algunos de los relieves tallados directamente sobre la piedra sin conformar: las llamadas "estelas" 2 y 3 de La Venta, los personajes principales, al centro y abajo, se miran definidos y rodeados en lo alto, por un pequeño grupo de imágenes sobrenaturales.

La misma idea temática se aprecia en el "altar"-trono" número 4 de La Venta, en éste, el ente sobrenatural se mira sintetizado en diseños simbólicos y lineales. Otras imágenes exhiben un asunto similar, como las relevadas en el Monumento 19 de La Venta, en que el cuerpo ondulado de una serpiente estilizada, símbolo de lo sobrenatural, encierra, a la vez que protege, una figura humana sentada que muestra su categoría sacerdotal por la bolsa que toma con su mano derecha. El hombre, siempre la imagen primordial, se representa con los rasgos y características que le son propios, no hay ninguna distorsión; las formas son de suyo rotundas y sintéticas, ancladas en el esquema que les otorga inconfundible cualidad.

Otras esculturas que se integran en un conjunto son las de figuras humanas únicas; las he llamado "sacerdotes" o "mediadores" debido a que no les encuentro rasgos en el rostro o en el cuerpo que no sean exclusivamente humanos.

Casi todas están sentadas en posición de loto o van semiarrodilladas. Carecen de individualidad, ésta se indica, exclusivamente, por su vestuario y por su tocado como sucede con el monumento 77 de La Venta. Muchas que deben haber tenido cabeza humana, están ahora decapitadas; pienso en los "torsos" de Laguna de los Cerros, y en el que ahora engalana al pequeño museo de Potrero Nuevo. Algunas esculturas en ésta categoría, encontradas fuera de los sitios principales, son obras maestras del arte olmeca: el monumento 1 de Cuauhtotolapan y "El Príncipe" de Cruz del Milagro. Imágenes de iniciados o sacerdotes elegidos por que se les adjudican poderes excepcionales, estas esculturas en su perfecta quietud y serenidad expresan un modo de trascender los humanos modos de ser. Manifiestan un hecho que se percibe: la condición humana puede ser alterada como consecuencia de la iluminación espiritual.

En torno a los gemelos

Hay, que yo recuerde, a la fecha, tres pares de esculturas colosales gemelas olmecas : el Monumento 44 de La Venta y el de San Martín Pajapan; los "atlantes" del "trono" o "altar" de Potrero Nuevo, y las majestuosas figuras de El Azuzul. Cada par exhibe su propia identidad formal e iconográfica. Quiero referirme al sentido que guardan los gemelos, y en particular a los que se albergan en ese pequeñito museo situado en una colina que se yergue entre las aguas abundantes, que corren y reposan, en el sur del estado de Veracruz; se le conoce como El Azuzul.

Se trata de dos elegantes, solemnes y esplendorosas esculturas, son, en verdad de excepción entre las, hoy conocidas, esculturas olmecas. A pesar de ser iguales, ciertos detalles en la factura artesanal las hacen diferentes. Y con el riesgo de cometer una falla perceptual diría que se trata, en efecto, de gemelos cuyos rasgos no son, precisamente, idénticos.

En el municipio de Tequistepec, muy cerca de San Lorenzo

Tenochtitlan se encontraron, de modo accidental, -como suele suceder-, tres soberbias esculturas olmecas. Una de ellas es magna representación de un felino; las otras dos, que por ahora interesan, son monumentales figuras humanas del todo similares. No cabe duda: son mellizos. Esculturas que figuran -a la misma persona?- o al mismo concepto antropomorfo y que expresan, desde sus orígenes, un mismo principio rector en las creencias de los pueblos que habitaron Mesoamérica.

Me parece que no hay, en la escultura olmeca, de grandes o pequeñas dimensiones, otras piezas equivalentes en la cualidad naturalista de su expresión, en su perfecta estructura geométrica, en su inigualable patrón armónico y en su talla precisa, a los gemelos de El Azuzul. Con ello me refiero a los rasgos sobresalientes de la homocéntrica escultura olmeca. Son las que le confieren su más honda identidad artística. Esta se concretó en un fenómeno único en el arte de Mesoamérica ya que se muestra pujante, vigoroso y monumental; es una manifestación inconfundible.

Los gemelos de piedra de El Azuzul están de rodillas y apoyan su trasero sobre las piernas; toman entre las manos cuidadosamente diseñadas, una barra horizontal. Usan igual atuendo y tocado, y guardan semejanzas formales e iconográficas, entre otros, con los monumentos 52 de San Lorenzo y 30 de La Venta.

De indudable factura olmeca, su estilo definido como el de un taller local, muestra en sus formas sintéticas, sabiamente dispuestas en geométrica estructura, la calidez que los emparenta formalmente con las representaciones humanas de San Lorenzo, el torso de Laguna de los Cerros y la estatua de Cuauhtotolapan.

A pesar de sus rasgos, típicamente olmecas, no tienen la cualidad de retrato que se mira en las Cabezas Colosales y se incorporan, más bien, en el rango que líneas arriba he designado como "mediadores", es decir los "intermediarios" entre los poderes del hombre y aquellos que procura dominar:

los que escapan a una explicación rigurosamente racional. Por ello no muestran facciones o rasgos explícitamente personales; son de hecho, rostros arquetípicos y simbólicos, en los cuales se hacen concretas las creencias de la vida en comunidad. Los gemelos de El Azuzul, son, por ahora, las esculturas monumentales -con tal tema naturalista-, más antiguas de Mesoamérica. Revelan, así mismo, que para los tiempos del Preclásico Medio se había establecido -recuérdese la figuras cerámicas de la Cuenca de México- en la realidad conceptual y en el mito, la creencia de un principio rector que habría de regir la ideología mesoamericana; me refiero al concepto supremo de dualidad

Las otras figuras "gemelas" a la cuales he aludido son los atlantes del "altar" o "trono" de Potrero Nuevo, hoy en día en el Museo de Antropología de la Universidad de Veracruz en Jalapa. Son figuras poco proporcionadas, obesas y cabezonas -parecen enanos- que muestran el cuerpo casi desnudo y una suerte de casco ceñido en la cabeza. Si en apariencia son iguales, las distinguen los ornamentos con los cuales se engalanan. No hay en ellas, sin embargo, alteración intencional acerca dato visual, ni cualidades individuales, ni expresiones particulares. son, en suma, representaciones de una convención estilística, que expresan, ante todo, la voluntad de una manera de concebir el mundo a través de las formas humanas.

Acerca de las otras esculturas gemelas, la de San Martín Pajapan y el fragmento 44 de La Venta, sólo cabe mencionar que no se trata, en lo básico de representaciones humanas, son entes antropomorfos a los cuales se les adjudican cualidades mágicas y religiosas debido a la superposición, de un rostro sobrenatural que ciñe y protege, a manera de tocado, a la figura humana. Por su inegable igualdad, ambas esculturas, expresan el mismo patrón conceptual; la idea suprema del concepto en el cual dos principios opuestos a la vez que complementarios, ordenan el cosmos al integrarse en

uno sólo. La vida y la muerte, lo femenino y lo masculino, el día y la noche, la bondad y la maldad, son fenómenos de la naturaleza que se dan por la misma razón que, al ser contrarios, se complementan en un hecho indisolublemente único. Cada uno de ellos, y de muchísimos más, se reconocen por la sólo razón que hay otro equivaqlente en el lado opuesto de la balanza.

Los gemelos de El Azuzul, son para estos tiempos olmecas, expresión definitiva de la concepción dual y homocéntrica que permeaba las creencias de ese pueblo. Pero, los gemelos, idea y mito, nacen con el pueblo olmeca, y se desarrollan tiempo después, en complejos sistemas de creencias tanto entre los mayas como entre los pueblos del altiplano mexicano. Obra maestra y única de la concretización del concepto primordial, en representación de sensual apariencia humana, son los ya renombrados gemelos de El Azuzul.

Parece conveniente detener un poco la atención para mirar el fenómeno cultural de Mesoamérica en torno a los gemelos antropocéntricos. Dos breves ejemplos en los mitos de pueblos posteriores a los olmecas. Uno de ellos se ocupa de los héroes gemelos en el *Popol Vuh*, la versión maya acerca de los orígenes. Ahí se dedica gran parte a las hazañas de los mellizos: *Hunapú*, dios de la cacería, e *Ixbalanque*, cuyo nombre significa pequeño jaguar. Los hechos sobrenaturales de los héroes gemelos son siempre positivos, por ello luchan, y vencen, al impostor *Vucub-Caquix* y a sus hijos *Zipacná* y *Cabraca*, y destruyen, en el ritual Juego de Pelota, a los seres necrofílicos de *Xibalba* que es el terrible inframundo. Los héroes gemelos se inmolaron y, por medio del sacrificio, retornaron a la "vida eterna", con el título de "los del centro"; uno se convirtió en el Sol, el otro, en la Luna.

Distinta versión del mito de gemelos se conoce por versiones nahuas; otro núcleo de cultura de la civilización prehispánica, el de las tierras altas del centro de México.

Se conoce por tradición a los gemelos de Quetzalcóatl, el ente dual que es a la vez, hombre-dios, el legendario gobernante de Tula, y el ser sobrenatural deificado con apariencia de serpiente emplumada. Se trata de el sol -cuya condición invariable le hace ser gemelo de Venus, planeta que tiene ciclos visibles en el día, y otros, la mayoría, en que aparece cuando la luz del sol agoniza. La cualidad dual de Quetzalcóatl es compleja; su gemelo es también Xólotl, el que habita en la oscuridad, en el inframundo. Xólotl significa, a la vez mellizo y perro. Sin embargo, el sol en su paso por el inframundo -cuando no es visible- se representa por un jaguar cuya piel reproduce el cielo estrellado.

Otras, muchas, similitudes hay en la mitología universal, todas aluden a respuestas comunes a circunstancias culturales semejantes: los gemelos son lo femenino y lo masculino, el día y la noche, el sol y la luna, la luz y la oscuridad.

Las Cabezas Colosales

El último grupo temático que añadiré, es único en la historia del arte universal: las *Cabezas Colosales*. Se conocen diecisiete de ellas: diez provienen de San Lorenzo, cuatro de La Venta y tres más de Tres Zapotes y de sus inmediaciones. Es casi seguro que las encontradas en San Lorenzo sean las más antiguas; son, a no dudar, las perfectas. Las restantes participan de temas equivalentes, pero hay huellas notables de variables estilísticas. Si se mira a cada una por separado, se advierte la originalidad, el carácter individual, nobleza, la dignidad, y la maestría en su ejecución.

Las Cabezas Colosales representan un mismo tipo racial; con todo, en cada una de ellas son distintos el cuidado y la propiedad en la expresión, los rasgos son sutilmente diferentes y varían los diseños y los símbolos en los tocados y en los pendientes que todas llevan. Las diferencias de expresión apuntan al carácter del modelo: señalan la individualidad del retrato.

Se han propuesto varias hipótesis respecto a lo que representan; la mayoría de las opiniones se afanan por identificar a los retratados: si se trata de individuos de raza negra (Medellín Zenil, 1960), o si son guerreros (Coe, 1965b, Piña Chán y Covarrubias, 1964); hay quienes sugieren que son jugadores de pelota y testimonio de los sacrificios por decapitación (Piña Chán y Covarrubias, 1964), monumentos conmemorativos a mandatarios que han muerto (Westheim, 1963), e inclusive que son dioses de la vegetación (Coe, 1972). Se las ha considerado, también, retratos ideales (Kubler, 1961) y, más recientemente, imágenes de reyes de la dinastía de los jaguares (Coe, 1972). De todas las opiniones antes dichas coincido en que son retratos, sólo basta ver rasgos y expresión de cada una de ellas; me parece, así mismo, que se trata de la representación de gobernantes, ya que a ellos se dedican los monumentos oficiales de la Mesoamérica posterior a los olmecas. Como tal jerarquía -la de gobernantes- no era exclusiva de otras funciones, bien podrían tener, a la vez, otras atribuciones de carácter religioso y militar.

En efecto, creo que las Cabezas Colosales son retratos en las cuales la imagen del representado se asocia con la imagen del concepto. Es evidente la importancia que tuvo el retrato dentro del mundo mesoamericano; la representación dinástica y la calidad ilustre que justificaba la aristocracia (Schele y Miller, 1986, y Schele y Freidel, 1990, entre otros). Lícito es suponer que el pueblo olmeca, a través de sus artistas maestros, retrataran a sus jefes supremos.

Quiero señalar que en el retrato se manifiesta un hecho fundamental: el hombre se encuentra a sí mismo, se reconoce en su esencia y en sus modificaciones y expresa así, su conciencia de la dimensión que le corresponde en el mundo.

Retrato, se ha dicho tradicionalmente, es en el sentido más amplio la representación de un individuo, vivo o muerto, real o imaginario, por medio de la interpretación de sus

rasgos físicos o morales. Aun cuando hay otros conceptos y definiciones, me he de atener, por ahora, a la idea de que en el retrato la imagen demanda importante grado de parecido con el modelo.

Tal idea no surgió, posiblemente, con el deseo único de preservar la apariencia del gobernante, jefe, o algún miembro principal de la comunidad, sino que era suficiente explicitar su importancia con atributos o emblemas que lo caracterizaran. Sin embargo, y con el tiempo, se aspiró a particularizar la imagen del individuo que se habría de perpetuar en una materia menos destructible que la humana. Creo que las imágenes que se reproducían eran las de hombres poderosos recientemente fallecidos, o las de aquellos, igualmente importantes que querían, y de tal suerte solicitaban guardar su apariencia física en momentos de su mayor dominio terrenal y espiritual. Había un interés primordial por retener el parecido personal y asegurar así la continuidad de lo que se creía era poder sobrenatural.

Ahora bien, se ha repetido, desde hace tiempo que el arte figurativo procolombino no produjo retratos. Tal aseveración se ha apoyado, principalmente, en una consideración ya superada: la de que en el arte del México Antiguo, como en todas las artes primigenias, la imagen humana es una figuración convencional, que se realiza únicamente por medio la captación de determinados atributos o signos particulares. Sin embargo, hay ejemplos abundantes para ilustrar los intentos, y las consecuciones de distintas dimensiones para representar a figuras humanas determinadas. De ahí que se reconozca, dentro de esquemas y convenciones, a hombres que participaron en una situación jerárquica significativa en su comunidad; su rango se advierte por los atributos que llevan, no por su parecido físico particular. Pienso en las figuras de "sacerdotes" o de "mediadores" en la escultura olmeca; las hay también en otras manifestaciones artísticas, principalmente teotihuacanas, huastecas y mexicas. También

son frecuentes las figuras retratos, en el sentido antes mencionado, en las cuales se reproduce el modelo natural y se expresan diferentes estados de ánimo.

Cabe recordar, entre las obras olmecas, a las inigualables Cabezas Colosales, a las suntuosas máscaras -de Arroyo Pesquero, entre otras-, así como a las figuras de Xochipala, cuya intención es simular rasgos y expresión de una fisonomía físicamente real. Y también, muchas representaciones en terracota del centro de Veracruz, de relieves en piedra y de pinturas del mundo maya clásico, y de algunas -¿de naturaleza maya? de las pinturas de Cacaxtla. El universo figurativo prehispánico se abrió a la actitud de la unidad hombre-naturaleza, gracias a la sabiduría del pueblo al cual, hoy día, a falta de otro nombre más justo, llamamos OLMECA

En suma, el arte figurativo mesoamericano, iniciado rotundamente por los olmecas, estableció que ambas maneras de presentar a la figura humana -me refiero a los extremos, ya que hay numerosas dimensiones intermedias, una despersonalizada y convencional, y otra individual y única, eran logros de una civilización avanzada que mantenía estrecha relación con el mundo de la naturaleza, a la cual comprendía y explicaba por vías del conocimiento específico del hombre.

Ciudad Universitaria, México, D.F.

Octubre de 1995

Referencias bibliográficas

Benson, Elizabeth P.(ed.) **Dumbarton Oaks Conference on**

the Olmec. Dumbarton Oaks, Washington, 1968.

The Cult of the Feline.

Dumbarton Oaks, Washington, 1972.

The Olmec and Their

Neighbors. Dumbarton Oaks, Washington, 1981.

Bernal, Ignacio,
Porrúa, México, 1968

El Mundo Olmeca, Editorial

Beverido, Francisco P. "Las Ciudades" **Artes de México** no. 154 El Arte Olmeca: 83-85, México.

Coe, Michael D. "An Archaeological Synthesis in Southern Veracruz and Tabasco". **Handbook of Middle American Indians**, vol. 3:679-715, University of Texas Press, Austin, 1965.

"The Olmec Style and its Distribution". **Handbook of Middle American Indians**, vol. 3:739-775, University of Texas Press, Austin, 1965.

America's First Civilization. Discovering the Olmec. The Smithsonian Library. American heritage Publishing Co. New York, 1968

"The Iconology of Olmec Art". **The Iconography of Middle American Sculpture:** 1-12, Metropolitan Museum, New York, 1973.

Coe, Michael D. y Richard Diehl **In the Land of the Olmec: The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlan** (vol. I) y *The people of the River* (vol.2), University of Texas Press, Austin, 1980.

Cyphers Guillén, Ann "Observaciones sobre el arte monumental olmeca de San Lorenzo", Ponencia presentada en el Simposio: *Investigaciones recientes en el Mundo Olmeca: San Lorenzo Tenochtitlan y su Hinterland*, XII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, 1993

Eliade, Mircea **Myth and Reality,**
Harper and Row, Publishers, New York and Evanston, 1965

Fuente, Beatriz de la "La escultura olmeca como
expresión religiosa" **Religión de Mesoamérica, XII Mesa
Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología:** 79-84,
México, 1972.

**Escultura Monumental
Olmeca, Catálogo,** Universidad Nacional Autónoma de México,
México, 1973.

Los Hombres de Piedra,
Universidad Nacional Autónoma de México, México (1a. ed.)
1977.

Cabezas Colosales Olmecas,
El Colegio Nacional, 1992.

González Lauck, Rebecca "Algunas consideraciones
sobre los monumentos 75 y 80 de La Venta" **Anales del
Instituto de Investigaciones Estéticas,** vol XVI, núm 62: 163-
174, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Joralemon, Peter D. "A Study of olmec
Iconography" **Studies in Precolumbian Art and Archaeology,** núm
7, Dumbarton Oaks, Washington, D.C. 1971.

"The Olmec Dragon: A
Study in Precolumbian Iconography" **Origins of Religious Art
and Iconography in Pre-Classic Mesoamerica:** 27-71 UCLA, Latin
American Center Publications, Los Angeles, 1976.

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

*Studies in Classic Maya
Iconography, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and
Science,* vol. XVIII, New Haven, Connecticut, 1969.

"Commentary on Early

Architecture and Sculpture in Mesoamerica". **Contributions of the University of California Archaeological Research Facility no.11: 157-168, Berkeley, California, 1971.**

Medellín Zenil, Alfonso "Monolitos Inéditos Olmecas". **La Palabra y el Hombre, Vol.XVI: 75-97, Xalapa, 1960.**

Piña Chán Román y Luis Covarrubias **El Pueblo del Jaguar (Los Olmecas Arqueológicos), Consejo para la Planeación e Instalación del Museo de Antropología, 1964.**

Reilly, F. Kent III "The Shaman in Transformation Pose: A Study of the Theme of Rulership in Olmec Art" **Record of The Art Museum, Princeton University, Vol. 48 no. 2, 1990.**

Schele, Linda y David Freidel **A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya, Morrow, New York, 1990.**

Schele, Linda y Mary Miller **Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art, Kimball Art Museum, Fort Worth, Texas, 1986.**

Westheim, Paul **Arte Antiguo de México, Segunda Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.**

Worringer, Wilhelm **La esencia del estilo gótico. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.**

Sugerencias para ilustraciones

1. Plano de La Venta, Tabasco.
2. Mapa de la "región metropolitana" en la Costa del Golfo.

3. "El Príncipe" de Cruz del Milagro, MAUV.
4. Monumento 5 de Estero Rabón, MAUV.
5. Monumento 19 de La Venta, MNA.
6. Figura de felino tomando entre sus garras a un hombre descendente. Museo de sitio de Tenochtitlan.
7. Altar 4 de La Venta, PMLV.
8. Señor de Las Limas, MAUV.
9. Estela 2 de La Venta, PMLV.
10. Monumento 77 de La Venta, PMLV.
11. Escultura de Cuauhtotolapan, MAUV.
12. Figuras gemelas de El Azuzul, Museo de sitio.
13. "Altar" de Potrero Nuevo, MAUV.
14. Cabeza Colosal 4 de San Lorenzo, MAUV.
15. Cabeza Colosal 8 de San Lorenzo, MAUV.
16. Cabeza Colosal de Nestepe o Monumento Q de Tres Zapotes, Santiago Tuxtla.

MAUV= Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, Jalapa.

MNA= Museo Nacional de Antropología, México.

PMLV= Parque Museo La Venta, Villahermosa.