

Sara Ladrón de Guevara

Sonrisas de piedra y barro

Iconografías prehispánicas de la Costa
del Golfo de México



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.

Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

SONRISAS DE PIEDRA Y BARRO

Iconografías prehispánicas de la Costa del Golfo de México

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

SONRISAS DE PIEDRA Y BARRO
Iconografías prehispánicas de la Costa del Golfo de México

SARA LADRÓN DE GUEVARA



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva

Maquetación de forros e imagen de portada: Enriqueta del Rosario López Andrade, a partir de la imagen MAX 12357 del catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa

Clasificación LC: F1219.1.V47 L32 S6 2020

Clasif. Dewey: 972.62

Autor: Ladrón de Guevara, Sara.

Título: Sonrisas de piedra y barro : iconografías prehispánicas de la Costa del Golfo de México / Sara Ladrón de Guevara.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2020.

Descripción física: 262 páginas : ilustraciones (algunas en color), mapas en color ; 23 cm.

Serie: (Colección Biblioteca)

Nota: Bibliografía: páginas 249-262.

ISBN: 9786075028088

Materias: Indígenas de México--México--Veracruz-Llave (Estado)--Antigüedades.
Indígenas de México--México--Veracruz-Llave (Estado)--Religión y mitología.
Indígenas de México--México--Veracruz-Llave (Estado)--Vida social y costumbres.
Veracruz-Llave (México : Estado)--Antigüedades.

DGBUV 2020/05

Primera edición, 22 de febrero de 2020

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<https://www.uv.mx/editorial>

Coordinador editorial: Henri Noel Bernard Medina

ISBN: 978-607-502-808-8

Impreso en México

Printed in Mexico

PRESENTACIÓN

“DUALIDAD, PRINCIPIO DE LA COSMOVISIÓN MESOAMERICANA”. Con este tema comienza Sara Ladrón de Guevara su libro SONRISAS DE PIEDRA Y BARRO. ICONOGRAFÍAS PREHISPÁNICAS DE LA COSTA DEL GOLFO DE MÉXICO. A partir de este momento entramos en un mundo en el que la autora nos conduce, con buena pluma y mayor conocimiento, por los laberintos de las expresiones iconográficas de una región que, dada su riqueza arqueológica, invita a ver con nueva mirada –como lo señala el título del libro– aquellas manifestaciones que surgieron a lo largo de tres milenios. La dualidad es, sin lugar a dudas, uno de los más significativos componentes de un mundo en el que el conocimiento del hombre observa de múltiples maneras la representación de estas dualidades que conforman su visión del universo, su cosmovisión. Fue en sociedades tempranas presentes muchos siglos atrás donde se dieron cuenta de cómo, a lo largo del año trópico, había dos temporadas en que todo cambiaba: la de lluvia, acompañada del nacimiento de las plantas en el que los dioses entregaban sus bondades a los hombres a través del alimento que había de sustentarlos, y la temporada de secas, en la que todo moría, las plantas perdían su verdor y había que esperar el regreso de la lluvia. Surgió la agricultura y aquellas sociedades se volvieron sedentarias y deificaron el agua y la tierra. Esta dualidad vida/muerte siempre la he considerado como una llave que nos permite acceder a los arcanos de estos pueblos que dependían, entre otras cosas, de la unión del agua –semen divino– con la tierra –madre que da vida.

La manera de expresar estas dualidades y muchas más que vemos en el pensamiento prehispánico cobra cabal presencia en las culturas de la Costa del Golfo. Ladrón de Guevara nos regala en diversos artículos, distribuidos en cuatro partes del libro que presentamos, múltiples ejemplos de la manera en que el artista anónimo supo, con su poder creador,

plasmar en el barro, la piedra, la pintura y la arquitectura este universo contradictorio y complementario. Acerca de la arquitectura, señala la autora: “Inclusive en la arquitectura, juegos de claroscuros aligeraban la silueta de los edificios jugando con efectos de luz y sombras, con llenos y vacíos, montículo y cueva, que constituyen los contrarios complementarios de la dualidad”.

Así, tiempo y espacio son el ámbito en el que se dan todas estas manifestaciones con las que las sociedades antiguas dejaron su impronta. Tiempo y espacio en el que los dioses –una de las creaciones superiores del hombre– toman el poder que los mismos humanos les han dado al crearlos a su imagen y semejanza. La necesidad de ubicar en cada punto de su concepción del universo a diversas deidades, tanto en el nivel celeste como en el inframundo y en cada uno de los cuatro rumbos universales, asociados a plantas, colores y animales, es muestra de ese poder en que los seres sobrenaturales tienen su campo de acción y permean en todos los aspectos, desde la vida hasta la muerte.

Hay una deidad que nuestra autora resalta de manera prominente: Quetzalcóatl. Su trabajo en el que a esta deidad se refiere formó parte del catálogo de la exposición Isis y la Serpiente Emplumada, exhibida primero en Monterrey y después en la Ciudad de México. El personaje hombre, dios, serpiente y ave reúne en sí toda una serie de características que le son propias: lucero de la mañana y del atardecer; serpiente emplumada con un atributo creador, pues a él le correspondió crear al hombre después de muchas peripecias que lo llevaron al Mictlán en busca de los huesos preciosos. Ladrón por excelencia, se roba los huesos allí depositados para a poco robarse los granos de maíz que son guardados celosamente por los tlaloques en la montaña sagrada, el Tonacatépetl. Bien aplicado es el subtítulo que Sara emplea para referirse a la deidad: “De este a este, Quetzalcóatl”. Con buen tino, nuestra guía en este dédalo de presencias invita a la reflexión cuando señala que al numen se le ve en muchas ocasiones con su carácter de serpiente emplumada a lo largo y ancho de la Costa del Golfo:

El gran número de representaciones de serpientes emplumadas en la costa del Golfo nos recuerda la importancia del rumbo del este en la mítica partida de esta deidad. En efecto, según el relato de la salida de Tula, Quetzalcóatl partió hacia el este, y por el este habría de regresar. La costa del Golfo es entonces también parte de la mitología de Quetzalcóatl: es lugar de origen, de partida y de retorno.

No sin razón –y a manera de protesta–, en el artículo “Dueñas del huso. Las mujeres en la época prehispánica”, Sara hace ver que la mujer siempre ha tenido una posición subalterna en relación con el hombre. Atribuye a investigadores varones que no se haya puesto mayor atención al estudio de género. A ellas se les relaciona con la oscuridad, la noche, la suciedad y muchas otras cosas más. Este fenómeno no solo se da en Mesoamérica: recordemos cómo en el universo judío-cristiano y en otras sociedades de la antigüedad la mujer se relaciona con muchas de esas características enunciadas. En este caso son sociedades patriarcales en las que el varón ostenta el poder y solo en contadas ocasiones lo vemos ejercido por mujeres. Es interesante cómo nos dice acerca de la falta de representaciones femeninas en el mundo olmeca, de donde se desprende que las mujeres tenían vedado el acceso a las esferas del poder; no así en el plano religioso, en donde algunas deidades han sido identificadas como diosas que vemos presentes más tardíamente en el panteón mexica guardando su nombre en náhuatl, como Tlazoltéotl, Chalchiutlicue, Malinalxóchitl y las Cihuateteos.

En esta primera parte del libro también se atiende lo relacionado con la pintura y se nos ofrece un estudio de las manifestaciones encontradas en tres lugares de relevante importancia: Las Higueras, El Zapotal y El Tajín. Minuciosamente se detallan las características de cada una de ellas, lo que permite observar, señaladamente, la enorme calidad pictórica de los artistas.

La segunda parte del libro atañe a los orígenes mesoamericanos con ideas que se prestan a la reflexión del lector y que son de suyo importantes. Sin embargo, la tercera sección del volumen me pareció par-

ticularmente atractiva tanto por los temas tratados como por las ideas expresadas. La región central de Veracruz (Totonacapan) sirve de ejemplo para caracterizar una de las expresiones menos representadas, según la autora, en el arte universal: la sonrisa. A lo largo de este apartado la autora va desglosando poco a poco las diferentes imágenes en que esta expresión se plasma magistralmente en las famosas “caritas sonrientes” de barro. Esto motivó a Octavio Paz y al arqueólogo Alfonso Medellín Zenil a escribir aquel libro *La magia de la risa* que muchos leímos con asombro y pasión. Pero Sara no se detiene ahí: analiza las expresiones en piedra y continúa más adelante con la trilogía de yugos, palmas y hachas que son otras tantas manifestaciones del Centro de Veracruz.

Un tema de singular importancia es el de los jugadores decapitados y su asociación con el juego de pelota. En el libro se plantea la importancia de esta práctica, que se extendió por toda Mesoamérica y que llegó, inclusive, a otras regiones fuera de ella. Hace muchos años que, en una Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología celebrada en Cholula, allá por la década de los años setenta, llegué a plantear una trilogía que encabezaba el título de mi ponencia, a la que denominé Juego de pelota, tzompantli y decapitación, incorporada después como capítulo en el libro *Muerte a filo de obsidiana*. Allí expresaba la unión de estos tres elementos en épocas tardías tanto en Chichén-Itzá como en Tula, Tlatelolco y Tenochtitlan. Años más tarde, encontramos el juego de pelota y el tzompantli en esta última ciudad como parte del Proyecto Templo Mayor y del Programa de Arqueología Urbana.* En las características que nuestra autora asigna al juego y a los jugadores plantea aspectos relevantes que hay que tener en consideración, ya que de estos se desprenden ideas que nos llevan a reflexionar acerca de esta importante práctica. Referido a lo que antes comenté en cuanto al título de mi po-

* Véase de Eduardo Matos Moctezuma, “The Ballcourt in Tenochtitlan”, Michael Whittington, *The Sport of Life and Death. The Mesoamerican Ballgame*, Nueva York: Thames and Hudson, 2001, pp. 88-95 y “Tzompantli”, Eduardo Matos Moctezuma, *Muerte a filo de obsidiana*, 5a. reimpresión, México: FCE, 2015, pp. 111-124.

nencia, cabe señalar que Sara habla de juego de pelota, decapitación y poder; este último es un aspecto que reviste enorme significancia, pues este juego era una de tantas maneras de dejar constancia de poder.

Pasemos ahora a la cuarta y última parte del libro. En esta, Ladrón de Guevara habla acerca del norte de Veracruz y de su presencia en culturas como la huasteca; trata también de los bajorrelieves de El Tajín, de los que nos da una minuciosa explicación en cuanto a su contenido.

En general, podemos comentar que este libro debe ser leído por propios y extraños, pues en él encontraremos datos que abren nuevas luces a la interpretación de las expresiones estéticas que se dieron en la región abordada por la autora. Cada artículo va acompañado de imágenes que ilustran sobre el particular tratado y que hacen más amena la lectura. Quiero decir que en esta presentación no he hecho referencia a algunos de los trabajos incluidos, lo cual hice a propósito, pues no se pretende escribir lo que más adelante leeremos por parte de la autora. Solamente quise practicar un acercamiento a algunos de ellos con el fin de despertar el interés de los lectores. Por otra parte, deseo recordar aquellas palabras del sabio nahuatlato Ángel María Garibay, cuando en el prólogo a *La filosofía náhuatl* de Miguel León-Portilla, escribía: “Suelen ser los prólogos el medio más eficaz para retraer a los lectores del conocimiento del libro. No quisiera incurrir en este delito y me voy a limitar a unas ligeras observaciones sobre la obra que se toma en las manos”.[†]

Lo anterior es perfectamente aplicable al libro que hoy llega a nuestras manos. Creo haber cumplido con la encomienda, y mis “ligeras observaciones” son apenas unas pálidas menciones de un libro que, por medio de las palabras de Sara Ladrón de Guevara, informa, educa e ilustra.

EDUARDO MATOS MOCTEZUMA

Invierno de 2020

[†] Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 11a. edición, México: UNAM-IIIH, 2017, p. xix.

PRIMERA PARTE
DESDE EL ESTE DE MESOAMÉRICA

DUALIDAD, PRINCIPIO DE LA COSMOVISIÓN MESOAMERICANA¹

LOS PUEBLOS QUE HABITARON EL TERRITORIO MESOAMERICANO en la época prehispánica desarrollaron una manera particular de ver el mundo, de organizar sus categorías, de establecer un orden ideal del mundo que les rodeaba, en una palabra, compartían una cosmovisión. El discurso que explicaba este saber se basó en una idea fundamental: la dualidad. En este concepto se basa el equilibrio del universo en todos los ámbitos: no hay vida sin muerte, luz sin oscuridad, femenino sin masculino. Acaso esta concepción sea universal en la medida en que los sistemas clasificatorios en todas las culturas oponen conceptos como femenino-masculino, luz-oscuridad, derecha-izquierda, pero en Mesoamérica hallamos particularmente la manifestación de esta idea en la organización discursiva del mundo, lo mismo material que espiritual. La expresión plástica de este concepto ocurrió en innumerables ocasiones de manera magistral (figura 1).

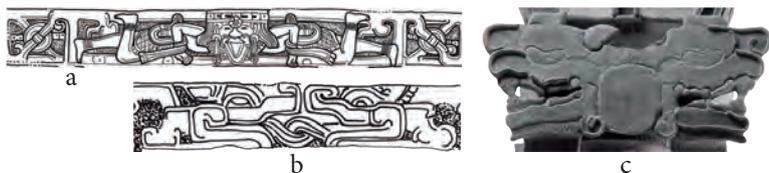


FIGURA 1. Detalles de piezas como ejemplos de dualidad en Mesoamérica a) Detalle del tablero del Juego de Pelota Sur de El Tajín; b) Bajorrelieve central, Edificio 11 de El Tajín (ambos dibujos: Juan Pérez); c) Detalle de Cihuateteo de El Zapotal (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

¹ Artículo en el libro *Dualidad*, editado por Tenaris-Tamsa, la Universidad Veracruzana y el Museo de Antropología de Xalapa en 2007.

Esta es una forma particular de ver el mundo, que integra en equilibrio aspectos aparentemente opuestos, pero que se complementan entre sí. Es notable el hecho de que esta característica no corresponda a una época o un grupo étnico en particular. Se trata de una idea persistente a lo largo de todo el desarrollo mesoamericano. Esta compleja cosmovisión se traduce en el fundamento de la filosofía que siguió la línea de pensamiento mesoamericano, independientemente de la enorme variedad estilística evidente en los distintos tiempos y espacios de la historia precolombina.

Solemos hablar ahora de tolerancia para aceptar lo que nos es diverso, pero la concepción mesoamericana de la integración de la diversidad tiene un alcance mayor, dado que tiene que ver con la complementariedad y, en ese sentido, con la necesidad del otro.

LA ESTRUCTURA DEL UNIVERSO

Al revisar la cosmovisión indígena prehispánica reconocemos, ante todo, la búsqueda de un equilibrio que solo puede ocurrir cuando cada ente y cada concepto se enfrentan equitativamente a su contrario. La idea del universo se conformaba siguiendo este principio, de tal forma que en esta visión existe una equilibrada estructura concebida sobre las dimensiones vertical y horizontal, como explicamos a continuación:

Los seres humanos vivimos en el centro de una superposición de niveles. El nuestro es, pues, delimitado por los niveles que se ubican arriba y abajo. En estos –el inframundo y el supramundo– viven criaturas de naturaleza distinta a la nuestra, seres que corresponden a la concepción mítica y religiosa de dichos pueblos.

Por otro lado, y atendiendo a la estructura horizontal de nuestro universo, se concebía que este tenía cuatro rumbos, delimitados por cuatro esquinas, las cuales eran sostenidas, según tradiciones diversas, por cuatro personajes, cuatro dioses o cuatro árboles. La idea de estas cuatro esquinas corresponde a los cuatro puntos extremos de la eclíptica solar. Es decir, durante los solsticios, los puntos por donde el sol aparen-

temente sale al amanecer y se oculta al ocaso son los extremos norte y sur de las direcciones este y oeste, respectivamente. Este transcurrir del astro marca idealmente las cuatro esquinas en un ciclo de 365 días. De esta forma, la estructura del espacio se correspondía con la estructura del tiempo. De hecho, muy a menudo encontramos en la gráfica mesoamericana el universo representado como un cuadrángulo, ya sea rectangular o cuadrado (figura 2).

Es importante subrayar que un concepto esencial que permite la alternancia entre contrarios es el de movimiento. Los nahuas le denominaban *ollin* e, incluso, lo encontramos ya en los mitos de la creación. El sol, el mismo que divide su trayecto entre luz y oscuridad, el que marca las



FIGURA 2. Hacha de procedencia desconocida, atribuida al sitio Arroyo Pesquero, con el personaje central y los cuatro rumbos representados con la semilla del maíz (a: foto del catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana; b: dibujo de Juan Pérez).

estaciones en las cuatro esquinas del universo, solo puede lograr su cometido a partir de su movimiento. Toda la tradición ritual del fuego nuevo insiste en la reproducción del movimiento del astro: en la medida en que se suceda el ciclo, completando día y noche, luz y oscuridad, humedad y sequía, a partir del movimiento detectado en el sol y en las estrellas, podrá el universo seguir funcionando de manera equilibrada. Estos movimientos cíclicos ocurridos en el espacio cósmico dan lugar a la idea del tiempo basada, a su vez, en este concepto de complementariedad.

LA ESTRUCTURA DEL TIEMPO

La idea del tiempo es universal. La percepción humana del paso alternativo del día y de la noche que rige nuestras actividades cotidianas resulta en una consideración obvia de los ciclos. Pero, en el caso de Mesoamérica precolombina, a decir de las evidencias de registros temporales, la medida del tiempo resulta una obsesión. Desde los inicios de la escritura se verifican registros que codifican la cuenta calendárica. La concepción del tiempo era cíclica, como cíclicos son los movimientos de los astros, de los cuales los antiguos eran acuciosos observadores. Reconocían no solo el movimiento del sol sobre la bóveda celeste, sino también el de la luna, el de Venus y el de algunos otros planetas y constelaciones.

En Mesoamérica la precisión de las fechas era importante, pues constituían también un presagio. El conocimiento y la previsión del tiempo significaba, de alguna forma, el control sobre el devenir.

A la par corrían dos calendarios. Uno, adivinatorio y ritual, consistía en una cuenta de 260 días. El otro, de 365 días, era claramente el reconocimiento del ciclo solar. Particularmente este conocimiento del sol era el que regía las ideas de la geometría del universo y del tiempo.

Las cuentas calendáricas eran precisas y atendían a estos dos calendarios que coincidían cada cincuenta y dos años solares, lo que daba lugar a rituales conocidos como Fuego Nuevo, en los que, precisamente, se encendía el fuego como símbolo del renacer de un ciclo.

Reconocemos el aspecto dual que genera el paso del tiempo al dar lugar a periodos de luz y de oscuridad en el paso del astro rey cada veinticuatro horas; pero el calendario de 365 días también daba lugar, con toda precisión, a dos grandes estaciones en el territorio que ocupaban estas culturas: la de lluvias y la de sequía. Efectivamente, los solsticios y la aparición de las constelaciones de Escorpión y las Pléyades se presentan respectivamente hacia los rumbos poniente y oriente, marcando el inicio y el fin de la época de lluvias sobre el territorio mesoamericano. De esta forma se reconocen en el firmamento señales de estos dos momentos importantísimos en estas sociedades agrícolas, pues marcaban también con precisión los tiempos de las siembras y de las cosechas.

LA ESTRUCTURA MÍTICA

En el Omeyocan, “lugar de la dualidad”, residen, según la tradición náhuatl, Ometecuhtli y Omecihuatl, Señor de la dualidad, Señora de la dualidad, entendidos como pareja o simplemente como deidad dual que integra, en una personalidad, la unidad masculino-femenina. Se trata de la pareja creadora, del inicio del universo, y así aparecen representados en el Códice Borbónico (Paso y Troncoso, 1979: 21). Ometéotl es también llamado Tloque Nahuaque, Señor de lo cercano y de lo lejano, lo que otorga otro concepto de dualidad contenido en una personalidad aglutinante de contrarios. Se trata del Gran Padre y la Gran Madre que, fundidos en una sola entidad, conforman una deidad única.

Este dios dual era también padre de los cuatro Tezcatlipocas: el rojo, el negro, el blanco y el azul, que corresponden también a la estructura cuatripartita del universo ya descrita, lo que muestra la multiplicidad de las entidades divinas. También Tláloc era una deidad que, desdoblada en cuatro, sostenía los cuatro rumbos del universo.

Podemos hallar, además, deidades contrarias que aparecen a menudo como complementarias. Así, encontramos uniones del dios del agua, Tláloc, y el dios del fuego, Xiuhtecuhli, cuando observamos braseros

adornados con la efigie de Tláloc. Asimismo, el dios de la muerte, Mictlantechutli, aparece en ocasiones representado como dualidad de dioses de vida, como es el caso de Ehécatl-Quetzalcóatl, que aparecen unidos por la espalda en el códice Borgia. Del mismo modo nos sorprende encontrar figurillas que aluden a la risa y a la danza en contextos ceremoniales funerarios. Tal es el caso de las caritas sonrientes halladas en entierros en la región de la Mixtequilla.

Otro concepto contradictorio en el panteón lo constituye Tlazoltéotl, deidad del nacimiento, pero también de la inmundicia.

La dualidad está presente en numerosos mitos originarios de Mesoamérica. El mito del nacimiento del sol en Teotihuacan, por ejemplo, está lleno de elementos contrarios y, a su vez, complementarios. Los héroes míticos que se convertirán en sol y en luna tienen personalidades muy distintas: uno es rico y pretencioso, el otro es pobre y humilde; uno ofrece joyas y plumas, el otro ofrece la sangre y la pus emanada de sus llagas. Uno habrá de ser el sol (el humilde); el otro, la luna (el pretencioso). Al pequeño se le enaltece, al grande se le reduce.

Quetzalcóatl es otra deidad que alberga una personalidad dual. Por un lado, se le conoce como serpiente emplumada. Ya que la serpiente es un animal rastrero y las plumas son propias de las aves asociadas a los niveles superiores, esta deidad resulta la síntesis de los niveles inferiores y los superiores en un solo ser. Por el otro, el nombre de Quetzalcóatl no solo significa literalmente serpiente emplumada, sino también “gemelo precioso”. Efectivamente, esta deidad tenía un gemelo o compañero llamado Xólotl. Se trata de un perro que, en los mitos, acompaña a Quetzalcóatl en sus aventuras. Venus, el lucero de la mañana y de la tarde, era la materialización de estos gemelos en el firmamento.

Quetzalcóatl, además, se reconoce como deidad opuesta a Tezcatlipoca. En su enfrentamiento histórico o mítico ocurrido en Tula, Tezcatlipoca salió victorioso. Quetzalcóatl huyó hacia el este, pero, en la medida en que el equilibrio reside en la alternancia –inclusive en el culto–, se esperaba su regreso. Quetzalcóatl habría de llegar por el mismo rumbo de su partida.

Procedente de otra región y de otra cultura, también mesoamericana –la maya–, el mito del Popol Vuh reconoce nuevamente entre los seres míticos a los gemelos. Así, relata las aventuras de Hunahpu y Xbalanqué, hermanos que se enfrentan, además, a otras deidades en un juego de pelota. Precisamente este juego era un ritual que oponía a los contrarios dentro de un encuadre de cuatro esquinas; el enfrentamiento era resuelto en el movimiento de la pelota. Así, se trata de una solución simbólica y ritual del enfrentamiento de contrarios.

Incluso existe una dualidad referida a los espacios geográficos que se consideraban sagrados. El cerro y la cueva eran propicios para el culto, de modo que el promontorio y el hueco, lo cóncavo y lo convexo habrán de traducirse en formas arquitectónicas que dan lugar a montículos y a hondonadas.

Finalmente, vale la pena reconocer, en el ámbito mítico, que los mesoamericanos dividían los lugares a donde van los muertos de acuerdo con la imagen ideal del cosmos y en correspondencia con el tipo de muerte que los individuos sufrían. En el caso de los guerreros muertos en batalla, estos se convertían en los ayudantes del sol en su ascenso desde el alba hasta el cenit. Por su parte, las mujeres muertas durante el parto, concebidas también como guerreras muertas en la batalla por dar vida, ayudarían al sol desde el cenit hasta el ocaso, cada atardecer. De esta forma, el cosmos de ultratumba era también dividido en masculino y femenino, en este y oeste.

LA DUALIDAD COTIDIANA

En correspondencia con el concepto dual que impregna la filosofía mesoamericana, las ideas acerca del ser humano y de la vida estaban también llenas de ideas de contrarios complementarios.

La división por género era clara. No solo en términos de apariencia y de división del trabajo sino también simbólicos. Masculino-Femenino eran concebidos como las dos mitades complementarias del cosmos, personalidades universales. Así, no solo hay en los seres humanos y en los

animales esta división: también corresponde a los contrarios de luz-oscuridad, sequía-humedad. De acuerdo con esta concepción, Alfredo López Austin afirma que “lo femenino se vinculaba a la oscuridad, la tierra, lo bajo, la muerte, la humedad y la sexualidad, mientras que lo masculino estaba ligado a la luz, el cielo, lo superior, la vida, la sequedad y la gloria” (1998: 6).

Del mismo modo, se concebía al ser humano como formado de dos partes: una corporal y otra espiritual, manifestada esta última como energía. En la medida en que el cuerpo envejecía esta energía se debilitaba. Y también la medicina tradicional mesoamericana estuvo basada en la concepción dual del universo. Hasta nuestros días, los indígenas buscan el equilibrio del cuerpo a partir de la idea de lo frío y lo caliente como naturaleza de los alimentos, de las plantas. La enfermedad es el desequilibrio de estas calidades, y las terapias consisten en el esfuerzo por recuperar el equilibrio.

LA DUALIDAD EXPRESADA EN LA PLÁSTICA

En la plástica hallamos la expresión de la dualidad de manera reiterada.

Animales o personajes con dos cabezas son representados en diversas culturas y temporalidades. La división de un rostro en dos mitades que no son simétricas aparece representada de manera magistral en numerosas esculturas. Una de las más logradas apareció en la ciudad de Veracruz y forma parte del acervo del Museo de Antropología de Xalapa. Se trata de una pieza de extraordinaria calidad, que muestra la cabeza de un hombre oculta a medias por una superficie lisa de acabado pulido (figura 3). El tratamiento plástico de esta escultura, sin dejar de corresponder a la estética precolombina, es sorprendentemente moderno. Existe un antecedente de esta obra en una escultura magnífica hallada en el sitio olmeca de San Lorenzo Tenochtitlan, en la cual se observa la mitad de un rostro humano con estilo de hombre jaguar y cuya otra mitad está formada de complicadas formas con oquedades (figura 4).



FIGURA 3. Rostro de personaje, la mitad oculta bajo una superficie lisa pulida (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).



FIGURA 4. Monumento 105 de San Lorenzo (foto: Hirokazu Kotegawa).

Otra forma mucho más generalizada de manifestar el concepto de dualidad en Mesoamérica es la representación de seres cuyo rostro de frente está formado por la unión de dos perfiles. Un ejemplo de este tipo de figuras se encuentra sobre los dos relieves centrales del Juego de Pelota Sur de El Tajín.

Hay también numerosas representaciones de personajes gemelos, desde las famosas esculturas de Azuzul (figura 5) o los que sostienen la bóveda celeste en el altar de Potrero Nuevo, hasta un par representado en bajorrelieve sobre una columna de El Tajín.

Hay piezas menos comunes, que tienen dos vistas contradictorias, como el caso de una columna que presenta un ser descarnado cuyos ojos corresponden, al mismo tiempo, a los de un personaje vivo, o el de una escultura huasteca que de un lado representa a una mujer y del otro a un hombre. Hay también numerosas representaciones de seres bicéfalos.



FIGURA 5. Gemelos de El Azulul (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Inclusive en la arquitectura, juegos de claroscuro aligeraban la silueta de los edificios jugando con efectos de luz y sombra, con lleno y vacío, montículo y cueva, que constituyen los contrarios complementarios de la dualidad.

DE ESTE A ESTE, QUETZALCÓATL²

EN EL ARTE PRECOLOMBINO, a lo largo de todo el territorio mesoamericano y a través del tiempo, es tan común observar serpientes emplumadas que solemos olvidar el significado profundo de este ser fantástico. Seguramente el medio ambiente –abundante en especies de flora y de fauna– en que se desarrollaron las culturas mesoamericanas dio lugar a un conocimiento de la naturaleza que fundamentó, en buena medida, la sistematización de su visión del mundo.

Considerando la concepción mesoamericana del universo, que supone niveles por debajo y por arriba del que habitamos los seres humanos, resulta sorprendente la existencia y la insistencia en un ser que adopta características simbólicas de los estratos inferiores y superiores, en una síntesis de ambos. La serpiente, por las características y hábitos propios de un reptil, es asociada simbólicamente con la tierra y con los niveles inferiores. Las plumas, en cambio, simbolizan a las aves, las cuales, por sus naturales capacidades de vuelo, están asociadas con los cielos, los niveles superiores. Entonces, la serpiente emplumada es síntesis de opuestos, precisamente de aquellos dos ámbitos en que habitan las criaturas divinas. Efectivamente, en la tradición mesoamericana tanto los niveles inferiores –el inframundo– como los superiores –el supramundo– eran habitados por seres de naturaleza distinta a la nuestra. Ocasionalmente algunos de estos seres eran capaces de deambular entre los diversos niveles. Nada mejor que una serpiente emplumada para reptar o volar, para ascender o descender, para trascendernos.

Es interesante reconocer que, ante un enorme repertorio de especies animales, cada cultura elige las que son dignas de ser representa-

2 Publicado en Magali Tercero (ed.), *Isis y la serpiente emplumada: Egipto faraónico, México prehispánico*.

das. A menudo, por sus cualidades o sus costumbres, los animales se asocian con conceptos específicos y se convierten en símbolos de determinados valores hasta que llegan a codificarse como signos.

En este orden de ideas resulta importantísima la concepción de un ser que aglutina características de ave y de reptil y, consecuentemente, capacidades opuestas entre sí. Así, estas capacidades potenciadas dieron lugar a la concepción de una deidad primordial en Mesoamérica: Quetzalcóatl, figura polémica, reconocida como ser fantástico, deidad, astro lucero de la mañana y de la tarde, gobernante, sacerdote y hombre mítico.

El oriente de Mesoamérica –la Costa del Golfo– no es ajeno a las manifestaciones y concepciones de esta deidad. Como veremos a continuación, a lo largo del periodo prehispánico encontramos en el área mencionada representaciones múltiples de este ser.

Conocemos a Quetzalcóatl como deidad evidente durante el Posclásico (900-1500 d. C.). A la llegada de los españoles, su mito, lo mismo que sus imágenes, estaban expandidos a todo lo largo del territorio mesoamericano, lo que señala su longevidad. Al observar manifestaciones plásticas más tempranas, encontramos desde el periodo Clásico (300-900 d. C.) seres que presentan los atributos de esta deidad. Seguramente las primeras representaciones de seres fantásticos aglutinando estos elementos del arriba y del abajo se encuentran ya en la plástica olmeca desde el preclásico (2500 a. C.-300 d. C.). En ese periodo encontramos serpientes emplumadas en contextos diversos. Sabemos que esta cultura solía representar diversas especies y seguramente estas eran receptoras de culto: el jaguar, el ave, la serpiente. Desde luego, no podemos afirmar que ya en el periodo olmeca este ser haya sido reconocido como la deidad Quetzalcóatl. Es decir, hay evidencia de imágenes similares, pero desconocemos los conceptos y los mitos asociados a ellas en etapas tan tempranas. En todo caso, deducimos una coherencia en relación con las representaciones plásticas más tardías, y bien puede haberla en relación con concepciones y mitos posteriores. Esto permitiría confirmar a este ser y a su mitología como un fenómeno de larga duración, tal como otros

conceptos y entidades de la compleja cosmovisión mesoamericana. De hecho, reconocemos que hacen falta herramientas –no solo en el caso de esta deidad en particular sino, en general, en el estudio de la historia de la religión mesoamericana– que nos permitan dilucidar las transformaciones de las deidades a través del tiempo. Así, independientemente de su concepción y su caracterización, son innegables las numerosas representaciones de serpientes emplumadas en el arte olmeca (figura 6).

En este orden de ideas, algunos investigadores han querido reconocer en estas representaciones los indicios de las primeras manifesta-



FIGURA 6. Monumento 19 de La Venta (foto: Henri Noel Bernard).

ciones de Quetzalcóatl. Así, Michael D. Coe propuso que los cuatro seres representados sobre los hombros y las rodillas de El Señor de Las Limas constituían las cuatro principales deidades del panteón olmeca (figura 23). El perfil esgrafiado sobre la rodilla derecha fue identificado por el mismo Coe como una representación prístina de Quetzalcóatl (figura 7). Su propuesta se basa en la representación de una x sobre el ojo. La x o cruz de San Andrés es una de las insignias asociadas a Quetzalcóatl, lo mismo que el quincunce, Venus o el caracol cortado, de acuerdo con la mitología que cobija a esta deidad.

Independientemente de la polémica posibilidad de que la entidad Quetzalcóatl se vislumbre ya para estas épocas, insistimos en que es innegable la existencia de seres que reúnen características de serpientes emplumadas. De manera que nuevamente –y como ocurre con muchos seres, mitos e ideas de la cosmovisión mesoamericana– el concepto de la serpiente emplumada parece tener origen en la Costa del Golfo de México; al menos de allí proceden representaciones muy tempranas.



FIGURA 7. Incisión en rodilla derecha de El Señor de Las Limas relacionado con Quetzalcóatl por Michael Coe, 1968 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Se reconozca o no la personalidad de Quetzalcóatl en los casos señalados, encontramos las serpientes emplumadas en el arte olmeca. En su estatuaria monolítica en particular es manifiesta la insistencia en el poderío de sus gobernantes y, en este caso, es manifiesta la utilización de este ser asociado a su parafernalia. Así, observamos, por ejemplo, los reptiles emplumados sobre la capa del personaje procedente de Laguna de los Cerros (figura 8).

Siguiendo esta tradición en periodos más tardíos, encontramos serpientes emplumadas representadas con diversos materiales, técnicas, tratamientos y estilos: barro modelado, moldeado, sellado o pintado; piedra esculpida, esgrafiada o trabajada en bajorrelieve; pintura mural, incluyendo representaciones naturalistas y abstractas. En fin, la serpiente emplumada, omnipresente en la Costa del Golfo, parece una obsesión.

Particularmente durante el periodo clásico existen representaciones de serpientes emplumadas en múltiples soportes y tratamientos estilísticos. En la región central de la Costa del Golfo las encontramos como cinturones de mujeres muertas durante el parto, lo mismo que como cascos de jugadores o de guerreros. Son decoración preferida en vasijas e ilustran las paredes de los juegos de pelota aludiendo al enfrentamiento que se resuelve en el movimiento. Puede aparecer como ente principal o como figura secundaria. Es tema de murales completos o simplemente aparece como una decoración más en un contexto complejo.

En la escultura cerámica, que los olmecas dominaron con maestría, destaca una cabeza de serpiente emplumada procedente de Laguna de los Cerros, Veracruz. Esta presenta las fauces abiertas, una fusión entre la serpiente y la plumaria que alude a la deidad y que recuerda el mito por el que esta dio vida a los hombres del quinto sol, de manera que pareciera que, para el clásico, en la Costa del Golfo la deidad estaba ya caracterizada con sus típicos atributos (figura 9).

En la región de La Mixtequilla, al sur de Veracruz, encontramos otras magníficas representaciones de serpientes emplumadas. Las hallamos modeladas en cerámica como una entidad en sí, o bien son el



FIGURA 8. Figura humana acéfala de pie de Laguna de los Cerros (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).



FIGURA 9. Cerámica del Golfo, representación de Quetzalcóatl de Laguna de los Cerros del periodo Clásico (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

casco de un personaje cuyo rostro surge de sus fauces. Hay representaciones de serpientes emplumadas en el tocado de la Cihuateteo del Co-cuite que, además de mostrar el perfil estilizado de este ser tan reiterado en la Costa del Golfo, muestran una policromía que le da aún mayor significación a este ser. Etimológicamente, Quetzalcóatl es, además de serpiente emplumada, el gemelo precioso. En este tocado son dos las serpientes; son gemelas. El color azul es reconocido a lo largo y ancho de Mesoamérica por el preciosismo en su empleo, así que podemos identificar esta alegoría con las serpientes gemelas preciosas sobre la cabeza de la mujer muerta durante el parto.

Más al norte, en el sitio de Las Higueras, se halló un adoratorio contemporáneo de estas manifestaciones decorado con magníficas pinturas murales. Está dedicado al sol y su eclíptica, y se hallaron en él numerosas representaciones de serpientes emplumadas entrelazadas, pintadas sobre los pisos. Otra vez las hallamos de dos en dos. El color rojo sobre rosa utilizado para pintarlas evidencia la influencia teotihuacana. Una y otra vez se representa a un par de serpientes. En ocasiones aparece una boca arriba y la otra boca abajo, reiterando su capacidad de ascenso y descenso. Sus cuerpos se entrelazan formando el diseño del signo *ollin*, representación de un concepto trascendental en la filosofía mesoamericana: se trata de la solución de los contrarios opuestos en el movimiento. Seguramente observaron en la bóveda celeste la eclíptica de Venus como un entrelace estelar. Venus, el Quetzalcóatl de los cielos, el que asciende y desciende, el matutino y vespertino, es también la serpiente emplumada aquí plasmada.

Durante el Epiclásico (800-1200 d. C.), al igual que en el resto de Mesoamérica, la Costa del Golfo comparte el movimiento mesiánico dedicado a esta deidad. Así, en El Tajín, por ejemplo, nos encontramos con la reiteración de un ser con forma de serpiente emplumada, con personajes ornados con caracoles, con formas griegas geométricas aludiendo a la *xicalcolihqui*, incluso con un muro con este diseño en planta y, sobre todo, con un gran número de canchas para el juego de pelota, ritual asociado con el culto a esta deidad.

Hacia el Posclásico, la deidad Quetzalcóatl ha adquirido todos los atributos con que es conocido a la llegada de los españoles. Así podemos observarlo en una vasija procedente de Isla de Sacrificios, donde el trazo de la serpiente emplumada esgrafiado sobre el barro reproduce los elementos adoptados por la deidad omnipresente en El Tajín.

Por su parte, la cultura huasteca, floreciente a la llegada de los españoles, nos provee de magníficas representaciones de esta y de otras deidades conocidas en el panteón azteca. Una magnífica lápida de andesita trabajada en bajorrelieve, procedente de Castillo de Teayo, mues-

tra un personaje humano ataviado como serpiente emplumada. Lleva en el pecho un caracol cortado que recuerda su mítico descenso al inframundo y su enfrentamiento con el señor de los muertos, Mictlantecuhtli. El rostro del personaje surge de las fauces de la serpiente, son uno solo. Sobre su pectoral de caracol, el plexo solar está horadado, como lo está en un buen número de esculturas huastecas.

De esta misma cultura procede una columna que representa una serpiente emplumada. Llama la atención su carácter erecto, que posibilita esa unión de contrarios a la que aludimos al inicio de este texto: la serpiente (inframundo) emplumada (supramundo) se yergue posibilitando, mediante un eje vertical, la unión de los niveles que nos rodean. Solo los dioses tienen el privilegio de deambular entre estos niveles. En esta cultura hay también una serie de serpientes erectas que sirven como bastón a esculturas de viejos encorvados. Este elemento ha sido identificado como bastón plantador y también se ha querido ver en él el falo del anciano personaje representado. Es verdad que los huastecos solían representar genitales en sus esculturas; en todo caso, la metáfora del bastón plantador es claramente una alusión a la fertilidad.

El gran número de representaciones de serpientes emplumadas en la Costa del Golfo nos recuerda la importancia del rumbo hacia el este en la mítica partida de esta deidad. En efecto, según el relato de la salida de Tula, Quetzalcóatl partió hacia el este; y por el este habría de regresar. La Costa del Golfo es entonces también parte de la mitología de Quetzalcóatl: es lugar de origen, de partida y de retorno.

DUEÑAS DEL HUSO. LAS MUJERES EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA³

ES RELATIVAMENTE RECIENTE QUE DISCIPLINAS como la historia o la arqueología hayan incursionado en los estudios de género, por lo que poco sabemos acerca de los roles que las mujeres jugaron en etapas del pasado. De hecho, la mayoría de los historiadores han sido varones que han aceptado como “fuentes” documentos que, a su vez, han sido creados por varones; y los tópicos a los que se refieren son fundamentalmente del interés de ellos mismos. La historiografía, pues, refleja nuestra tradicional inequidad de género.

La arqueología, por su parte, a pesar de que recurre a los vestigios materiales como evidencias de una determinada forma de ver el mundo, como un “testimonio admisible” en cuanto información del pasado, ha sido también, desde sus inicios, quehacer de varones, y han sido ellos los que han encabezado un discurso del pasado donde la aparición del rol de la mujer es escasa o inexistente.

Más recientemente, la incursión de mujeres en esta disciplina ha generado nuevas líneas de investigación y ha permitido vislumbrar una serie de datos que refieren el rol de la mujer en periodos no documentados de manera escrita.

Respecto de la Mesoamérica precolombina, el discurso que se manejó durante mucho tiempo implicaba una suerte de edén en cuanto a la equidad de género, que se basaba en el concepto de complementariedad, establecido a su vez por el de dualidad, idea que rige el discurso filosófico mesoamericano a través del tiempo y del espacio. Así, se asumió la existencia de una sociedad igualitaria en cuanto a relaciones de género

³ Publicado en Rosa María Spinoso y Fernanda Núñez (eds.), *Mujeres en Veracruz: fragmentos de una historia*.

basándose en los estudios de la cosmovisión, en lugar de revisar evidencias en los vestigios arqueológicos. Las posteriores posturas teóricas feministas –o al menos identificadas con los estudios de género– se dividieron en aquellos que mantenían la visión idílica –como Noemí Quezada (1989)– y los que reconocieron en las sociedades prehispánicas evidencia de una inequidad expresada como supremacía masculina –como María Rodríguez-Shadow (1997)–. De hecho, la aceptación de un universo dividido conceptualmente en dos mitades complementarias justifica la diferenciación de roles e incluso la dominación. Hay noche y día, arriba y abajo, vida y muerte, masculino y femenino. La idea de dualidad no elimina la supremacía de una mitad sobre la otra. Así, en la división conceptual dual del cosmos, Alfredo López Austin (1998: 9) establece el siguiente listado de pares opuestos en la tradición mesoamericana:

Hembra	Macho
Frío	Caliente
Abajo	Arriba
Jaguar	Águila
9	13
Inframundo	Cielo
Humedad	Sequedad
Oscuridad	Luz
Debilidad	Fuerza
Noche	Día
Sexualidad	Gloria
Agua	Hoguera
Muerte	Vida
Pedernal	Flor
Viento	Fuego
Dolor agudo	Irritación
Hinchazón	Consunción

Menor	Mayor
Fetidez	Perfume

Como vemos, hay una carga negativa en el lado femenino, al que corresponden la oscuridad, el mal olor y la muerte, frente a la luz, el perfume y la vida de su contraparte masculina. No podemos dejar de reconocer una inequidad en esta aparente división bipartita del cosmos. A las mujeres corresponde la oscuridad, la muerte, la debilidad, la fetidez, lo que justificaría la idea de una supremacía masculina prevaleciente también en etapas precolombinas.

Independientemente de la postura asumida ante un aparente equilibrio entre géneros, lo que todos aceptan es que en la sociedad prehispánica mesoamericana existían roles distintos según el género tanto en la vida pública como en el entorno familiar. Así, cuando en la tercera parte del Códice Mendocino se refiere la educación de las niñas, reconocemos consejos, enseñanzas y hasta artefactos diferenciales. A las niñas corresponden labores como la limpieza del hogar y la elaboración de la vestimenta, por lo que también les corresponde el huso, como se aprecia con claridad en la lámina correspondiente a los cinco años, mientras los niños varones aparecen cargando bultos. Incluso es común encontrar en entierros femeninos un huso como parte de la ofrenda. Este suele ser un indicador de entierro femenino para los arqueólogos, antes de los análisis más certeros que realizan los antropólogos físicos. Sin duda, se esperaba que la mujer mantuviera después de muerta sus habilidades de tejedora.

Este periodo –de unos tres milenios por lo menos– incluye una enorme variación ecológica, étnica y cultural, pero la diferenciación de roles, actividades, vestimenta y hábitos parece mantenerse a lo largo del tiempo precolombino.

En esta ocasión nos referiremos a un área mesoamericana específica: la Costa del Golfo. En particular, en el territorio hoy veracruzano, debemos reconocer tratamientos diferenciales a lo largo de ese enorme

y variado espacio y de esa larga duración en el tiempo en cuanto a la importancia simbólica de las mujeres.

Más que en informes de excavaciones que refieren cronologías, tipos cerámicos o patrones urbanos, nuestra revisión se basa en la evidencia que ofrecen las imágenes plasmadas en la escultura, en la cerámica y en la pintura mural. En ellas encontramos distintos énfasis en uno o en otro género. Creemos que los mensajes plasmados en la imaginería prehispánica no tienen intermediarios. Podemos encontrar en ellos información que quiso ser transmitida y otra que simplemente quedó plasmada sin intención, al reproducirse imágenes del entorno cotidiano de sus creadores.

Reconoceremos a lo largo de este texto que algunos sitios tienden a evitar la representación de mujeres; tales son los casos de El Tajín o Las Higueras, en la región centro-norte de Veracruz. En algunos casos llanamente las omiten, como en la estatuaria en la zona nuclear olmeca en el sur de Veracruz. Sin embargo, esta escasez no es generalizada. Tenemos sitios que ostentan preferentemente representaciones femeninas. Por ejemplo, la enorme colección de esculturas de mujeres muertas durante el parto en el sitio de El Zapotal refiere la preponderancia simbólica y el valor ritual de las mujeres incluso más allá de la muerte. En la misma región de La Mixtequilla, otros sitios –como El Cocuite– aparentemente presentaban estas mismas características. En otros más se celebra la vida, como en El Faisán y en Remojadas, en la zona semiárida central veracruzana, en donde hallamos representaciones simbólicas del ciclo de vida de las mujeres refiriendo a la procreación, a la fertilidad, a la promesa de vida.

Finalmente encontraremos discursos gráficos que parecen más igualitarios en cuanto a representaciones de los dos géneros. Así, en la estatuaria huasteca, la equiparable talla, proporción y calidad de las representaciones de hombres y mujeres sugieren una sociedad que tendía a ser igualitaria en cuanto al género en términos simbólicos, lo que probablemente ocurrió también en términos económicos y sociopolíticos.

De hecho, fuentes documentales coloniales refieren la existencia de mujeres gobernantes en esa cultura.

Para llevar a cabo esta revisión acerca del rol de la mujer en la Costa del Golfo, hemos dividido este capítulo en tres partes, que corresponden a los tres periodos que tradicionalmente caracterizan la historia del periodo prehispánico mesoamericano:

- Preclásico: 1500 a. C.-300 d. C.
- Clásico: 300-900 d. C.
- Posclásico: 900-1500 d. C.

En cada uno de ellos revisaremos una o varias tradiciones de acuerdo con la información disponible. Así, sin pretender la exhaustividad, acudiremos a sitios que representan y revelan la existencia de aspectos femeninos en la cosmovisión de sus creadores.

PRECLÁSICO

LOS OLMECAS

Es particularmente importante la revisión de la cultura olmeca, pues esta sienta las bases de la cosmovisión y organización mesoamericana subsecuente en muchos ámbitos.

Tradicionalmente esta cultura es reconocida por la excelente calidad de sus esculturas monumentales monolíticas. Entre estas hay un par de piezas que han sido identificadas como pertenecientes al género femenino. Ambas proceden de La Venta, Tabasco. Una, la llamada “abuelita”, es clasificada como mujer porque presenta una especie de melena larga; la otra, la Estela 1, porque porta una falda corta y tiene el pecho algo abultado, aunque no evidentemente femenino. Es decir, quienes las identificaron originalmente como mujeres lo hicieron a partir de marcadores válidos para nuestra cultura actual: el pelo largo, la falda. Pero nin-

guna de las dos presenta caracteres sexuales que nos permitan confirmar su género. Ni las prendas ni los peinados son hasta el momento marcadores definitivos. De hecho, la única clasificación propuesta para distinguir sexos en representaciones de esta cultura se basa en figurillas cerámicas (Follensbee, 2000) donde sí se ha reconocido la representación de mujeres. Pero incluso en dicha clasificación, como en el resto de Mesoamérica precolombina, es claro que el uso de faldas o de cabellera larga no es un claro distintivo de género.

En el caso de las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa, procedentes mayoritariamente de San Lorenzo y de sitios periféricos, se cuenta con alrededor de 50 piezas monolíticas, lo que constituye la colección de piezas olmecas cuantitativa y cualitativamente más importante. De estas, solo una representa claramente a una mujer. Se trata de una escultura pétreo que, por su estilo, talla y tratamiento, aparentemente data del preclásico, y muestra la típica postura de los personajes olmecas sentados en la postura de flor de loto. Su procedencia, según los registros del museo, es Aparicio, en Vega de Alatorre, sitio poco estudiado, de conocido florecimiento durante el clásico. Es claro, entonces, que proviene de un sitio externo al área nuclear olmeca. Corresponde al área centro de Veracruz, pero el sitio no es lejano en distancia a El Viejón, sitio de notable desarrollo durante el preclásico, lo que podría explicar su pertenencia estilística al preclásico, así como también su distinción temática respecto de las esculturas típicamente olmecas. Mide unos 45 cm de altura y representa a un personaje sentado en posición de flor de loto con un bebé en su regazo. Lamentablemente, como muchas otras piezas olmecas, carece de la cabeza desde épocas prehispánicas. Por el momento no podemos afirmar si se trató de una decapitación voluntaria, vandálica, ritual o con el fin de reutilizar el monumento. Lo que es claro en esta identificación es que hay pechos femeninos esculpidos en su torso. El bebé está trabajado burdamente, lo que es de llamar la atención ante el alto estándar normalmente presente en la estatuaria olmeca (figura 10).



FIGURA 10. Escultura 0947 en el Museo de Antropología de Xalapa (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Esta relación madre-bebé representada en la escultura, que pudiera parecernos ahora “natural” o cotidiana, no es común en la estatuaria olmeca. Varios monumentos catalogados en dicho *corpus* escultórico presentan este binomio adulto-bebé, pero en todos los otros casos el adulto es un personaje claramente masculino. Hay representaciones de señores cargando bebés en los tronos 2 y 5 de La Venta; y la pieza más notable de esta relación seguramente la constituye El Señor de Las Limas (figura 11), que también forma parte de las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa y que constituye la escultura olmeca en piedra verde más grande hallada hasta el momento. A pesar de que esta pieza representa claramente a un varón, pues tiene el pecho desnudo visiblemente masculino, en nuestra cultura es tan natural asumir la crianza como una tarea femenina que, cuando esta pieza fue hallada en el poblado que le dio nombre, los locales asumieron que habían encontrado a una vir-

gen, una madona cargando al niño dios. Por ello, la coronaron con flores, la colocaron en un altar, le prendieron veladoras y le dedicaron cantos y plegarias. Su idiosincrasia no les permitió distinguir que se trataba de un varón cargando a un infante.

Se ha propuesto la existencia en la cosmogonía olmeca de un mito que involucraba el nacimiento de un bebé jaguar que habría de crecer como el hombre jaguar, entidad objeto de enorme culto, a juzgar por el gran número de sus representaciones. Si en este mito tomó parte alguna mujer, si el bebé fue parido por una, esta no pareció ser suficientemente importante como para representarla. En los casos de representaciones de niños jaguares que aparecen cargados por un adulto, el que carga es siempre un varón.

¿A qué se debe esta generalizada ausencia de mujeres en un arte centrado claramente en la figura humana? ¿Por qué los retratos de tantos y tantos olmecas pasaron por alto a las mujeres?

Partimos del consenso de que la estatuaria olmeca servía para legitimar el poder de los gobernantes y, en este sentido, es claro que el poder era un asunto claramente masculino en la sociedad olmeca.

Cuando hablamos de esculturas, estamos hablando de un quehacer muy costoso. Las enormes piedras que servían para este fin eran transportadas desde canteras lejanas. Para ser desplazadas requerían, por sus dimensiones, de un grupo numeroso y de enorme fuerza de trabajo que era distraído de las labores productivas o guerreras fundamentales. Su elaboración requería personal altamente calificado. Seguramente la decisión del tema representado era sancionada por el poder. Estelas, cabezas colosales y tronos son los tres principales tipos de monumentos. Las estelas habrían de conservarse como tradición a lo largo del desarrollo mesoamericano posterior, asociadas a la conmemoración ritual de la cuenta del tiempo o a la ascensión al poder de un gobernante y su exaltación. Las cabezas colosales son generalmente reconocidas como retratos de gobernantes y los tronos son parte de su parafernalia y símbolo de su poder. En ninguna escultura de estas tres categorías se ha identificado a una mujer.



FIGURA 11. El Señor de Las Limas (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Con esto concluyo que, entre los olmecas del área nuclear, las mujeres fueron excluidas del ejercicio del poder y, consecuentemente, de la simbología asociada con este. De hecho, las esculturas olmecas en piedra han sido reconocidas como objeto de legitimación del poder, el cual, tratándose de una organización de cacicazgos, se transmitía a través del linaje mítico o real. Entonces, para los olmecas la legitimación del poder aparentemente era un asunto masculino transmitido por linaje a través de la descendencia patrilineal.

En cuanto a las figurillas de cerámica, conocidas como *baby-face*, es interesante que la mayoría de las estas se presentan calvas, desnudas y asexuadas. Tal vez en su uso estas figurillas eran vestidas con prendas de verdadero textil que servían como marcadores de género. Pero contando solamente con las piezas de cerámica desnudas no es posible reconocer marcadores diferenciales, pues tampoco presentan peinados ni tocados que pudieran funcionar como indicadores.

En cuanto a otros complejos de figurillas, sabemos que precisamente el peinado, el tocado o la vestimenta permitirían reconocer el género representado. ¿Es intencional la ambigüedad sexual en estas figurillas? ¿A qué obedece en ellas la ausencia de genitales? Tres milenios de distancia en el tiempo generan todavía preguntas sin respuesta, cuya solución seguramente se dará con los avances en la investigación al respecto. Por lo pronto, insistimos en la ausencia generalizada de representaciones femeninas olmecas, sobre todo en la estatuaria, lo que interpretamos como un indicador de la ausencia de este género en las actividades públicas asociadas con el poder.

REMOJADAS

La tradición de esculturas cerámicas de Remojadas se extiende desde el Preclásico hasta el clásico representando figuras humanas. En este caso, la proporción numérica entre figurillas femeninas y masculinas muestra una situación muy distinta a la descrita cuando señalamos la ausen-

cia de mujeres en la estatuaria olmeca, pues en Remojadas sí existe un equilibrio entre figurillas masculinas y femeninas.

En muchas de las sociedades tradicionales, la cerámica es una actividad preferentemente femenina. Es posible que esta sea la razón o al menos una de las razones de que las figurillas de cerámica sí presenten características que las identifican como femeninas. Después de todo, las alfareras tenían en sus manos la capacidad física y material tanto como la voluntad de representarse.

Las figurillas de cerámica de Remojadas a menudo fueron encontradas formando grupos, que se han interpretado como núcleos familiares. Algunos hallazgos muestran dos figuras grandes, de 45 cm y 38 cm de altura respectivamente, una con características femeninas y otra aparentemente masculina, que se interpretan como hombre y mujer, junto a una de menor tamaño asumida como el hijo de ambos.

En general, las figurillas del preclásico presentan, no solo en la Costa del Golfo sino a lo largo de Mesoamérica, características que han sido tradicionalmente asociadas a la fertilidad, como las anchas caderas y muslos o la exagerada estrechez de la cintura. Esta asociación simbólica de la mujer con la fertilidad se mantiene a lo largo del periodo mesoamericano, mientras que las figuras masculinas se asocian con capacidades germinadoras.

Esto es congruente con las sociedades agricultoras, ya que sembrar la tierra generosa que reproduce los frutos suele equipararse con los roles masculino-femenino en la procreación. Félix Báez (2000 y 2008) ha dedicado su atención a desentrañar esta asociación simbólica de la tierra que devora, el monstruo de la tierra, Tlazoltéotl, y la vagina dentada, contraparte del hombre asociado a las capacidades del plantador, el falo, el árbol, el bastón, la coa; todo esto a partir de evidencia etnográfica de grupos indígenas actuales y con el refuerzo de las imágenes esculpidas en piedra o en cerámica y pintadas sobre muros y códices a lo largo de la Mesoamérica precolombina.

CLÁSICO

Estas tradiciones de figurillas cerámicas femeninas se mantienen durante el periodo Clásico; las piezas alcanzan una confección excepcional en varios sitios de la Costa del Golfo. Sorprenden las figurillas a manera de retrato, representadas en estilo naturalista, hechas a veces en tamaño natural. Su manejo del barro les permitió hacer lo mismo figuras modeladas que moldeadas, en cuyo caso eran reproducidas en serie. Las hay policromas y a menudo eran decoradas al menos con chapopote. Muchas tienen adornos al pastillaje (figura 12), pero es posible también que algunas estuvieran decoradas con verdaderas prendas o con joyería cuando estuvieron en uso. Revisaremos aquí algunas tradiciones de la región centro de Veracruz.

EL ZAPOTAL

Los hallazgos en El Zapotal reivindican, más que en ningún otro sitio arqueológico veracruzano, la importancia simbólica de la mujer, dada la cantidad, calidad y tamaño de sus representaciones. Sin embargo, es importante resaltar que estas esculturas cerámicas representan mujeres muertas durante el parto, por lo que podemos reconocer tal importancia simbólica en el ámbito de las creencias en la vida después de la muerte.

Las esculturas cerámicas procedentes de este verdadero cementerio revelan el vínculo entre las creencias de los habitantes de este lugar y las de los aztecas del Posclásico, pues las representaciones evocan deidades y mitos comunes.

La figura principal en el adoratorio la constituye una magnífica representación del dios del inframundo: Mictlantecuhtli. A sus pies, además de más de doscientos entierros –muchos de ellos con ofrendas–, se encontraron acomodadas cientos de esculturas cerámicas que representan habitantes del mundo de los muertos. Este arreglo se hallaba alrede-



FIGURA 12. Figura femenina con adornos al pastillaje de El Zapotal, Veracruz (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

dor de un templo que, a su vez, fue cubierto por un edificio piramidal de tierra, como es típico en la región de La Mixtequilla durante este periodo.

Las figuras principales de esta ofrenda masiva representan mujeres muertas durante el parto, que, por ese suceso, devinieron en diosas, llamadas Cihuateteo, pues su muerte es equiparable a la de un guerrero muerto durante la batalla. Estas dos formas de muerte son las más veneradas en la Mesoamérica precolombina y quienes la encuentran devienen en acompañantes del sol durante su recorrido. Los guerreros ayudan al astro a levantarse cada mañana del este hasta el cenit, donde las Cihuateteo los acompañan cada tarde hasta el ocaso.

Estas consideraciones coinciden con el esquema que al principio mencionamos según el cual corresponde a las mujeres la muerte, la oscuridad, el oeste. En El Zapotal es notable que las esculturas de estas mujeres diosas son de mayor tamaño que la mayoría de las representaciones de hombres, con lo que se evidencia un rol predominante de lo femenino en el mundo de los muertos.

EL FAISÁN

En nuestro recorrido por sitios profusos en representaciones femeninas, vale la pena mencionar las figurillas del sitio de El Faisán. Las colecciones estudiadas por Ixchel Fuentes (2007) muestran en su mayoría imágenes de mujeres, aunque también hay figurillas masculinas y de animales. La clasificación de las figurillas femeninas puso en evidencia una tipología que corresponde a las distintas fases del ciclo de vida. Así, Fuentes reconoce figurillas de jóvenes, aderezadas con joyería y con caracteres sexuales explícitos; mujeres embarazadas, con vientres prominentes; y madres portando en un brazo a su bebé sobre su cadera.

A lo largo de Mesoamérica es común encontrar figurillas cerámicas con características femeninas que aluden a estas etapas del ciclo de vida y que insisten de este modo en sus aptitudes reproductivas. Nuevamente es clara la asociación simbólica de la mujer con la fertilidad, que recono-

ce mos a menudo en el discurso mesoamericano prehispánico, así como en el de numerosas culturas alrededor del mundo y en diversos tiempos.

EL TAJÍN

En el caso de la imaginería de El Tajín, nos encontramos nuevamente ante la escasez de representaciones de mujeres. Pocos son los personajes que muestran signos inequívocos de ser femeninos. Aún tomando todos aquellos que presentan prendas tradicionalmente reconocidas como correspondientes al género femenino, no llegamos a una decena entre unas doscientas figuras.

Pero, si observamos particularmente las representaciones inequívocamente femeninas –con evidentes pechos femeninos desnudos–, cuatro en total, sorprende el pequeño tamaño proporcional de estas frente a los varones, que miden el doble de altura. Se trata sin duda de una convención que muestra con claridad la jerarquía menor de la mujer frente al hombre, al que pide dádivas. A sus espaldas, un animal cuadrúpedo se yergue y alcanza la misma altura que la mujer. Al igual que esta, parece solicitar los dones de un hombre que le duplica en tamaño. Esta solución plástica para mostrar jerarquías es reconocida en diversas culturas a lo largo de la historia universal. Son notables los retratos de los faraones egipcios cuyas esposas apenas alcanzan la altura de las rodillas de sus esposos.

Nuevamente consideramos que, en El Tajín, los bajorrelieves eran sancionados por los poderosos. Las imágenes en ellos plasmadas refieren aspectos míticos y reivindican las hazañas de los gobernantes. Es evidente que en este corpus las mujeres no tienen un lugar preponderante, ni siquiera equilibrado numéricamente. Aunque hay un par de personajes aparentemente femeninos que aparecen representados con importancia –dada su parafernalia, su tamaño proporcional ante al resto de las figuras y su cercanía a personajes con atributos divinos–, su escasez numérica revela también la inequidad de género en los ámbitos del poder, la cual prevalecía, sin duda, en la etapa de florecimiento de El Tajín.

Incluso en las escasas figurillas de cerámica halladas en este sitio es evidente una predominancia masculina. Hay un complejo de pequeñas figurillas –halladas por centenares– aparentemente ofrendadas a la construcción de los edificios que conforman las canchas de los juegos de pelota, que se han hallado en este y otros sitios del centro de Veracruz, como Vega de la Peña, que representan personajes esquemáticos de enorme nariz y equiparable falo. Seguramente aluden al carácter masculino, fertilizador, de los jugadores y del ritual mismo que habría de practicarse en ese espacio. Diecisiete canchas localizadas en El Tajín reivindican esta importancia simbólica de los varones, que eran quienes practicaban el juego. En El Tajín, de acuerdo con sus documentos gráficos, los dioses, los gobernantes, los sacerdotes, los jugadores de pelota eran preferentemente varones –incluso los animales eran representados machos.

LAS HIGUERAS

En cuanto a la referida escasez de mujeres en la iconografía de la Costa del Golfo, hemos de señalar que no es una característica exclusiva de El Tajín. Si revisamos las pinturas de Las Higueras, nuevamente encontramos una mayoría apabullante de varones: jugadores de pelota, sacerdotes, procesionarios, músicos, bailarines, personajes investidos como dioses. De un centenar, apenas una docena de figuras ha sido propuesta como representaciones de mujeres, y este reconocimiento se basa en su atuendo –falda o vestido–, pero reiteramos que esta no es una evidencia contundente, como sostuvimos al referirnos a la identificación de mujeres en la estatuaria olmeca. Además, es interesante reconocer, en la reconstrucción del adoratorio en el Museo de Antropología de Xalapa, que estas representaciones se hallan exclusivamente en el lado oeste, rumbo que, como hemos hecho notar, corresponde a las mujeres en la tradición mesoamericana. De cualquier forma, reconocemos que la representación de estos pocos ejemplares es tan cuidadosa y tan grande como la de los varones a su lado, de manera que podemos inferir un escaso grupo con

un rol de alguna importancia, aunque poco nutrido, en los rituales representados sobre estos muros.

RÍO BLANCO

Lo anterior ocurre también al revisar la iconografía plasmada en la cerámica con bajorrelieve de Río Blanco. Nuevamente se trata, en mayoría numérica apabullante, de imágenes de varones. Cabe mencionar que en estos ejemplares se reconocen parafernalias, posturas, vestimentas, joyería y asociaciones muy similares a las de El Tajín, por lo que podemos inferir que ritos y mitos eran compartidos.

En buena medida, las imágenes en Mesoamérica se constituyen de propaganda política, se narran hazañas de los señores gobernantes legitimando su poder, mostrándolo en las escenas que adornan la arquitectura de centros ceremoniales o en vajillas ceremoniales y de uso exclusivo de las élites. Aunque a menudo forman parte también de discursos míticos o rituales que les asocian con el ámbito religioso, esto corresponde a la legitimación del poder, al que se le adjudicaba un carácter divino.

POSCLÁSICO

HUASTECAS

Si a lo largo del texto hemos notado escasez o ausencia en el número, tamaño o importancia de representaciones femeninas, al llegar a la Huasteca encontramos un panorama absolutamente opuesto. En la estatuaría huasteca las mujeres son representadas en un formato de tamaño y calidad equiparable al de las figuras masculinas. Algunos han propuesto que estas esculturas representan deidades; otros han planteado que, más bien, representan figuras humanas. En cualquier caso, las esculturas femeninas se yerguen esbeltas, hieráticas, igual que sus contrapartes masculinas (figura 13).



FIGURA 13. Escultura Huasteca de Ixcatepec, Veracruz (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Esta paridad de importancia en las representaciones confirma información documental que registra la existencia de caciques mujeres entre los huastecas, como Tomiyauh, Señora de Tampico (Meade, 1977: 62-63). Sabemos que esto ocurrió en otros grupos mesoamericanos, los cuales permitían que el linaje se heredase también de manera matrilineal y aceptaban gobernantes mujeres. Así lo registra la epigrafía maya en sus más importantes sitios del Clásico, pero, como hemos visto, esta práctica no era generalizada. Más bien, a partir de lo hasta aquí dicho, se evidencia que generalmente las culturas del Golfo asocian el poder con el género masculino. Es clara la exclusión de las mujeres en lo referido a los asuntos relacionados con el poder y su complejo simbolismo asociado también al discurso religioso que legitimaba dicho poder. La Huasteca es la excepción a la regla: es cultura contemporánea de los aztecas y rechazada por los mismos. Compartía con estos un discurso religioso y mítico, representaba a las deidades con parafernalias similares, pero los huastecas sí reconocían mujeres poderosas en los ámbitos de gobierno o de religión. Quizás por eso sus conductas fueron criticadas por los aztecas, quienes los acusaron, entre otras cosas, de licenciosos sexuales y de relajados morales; y esto por ser, simplemente, distintos.

DEIDADES FEMENINAS RECONOCIDAS EN LA COSTA DEL GOLFO

Hemos destacado la predominancia de los varones en la imaginería prehispánica, con algunas excepciones. Consideramos que esto se debe a la distancia en que se mantenía a las mujeres respecto del ámbito del poder, que aparentemente era claramente masculino en dichas sociedades. En cambio, en el ámbito religioso parece haber una mayor apertura a la concepción de figuras femeninas no solo poderosas sino también dignas de culto. Cabe mencionar que la identificación de deidades en Mesoamérica se realiza generalmente tipificando los elementos de la parafer-

nalía conocida para el panteón azteca. Por esa razón hemos mantenido los nombres en náhuatl, aunque seguramente hayan sido conocidas con otros nombres en otras lenguas. Pensamos, además, que la revisión de las deidades femeninas da lugar al reconocimiento del valor de la figura femenina en el plano simbólico.

Con estas consideraciones podemos mencionar, entre las representaciones de deidades identificadas para la Costa del Golfo en la época precolombina, a las siguientes:

TLAZOLTÉOTL

Esta diosa es la madre, es la tierra, es la paridora y protectora de parturientas. Se asocia con la fertilidad, con la genitalidad y, por ello, es identificada también con los desechos, con la suciedad. Muchas figurillas de diversas temporalidades y culturas del Golfo han sido identificadas con esta deidad, a veces simplemente por tener la boca pintada de chapopote. Hay un complejo de figurillas a las que Medellín Zenil (1960) denominó Xipe-Tlazoltéotl, por portar sobre la boca una máscara aparentemente hecha de piel humana. Algunas figuras femeninas huastecas también han sido adjudicadas a este numen.

CHALCHITLICUE

Es la consorte de Tláloc y, por lo mismo, está asociada también con el agua. Su nombre significa “la de falda de joyas verdes”, mismas que son identificadas como gotas de agua. Se encuentra una representación de esta junto a su consorte realizada en barro procedente de El Zapotal y otra esculpida en bajorrelieve en una escultura huasteca de Castillo de Teayo, en la que tanto ella como Tláloc portan cada uno una planta de maíz. Así reconocemos esta asociación simbólica de agua, fertilidad y vegetación.

MACUILXÓCHITL

Varias deidades femeninas han sido llamadas con nombres que incluyen el vocablo *xóchitl*, que significa flor: Macuilxóchitl, Xochiquetzal, Xochipilli. Todas están asociadas a la vegetación, la reproducción, la alegría, la música, la fiesta.

CIHUATETEO

Acompañantes del sol desde el cenit hasta el ocaso, las cihuateteo son mujeres muertas durante el parto, es decir, en la lucha por procrear la vida. Por ello su honor es equiparable al de los guerreros muertos en batalla.

TRES TRADICIONES PICTÓRICAS: EL TAJÍN, LAS HIGUERAS Y EL ZAPOTAL⁴

LA DEFINICIÓN DEL TOTONACAPAN MÁS ALUDIDA es sin duda la propuesta por el arqueólogo Alfonso Medellín Zenil. En su obra *Cerámicas del Totonacapan*, publicada por la Universidad Veracruzana en 1960, señala que la máxima extensión de la cultura totonaca ocurre durante el periodo tardío del Horizonte Clásico. Para ese momento, Medellín señala los límites geográficos comprendidos entre el río Cazones, al norte, y el río Papaloapan, al sur. Dentro de este periodo y entre estos límites geográficos encontramos los tres sitios que referimos en este trabajo.

Desde luego, la idea actualmente más aceptada es que el área denominada Totonacapan albergó una diversidad étnica y cultural. Esta afirmación ha sido validada para periodos prehispánicos a partir de datos cerámicos y arquitectónicos, principalmente.

Intentaremos demostrar aquí tal diversidad a partir de la revisión de la pintura mural en tres sitios del Totonacapan definido espacio-temporalmente por Medellín Zenil. Específicamente haremos alusión a algunos aspectos de murales en esos sitios, que tuvieron su florecimiento durante el Clásico tardío. De norte a sur: El Tajín, Las Higueras y El Zapotal. Con este propósito, revisaremos aspectos técnicos, formales y temáticos, es decir, lo que corresponde al estilo.

Sonia Lombardo (1996) incluye en el estilo los siguientes elementos formales:

- Formato (encuadre, uso del muro y adecuación al mismo)
- Sistema pictórico (orden o sucesión de las figuras)
- Forma

4 Publicado en el vol. 135 de *La Palabra y el Hombre*.

- Figura (campos de color, línea, superficie, volumen, textura)
- Orden (distribución de las figuras en el espacio pictórico)
- Métrica
- Aspectos temáticos en los que se ubican las categorías iconográficas. En estas se identifican los diseños fitomorfos, zomorfos, antropomorfos e ideográficos

EL TAJÍN

Iniciando por el sitio de El Tajín, revisaremos particularmente la pintura mural realizada sobre el Edificio I de El Tajín Chico.

El formato de los murales tanto interiores como exteriores se adecua a los elementos arquitectónicos del edificio. A menudo se ha dicho que la arquitectura de El Tajín refleja una importante influencia teotihuacana. En efecto, hallamos en este sitio la silueta tradicionalmente teotihuacana de la superposición de talud-tablero. Pero, como aspectos particulares de El Tajín, encontramos el agregado de la cornisa como contraparte y equilibrio al ángulo descrito por el talud. Además, los tableros en El Tajín están ornados por nichos, lo que aporta ligereza aparente a la masa arquitectónica. La silueta de la pared en el Edificio I es una superposición de talud poco pronunciado, fondo de tablero, listel y cornisa.

Las figuras se ordenan de acuerdo con esta división de los elementos arquitectónicos. Hay cierta coherencia en la temática de los diseños de cada elemento. Podemos reconocer con certeza que el espacio fue dividido previamente a la realización del dibujo.

Como señala Sonia Lombardo en su descripción de la pintura teotihuacana, reconocemos una “sucesión de unidades autónomas que no se interconectan entre sí de manera fluida, sino drásticamente diferenciadas por medio de cambios de nivel...” (Lombardo, 1966: 15). Estos, sin embargo, se relacionan entre sí temáticamente.

Ya que los diseños de cada elemento son de distinta medida, no se atiende a la correspondencia de las figuras de los distintos elementos

entre sí. Es decir, un glifo de *ollin* de la cornisa, por ejemplo, podrá corresponder verticalmente ya sea a un personaje humano en cuadrete o a un saurio de los representados en el fondo del tablero.

El color del fondo donde se realizan los dibujos es diferencial: verde en la cornisa, rosa en el listel, rojo en el fondo del tablero. Los diseños de cada franja están codificados a tal grado que se diría que son idénticos entre sí. Incluso, bajo el alisado del piso, durante los trabajos de exploración y de consolidación del edificio, se halló el diseño de un personaje de ojo de volutas, como los representados sobre la cornisa del muro. Así, podemos imaginar que, una vez preparada la pared mediante divisiones para el dibujo de los diseños, estos eran copiados a partir de un patrón.

Las figuras se tratan mediante formas planas, sin perspectiva o sombreado, y son delineadas de tal forma que daría la impresión de un vitral emplomado.

Los diseños son mítico-religiosos. Hay personajes zoomorfos fantásticos con ojos de volutas, colmillos, penachos y caudas emplumadas, así como cuadrúpedos descarnados, ataviados con capa y joyería. Hay también personajes humanos ataviados con máscara de ojo de volutas, con una especie de lengua viperina de color azul. Estos llevan penacho y ornamentos, uno de los cuales representa un caracol, y están colocados dentro de cuadretes con forma de cruz, elemento iconográfico importante en la arquitectura del sitio. El signo que predomina en la cornisa y en el listel es el glifo de *ollin*, también concepto fundamental en la iconografía del lugar.

Creo pertinente resaltar que este mural corresponde de manera sorprendente a la tradición teotihuacana. De acuerdo con las características señaladas por Diana Magaloni en cuanto a técnica y lenguaje visual reconocemos lo siguiente:

Entre los elementos plásticos y técnicos más relevantes de la pintura teotihuacana se encuentran, por una parte, la apariencia cristalina, brillan-

te, compacta del color. Por la otra, la precisión de las formas que semejan recortes superpuestos de manera que van generando una composición estructural como si se tratara de un vitral.

Las policromías se realizan saturando cromáticamente cada área de color; por ello, las superficies densas y compactas, al ser visualmente equivalentes, respetan el mismo plano, acentuando la bidimensionalidad.

No se pintan representaciones que procuren dar sensación de volumen –tridimensionalidad– por medio de áreas oscuras y acentos lumínicos. Tampoco se observa el principio de luminosidad-oscuridad para crear la ilusión de cercanía o de lejanía. Los cambios de tono a partir de un mismo color no tienen nunca una intención naturalista.

Las formas coloreadas pueden surgir de un trasfondo rojo oscuro, donde parecen estar flotando, o bien se encuentran inmersas dentro de un espacio completamente lleno de pequeñas formas policromas. Al estar dentro de estos contextos, las figuras no presentan características de peso o de liviandad. Al no existir sombras, no es posible representar estos efectos.

Aparecen ante el espectador figuras que, a pesar de estar inspiradas en referentes reales como animales, plantas y figuras humanas, tienen poca semejanza con las formas que estos seres asumen en el mundo natural (Magaloni, 1996: 190).

Leyendo estas líneas, parecieran del todo aplicables a la pintura de El Tajín. Pero cuando hemos revisado las características de cada fase de la pintura teotihuacana definidas por Lombardo, encontramos en este mural elementos que fueron apareciendo a lo largo de varias fases. Así:

Al igual que en varias fases teotihuacanas, en el mural del Edificio I de El Tajín, los diseños se diferencian a partir del elemento arquitectónico en el que se representan (talud, tablero, moldura y, en el Tajín, agregaríamos la cornisa). Las dimensiones del diseño dependen del espacio arquitectó-

nico. Hay en la primera fase estilística en Teotihuacan la recurrencia de volutas entrelazadas comunes en El Tajín (Lombardo, 1966: 21).

En la segunda fase estilística teotihuacana aparecen representados seres zoomorfos e híbridos (Lombardo, 1966: 22) que, como hemos visto, aparecen en el mural del Edificio I de El Tajín (figura 14). En la tercera fase aparece el color rojo de fondo (Lombardo, 1996: 28) que tenemos en el fondo de tablero del Edificio I; y en la cuarta fase aparecen figuras humanas e ideogramas como los que figuran en nuestro mural de El Tajín –la cruz y *ollin*.

Precisamente haciendo alusión a los ideogramas y reiterando la división espacial arquitectónica por elementos que ocurren tanto en Teotihuacan como en El Tajín, vale la pena referir el mural del altar del patio pintado de Atetelco en Teotihuacan, donde encontramos no solo la división diferencial sobre los elementos arquitectónicos sino también, curiosamente, la insistencia en el entrelazado glifo de *ollin* y la cruz, así como la representación de un ser fantástico serpentiforme emplumado asociado a estos ideogramas que, como hemos visto, aparecen claramente en el mural del Edificio I de El Tajín.

Este mural de Atetelco es ubicado según Lombardo (1996: 35) en la cuarta fase estilística teotihuacana, la cual se ubica temporalmente en la fase Xolalpan (450-700 d. C.) (Lombardo, 1966: 34), es decir, previamente a las fechas de florecimiento de El Tajín (800-1200).



FIGURA 14. Mural Edificio I de El Tajín (dibujo: Juan Pérez).

LAS HIGUERAS

Seguramente la manifestación más conocida del sitio de Las Higueras es la pintura mural: en un templo en la cima de una estructura piramidal ha sorprendido una superposición de capas pictóricas. Sobre una arquitectura de silueta menos compleja que la descrita en el caso de El Tajín, los diseños están dispuestos separados a partir de los elementos arquitectónicos. Así, observamos procesiones de personajes independientes, una sobre la pared de cada cuerpo, y diseños también autónomos sobre la banqueta que los separa.

Se trata de figuras delineadas que, como en muchos sitios mesoamericanos, se presentan con el rostro y los pies de perfil, con el torso y el ojo de frente. Al igual que en el Tajín, se trata de figuras de formas planas, delineadas, sin sombreado (figura 15). Una particularidad en los personajes sedentes es el desdoblamiento de los elementos de sus atavíos de manera que podamos ver las rodela frontal y dorsal de los personajes de frente, aunque estos se encuentren de perfil. Así, tendríamos una visión desde tres perspectivas distintas en un solo plano.

A diferencia de los murales de El Tajín (a excepción de algunos fragmentos procedentes del Edificio de las Columnas), la mayor parte de los murales de Las Higueras están realizados sobre el claro color na-



FIGURA 15. Mural de Las Higueras (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

tural del enlucido, lo que da una impresión de limpieza y de espacio entre las figuras. No se observa, como en El Tajín, la división previa del espacio que iba a ser pintado, lo cual da una impresión de mayor libertad del pintor. De esta manera, los personajes presentan distancias diferentes entre sí. Esto da un ritmo variado a los murales, a diferencia de los de El Tajín, donde hay una reiteración precisa, como ocurre en su arquitectura de ornamentos precisos reiterados en los nichos y en las grecas. Hemos de mencionar que observamos, en general, una menor destreza que la manifiesta en las pinturas de El Tajín, habilidad claramente evidente, por ejemplo, en el trazo de las manos.

No obstante que es sustancialmente distinta de la pintura mural revisada en El Tajín, en Las Higueras se recuperan de aquel sitio numerosas convenciones estilísticas y temáticas en la escultura en bajorrelieve, como veremos a continuación. En efecto, si se buscan similitudes temáticas y convencionales entre estos dos sitios, estas se encuentran en las esculturas en bajorrelieve de El Tajín, como lo notó el maestro Juan Sánchez (1992) (figura 16). Así, las pinturas de Las Higueras se encuentran enmarcadas por franjas –inferior y superior– en ocasiones ornamentadas con eslabones, como los tableros de la Pirámide de los Nichos. Los personajes pisan la franja inferior, que pasa a constituir el suelo de la escena.

Observamos aquí personajes con parafernalia similar a la de los personajes esculpidos en El Tajín, así como diferencias de tamaño significativas entre personajes vecinos, como ocurre en algunas escenas de las columnas de aquel sitio.

En cuanto a temáticas recurrente en ambos sitios tenemos:

- Escena de decapitación posterior a un ritual de juego de pelota, en el que se observa al decapitado sentado sobre una pelota en cuyo interior está un cráneo descarnado. De su cuello surgen serpientes; se encuentra en el centro de una cancha delimitada por dos estructuras piramidales sobre las que hay personajes sentados.



FIGURA 16. Bajorrelieve de El Tajín en el que se observa un personaje en postura similar a la anterior (figura 15), recostado y atado sobre diseños de agua (dibujo: Juan Pérez).

- Escena de un personaje recostado sobre un tiburón, ambos sobre diseños acuáticos que recuerdan la escena central norte del Juego de Pelota Sur de El Tajín. Hay, asimismo, personajes portando instrumentos musicales en procesión y otros con cuerdas que recuerdan las escenas de cautivos sobre las columnas de El Tajín.
- En las banquetas de Las Higueras encontramos serpientes emplumadas entrelazadas como las de El Tajín, pero pintadas aquí en rojo sobre rosa (combinación típicamente asociada con Teotihuacan que, por cierto, se halla también ocasionalmente en El Tajín). Dichas serpientes son comunes en los bajorrelieves de este último sitio.
- En cuanto a emblemas compartidos, encontramos el glifo de *ollin* –recurrente en el sitio de El Tajín–, que en Las Higueras es representado en asociación con el diseño del sol representado en el lado oeste del adoratorio, tal como se encuentra en el piso de la entrada del mismo, en el lado opuesto –el este–. Cabe mencionar también la forma de cruz, que es tan importante y re-

iterada en la escultura y la pintura en el sitio de El Tajín, y que constituye el diseño en planta del adoratorio de Las Higueras.

Vale la pena señalar que, en el lado sur del adoratorio, donde se erigieron un mayor número de capas pictóricas, acaso por una falla en la arquitectura del adoratorio, que requería de restauraciones prehispánicas frecuentes, observamos que la temática de los murales superpuestos es reiterada, de manera que podemos afirmar que existe una correspondencia en la temática del mural con el rumbo en que se encuentra. Así, en la esquina suroeste, aunque parcial por faltantes, observamos la repetición de la escena de los personajes y el agua, tanto contenida como fluida, y en la esquina sureste se repite la escena de procesión de personajes negros, aunque se adivina un artista con estilo distinto. Esta repetición ocurre a la distancia de unas cinco capas, por lo que reconocemos que la elección de temáticas no es azarosa.

Con lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que los pintores de Las Higueras recibieron una importante influencia de la temática, forma, encuadre, parafernalia, mitos, ritos y símbolos de El Tajín, pero, curiosamente, esta no procede directamente de la pintura mural sino de la escultura en bajorrelieve, que es también bidimensional y con la que parece compartir numerosas convenciones.

EL ZAPOTAL

A diferencia del caso de Las Higueras, los murales de El Zapotal son acaso lo menos conocido de este sitio.

Trabajado en los setentas por un equipo de investigadores de la Universidad Veracruzana dirigidos por el maestro Manuel Torres, sorprendió en este sitio la monumental ofrenda dedicada al dios de la muerte, Mictlantecuhtli, compuesta de innumerables esculturas cerámicas, así como de entierros y de ofrendas. La figura principal del adoratorio la constituye el dios Mictlantecuhtli, esculpido en barro macizo sin cocción y policromado.

En esta ocasión queremos hacer notar los murales que rodean esta figura y que fueron elaborados sobre los muros interiores y exteriores que circundan al Mictlantecuhtli central. Seguramente la fuerte erosión sufrida por los mismos –lo cual hace difícil su lectura, amén de la menor calidad aparente del dibujo, que contrasta con la exquisitez y maestría de la escultura cerámica– condenó a estos murales hasta cierto punto al olvido.

Al igual que en Las Higueras, tenemos aquí representado al sol en los muros exteriores, tanto al este como al oeste del recinto, lo cual concuerda con la disposición de toda la ofrenda de El Zapotal, que mucho tenía que ver con la cosmovisión mesoamericana, como lo ha hecho notar el maestro Torres. Entre otros elementos, se han reconocido los niveles superpuestos o las mujeres muertas de parto dispuestas en el lado oeste.

En los muros interiores, que corresponden precisamente al espacio donde se representaron los soles, encontramos un personaje sedente en cada lado. Se trata de un ser descarnado que alude a la muerte (figura 17), tanto al este como al oeste, como ocurre en los bajorrelieves del Juego de Pelota Sur de El Tajín, donde en cada esquina, las de los lados este y oeste, se representa también a esta deidad de la muerte. A excepción de otro personaje en la parte posterior del recinto, el resto de los personajes representados está de pie. Se dirigen en procesión hacia el Mictlantecuhtli. Solo

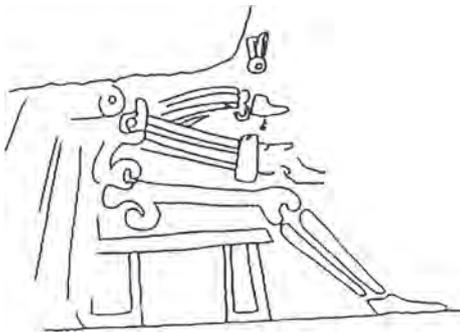


FIGURA 17. Personaje sedente descarnado, panel pictórico El Zapotal (dibujo: Cherra Wyllie).

los seres sedentes descarnados miran en dirección opuesta, la misma hacia donde ve Mictlantecuhtli: el norte. El personaje de pie, a la diestra del Señor de la Muerte y que se dirige hacia el oeste, parece tratarse de una mujer encinta. En este sentido, podemos acaso identificar al personaje del lado opuesto como un guerrero. Así, no solo la arquitectura y la ofrenda de este sitio, sino también los murales, evocan la disposición mítica del reino de los muertos.

La arquitectura de este recinto divide los muros en paneles. No se trata de un muro corrido, sino que se trazan ángulos rectos que recortan en desniveles los distintos paneles. De esta forma, el encuadre permite representar solamente un personaje en cada panel. Los personajes están ataviados con complicada parafernalia, que incluye enormes tocados.

A diferencia de los diseños de El Tajín y de Las Higueras, estos no están delineados, lo que hace más difícil –dada la erosión de la pintura– reconocer sus elementos. Una franja inferior constituye el piso donde posan los pies las figuras, representadas siempre de perfil, con un pie delante del otro (figura 18).



FIGURA 18. Figura de perfil, panel pictórico El Zapotal (dibujo: Cherra Wyllie).

La paleta parece escasa: rojo es el fondo de la pared y crema los personajes.

Lo que salta a la vista es que el encuadre de los personajes tiene mucho que ver con el de los que fueron representados en bajorrelieve en las estelas de la región de La Mixtequilla, en la que se encuentra El Zapotal.

De hecho, el sitio de Cerro de las Mesas –de donde proceden las magníficas estelas con personajes y cuentas largas que se encuentran en el Museo de Antropología de Xalapa– se ubica a tan solo unos cuatro kilómetros de El Zapotal. Asimismo, reconocemos otros elementos comunes a estas dos manifestaciones, tales como sus posturas corporales, sus proporciones y sus enormes tocados.

Tanto los personajes de pie como los sedentes (figura 19) nos recuerdan el encuadre y la postura de las estelas referidas arriba. Incluso, ya antes se ha hecho notar que la hebilla en forma de flor que porta el Mictlantecuhtli de El Zapotal es idéntica a la de algunos señores representados sobre las estelas de Cerro de las Mesas.

Entonces, consideramos que la tradición estética, simbólica y mítica de El Zapotal corresponde con toda claridad a la que se desarrolló en la región de La Mixtequilla.

En el caso de la pintura mural es notorio que, para adecuar el formato del muro a la colocación de un personaje por panel, la figura en planta del recinto se adecuó a las divisiones escuadrándola. De hecho, la técnica del bajorrelieve es un tipo de escultura que se diseña bidimensionalmente, como la pintura.

Si bien las estelas son anteriores al desarrollo del sitio de El Zapotal –se ubican, según sus fechamientos inscritos en cuenta larga, en años tales como 468, 528 y 533 de nuestra era, para las estelas 6, 5 y 8, respectivamente (figura 20)–, reconocemos la herencia de su estilo en la pintura mural de El Zapotal, ubicado hacia el Clásico tardío.



FIGURA 19. Estela 4, Cerro de las Mesas (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).



FIGURA 20. Estela 5, Cerro de las Mesas (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Hemos visto hasta aquí que la pintura mural de tres sitios ubicados en el Totonacapan, en el periodo Clásico tardío, obedece estilística y temáticamente a tres tradiciones distintas: el Tajín corresponde con claridad a la tradición pictórico-mural teotihuacana; Las Higueras desarrolla una tradición pictórica influenciada por el arte de los bajorrelieves, más que de los murales de El Tajín; finalmente, El Zapotal hereda la tradición propia de La Mixtequilla desarrollada localmente.

Estos son indicios de una historia regional diferencial con áreas de influencia independientes, en la cual un centro urbano importante como El Tajín recibió una clara herencia estética e ideológica de la urbe teotihuacana. La misma influencia habría de llegar al sitio de Las Higueras, pero, en lugar de atender al estilo pictórico, recurre al estilo propio de El Tajín desarrollado en otra manifestación bidimensional: la escultura en bajorrelieve. Finalmente, la tradición de El Zapotal hereda encuadres y parafernalia común a la de las estelas de la región donde se ubica, La Mixtequilla, sin desdeñar elementos cosmológicos compartidos con las tradiciones antes descritas. Debemos mencionar que esta tradición de estelas procede muy seguramente de la tradición de esculturas monumentales monolíticas innovada por los olmecas en tiempos preclásicos, alejados temporalmente pero no espacialmente.

No obstante que se trata de tres estilos de representación distintos, debemos subrayar que, como hemos mencionado, es evidente la unidad en la cosmovisión que se refleja en la temática representada en estos estilos, y hasta en la ubicación espacial de sus elementos atendiendo a rumbos precisos, lo cual no es privativo del centro de Veracruz, sino que seguramente es común a toda Mesoamérica. Así, por referir algunos ejemplos, tanto en Las Higueras como en El Zapotal se insiste en los soles del este y del oeste, y tanto en El Tajín como en El Zapotal se ubica a la deidad de la muerte lo mismo al centro que en los extremos este y

oeste del Juego de Pelota Sur –en el primero– y del recinto dedicado a Miclantecuhtli –en el segundo.

De este modo, consideramos que la heterogeneidad en la concepción estética y en los recursos culturales en el área evidencia una diversidad étnica y cultural innegable en el llamado Totonacapan, que, por otro lado, y al igual que el resto de Mesoamérica, revela una unidad ideológica en su mitología y en su correspondiente cosmovisión.

SEGUNDA PARTE
SUR DE VERACRUZ, LOS ORÍGENES MESOAMERICANOS

ARTE E ICONOGRAFÍA OLMECAS. ENTRE JAGUARES Y SERPIENTES⁵

EL CONOCIMIENTO EN GENERAL SOBRE LOS OLMECAS se deriva en mayor grado de estudios sobre aspectos artísticos, sean estilísticos, estéticos o iconográficos, más que sobre datos arqueológicos. Así, cuando decimos olmecas, la mayoría evocamos un estilo, más que las prácticas culturales que le correspondieron.

En efecto, desde su definición, lo olmeca constituye un “estilo”. Particularmente las esculturas monumentales, y entre ellas las cabezas colosales, son las que permiten reconocer en la olmeca una cultura particular. Su reconocimiento fundamentó las discusiones sobre la temporalidad que corresponde a su florecimiento, así como sobre su filiación autónoma. A partir de la comparación estilística de objetos portátiles con las mencionadas esculturas monumentales, se inicia el reconocimiento de un estilo particular, original y distinto al del resto de las culturas mesoamericanas. Así, después del hallazgo realizado por José Melgar (1869) de la Cabeza de Hueyapan, siguen reportes y publicaciones de esculturas monumentales como los de Alfredo Chavero, Eduard Seler o Franz Blom y Oliver La Farge (1926). Más tarde, se reconoce la similitud de estos monumentos con el estilo en que fueron trabajadas piezas de menor formato como hachas y figurillas. Así, Hermann Beyer, Marshall Saville, George Vaillant y, sobre todo, Miguel Covarrubias (1957) partieron de las semejanzas de los artefactos de pequeñas dimensiones tallados en piedras semipreciosas con las tallas monumentales realizadas en rocas volcánicas.

La gran extensión territorial en que se han hallado objetos reconocidos como de estilo olmeca, a lo largo de toda el área mesoamericana,

5 Conferencia dictada en el encuentro Presencia del Colegio Nacional en la Universidad Veracruzana, realizado en la USBI, Xalapa, los días 4 y 5 de septiembre de 2014.

desde Colima hasta Costa Rica, apunta a una factible diversidad étnica y lingüística; la unidad radica precisamente en el *estilo* de sus obras. Por eso figurillas procedentes de Guerrero podían clasificarse estilísticamente junto a las procedentes del sur de la Costa del Golfo de México. Así, podemos hacer una distinción: cuando se habla de estilo olmeca, se hace referencia a esta gran extensión territorial, mientras que cuando se habla de cultura olmeca, el discurso se restringe a la llamada “área nuclear olmeca” que se ubica en el sur del actual estado de Veracruz y en parte de Tabasco (figura 21).

Revisaremos aquí algunas temáticas que desde nuestro punto de vista han incidido fuertemente en la noción de lo olmeca. Como veremos, los estudios de arte e iconografía se han abocado más bien a comprender el pensamiento, la cosmovisión y el sistema de creencias de los olmecas que a ofrecer información acerca de cómo eran, cómo vestían, qué comían o qué artefactos y decoraciones usaban, datos que suelen ser proporcionados por la metodología iconográfica aplicada a otras culturas.

Los hallazgos olmecas en Morelos se apegan perfectamente a las temáticas aquí enunciadas. Encontramos aquí también representaciones de jaguares, de serpientes, de chamanes, de hombres y de poder.

JAGUARES

La Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, en Tuxtla Gutiérrez (1942), constituye un parteaguas, pues allí se establece la idea de “cultura madre”, propuesta por Alfonso Caso y Miguel Covarrubias (hoy muy discutida por estudiosos como John Clark [1994]), y se refuerza la idea –hasta hoy arraigada– de la existencia del culto al jaguar. Incluso se sugiere que, en este caso, se trataría de un animal totémico, lo que significaría no solo un concepto religioso, sino que implicaría un determinado tipo de organización sociopolítica.

Con habilidad intelectual y sensibilidad artística, Covarrubias propuso un esquema gráfico –todavía hoy utilizado– para mostrar el de-



FIGURA 21. Zona nuclear olmeca (mapa: Henri Noel Bernard).

sarrollo estilístico del culto al jaguar, que habrá de transformarse en las diversas variantes de las deidades del agua en las culturas mesoamericanas más tardías como la maya, zapoteca, de El Tajín, teotihuacana y azteca; el esquema abarca el desarrollo de imágenes a lo largo de tres milenios. De un solo vistazo, cualquiera puede seguir su línea argumentativa, desarrollada sin palabras, a partir de las imágenes mismas, lo que implica la virtud de constituir un trabajo iconográfico que se desarrolla iconográficamente.

Las ideas de Covarrubias han sido fundamentales para los historiadores del arte de etapas precolombinas. Paul Westheim (1972) mantiene la noción de estilo como propicio para definir lo olmeca y reconoce también el culto al jaguar como nodal para este grupo. Como a continuación veremos, algunos arqueólogos olmequistas destacados siguieron las líneas propuestas por Covarrubias:

Ignacio Bernal (1968) desarrolló la idea de entidades hombres-animales, seres combinados o en transformación, como los naguales, e insistió en la idea del totemismo en estos grupos.

Matthew Stirling propuso, a partir de algunas esculturas fragmentadas (específicamente el Monumento 1 de Río Chiquito y el 3 de Potrero Nuevo) y un tanto ambiguas, la consideración del mito de la cópula de un jaguar con una mujer, lo que daría lugar al nacimiento de un ser fantástico con características humanas y felinas, un verdadero hombre-jaguar, lo que la escuela norteamericana encabezada por Michael Coe (1965) desarrolla, reconociendo entre las deidades principales de los olmecas al mítico hombre-jaguar (*were-jaguar*), cuyo culto propició la reproducción de sus imágenes –desde infante en los brazos de El Señor de Las Limas o en el Altar 5, de La Venta (figura 22), y de adulto en numerosas representaciones tanto monumentales como pequeñas.

Coe propone, además, la existencia de un panteón olmeca, a partir de imágenes esgrafiadas en hombros y rodillas de la escultura denominada El Señor de Las Limas (figura 23). Por analogía, atribuye a estas deidades las personalidades de dioses aztecas: Xipe Totec, Xiuhtecuhtli, Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, a las que agrega la deidad del hombre-jaguar. Se trata de una propuesta basada absolutamente en una lectura iconográfica: los círculos en el rostro son leídos como las heridas de Xipe Tótec; la ceja flamígera en otro rostro se interpreta como fuego que corresponde a Xiuhtecuhtli; la equis en el ojo de un perfil es equiparada con el quincunce, emblema de Quetzalcóatl, y el ojo cerrado del último ente le sugiere que el personaje se representa muerto, como Mictlantecuhtli.



FIGURA 22. Altar 5 de La Venta (foto: Hirokazu Kotegawa).

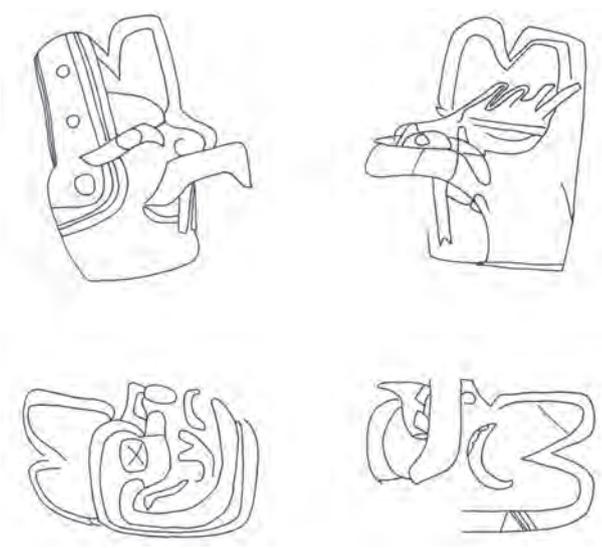


FIGURA 23. Dibujo de los motivos incisos en hombros y rodillas de El Señor de Las Limas (dibujos: Sara Ladrón de Guevara).

Peter David Joralemon, discípulo de Coe, desarrolla un meticuloso trabajo que organiza el corpus iconográfico olmeca en su *A Study of Olmec Iconography* (1990), en el que lleva a cabo un exhaustivo esfuerzo para clasificar iconos con su posible significado y ubicarlos en asociación con el contexto en que se representaron. Concluye su estudio proponiendo una lista de diez entidades que reconoce como deidades, aunque algunas de estas comparten características.

En la actualidad, Karl Taube (2004) mantiene esta propuesta, en la que se asocia a las distintas deidades de la lluvia con su antecedente, el jaguar. Retoma también una de las ideas propuestas por Joralemon, según la cual el icono que surge de la hendidura central en forma de V en la representación de muchas cabezas corresponde a un brote vegetal, el del maíz como planta sagrada, y reconoce una asociación simbólica entre el maíz y el jaguar.

SERPIENTES

Román Piña Chan, por su parte, además de aceptar la propuesta referida al culto al jaguar, agrega entre los entes deificados una serpiente, combinada con elementos propios del jaguar, que también se asociaría al agua, la que fluye en el ámbito terrestre y que habría de transformarse en la serpiente preciosa (Piña Chan y Covarrubias, 1964). Más tarde habría de interpretar la existencia de un dios-jaguar y un dios-serpiente que se conjugan en un solo numen, serpiente-jaguar.

Otros investigadores propusieron la preponderancia de las serpientes en la iconografía olmeca, como Karl W. Luckert (1976).

Rubén Bonifaz Nuño sigue esta idea y niega la importancia fundamental del jaguar como figura central. De hecho, elementos antes reconocidos como felinos son interpretados por él como serpentinos o saurios como el lagarto. Así, la boca reconocida como “atigrada”, que evoluciona hasta convertirse en las fauces de Tláloc, es para Bonifaz Nuño la unión del perfil de dos serpientes opuestas (1989). Entre los seguidores

de esta propuesta se encuentra Octavio Quesada (2009), quien fundamenta sus estudios en la alta incidencia estadística de los reptiles.

CHAMANES

La innegable importancia del jaguar en la estatuaria olmeca y su amalgamamiento con elementos humanos es interpretada por Peter Furst (1968) como iniciación chamánica. Sus estudios previos en tradiciones, religión, simbolismo y arte de los huicholes y de otros grupos indígenas influyeron en su percepción de culturas prehispánicas como la de las tumbas de tiro en el occidente de México y la olmeca. El uso de alucinógenos, las duras preparaciones de los chamanes y las transformaciones en naguales parecen propicias para interpretar imágenes que combinan la figura humana con rasgos fantásticos más cercanos a los animales que a los hombres.

Bajo estas premisas, Kent Reilly III (1996) ha revisado los artefactos olmecas y, además, su interpretación de varias imágenes a la luz de la cosmovisión mesoamericana le ha permitido argumentar el esquema de cuatro rumbos y el *axis mundi* central, así como la existencia de niveles superpuestos, entre los cuales los chamanes olmecas eran capaces de transitar bajo técnicas extáticas.

HOMBRES

Beatriz de la Fuente dedicó una buena parte de su obra a los olmecas. No solo se basó en su sensibilidad interpretativa, sino que estudió el corpus escultórico con rigor metodológico, aplicando recursos propios de las artes plásticas para mejor definir la obra olmeca. De esta manera, revisa proporciones de esculturas, figuras humanas, rostros y cabezas colosales.

Aunque no negó la importancia del jaguar para los olmecas, De la Fuente insiste en su enorme interés por la figura humana. De acuerdo con sus consideraciones, numéricamente las imágenes de hombres rebasan con mucho a aquellas de jaguares, serpientes y hombres-jaguares. (1981)

A De la Fuente se debe también la realización de un catálogo de escultura olmeca monumental (1973) que describe cada uno de los monumentos hasta entonces conocido. Recientemente, Ann Cyphers (2004) puso al día este catálogo, al menos para San Lorenzo y sitios vecinos, al publicar un magnífico registro de todas las esculturas pétreas halladas.

A partir del trabajo de Beatriz de la Fuente –la insistencia en el arte olmeca como centrado en la figura humana–, se sostiene una idealización de los olmecas como humanistas, iniciadores del arte y de la sabiduría mesoamericanos.

En esta corriente, Francisco Beverido subrayó también la predominancia de la figura humana como tema predilecto de los olmecas, ya sea en forma “realista o estilizada, completa o en alguna de sus partes, en forma de deidades antropomorizadas o en escenas de la vida real” (Beverido, 1996: 153).

PODER

Aún los estudiosos que no manifiestan interés particular por el arte o por la iconografía recurren inevitablemente a interpretaciones de este arte escultórico. A menudo estas interpretaciones aluden al poder. Así, se ha reconocido la talla de cabezas colosales como señal de que son retratos de gobernantes; el uso de tronos como emblemas de poder y validadores de linaje; y la erección de estelas como monumentos que guardan memoria de ascensiones al poder o de batallas ganadas. Numerosos arqueólogos que trabajan diversos sitios han acudido a estas explicaciones.

Incluso la evidencia de reutilización de monumentos, como algunas cabezas colosales que muestran señales de haber sido tronos reesculpidos (Porter, 1989) (figura 24) o de haber sido modificados en tiempos del Clásico (Ladrón de Guevara, 2008b), fundamenta las explicaciones que tienen que ver con discursos de un poder que, al modificarse, requiere también la modificación de sus emblemas.



FIGURA 24. Perfil Cabeza Colosal 7, Monumento SL-53 de San Lorenzo (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

También los recientes estudios de género para el periodo prehispánico se han ocupado, aunque escasamente, de los olmecas y, nuevamente, a partir de sus imágenes. Habría que subrayar aquí que los hombres representados en su estatuaria que parecieran dotar a los olmecas de un cariz humanista son varones. Prácticamente, y con discutibles excepciones, los monumentos olmecas esculpidos en piedra no representan mujeres, a diferencia de las figurillas cerámicas que suelen mostrar más equidad. Hemos propuesto (Ladrón de Guevara, 2007a) que la razón de estas omisiones obedece a que las esculturas monumentales olmecas están asociadas con el poder que, evidentemente, en la sociedad olmeca incumbía a los varones. Esta propuesta se inserta, entonces, en la lectura de monumentos monolíticos como insignias de poder.

¿ESCRITURA?

La polémica más reciente sobre un tema olmeca se centra en un bloque pétreo esgrafiado con motivos gráficos, algunos de los cuales ya habían sido registrados por los iconografistas dedicados a la cultura olmeca.

El hallazgo de este artefacto ocurrió de manera fortuita y sin ningún registro de su contexto. Los que lo hallaron en El Cascajal afirman que se hallaba entre el relleno de tierra para la construcción de un camino cerca de San Lorenzo Tenochtitlan. Es curioso, en este objeto, el formato rectangular, si recordamos que los artefactos olmecas que muestran glifos o iconos son figurillas, máscaras, hachas, punzones, cucharas, entre otras formas. Además, resulta atípico el arreglo de los aparentes signos ordenados y agrupados como si se tratara de cláusulas. Los diseños no corresponden estilísticamente a las muestras de la escritura conocida que se desarrolló después de los olmecas en el sur de Veracruz, en Tabasco, en Chiapas y en Oaxaca, y que se encuentra en artefactos de estilo olmeca como la Estatuilla de los Tuxtlas o en la tradición de estelas de Cerro de las Mesas y de La Mojarra. Esta escritura, que aún es estudiada por lingüistas como John Justeson y Terrence Kauffman (1992, 1993), se

ha denominado epiolmeca o istmeña. El bloque de El Cascajal, en cambio, muestra pictogramas registrados por Joralemon como los llamados “candados” o las “antorchas”, que suelen ser portados por figurillas humanas, pero que aquí aparecen descontextualizados y ordenados en hileras verticales.

La aparición de un artículo en la revista *Science* signado por Coe y Diehl, entre otros (Rodríguez *et al.*, 2006), pareció autentificar el artefacto y desató un enorme interés no exento de polémica.

Dado el grado de civilización evidenciado en los restos olmecas, no es difícil asumir que esta cultura contaba con una escritura. Sin embargo, un hallazgo único, aislado y descontextualizado no es prueba contundente de que este bloque constituya una muestra de ello. Habrá que esperar nuevos hallazgos, otros artefactos con signos afines para reconocer la autenticidad no solo del bloque sino de este sistema de registro escrito.

CONCLUSIÓN

La extensión de este texto y su carácter sintético no permite la referencia a muchos otros trabajos valiosos. No pretendemos aquí la exhaustividad; lo que hemos considerado muestra que los estudios estilísticos e iconográficos sobre la cultura olmeca quizás hayan logrado mayor consenso que los avances en la investigación de temas políticos, económicos, culturales o lingüísticos al respecto. De hecho, muchas de las afirmaciones en libros de corte antropológico arqueológico sobre los olmecas acuden reiteradamente a temas propios de la historia del arte y de la iconografía para fundamentar sus conclusiones.

Las propuestas interpretativas de las imágenes olmecas se basan en el establecimiento de relaciones analógicas con culturas mesoamericanas más tardías. Se llega incluso a comparar datos etnográficos de culturas indígenas tradicionales actuales con las imágenes representadas en sus esculturas, lo cual ha sido siempre un argumento en contra

de cualquier interpretación, aunque ninguna se ha privado de llevarlo a cabo.

En vez de competir o de menospreciar alguna perspectiva o enfoque, lo más provechoso será conjuntar preocupaciones y recurrir a metodologías que, sumadas, resulten en un más claro conocimiento de quienes aún después de milenios siguen entre nosotros en la permanencia de la piedra tallada, de sus retratos, de sus visiones. Hoy lo olmeca ocupa un lugar importante en los estudios sobre cosmovisión mesoamericana, pues gran parte de los principios subyacentes en esta tradición parecen tener origen en los olmecas milenarios.

Independientemente de la criticada denominación de “cultura madre”, muchos elementos permanentes a lo largo del desarrollo de Mesoamérica son detectados inicialmente entre los olmecas. Después de todo e innegablemente, los olmecas constituyen una cuna civilizatoria que definió caminos a seguir para todas las culturas mesoamericanas.

EL ARTE OLMECA. ESENCIA, PRESENCIA, INFLUENCIA Y TRASCENDENCIA⁶

ARTE ES UNA DE LAS NOCIONES QUE SE HA UTILIZADO para definir lo olmeca, con tanto o más éxito que su concepción como cultura. Después de todo, hemos conocido y reconocido a este grupo antiguo principalmente a partir de su particular estilo para trabajar esculturas en piedra. Estas resultan, sin lugar a dudas, las de mejor calidad estética y técnica en los tres milenios de historia del arte mesoamericano prehispánico.

La enorme distancia temporal que nos separa de los olmecas hace que tengamos menor información sobre este grupo que sobre otros más tardíos. Por razones históricas, los aztecas o los mayas fueron descritos por cronistas –en lenguas europeas–; en cambio, de los olmecas solo se cuenta con algunas evidencias materiales. En buena medida, el pensamiento olmeca ha sido develado a partir precisamente de documentos gráficos, iconográficos y escultóricos. En sus obras hemos observado concordancia con aquellos discursos míticos también mesoamericanos, pero más tardíos y mejor conocidos.

Algunos de los más reconocidos historiadores del arte han aportado tanto o más que los arqueólogos al conocimiento y la comprensión de esta fascinante civilización. Reivindicamos aquí el trabajo de Miguel Covarrubias y, más recientemente, la acuciosa labor de Beatriz de la Fuente.

Los estudios desde puntos de vista estéticos, estilísticos e iconográficos han permitido reconocer que algunos de los fundamentos establecidos por la escultura olmeca se expandieron a lo largo del espacio y trascendieron su tiempo; entre ellos, el enfoque en la figura humana, la monumentalidad, la conjunción de elementos humanos y animales en seres míticos, la

6 Traducción del artículo: “Olmec Art: Essence, Presence, Influence and Transcendence” publicado en Kathleen Berrin y Virginia M. Fields (eds.), *Olmec: Colossal Masterworks in Ancient Mexico*, publicado por Fine Arts Museum of San Francisco, 2010.

representación de hierofanías sobre tronos y estelas y la asociación simbólica del poder y lo sagrado. En buena medida, estos lineamientos habrán de seguirse a lo largo del desarrollo mesoamericano prehispánico.

Los olmecas optaron por trabajar las piedras de mayor dureza: el basalto y la andesita para los grandes monolitos o el jade y la serpentina para las pequeñas piezas. Siendo estos materiales sumamente duros, permitieron que las magníficas esculturas sobrevivieran hasta hoy. Evidentemente, esta cualidad requirió de gran habilidad para trabajarlas. Podemos imaginar a los olmecas como un pueblo ingenioso, dominador de una tecnología a base de elementos naturales a su alcance, la cual les permitió trasladar enormes bloques a grandes distancias y esculpir los monumentos sin hacer uso del metal, que era desconocido en su época. Piedras duras, abrasivos y habilidades técnicas fueron herramientas suficientes para las más finas elaboraciones escultóricas. Deben haber trabajado también materiales de menor resistencia que, por lo mismo, lamentablemente se perdieron con el paso del tiempo. La afortunada excepción de favorables condiciones químicas y climatológicas en los hallazgos de El Manatí revelaron el trabajo en madera, textiles, cordeles y artefactos hechos de hule, lo que nos permite apenas un atisbo de lo que debió ser una gran industria.

Entre la escultura monumental, los cuatro tipos de monolitos característicos son las cabezas colosales, los tronos, las estelas y los personajes completos. Estos últimos se dividen a su vez en personajes humanos, animales, antropo-zoomorfos y entes fantásticos.

Las cabezas colosales fueron probablemente retratos de gobernantes (figura 25). Este tipo de monumentos solo ha sido encontrado en el área nuclear olmeca (véase en la p. && la figura 19). Pero, aunque en otros formatos, a partir de entonces el culto a la figura del gobernante y su representación es fundamental en los sitios prehispánicos. El concepto de las cabezas colosales es, en ese sentido, asimilado en todo Mesoamérica. Teotihuacan es excepción a esta regla. Allí, la ausencia de este tipo de representaciones resulta tan extraña respecto al resto de la



FIGURA 25. Cabeza Colosal 5, Monumento SL-5 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

región, que se han propuesto formas de gobierno distintas de tipo colectivo donde no existiría una figura dominante. En efecto, en Mesoamérica los gobernantes son representados en las grandes urbes. Sus hazañas son registradas y su linaje es reclamado como correspondiente al de las deidades. De esta manera, el poder del Señor es legitimado por su pertenencia a la estirpe sagrada y sobrenatural, y este parece ser el discurso de los grandes monolitos olmecas.

Las cabezas colosales halladas hasta hoy (diecisiete en total) son distintas entre sí. Sus rasgos particulares evidencian a cada una como verdaderos retratos. No se trata –como en las figuras cerámicas también de filiación olmeca conocidas como *baby face*– de hacer formas genéricas de seres humanos, sino de representar elementos precisos que permitirían reconocer a un individuo. Para reforzar estas características, el casco de cada cabeza representa insignias particulares que seguramente estaban asociadas con la identidad de quien las portó. Estas insignias son en su mayoría formas geométricas, pero hay también algunas partes de animales (de aves o de jaguares) y una de ellas tiene representadas manos humanas (la número 7 de San Lorenzo). Siendo las aves y los jaguares animales asociados simbólicamente al supramundo y al inframundo, respectivamente, acaso estas insignias representan la parte por el todo que alude a dichos niveles como ámbitos correspondientes al poder del señor que los porta.

Los tronos, antes conocidos como altares, legitiman el linaje del Señor. Son su asiento en sentido metafórico y real. Existen algunos lisos, o bien los hay que muestran el rostro de un ser fantástico de enormes proporciones. La forma más aludida de tronos muestra un hueco o nicho del que surge un personaje, evocando muy probablemente al ancestro de quien lo ocupaba como asiento, surgiendo de una cueva que es, a su vez, símil de la entrada al inframundo. Esta es la boca del monstruo de la tierra, que más tarde los mayas representarían en las fachadas, resultando la entrada del recinto. Los pocos que tenían derecho al acceso eran visualmente tragados o escupidos por el monstruo edificado.

En cuanto a las estelas, estas devienen monumentos conmemorativos. La monumentalidad expresa nuevamente un valor de prestigio. La estela habría de consolidarse como un elemento obligado en tradiciones posteriores como las de Cerro de las Mesas y La Mojarra, y notablemente en la de la arquitectura maya. En las estelas olmecas hallamos personajes nobles. Más tarde, estas habrían de albergar inscripciones escritas, particularmente fechas, registrando así momentos precisos de la historia del personaje.

Los personajes completos siguen –en estilo naturalista– las formas redondeadas y suaves del cuerpo humano, de animales o de figuras fantásticas que combinan en sus rostros características de estos últimos.

Principalmente en estas esculturas los olmecas demostraron su gran maestría. Destacan, entre estos monumentos, la belleza del Príncipe de Cruz del Milagro o la audacia en la postura del Señor de San Martín, acucillado y dispuesto a erguirse con un báculo en sus manos. Es claro que en estas esculturas hay un repertorio de posturas corporales limitado, mismo que seguramente estuvo codificado. Los personajes a menudo aparecen sentados en posición de flor de loto, con los puños de las manos descansando por delante de sus piernas. Curiosamente, representaciones de jaguares como los hallados en El Azuzul toman esta misma postura de dignatario. Hay también personajes cargando barras horizontales que pueden haber significado poder. Las manos a cada lado de la barra la sostienen, una con la palma hacia abajo, la otra hacia arriba, como si fuesen a levantar la barra como bastón de mando.

Precisamente el hallazgo de las cuatro esculturas de El Azuzul (dos gemelos humanos y dos jaguares [véase en la p. 25 la figura 5]) cambió nuestra concepción del uso que hacían los olmecas de las esculturas, pues aparecieron alineadas formando un conjunto escultórico. Esto nos permite reconocer la recreación de mitos en tercera dimensión, mediante la disposición prevista de las piezas. Aunque no conocemos el significado exacto de este mito en particular, no podemos pasar por alto que más tardíamente los mayas relataban en el Popol Vuh las aventuras de

un par de gemelos enfrentando a las deidades del inframundo. No se trata entonces de monumentos para ser exhibidos por sí solos, sino en la coherencia de un relato mítico que se revive en la piedra. La tradición de representar en el espacio real un espacio y un tiempo míticos se conservó en Mesoamérica en la planeación de las ciudades. Así, el mito azteca de Huitzilopochtli fue representado mediante la colocación de monumentos escultóricos en el Templo Mayor de Techochtitlan.

En cuanto a las piezas de pequeña escala podemos subrayar las hachas, las máscaras y las figurillas humanas.

Las hachas, artefactos elaborados tradicionalmente como herramientas de trabajo, resultan en objetos sagrados cuando son utilizados en ofrendas ocultas como parte de un ritual sagrado. Su disposición en arreglos específicos –alineados o radiales tal como fueron halladas en sitios como La Venta, El Manatí o La Merced– evidencia su carácter de símbolo ritual. Atestiguar hoy un ritual chamánico en distintas sociedades indígenas tradicionales nos permite observar la disposición de ofrendas. Los hallazgos actuales de estos artefactos nos escamotean, por supuesto, la parafernalia de las ceremonias en que eran utilizados. Podemos imaginar su ordenamiento en medio de sonidos de plegarias y de cantos, de olores de copal y de flores, de emociones de recogimiento y de alabanza, bordados todos alrededor de objetos sagrados.

Algunas de estas hachas muestran evidencia de haber sido usadas; otras están nuevas; unas más tienen grabada sobre la superficie imágenes de deidades y otros símbolos sagrados que reiteran su valor simbólico.

Las máscaras de piedra deben haberse usado también en ceremonias, pues están provistas de una oquedad adecuada para ser colocada sobre el rostro, y la mayoría están horadadas, permitiendo así ver a través de los huecos de los ojos y respirar a través de los de la nariz. Las que no muestran horadaciones quizás fueron hechas como máscaras mortuorias. Se trata en todo caso de máscaras que representan rostros humanos en forma naturalista. Algunas están sonrientes y otras presentan grabados de signos reiterados en la iconografía olmeca, que pertenecen

al ámbito de lo sagrado y de lo divino. Conferían así a quienes las portaban un alter ego lleno de misticismo y de una impavidez del color de la piedra ante cualquier evento ritual en que se usara.

La tradición de figurillas se mantiene a lo largo del desarrollo mesoamericano, si bien generalmente se modelan en barro, a diferencia de las piezas a las que nos referimos, las cuales los olmecas esculpían en piedras verdes. Nuevamente nos encontramos frente a un corpus limitado en el repertorio de posturas corporales. Muy a menudo están de pie y muestran una acentuada deformación craneal. El hallazgo de la Ofrenda 4, de La Venta, permite reconocer nuevamente disposiciones espaciales determinadas en conjuntos de personajes que seguramente relataban un rito o un mito para la posteridad.

Entre las esculturas monumentales y las magníficas miniaturas, debemos considerar algunas esculturas en piedra verde de tamaño mediano. Subrayamos en este apartado a El Señor de Las Limas y al Bebé de La Merced. Ambas reproducen seguramente un mito a propósito de un niño recién nacido con rostro de jaguar. En esculturas monumentales hallaremos las mismas características de este rostro compuesto en personajes de edad adulta, reiterando la existencia de un mito hoy olvidado.

Las magníficas figuras de tamaño medio a las que nos referimos seguramente fueron objetos de culto. Sobre el rostro y el cuerpo de El Señor de Las Limas aparecen grabados signos y rostros de deidades. Su tamaño, su peso y hasta su trabajo escultórico les hace transportables, de tal forma que podemos pensar en traslados ceremoniales como hoy ocurre con imágenes religiosas en procesiones. Eso explicaría el hallazgo de una escultura de tal calidad en un sitio de rango menor en tiempos del Preclásico como Las Limas.

Tal como lo hemos subrayado, si no fueron los artefactos mismos, las ideas y conceptos plasmados en estas manifestaciones trascendieron el tiempo y el espacio, conformando la unidad que nos permite hoy denominar a un área como Mesoamérica; pero incluso piezas de proce-

dencia netamente olmeca aparecen en sitios lejanos espacial y temporalmente ocupando un lugar de relevancia simbólica sagrada.

Si bien el área nuclear olmeca se constriñe al sur del actual estado de Veracruz y parte del de Tabasco, los artefactos reconocidos como olmecas se extienden desde el Istmo de Tehuantepec hasta Guatemala y El Salvador. Asimismo, se consideran de estilo olmeca manifestaciones en el centro de México y en la costa del Pacífico, particularmente en el actual estado de Guerrero.

De hecho, esta extensión corresponde por primera vez durante el Preclásico al área denominada Mesoamérica. La expansión del estilo olmeca da lugar a que se reconozca una unidad cultural en un amplísimo territorio. Debemos destacar, sin embargo, que la difusión de elementos considerados olmecas no es uniforme. Algunos rasgos son aceptados diferencialmente en uno u otro territorio.

Así, en el estado de Guerrero –en la costa del Pacífico– los relieves y las pinturas murales son las que revelan esta presencia, mientras que en los valles centrales del territorio hoy mexicano es la cerámica la que muestra esta evidencia, muy particularmente en las vasijas del sitio de Las Bocas, en Puebla, y en figurillas en los sitios de Tlatilco y Tlapacoya, en el Estado de México. En Morelos, los relieves de Chalcatzingo muestran esta importante presencia y, más recientemente, el hallazgo de esculturas monolíticas en Zazacatla confirma la aceptación no solo de las formas escultóricas monolíticas de estilo olmeca sino, y sobre todo, la apropiación de mitos como el del hombre-jaguar fuera del área nuclear olmeca y, seguramente, la tradición de acomodar monumentos escultóricos en disposiciones acordes a un mito específico.

Una interesante ruta de la influencia olmeca recorre Centroamérica (Guatemala, El Salvador, Costa Rica y Honduras) y se extiende a lo largo de Chiapas y a través de Oaxaca. Es indudable que a lo largo de esta ruta viajó uno de los más importantes y escasos productos: el jade, que se ha encontrado en el valle de Motagua, Guatemala, y que era materia prima de la estatuaria de tamaños pequeño y mediano. La eviden-

cia de esta ruta se da por la contemporaneidad de sitios (durante el Preclásico Medio) con el desarrollo de la cultura olmeca y se distingue por la unidad –o al menos familiaridad– estilística de su cultura material.

Si sorprende la enorme difusión espacial que tuvo el estilo olmeca, más sorprendente aún es reconocer su valor simbólico, que perduró a través de los siglos. El hallazgo de una máscara de estilo olmeca en una ofrenda, en el Templo Mayor, evidencia elocuentemente el cuidado con el que se habría guardado, valorado y utilizado un objeto a tres milenios de distancia de su fabricación, sin transformación alguna. En otros artefactos, en cambio, es notoria la modificación de las formas originales olmecas, lo que sin duda transformaba también el mensaje transmitido.

Particularmente en el área maya, han sido hallados numerosos objetos elaborados por los olmecas en piedras de color verde y con distintos formatos que presentan huellas de reutilización por parte de los mayas, que a menudo grababan en ellas inscripciones glíficas. Entre otros, podemos mencionar el colgante de San Gervasio, en Quintana Roo; la placa de Isla Piedras, de Campeche, o el pectoral en las colecciones de Dumbarton Oaks.

Cuando en Guatemala se hallaron los murales en el sitio de San Bartolo, en la región de Petén, entre los bien trazados personajes de estilo maya saltó a la vista uno en particular; se trata aparentemente de un dios creador asociado con el maíz, cuyo rostro corresponde al más puro estilo olmeca, con su boca de hombre-jaguar, en actitud de recibir ofrendas de varios personajes que le reverencian.

Desde luego, no solo fuera del área nuclear olmeca ocurrió esta valoración de las reliquias de estos antecesores. No es extraño encontrar en sitios de filiación olmeca ocupaciones posteriores, notablemente durante el periodo Clásico. Esto ha dado lugar, incluso, a confusiones que llevan a atribuir a los patrones arquitectónicos temporalidades que no les corresponden, pues se reconocen montículos con alineaciones correspondientes a patrones del Clásico y se colectan materiales cerámicos de las fases de ocupación olmeca.

Algunas esculturas de manufactura olmeca halladas en esos sitios también fueron reutilizadas. De esta forma, algunas estelas fueron regrabadas y transformadas. Sabíamos que en tiempos olmecas las esculturas eran recicladas. Ya ha sido ampliamente aceptada la evidencia de que algunas cabezas colosales fueron anteriormente tronos y luego se les reesculpió como cabezas. Particularmente en San Lorenzo se ha reconocido el trabajo de verdaderos talleres escultóricos que incluían en su quehacer trabajos de reesculpido. Y como arriba referimos, ahora sabemos también que, en épocas más tardías, algunas esculturas olmecas fueron retrabajadas en cuanto a modificar el mensaje inicial de la pieza. Un ejemplo notable lo constituye el llamado mascarón de Medias Aguas, el cual aparenta un cráneo descarnado como escultura monumental; sin embargo, la cuidadosa observación de su manufactura nos permite notar que, antes de ostentar esta forma, el bloque fue un pequeño trono con un personaje saliendo de la cueva, tal cual es la forma típica de estos monumentos (figura 26). Por eso el mascarón tiene proporciones atípicas en el rostro, pues hubo que adecuar la talla a la forma de la escultura anterior.

Como hemos visto, a partir del corpus escultórico olmeca se han reconocido los principales elementos conceptuales de la cosmovisión mesoamericana.

La disposición de los monumentos (las cabezas colosales en San Lorenzo colocadas en dos alineaciones norte-sur y las de La Venta en una alineación este-oeste) así como algunas inscripciones sobre hachas y tablillas revelan un orden cósmico en cuatro rumbos y un centro, tal cual se representa el cosmos mesoamericano en épocas más recientes.

Pensar en niveles superpuestos es plausible dada la insistencia en seres considerados telúricos, como el jaguar o la serpiente, y en seres celestes como las aves. La posibilidad de traslado entre niveles es sugerida por el monumento escultórico 107 en San Lorenzo, en el cual un hombre con casco de ave desciende ante un jaguar en actitud de escalar la columna conformada por dicho personaje.

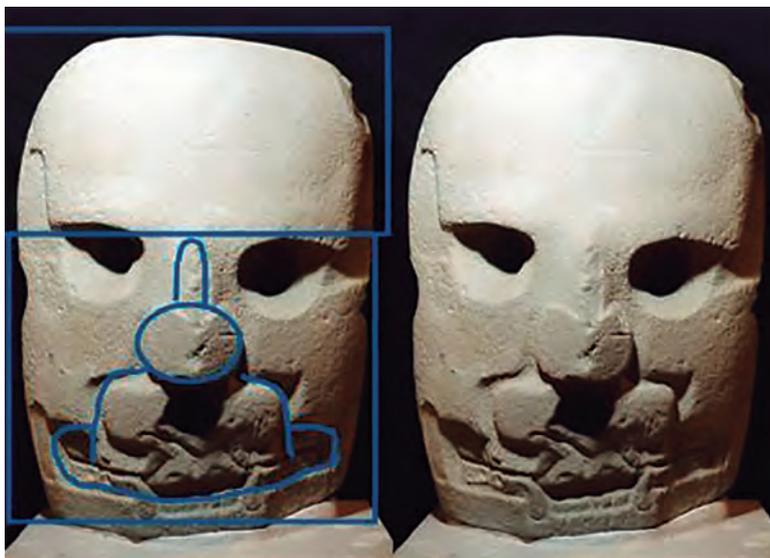


FIGURA 26. Mascarón de Medias Aguas y propuesta de reutilización de trono (foto y trazo: Sara Ladrón de Guevara).

Las deidades mismas del Posclásico parecen tener un origen mítico y con representación en el discurso olmeca, como demuestra Covarrubias en su famoso esquema de desarrollo gráfico desde el jaguar hasta Tláloc.

Seguramente las tradiciones indígenas actuales a lo largo y ancho de Mesoamérica custodian aún elementos y símbolos nacidos en el corazón de los olmecas hace más de tres milenios. La Danza del Tigre se sigue celebrando en fiestas patronales en muchos rincones de México; particularmente es reconocida en tierras otrora ocupadas por olmecas, en el sur de Veracruz, en Tabasco o en Guerrero. Las pieles de jaguar han sido remplazadas por textiles comerciales de estampados de piel de tigre o al menos de lunares que recuerdan que un día la bóveda nocturna y sus estrellas fueron vistas como la danza cósmica en la piel del jaguar.

SOBRE LA CABEZA COLOSAL 7 DE SAN LORENZO⁷

DESCUBIERTA EN 1969 POR FRANCISCO BEVERIDO y trasladada al Museo de Antropología de Xalapa solo hasta 1986, la Cabeza Colosal 7 de San Lorenzo (Monumento 53) (figura 27), aunque acaso sea la más erosionada, ha arrojado importante información. Así, a partir de su estudio, Porter (1990) establece la propuesta de que los monumentos monolíticos esculpidos habían sido reutilizados. Esto podía comprobarse al menos en algunos casos de cabezas colosales, como la número 7, que muestran las oquedades correspondientes a los hombros de una figura que emerge de una cueva. Tales elementos indican que ese monolito figuraba un altar que fue reesculpido, siendo borrados los rasgos anteriores hasta conformar una cabeza colosal. Así, esta cabeza constituiría una especie de palimpsesto. Como bien hizo notar Ann Cyphers (2004: 115), esta cabeza es atípica por el adorno de plumas en su parte posterior, por su singular orejera y por tener manos sobre el casco.

Aquí haremos una revisión de la iconografía de la Cabeza 7 y, particularmente, se retomará la idea inicial de Beverido según la cual en su casco aparece la representación de dos manos humanas. Después de su hallazgo, esta cabeza fue cubierta y solo hasta 1986, cuando se inaugura el nuevo edificio del Museo de Antropología de Xalapa, se trasladada para ser exhibida en sus salas.

En un trabajo de posgrado, de 1970, Francisco Beverido habla del hallazgo de la Cabeza 7 en los siguientes términos:

7 Publicado en Carlos Serrano Sánchez y Marco Antonio Cardoso Gómez (eds.), *El Mediterráneo americano: población, cultura e historia. En homenaje a Don Antonio Pompa y Pompa. XXVII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología.*



FIGURA 27. Cabeza Colosal 7, Monumento SL-53 de San Lorenzo (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Monumento 53

Esta gran cabeza [...] tiene la misma apariencia que la número 2, con innumerables concavidades talladas –frecuentemente en pares– que ya hemos visto en las otras. El tocado que ostenta me parece representar –a reserva de que se haga un estudio más detenido– dos enormes manos cuyas palmas se apoyan en la frente y los dedos, unidos, llegan hasta la mitad del cráneo. Estas manos tienen unos rectángulos trazados en el dorso con líneas dobles y las esquinas redondeadas, similares a los cartuchos de la escritura egipcia y a los que se encuentran enmarcando los glifos mayas en códices y estelas, con la diferencia de que son completamente lisos, no ostentan relieve alguno (Beverido 1970: 170-171).

Inclusive en su obra póstuma, *Estética olmeca*, Beverido mantuvo esta interpretación inicial (1996: 307-308).

Sin duda el más reconocido estudioso en el ámbito de las cabezas colosales es Beatriz de la Fuente. Ella describió así el tocado de la cabeza que nos ocupa:

... arranca desde las cejas, cubriéndolas; carece de banda frontal. Lleva dos elementos que parecen simétricos y en eje con los ojos; consisten en anillos incisos de contorno irregular, sobre los cuales se aprecian unas bandas paralelas hasta en número de cuatro, que se prolongan hasta el centro superior de la cabeza (De la Fuente, 1973: 232).

Luego lo describe así: “El tocado arranca desde las cejas y las cubre; carece de banda. Lleva al frente un diseño simétrico compuesto por anillos de contorno irregular; encima de ellos hay unas bandas paralelas” (De la Fuente, 1973: 35).

O bien:

El tocado reúne en su parte frontal, en un mismo paño redondeado, banda y casquete. Lleva dos elementos, que fueron probablemente simétricos en

eje con los ojos; consisten en anillos incisos de contorno irregular, sobre los cuales se aprecian unas fajas paralelas hasta en número de cuatro –¿figurando una red, semejante a las Cabezas número 6 y 2? (De la Fuente, 1977: 131-132).

Podemos observar que en sus descripciones alude a bandas o fajas paralelas y, aunque alguna vez hizo alusión a la hipótesis de Beverido, nunca la sostuvo.

Curiosamente, una vez exhibida la pieza en el Museo de Antropología de Xalapa, describe el casco como liso y, aunque menciona los círculos, omite los dedos que de estos surgen: “Una banda y un casquete hemisférico forman su tocado; aquella se ornamenta al frente por dos grandes anillos incisos; el casquete parece haber sido liso” (De la Fuente, 1992: 129).

Por su parte, Ann Cyphers, en su *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlan*, confirma la idea de que en la escultura aparecen manos:

Los símbolos o insignias del casco son dos manos estilizadas con las palmas hacia abajo y sobre cada una de ellas se encuentran dos círculos concéntricos incisos; recuerdan las huellas de dos manos en el Monumento 3, de Loma del Zapote. El lado posterior del casco presenta un adorno extraordinario, un gran disco pegado al casco, del cual pende una cascada tripartita de 16 plumas (Cyphers, 2004: 115).

Anteriormente, la misma autora había afirmado que los motivos y los elementos sobre esta y otras cabezas colosales (1 y 4 de La Venta y 2, 5, 7 y 10 de San Lorenzo) simbolizan aves (Cyphers, 1996: 50). Seguramente esta afirmación inicial se desprende de la similitud de las manos sobre la Cabeza 7 y el elemento garra-ala (así llamado por Joralemon), que aparece como alas de aves en varios ejemplos (Joralemon, 1990: 10), también denominado mano-pata-ala por Reilly (Cyphers, 1996: 34).

Dicho elemento, a menudo representado solo –significando el todo por la parte y, en otras ocasiones, ubicado en las correspondientes extremidades de un ser–, está conformado por una espiral o una línea curva de la que surgen bandas paralelas que se doblan en sus extremos. A diferencia de este motivo, las manos sobre la Cabeza 7 tienen un par de círculos concéntricos en lugar de la espiral, y los dedos no se doblan como los extremos de la garra-ala. Además, las manos sobre la Cabeza 7 están esculpidas de manera realista, naturalista.

Para hacer esta afirmación y revisar las anteriores, con la ayuda de una escalera me subí a la frente y hasta la coronilla o, más propiamente, a la región frontal y hasta el llamado punto *vertex*, de la Cabeza. Observé, fotografié y medí los elementos esculpidos. Desde allí arriba no hay ninguna duda: los elementos que De la Fuente llamó bandas son dedos.

Dando un número progresivo a los dígitos de izquierda a derecha y midiendo a partir de la línea horizontal inferior del casco y hasta la punta de cada uno, sus medidas son:

1. 98 cm
2. 126 cm
3. 141.5 cm
4. 125 cm
5. 97 cm
6. Por la erosión apreciamos dos líneas factibles de ser la punta del dedo, una a 75 cm y otra a 95 cm
7. 125 cm
8. 138.5 cm
9. 126 cm
10. Demasiado erosionado para medirlo

En el primer dígito, que correspondería al meñique de la mano izquierda, se distinguen líneas de falanges a los 38, 61 y 82 cm, en orden ascendente, respectivamente.

Las medidas ponen en evidencia el cuidado de esculpir las manos como gemelas, en proporción. Vemos que los dedos anular e índice en ambas manos son de medidas idénticas. También podemos reconocer como pulgares los que están situados en el centro. Además, vale la pena mencionar que la cara de este monumento, desde la barbilla hasta la línea inferior del casco, es de 139 cm, casi igual que la longitud mayor de las manos. Sabido es que la longitud de la mano con la muñeca es igual a la longitud de la cara. Esto nos permite afirmar que las manos representadas sobre el casco de la Cabeza 7 tienen proporciones anatómicamente correctas, es decir, no se trata de un ornamento con forma de mano sino verdaderas manos humanas portadas como trofeos.

Dada la erosión, no podemos afirmar con certeza si las manos son vistas por el anverso o por el reverso, pero, por la constitución anatómica de la mano con respecto a la curvatura del casco, lo lógico es suponer que lo que observamos es el dorso de la mano. Incluso en uno de los dedos parece apreciarse el diseño de la uña. Si esto es cierto, aunque la erosión no nos permite certeza absoluta, esta característica le diferenciaría de las manos que aparecen en el Monumento 3 de Loma del Zapote al que Cyphers (2004: 115) hace alusión al describir la Cabeza 7, pues las manos de dicho monumento se observan claramente por el lado de la palma, con los pulgares también al centro. Dichas manos están esculpidas en bajorrelieve y sin articulación anatómica aparente con el personaje humano esculpido bajo las garras del enorme ser que se halla de pie.

Así, puesto que los diseños sobre el casco de la Cabeza 7 son manos, consideramos que este rasgo distingue particularmente a este monumento del resto de las cabezas colosales, no solo de las de San Lorenzo, pues se trata entonces de la única cabeza que se sirve de un elemento claramente humano, a diferencia del resto del complejo.

En efecto, si revisamos la iconografía de los cascos de las cabezas, podemos dividir las representaciones en aquellas que presentan cuerdas y otras ornamentaciones geométricas y las que tienen rasgos de anima-

les. Esta última categoría puede dividirse en elementos de aves y elementos de jaguar. Es posible, en este sentido, que las cabezas colosales, independientemente de su cualidad de retratar a la clase gobernante, al poder o al linaje, hagan alusión a otro aspecto de la cosmovisión mesoamericana: el que alude a la superposición de niveles en el universo. Así, las cabezas cuyo casco presenta elementos de jaguar estarían asociadas a niveles inferiores y las que tienen elementos de aves, a niveles superiores. En otros contextos mesoamericanos, las cuerdas, elemento importante en la iconografía de varias de las cabezas, hacen alusión a la posibilidad de traslado entre los niveles que se superponen en el discurso cosmológico mesoamericano; tal vez los retratados en las cabezas, capaces de transgredir, podían deambular entre ellos, procedían de ellos o hasta los gobernaban. Reilly sostuvo (1996) la posible existencia de la cosmología shamánica entre los olmecas, que incluiría, entre otros elementos, el vuelo shamánico –o viaje cósmico ceremonial. En todo caso, la Cabeza 7 es la única que porta en el casco elementos humanos: las manos. Estaría entonces aludiendo al nivel intermedio, donde habitan los seres humanos.

Centrándonos particularmente en las esculturas procedentes de San Lorenzo, los motivos de sus cascos están divididos así:

1. Geométrico: un elemento central
2. Animal ave: tres elementos
3. Geométrico: cuerdas
4. Geométrico: cuerdas y elemento lateral asimétrico
5. Animal jaguar: dos garras
6. Geométrico: dos elementos circulares
7. Humano: dos manos
8. Animal ave: cuatro elementos
9. Geométrico: cuerdas y un elemento central, quizás agua
10. Animal jaguar: una garra central

Como vemos, las cabezas 1, 3, 4, 6 y 9 ostentan motivos geométricos. La 2 y la 8 tienen motivos de ave. La 5 y la 10, de jaguar. Finalmente, la 7 es la única que presenta un elemento que pertenece con claridad al cuerpo humano: dos manos.

El hecho de tratarse de una parte del cuerpo humano hace alusión clara al sacrificio, ritual típicamente mesoamericano, ampliamente conocido y representado a lo largo del espacio y del tiempo mesoamericanos, y cuyo origen bien podrían remontarse a la cultura olmeca, considerando la evidencia de desmembramiento humano y de utilización de las manos como trofeo, que se desarticulan del resto del cuerpo y que se portan como insignia sobre el casco. Hay muchos otros ejemplos de manos-trofeo en la iconografía mesoamericana.

Desde luego, vale la pena mencionar al personaje pintado en la cueva de Oxtotitlan, que lleva manos con espirales en las palmas, dibujadas en las rodillas de un individuo sentado sobre el monstruo terrestre y bajo la figura de un ave. Este personaje señalaría específicamente esos tres niveles que acaso se inician en la cosmovisión olmeca y que posteriormente se mantendrán en la mesoamericana a lo largo de su desarrollo (Reilly, 1996: 39).

Hay varios objetos de filiación olmeca que representan manos: una vasija, joyería de jade, un yuguito, entre otros.

En otros periodos y culturas encontramos abundantes imágenes de manos humanas desarticuladas del cuerpo. Por señalar algunas, las tenemos en una estela de Cerro de las Mesas como ornato de un personaje; en el tocado de un personaje viejo en un altar de El Tajín; como trofeos en hachas y palmas o formando el collar junto con los corazones que adornan la imponente escultura azteca de Coatlicue. Todas estas manos aluden a la mutilación y, por lo tanto, como hemos referido, al sacrificio de seres humanos.

Volviendo a la cabeza que nos ocupa, observamos que los dedos surgen en cada mano de un motivo cuadrangular redondeado de dos líneas concéntricas. Es clara la similitud de estos motivos con las oreje-

ras de la Cabeza 2 de San Lorenzo; pero, a diferencia de estas últimas, el nivel del bajorrelieve en el círculo central no tiene depresión con respecto al nivel del círculo interior, y las orejeras sí lo presentan, además de que una de estas últimas está dividida en cuadrángulos, como si se tratase de la elaboración de un mosaico.

Mucho más tarde, en la epigrafía maya, los glifos de las fases de la luna o del día, *Manik*, muestran manos en cuya muñeca se muestra un par de círculos concéntricos que hacen alusión a su característica de estar mutiladas. Por su parte, el glifo del rumbo del oeste tiene en la misma posición un glifo lobulado que se refiere a *kin*, el sol, que muere cada ocaso en esa dirección.

Más interesante aún es notar que estos círculos concéntricos (figura 28) forman un par de anillos precisamente sobre los ojos de la cabeza, y vale la pena revisar la iconografía del periodo Clásico, particularmente la de Teotihuacan, donde los discos sobre los ojos son atributos divinos por excelencia. Este elemento es retomado en otras iconografías influenciadas por la gran urbe. Así, en El Tajín, por ejemplo, encontramos una deidad azul que porta dichos círculos en el tocado, aludiendo así a su carácter divino.

Seguramente es aventurado tomar un elemento de otro tiempo y de otra cultura con un mismo significado, pero no sería este el primero ni el único elemento iconográfico que los olmecas heredarían a las culturas mesoamericanas posteriores. Si estos elementos sobre la Cabeza 7 son el primer antecedente de la designación de una deidad a partir de los círculos concéntricos sobre la cabeza, tendríamos aquí el retrato de un hombre que manifiesta su cercanía e identificación con la deidad, probablemente para justificar su poderío, como hicieron los gobernantes de muchas otras culturas no solo en Mesoamérica sino en el mundo.

De hecho, es generalmente aceptado (Cyphers 1996: 55) que estas esculturas monumentales procuraban legitimar y reforzar el poder de los líderes. El prestigio social de estos apuntalaba su derecho –así como el de sus descendientes– a gobernar.



FIGURA 28. Dibujo de la Cabeza Colosal número 7 de San Lorenzo, con los diseños de manos sobre el casco desdoblados para su mejor apreciación (dibujo: Sara Ladrón de Guevara).

Distintos estudiosos han propuesto que las cabezas colosales representan guerreros, jugadores de pelota o gobernantes. Si aceptamos el indicio de estos círculos como antecedente de un marcador de deidad, acaso nos enfrentamos aquí a hombres que procuraron convencer de su linaje y de su identificación con los mismísimos poderosos dioses.

LA OFRENDA 4 DE LA VENTA⁸

EN LA OFRENDA 4 DE LA VENTA, las pequeñas hachas devienen estelas y las figurillas se tornan gigantes. De esto da cuenta la obra coordinada por Diana Magaloni Kerpel y Laura Filloy Nadal, donde se asienta que la monumentalidad de la escultura olmeca es patente también en las piezas de pequeño formato. En efecto, ni las ofrendas masivas ni las esculturas monolíticas en La Venta opacan la monumentalidad de la pequeña Ofrenda 4 (figura 29). Dieciséis personajes respaldados por seis estelas-hachas se reúnen en una ofrenda que estuvo oculta por milenios. Su hallazgo, producto de la exploración arqueológica en 1955, da un significado distinto a los cientos de artefactos olmecas que abundan en colecciones privadas o de museos: no se trata del valor de los objetos aislados sino del conjunto que reproduce una escena. Todas estas figuras-retrato muestran deformación cefálica intencional del tipo anular, ya sea oblicua o erecta. Realizadas en piedras duras, jadeítas, serpentinas y otras, dan colores y texturas diversas al conjunto. Fueron frotadas con cinabrio y hematita, enterradas en arcilla roja para que permanecieran erectas y fueron cubiertas con arena blanca, roja-rosada, relleno arenoso café y gris. El depósito fue abierto en tiempos olmecas y vuelto a cerrar con capas de arena naranja, rosada, amarilla y blanca.

La Ofrenda 4 de La Venta. Un tesoro olmeca reunido en el Museo Nacional de Antropología está estructurado, pues, en tres partes:

La primera parte cuenta la historia reciente de la Ofrenda. Es bueno aclarar la cercanía temporal de estos relatos, pues nos es clara la largueza de la historia de este pequeño conjunto escultórico. En este segmento, Rebeca González y Valérie Courtes presentan contextos de su

8 Presentación del libro *La Ofrenda 4 de La Venta. Un tesoro olmeca reunido en el Museo Nacional de Antropología. Estudios y catálogo razonado* de Diana Magaloni Kerpel y Laura Filloy Nadal (coords.).



FIGURA 29. Ofrenda 4 de La Venta (cortesía del archivo digital de las colecciones del MNA. INAH-CANON).

hallazgo e interpretaciones; Jane Mac Laren Walsh habla del papel del Instituto Smithsonian en estas historias y Martha Carmona y Patricia Ochoa hacen un recuento de las exposiciones en las que la Ofrenda ha ocupado un lugar.

Los nombres que aparecen en el relato de su hallazgo son hoy leyenda: Matthew y Marion Stirling, Philip Drukker, Eduardo Contreras, Robert Heizer, Alfonso Caso, Richard Stewart, Miguel Covarrubias dan cuenta del descubrimiento no solo de objetos sino de toda una civilización que da inicio a la tradición mesoamericana.

En el relato de las interpretaciones, González y Courtes dan cuenta de las teorías acerca de la oquedad que se halló en la excavación de la ofrenda. Si bien se ha interpretado generalmente como la reexcavación de la misma en tiempos olmecas, aquí se discute si en realidad obedece a la colocación misma de la ofrenda en el momento ritual de su erección.

Pero la exploración misma habría de significar la rotura del cenáculo que formaron durante siglos los hombrecitos verdes. Tres de sus integrantes fueron llevados entonces a Washington D. C. y allí permanecen hasta nuestra década. Mientras tanto, al cónclave de figurillas olmecas se le agregan tres reproducciones. Carmona y Ochoa narran en este libro que logran disuadir a los ladrones del Museo Nacional de Antropología de 1985, pues, cuando estos inician el desmontaje de la ofrenda en la sala del museo, una de las piezas cae, se rompe y pueden ver que se trata de una reproducción. Revisan otra y resulta también reciente. Dejan el resto de la ofrenda -la de piezas originales- intacta y la vitrina abierta. A partir de 2012, las piezas vuelven a reunirse. El anecdotario bien vale la lectura íntegra del volumen.

En la segunda parte del libro, se revisan los elementos de la ofrenda en términos formales y materiales. Olaf Jaime Riverón se ocupa de las hachas-estela; Josefina Bautista describe las características antropométricas de los personajes y Laura Filloy, Diana Magaloni, José Luis Ruvalcaba y Ricardo Sánchez revisan las materias primas de cada elemento del conjunto.

Jaime Riverón describe cómo las piezas que hacen de estela en la ofrenda corresponderían a la forma de las llamadas hachas olmecas, si bien las de la ofrenda son más largas que lo común y muestran haber sido adelgazadas para enmangarlas, así como evidencias de uso en su filo. Las hachas 3 y 4 son complementarias de un pectoral, lo que indica la tradición olmeca de reutilizar las esculturas, no solo las monumentales, pues aquí se trata de pequeños artefactos. Las evidencias iconográficas registradas en tres de estas piezas son típicamente olmecas. Las hachas se depositan generalmente en forma horizontal, pero aquí la verticalidad, su delgadez y su altura las convierte en estelas.

La tercera parte corresponde al catálogo razonado de las figurillas y su distribución en la ofrenda, y lleva por nombre lo que es acaso la esencia de la ofrenda: Retratos de los ancestros. Aquí, Diana Magaloni y Laura Filloy describen y presentan excelentes fotografías de los cuatro lados de cada una de las piezas.

A partir de ello, la reflexión gira en torno a su manufactura, sobre todo en lo referido a su disposición en el conjunto y su distribución a partir de distintos rasgos biométricos, de modificaciones bioculturales intencionales, por canon de representación e indumentaria, y se discute su correspondencia con retratos de personajes precisos por sus fisonomías y sus rasgos diferenciales. No se trata genéricamente de hombres sino de personajes precisos.⁹

Cabe preguntarnos, ¿qué mito reprodujo el ritual que representa la Ofrenda 4? Uno ceremonial, que atañía solo a varones. Hombres pertenecientes a familias de tradiciones rigurosas: habían sido tratados con la tradicional deformación craneana desde la cuna, sus madres habrían cuidado de dar a su fisonomía el aspecto de los hombres de poder, a imagen y semejanza de los dioses. Habían perforado los lóbulos de sus orejas para portar joyas que evidenciaran su rango y su estatus económico; habían limado sus dientes para que fueran filosos como los de los animales sagrados –el cocodrilo, el jaguar– y los habían respaldado por seis estelas erectas, como las que conmemoran los ciclos de los tiempos y los de los señores en el poder.

Quizá nunca sepamos hasta qué punto el encargado de la colocación de los enanitos verdes y las hachuelas haya acudido a su creatividad –o hasta dónde obedeció el rigor que mi hijo guarda al colocar las figuras en el interior de nuestro casero pesebre decembrino–. ¿Las alineaciones y enfrentamientos obedecen a señalamientos precisos? ¿El número de participantes debe ser siempre dieciséis? ¿La diferencia de colores y texturas

9 Son de mi especial predilección las páginas justo luego del índice, que reproducen los retratos, de estética depurada y cuya disposición particular me mueve a la reflexión. En casa suelo disponer un nacimiento navideño cada diciembre. Me tomo algunas libertades como ubicar una maqueta de la pirámide de El Tajín como asiento del pesebre. Apenas mi hijo tuvo edad para ayudarme, le di libertad también a él para colocar las figuras donde él quisiera. Animales, pastores, ángeles y reyes magos fueron distribuidos por él mismo sobre el paxtle, pero, cuando llenó el pesebre de borregos, limité su hasta entonces respetada creatividad y le hice colocar los llamados “misterios” –las figuras de la sagrada familia– junto a las figuras de un burro y un buey. El mito debe reproducirse cada año en el ritual. Mi hijo podrá transmitir la tradición que yo misma heredé desde hace tantas generaciones.

obedece a algún patrón? Tengo para mí la certeza de que solo podía tratarse de varones, pues ya en otras ocasiones he demostrado la nula participación de las mujeres en las actividades del ámbito religioso o del poder.

Sin embargo, hoy las mujeres sí se involucran en la ofrenda: Diana Magaloni y Laura Filloy hacen un excelente recuento interpretativo, y dedican su trabajo a otra mujer imprescindible en la historia de la exposición de piezas olmecas que dio lugar a encontrar nuevamente las figurillas: Virginia Fields. Para sumarme a estas mujeres indagadoras, y a petición expresa, añado a las de ellas una hipótesis de trabajo más: propongo –consideración que surge de mi revisión de las fotografías de frente y de perfil en este libro– que las piezas 9, 12, 21 (figuras 30 y 31) y, acaso también, la 10, 15 y 20 están portando una máscara, semejante a las encontradas en Arroyo Pesquero y que destacan en las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa de nuestra Universidad Veracruzana. Serían seis, como el número de hachas-estela que les respaldan.

A Diana Magaloni le correspondió dirigir el Museo Nacional de Antropología cuando ocurrió la gestión del regreso de las figurillas –por parte del Instituto Smithsonian– a dicho recinto, donde hoy habitan con sus compañeros de antaño.

De Laura Filloy podemos afirmar que su labor se acerca a la magia: inteligente y sensible, ha tocado y reconstruido el rostro de Pakal, devolviendo su fisonomía al rey de Palenque después de siglos de haber sido desmoronado y deformado, y nos ha regalado su verdadero rostro. Ella ha intervenido también otros rostros emblemáticos como el de la máscara oaxaqueña del hombre murciélago o la teotihuacana de mosaico de serpentina. Y hoy ha logrado reunir a los hombres olmecas que, después de milenios de cenáculo, habían sido separados por sus descubridores en aras de una ciencia que profanó un rito. Seguramente Laura Filloy se entrega ya a sus conjuros para revelarnos otro rostro de antaño, ya conjetura fisonomías para comprobar sus intuiciones, ya se alía con alguna otra hechicera restauradora arqueóloga, museógrafa o guardiana de las reliquias y retratos de los ancestros. Laura Filloy restaura, re-

flexiona, interpreta, deduce, reproduce y nos conecta con los creadores antiguos, aquellos que aprendieron de sus antecesores a colocar con rigor cada rasgo, cada estela, cada rezo.



FIGURA 30. Figurilla 9, Ofrenda 4 de La Venta (cortesía del archivo digital de las colecciones del MNA, INAH-CANON)



FIGURA 31. Figurilla 21, Ofrenda 4 de La Venta (cortesía del archivo digital de las colecciones del MNA, INAH-CANON)

EL HOMSHUK DE TENASPI¹⁰

UN HUEVO FLOTA SOBRE EL AGUA EN MOVIMIENTO y es recuperado de entre las piedras. Siete días de crianza son suficientes para verlo convertido en niño. Tiene los cabellos del color de los del maíz tierno. Son ancianos quienes lo crían, hombre y mujer, como los creadores del universo que echan la suerte con granos de maíz y que aún pueden observarse en el Códice Borbónico. Siete días más habrán de transcurrir para que el niño se haga adulto. Pero no se trata de un relato feliz: Homshuk era objeto de burla de peces, aves y animales diversos. Por ello se muestra vengativo y establece alianza con el murciélago para matar a quienes lo criaron. Es el mito de Homshuk. Otra versión afirma que se trata de dos huevos gemelos, lo que señala el papel dual del numen.¹¹

Homshuk es deidad dema, pues es maíz de cabellos dorados, que puede ser desgranado y convertirse en alimento de los seres humanos. La vieja que le crio es también, como él, deidad dema.¹² En alguna otra versión del mito se relata cómo Homshuk recogió las cenizas de la vagina de la vieja calcinada y, al sembrarlas, nacieron la calabaza y el chayote.

Homshuk, como otras deidades mesoamericanas, tiene a la par un rol negativo y uno benefactor. Así, aunque es destructor de quienes lo criaron y vengativo frente a los que se burlan de él, se erige como vencedor de seres míticos y se alía con algunos de ellos. Se enfrenta a Huracán provocando la pérdida de su pierna y el conflicto concluye en la alianza para proveer de agua al maíz.

10 Publicado en Lourdes Budar y Philip Arnold (eds.), *Arqueología de Los Tuxtlas: anti-
guos paisajes, nuevas miradas*.

11 Se pueden consultar revisiones en W. S. Miller, *Cuentos mixes*, pp. 163-169.

12 "Dema es un término utilizado por los marind de la costa sudoeste de Nueva Guinea para designar a seres del periodo mítico que son el origen, a menudo a través de su muerte dramática y sacrificial, de diferentes técnicas de cultivo y a veces de algunas partes del universo", Paul Paupard, *Diccionario de Religiones Comparadas*.

El mito se ha recuperado con variantes entre los popolocas de So-teapan y los de Pajapan, en Veracruz, así como entre los mixes de Camotlán, Oaxaca. El primero en recopilarlo fue Foster (1945) y, a partir de esa primera versión, varias otras han surgido, variando mitemas pero manteniendo constante en todas ellas la identificación de Homshuk con el huevo y con el origen del maíz.

Si bien en algunas versiones Homshuk tiene padres, las más de las veces el relato inicia con su hallazgo por parte de una pareja de ancianos y, en ese sentido es, como otras deidades mesoamericanas, nato sin concepción carnal. Su asociación con un huevo le identifica como ovíparo. Es beligerante y destructor y, al mismo tiempo, se ofrece como alimento de los hombres. Homshuk es el maíz, alimento primordial asociado a otras deidades creadoras en la mitología mesoamericana como Quetzalcóatl, con el cual encontramos otras asociaciones simbólicas:

- Tanto Homshuk como Quetzalcóatl son concebidos sin un acto carnal de origen.
- Siendo Quetzalcóatl una serpiente emplumada, reconocemos que tanto reptiles como aves son ovíparas, así que podemos inferir una ovogénesis para los dos entes.
- Ambas deidades participan en un relato mítico que les asocia con el murciélago.
- Cada una de estas deidades aparece en un mito que da cuenta del origen del maíz.
- En la variante mítica de Homshuk, en la cual se incluyen dos huevos, resalta el carácter dual que Quetzalcóatl encarna como gemelo divino.

En el Museo de Antropología de Xalapa hay una pieza escultórica pétreo traída de la Isla de Tenaspi, ubicada en la Laguna de Catemaco, a la que se ha identificado tradicionalmente como Homshuk. La pieza está catalogada en las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa con

el número 00322 y mide unos 60 cm de altura aproximada (al estar empujada en una base, no se ha tomado la altura total del monumento). Hoy presenta una erosión notable con respecto a las imágenes tomadas por Blom, así como una oxidación en la parte correspondiente a la frente y al ojo izquierdo del rostro esculpido.

En la primera imagen del monolito que Blom diera a conocer en su clásico *Tribus y templos* (1986: 45-46) (figura 32), podemos observar que el bajorrelieve ha sufrido el desgaste del tiempo. También se observa el aprecio de los locales, que le habrían colocado sobre una base de piedra –aparentemente también trabajada en la época prehispánica– y recargado en una pared hecha de estera y carrizo.

Podríamos quizás reinventar el mito y contar la historia reciente de esta pieza al menos a partir de 1925. Entonces Frans Blom viaja por el sur de Veracruz y, en su visita a Catemaco, después de recorrer plantíos de tabaco y de reconocer montículos, halla al frente de una vivienda una escultura monolítica de tamaño mediano, recogida por los locales en la Isla de Tenaspi, en la parte norte de la Laguna de Catemaco. Haber sido hallada en una isla resulta en la renovación del mito, pues la pieza arqueológica es como el Homshuk del mito, una piedra sobre el agua. Representa un rostro humano dentro de una forma ovoide, lo que sustenta el relato de la decapitación y la idea de la ovogénesis. La pieza fue apreciada de tal forma que fue colocada en la fachada de la casa de sus poseedores; fue recogida y llevada a un hogar, como lo fue el Homshuk del mito. Décadas después habría de ser trasladada para ser integrada a las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa, como tantos otros monumentos descritos por Blom (1986), en un marco de políticas de coleccionismo regional que, aunque hoy parezcan discutibles, aseguraron la permanencia del monolito hasta nuestros días. Las piezas que no fueron recolectadas no tuvieron la misma suerte. Hoy solo las conocemos a través de las viejas fotografías de Blom.

Revisando la iconografía del monumento, reconocemos el rostro enmarcado en un ovoide. Sus facciones evocan los labios gruesos y la nariz



FIGURA 32. Figura pétrea ovoide. Isla de Tenaspi, Catemaco, Veracruz (tomado de Blom y La Farge, 1986: 46).

platirrina de las esculturas olmecas. Sus ojos están cerrados, emulando la muerte. Es entonces un decapitado encerrado en la forma perfecta de un huevo, que es símbolo de origen y, por lo tanto, su muerte deviene en principio, el fin anuncia un ciclo. Sus ornamentos son simétricos: grandes orejeras se prolongan sobre la superficie lateral de la escultura. Sobre la frente, una suerte de hebilla es coronada por un penacho extendido.

Para llevar a cabo una cuidadosa revisión de los elementos iconográficos esculpidos, procedimos a trabajar sobre fotografías, con lo que identificamos rasgos no visibles a simple vista (figura 33), como el numeral en la base de la escultura, que se notaba con claridad en la fotografía de Blom.

En los diseños esculpidos en bajorrelieve, encontramos los siguientes elementos iconográficos:



FIGURA 33. Escultura de Tenaspi (a: catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana), b: foto y trazo: Sara Ladrón de Guevara).

- Diseño cuatripartito. El rostro de ojos cerrados se encuentra ubicado en el centro de un diseño cuatripartito conformado por las orejas del rostro y los ornamentos sobre su frente y bajo su barbilla. Se constituye así en centro del universo redondo del huevo que le contiene. Es común en la iconografía olmeca la referencia a los cuatro rumbos y a un centro, lo que alude a la estructura del cosmos. A menudo se centra a personajes en el interior del esquema, como el hacha de Arroyo Pesquero, en la que cuatro símbolos enmarcan al personaje central; incluso se llega a representar los cuatro extremos en el cuerpo mismo de los individuos, como ocurre con El Señor de Las Limas, que presenta el diseño de cuatro perfiles, uno en cada uno de sus hombros y de sus rodillas. Pero si en esos ejemplos se señalan las cuatro esquinas –que unidas formarían una x o cruz de San

Andrés-, los diseños alrededor del rostro de Homshuk se organizan perpendicularmente encima, abajo y a los lados, formando un esquema cruciforme.

- Brotes de maíz. Los ornamentos del tocado y los laterales están coronados por diseños que evocan los brotes del maíz, como se encuentran en las imágenes del dios conocido en la iconografía olmeca que tiene brotes de maíz surgiendo de la cima de su cabeza. Es elocuente sobre el bajorrelieve de la pieza observar formas lanceoladas que semejan las hojas de la milpa con gran claridad. Se ve así claramente la asociación con esta planta gramínea. Tanto del lado izquierdo como del derecho se observan dos de estos elementos sobrepuestos por encima del rostro y en su lado izquierdo hay otro lateral (figura 34).

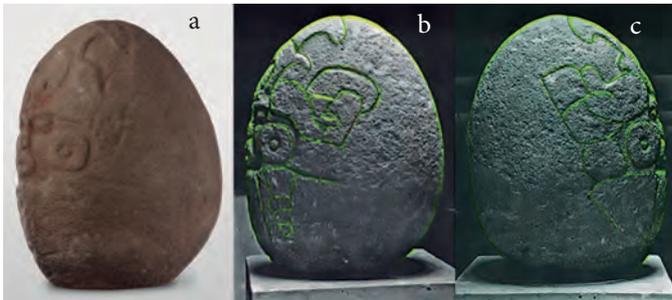


FIGURA 34. Representaciones de los costados de la Escultura de Tenaspi (a: catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana, b y c: foto y trazo: Sara Ladrón de Guevara).

- Numeral Seis. Debajo del rostro observamos una barra y un círculo bajo la misma. No podemos abstraernos de la idea de que se trate de un numeral que, en representaciones olmecas, aparece también, aunque invertido (el círculo sobre la barra), asociado a la deidad que Joralemon (1990) reconociera como Dios del Maíz (figura 35). En otro importante monumento de Los Tuxtlas, la Estela 1 de Piedra Labrada (Budar: 2010), aunque fechado hacia

el periodo Clásico, muy posterior a la ocupación olmeca, aparece el Numeral Siete representado con la barra sobre los dos círculos (figura 36), lo que bien podría reiterar la tradición en Los Tuxtlas de esta forma de representación de numerales según la cual la barra se asienta sobre los círculos, opuesta a la tradición más conocida en la que estos elementos se colocan a la inversa.



FIGURA 35. Representaciones del dios II-A (asociado al maíz), según Joralemon. La imagen izquierda presenta el numeral 6 en la parte superior (dibujos: Joralemon, 1990).



FIGURA 36. Glifo ojo de reptil con el numeral 7, en la Estela 1 de Piedra Labrada (dibujo: Alma Vargas Corona, 2018, archivo personal de L. Budar).

- Crótalo. Bajo la orejera izquierda de la pieza se observa un diseño de óvalos de tamaño decreciente en sucesión vertical. Se antoja el diseño de un crótalo de serpiente de cascabel, lo que le asociaría nuevamente al carácter serpentino de la ovogénesis y a la presencia del reptil en el nacimiento del maíz. Este elemento reiteraría la coincidencia con Quetzalcóatl, al asociarle simbólicamente con la serpiente.

Resumiendo, reconocemos en la iconografía la cabeza muerta de un decapitado que se define como deidad *dema*: de su sacrificio ha surgido el maíz. Se ofrenda para alimento de los hombres. La cabeza decapitada es contenida en un huevo que recuerda el origen del mito. Así, el final es el inicio, es el mito del eterno retorno.

El mito de Homshuk está plagado de nacimiento, muerte y resurrección. El padre, la madre y el mismo Homshuk mueren y renacen en anecdotarios variantes del mito. Ya López Austin (1992: 272) ha señalado la correspondencia de la concepción de los ciclos de las esencias que toma como arquetipo el proceso reproductivo del maíz. En efecto, los granos germinan al romperse y morir en plantas de las que, a su vez, brotan mazorcas llenas de granos. Al darse esta reproducción, se celebra una suerte de renacimiento o de nacimiento que precisa el sacrificio de los granos.

Vale la pena reconocer la analogía plástica entre este monolito y aquellos que adornan los puntos extremos y centrales en los juegos de pelota tempranos del sitio de El Tajín. Lejanos temporal y espacialmente, hallamos aquí los rostros con ojos cerrados dentro de las fauces de un animal fantástico. Esculpidos en bajorrelieve sobre un bloque monolítico, evocan seguramente las cabezas-trofeo de los jugadores decapitados; en ese ritual se recrea el ciclo de la muerte necesaria para recrear la vida. Si bien en estos casos la superficie es plana y no se reconoce la forma ovoide, más bien pareciera que el dibujo se desdobra, rompiendo al animal devorador en dos perfiles; además, el tratamiento del rostro

humano central con ojos cerrados es enmarcado en dichas fauces conmemorando seguramente la muerte de los jugadores sacrificados durante el ritual. Así, se perpetuaba el sacrificio, ligado también a la fertilidad y, acaso, al nacimiento del maíz. Esta asociación simbólica del sacrificio del juego de pelota y el maíz ha sido propuesta a partir de la imagen reiterada a lo largo de la Costa del Golfo –e, incluso, en el Área Maya– que muestra a jugadores de pelota decapitados, de cuyos cuellos surgen siete serpientes, imagen que puede reconocerse como alusiva a una fecha (7 Serpiente) asociada al nombre de la deidad del maíz.

Pero regresando a las esculturas de bloque en las canchas tempranas de El Tajín, estas reiteran, como el Homshuk de Tenaspi, esta asociación del maíz con la decapitación e, iconográficamente, podemos notar que las cejas en forma de voluta del serpentiforme que rodea el rostro decapitado evocan las formas lanceoladas que hemos interpretado como hojas de la planta del maíz.

Sin pretender establecer una influencia directa entre una y otra escultura, acaso recuperamos en estas imágenes un formato de larga duración que refiere a la cabeza del decapitado en clara asociación con las deidades dema que habrán de dar forma al nacimiento del maíz. Se trata de la reiteración de la idea omnipresente en la cosmovisión mesoamericana de la necesidad de la muerte para propiciar la vida, y del sacrificio para fecundar la tierra generosa.

Homshuk es una variante más del dogma de fe que implicaría la correspondencia de la muerte con la vida y del maíz con el sacrificio divino originario que ha de reproducirse en el ritual. La imaginaria resulta entonces en ecos de un mito que no solo se relata en la palabra sino en la iconografía eternizada en los inquebrantables bloques pétreos, hoy evidencia material de un relato cuya supervivencia le condena a la transformación constante.

TERCERA PARTE
CENTRO DE VERACRUZ, LA MULTICULTURALIDAD
LLAMADA TONONCAPAN

SONRISAS DE PIEDRA Y DE BARRO¹³

Reír es una manera de nacer (la otra, la nuestra, es llorar).

OCTAVIO PAZ

POCAS SONRISAS hallamos en el arte universal.

Aunque nada sea más humano que reír, las representaciones gráficas de la figura humana suelen mostrar seriedad, recurrentemente, a lo largo del tiempo y en las diversas culturas. Ocupándonos hoy de los restos materiales de la Mesoamérica precolombina, encontramos algunas excepciones a esta regla que bien valen una revisión.

Nos referiremos aquí a dos grupos de manifestaciones de tiempos y culturas diferentes, pero de regiones cercanas. Los monumentos pétreos olmecas y el complejo de las caritas sonrientes fueron hallados en el sur de la Costa del Golfo de México; el primero en el sur del territorio que hoy es el estado de Veracruz y parte de Tabasco, y el segundo también en el sur del estado de Veracruz, vecino al área nuclear olmeca, entre las cuencas del Papaloapan y del Río Blanco, en la Mixtequilla y la zona semiárida central veracruzana.

SONRISAS DE PIEDRA

Apenas aludimos a los olmecas y vienen a nuestra mente las cabezas colosales: gestos adustos, ceños fruncidos, comisuras de la boca abatidas, retratos de gobernantes poderosos y autoritarios. Y, sin embargo, para nuestra sorpresa, las primeras muestras de una sonrisa prehispánica quedaron plasmadas en cabezas colosales. Me refiero a la Cabeza 9 de

13 Publicado en Claudia Gidi y Martha Elena Munguía (eds.), *La risa: luces y sombras: estudios disciplinarios*.

San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz, y al Monumento 2 de La Venta Tabasco, ambas figurando una evidente y clara sonrisa (figura 37).

Siendo que las cabezas de San Lorenzo fueron esculpidas entre el 1200 y el 900 a. C. aproximadamente y que las de La Venta lo fueron entre el 600 y el 400 a. C., tenemos que hay un lapso importante entre uno y otro monumento. A pesar de que este admirable conjunto de esculturas es ampliamente conocido, poco se ha insistido en su carácter sonriente. De hecho, en la memoria del gran público las cabezas colosales son cosa seria. Después de todo, de las diecisiete cabezas colosales halladas, solo estas dos se muestran sonrientes, en contrapunto con el gesto áspero del resto del conjunto.

La primera tiene los labios cerrados, y la sonrisa franca hace que sus mejillas muestren las correspondientes arrugas. La segunda entreabre la boca mostrando los dientes superiores. Ambas portan casco, son bizcas, de nariz chata y de labios carnosos; ambas muestran el ceño fruncido, acaso presionado por el casco. Todos estos son rasgos comunes al resto de las cabezas colosales conocidas. No deja de sorprender el carácter amable entre la colección de cabezas francamente adustas. Un gobernante de San Lorenzo y uno de La Venta fueron perpetuados con la calidez y confianza que da una sonrisa.

Si es difícil dilucidar la intención del mensaje de las cabezas colosales, más intrigante aún es la sonrisa en estos dos rostros.

En términos generales, hoy se acepta que las cabezas eran esculpidas para glorificar la grandeza y el poderío de los señores gobernantes. El traslado de los enormes y pesados bloques de basalto desde Los Tuxtlas (a unos sesenta kilómetros de San Lorenzo) y el labrado de sus rasgos en un tiempo en que no se hacía uso de herramientas de metal son claros indicadores de los enormes esfuerzo y costo que estos monumentales retratos tenían para esa sociedad.

Seguramente no había lugar para dejar nada al azar. La voluntad del señor en turno habría de seguirse al pie de la letra. La legitimación de su poder estaba basada en este género de ostentación. Los retratos



FIGURA 37. Cabeza 9 o monumento SL-66 de San Lorenzo Tenochtitlan (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

resultan enormes, pesados, inquebrantables, irrompibles, para apuntalar la gloria eterna del retratado en basalto. Y es cierto: tres milenios después los seguimos admirando y aún nos intriga la sonrisa plasmada en sus duros rostros de piedra.

Siendo estas esculturas evidentes retratos –ya que cada una tiene rasgos distintivos–, propongo que en este caso no solo se procuró plas-

mar las características físicas de los personajes a retratar sino también la personalidad de estos individuos en particular. Esta es una concepción moderna de retrato, y es un tanto osado proponerlo para las piezas precolombinas, pero quién puede negar la simpatía que produce enfrentar una cabeza sonriente o la postración a la que incita la dura expresión de otras cabezas colosales.

De cualquier modo, por alguna razón, y a diferencia de muchos otros rasgos olmecas que se mantuvieron como forma de vida y cosmovisión en Mesoamérica, a partir del Preclásico no volvemos a ver sonrisas sino hasta el Clásico tardío –hacia el 600-900 de nuestra era–, en un simpático y mucho más humilde complejo de figurillas de barro que no tiene nada que ver con el portentoso alarde de las cabezas colosales que describiremos a continuación.

SONRISAS DE BARRO

Las llamadas “caritas sonrientes” del centro sur de Veracruz son un icono ampliamente conocido e identificado por el gran público. Comenzaron a ser halladas desde los cincuenta, particularmente en las investigaciones llevadas a cabo por Alfonso Medellín Zenil en la región de la Mixtequilla. Seguramente un factor trascendental para la difusión de este complejo fue la publicación, en 1962, del magnífico volumen *Magia de la risa*, editado por la Universidad Veracruzana.

Allí, además de los datos arqueológicos proporcionados por Medellín y de las fotografías de la lente de otro connotado arqueólogo, Francisco Beverido, se presenta un bello texto de Octavio Paz, donde este reflexiona sobre las caritas sonrientes desde su aspecto sensible y no solamente como dato científico; después de todo, además de artefactos arqueológicos, las caritas sonrientes resultan una manifestación artística magistral.

Tan solo en las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa hay alrededor de dos mil piezas de este complejo.

Muy distintas de las cabezas colosales antes referidas –que representan individuos–, estas figuras parecen referir a una colectividad genérica y, en ese sentido y teniendo en cuenta también su número, parece tratarse de artefactos al alcance de la población, lo que los habría convertido, en su momento, en objetos populares (figura 38).

Se trata de figuras huecas de cerámica hechas en molde, de tal forma que no es raro encontrar varios ejemplares idénticos. Así, podemos pensar en una producción en serie que abarataba el valor de las piezas, lo que habría facilitado la adquisición de las piezas por un mucho mayor número de personas. Sabemos que en la misma región se desarrollaron las esculturas cerámicas modeladas, como las famosas piezas de El Zapotal, de manera que en el mismo tiempo y en el mismo lugar ocurrían simultáneamente dos tradiciones o maneras de hacer: el modelado y el moldeado. Dada la diferencia en cuanto a inversión de tiempo que toma hacer un modelado en comparación con un moldeado, insistimos en que estas sonrientes figurillas eran asequibles, no así las complejas esculturas modeladas en cerámica y, mucho menos, las modeladas en piedra.

Volviendo a las llamadas caritas sonrientes, en realidad se trataba siempre de cuerpos completos (figura 39), aunque a menudo solo se conservan las cabezas. Esto puede deberse a la fragilidad del cuerpo, que se rompería como tuestos, pero también se ha propuesto que la decapitación ritual de las figurillas sea la razón de la reiterada aparición de



FIGURA 38. Caritas sonrientes: a: Pieza MAX 00110 [de Dicha Tuerta], b: Pieza MAX 00133 y c: Pieza MAX 00111 [ambas de Los Cerros] (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).



FIGURA 39. Escultura de El Zapotal MAX 12357 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

ejemplares sin cuerpo. Las hay femeninas y masculinas, de una pieza o articuladas, vestidas o desnudas, con o sin tocado, de una altura variable desde los 15 hasta los 50 cm de alto, pero con el común denominador del gesto sonriente y franco.

Las interpretaciones con respecto a su significado han sido numerosas. El hecho de que no encontramos paralelo en culturas más tardías y por lo mismo más documentadas –como la azteca o la maya– impide hacer analogías posibles, que es la forma en que se han establecido la mayoría de las interpretaciones respecto de la cosmovisión de la Costa del Golfo prehispánica. Su identidad ha tenido múltiples interpretaciones: Macuilxóchtli, Xochipilli, Chaneques, Quetzalcóatl, etc. A continuación, revisaremos someramente estas propuestas.

Alfonso Medellín Zenil, autor de un ensayo en *Magia de la risa*, y quien llevó a cabo un buen número de hallazgos de caritas sonrientes, sugiere que estas figurillas estaban asociadas a la música y a la danza y, en ese sentido, a Macuilxochitl-Xochipilli –para utilizar los nombres nahuas de estas deidades–. Esta propuesta sigue siendo generalmente aceptada y es referida para explicar sus sonrisas. Incluso, la reiteración de la figura del mono en muchos de los tocados es referente de la jocosidad y del juego. Las vírgulas que adornan a muchos de estos últimos, a menudo interpretadas como símbolo del viento, son explicadas como la cola del mono, en una suerte de *pars pro toto* de la expresión de lo lúdico.

Doris Heyden (1971) escribió un ensayo –en el catálogo de una exposición de arte de Veracruz central– en el que propone la posible ingesta de drogas hilarantes que habrían debido ser utilizadas en algún tipo de ritual y que son precisamente estos participantes de ceremonias con enervantes los que se representan en estas piezas. Es sabido que en varios ritos prehispánicos se hacía uso de sustancias psicotrópicas; tal es el caso de los rituales aztecas dedicados a Chicomecóatl y a Xilonen, ambas deidades del maíz, en los que, según los cronistas, se procuraba alegrar a quienes serían sacrificados, mismos que debían danzar y cantar antes de su inmolación. Esta interpretación tiene que ver, pues, con la germinación y la fertilidad deseada y propiciada mediante el ritual.

María Teresa Uriarte (1986), por su parte, sin negar las interpretaciones anteriores, propone que los distintivos en los tocados y en la vestimenta de las figurillas bien podrían ser marcadores regionales de su procedencia y que los animales que las ornan podrían indicar una relación totémica con dicho ente.

Cherra Wyllie (2008) recientemente propuso que el contexto en que las figuras sonrientes fueron halladas en El Zapotal (figura 40) –formando parte de los entierros que a su vez eran parte de la ofrenda de Mictlantecuhtli– están más bien asociados con la personalidad de los chaneques. Su argumentación se basa en el nombre de esta deidad de la muerte en lengua zoque, que es Chane, y, en ese sentido, las figurillas



FIGURA 40. Entierro de El Zapotal (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

corresponderían a las figuras míticas llamadas chaneques, todavía presentes en las tradiciones del sur de Veracruz: personajes pequeños y traviesos que mostrarían su carácter jocosos en la sonrisa.

A partir de su revisión de los diseños en la vestimenta de las figurillas, Chantal Huckert (2009) propone que las figurillas muestran a devotos danzantes que, en rituales, portaban diseños sobre sus atuendos para aludir a rangos. Las crónicas asientan que en la veintena de Atamalqualiztli, celebrada al inicio de la cosecha del maíz, la gente se presentaba vestida de chupamirtos, mariposas, abejas, moscas, aves, escarabajos (Huckert, 2009: 17). Así, las figurillas que nos ocupan estarían representando estas prácticas.

En un trabajo de tesis de grado, María José Reyes Parroquín (2011) propone, después de revisar la tipología de tocados, que estas figurillas aluden al culto a Quetzalcóatl, y esto explicaría la recurrencia de:

- Diseños del quince en forma de bandas cruzadas, asociados a Venus, planeta de esta deidad.

- Serpientes emplumadas, nombre y figura de la deidad.
- Grecas escalonadas que representan el caracol cortado, insignia de la deidad.
- Las vírgulas como representación del viento, asociado con Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl.
- El juego de pelota, cuya cancha aparece representada al menos en un tocado, y que era un ritual asociado con este numen.
- El rostro de serpiente de volutas, emblema de esta deidad en la iconografía de El Tajín (Reyes, 2011: 156-157).

Esta propuesta es coherente con el movimiento religioso que ocurría a lo largo de toda Mesoamérica hacia el Clásico tardío, cuando la figura de Quetzalcóatl cobró particular fuerza. Debe destacarse también que se han generado malos entendidos respecto de las caritas sonrientes, particularmente en cuanto a su ubicación espacial. Habría que iniciar por un discurso nuevamente gráfico, aunque seguramente tal situación se sustentó en un discurso académico poco atinado. Me refiero al mural que Diego Rivera pintara hacia 1950 en el Palacio Nacional y que representaba al sitio de El Tajín. Allí, entre personajes que copian características y atuendos de los representados en los relieves del Juego de Pelota Sur de dicho sitio, y que enfrentan a personajes de atavíos aztecas (lo que supone también desinformación de Rivera respecto de la temporalidad de El Tajín –800-1100 d. C., antes de la fundación de Tenochtitlan), se encuentra un personaje femenino cuyo rostro representa una alegoría de una carita sonriente (figura 41).

En El Tajín, sin embargo, nunca se ha encontrado una carita sonriente. Como dijimos anteriormente, estas figurillas han sido encontradas en las cuencas del Papaloapan y el Río Blanco y en la zona semiárida central veracruzana. ¿Por qué entonces Diego Rivera pinta una carita sonriente en El Tajín? Seguramente esto se debe a que se considera como totonaca un área muy amplia, definida por Medellín Zenil entre el río Cazones, al norte, hasta el río Papaloapan, al sur (Medellín, 1960: 3).

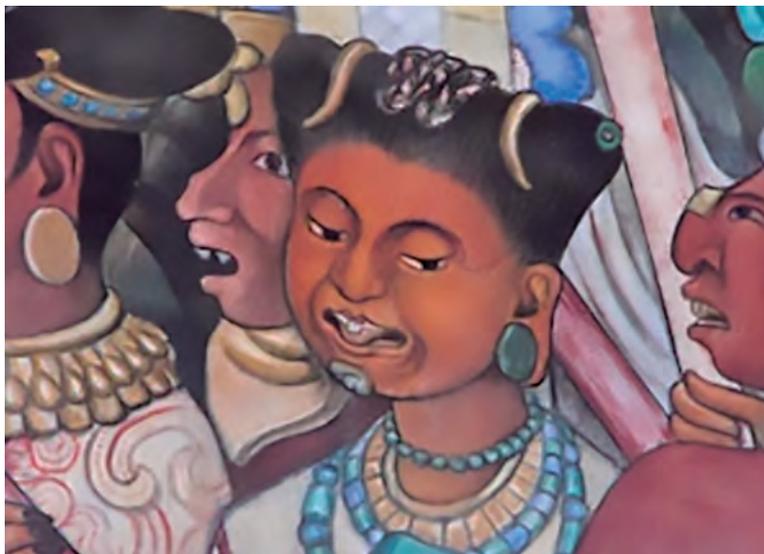


FIGURA 41. Fragmento del Mural de Diego Rivera en Palacio Nacional (foto: Sara Ladrón de Guevara).

Seguramente alguien informó a Diego Rivera que El Tajín era totonaco, al igual que las caritas sonrientes. Quizá esto ocurrió durante un viaje del muralista al sitio, guiado acaso por José García Payón, quien por ese entonces dirigía los trabajos de exploración y de restauración de El Tajín. Hasta la fecha, esta información errónea se mantiene y se difunde, dando la falsa idea de un bloque culturalmente uniforme en ese territorio que hoy asumimos multiétnico y multicultural.

YO TAMBIÉN HABLO DE LA RISA

El mundo empezó con una carcajada y termina con otra.

OCTAVIO PAZ

En resumen, las explicaciones de las caritas sonrientes siempre han aludido a cuestiones religiosas:

- Se identifican con deidades del panteón mesoamericano prehispánico conocido.
- El chamanismo es utilizado como explicación de los rituales en la ingesta de drogas.
- El totemismo lo es por la representación de animales y otras entidades animadas en su decoración.
- El contexto funerario de varios ejemplares parece probar su uso en un ritual religioso por excelencia.
- Asociación a rituales religiosos cíclicos expresados como fiestas.

Así, se ha negado su profundo humanismo: la alusión a una expresión humana, pues eso es la risa. Acaso estas figuras sonrientes fueron manufacturadas para evocar, en contraposición con lo sagrado, la cotidianeidad alegre, o bien, en todo caso, habría que reconocer una religiosidad poco solemne en esta antigua cultura. Estas figuras corresponderían con mayor claridad a la religiosidad popular, en oposición a la religiosidad institucional.

DOS MANOS DIESTRAS

Algo que llama la atención en las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa es el hecho de que algunos ejemplares muestran un par de manos diestras. Difícilmente se puede pensar en un error reiterado en varias figuras hechas de moldes distintos. Creo que esta particularidad fue intencional, aunque el mensaje hoy nos llegue con poca claridad. Podría tratarse de un juego con significados y metáforas de una lengua olvidada. Me hace pensar en nuestra expresión de tener dos pies izquierdos para decir que somos malos bailarines. ¿Estarían refiriéndose precisamente a la destreza de estas figuras? También es posible que el hecho tenga explicación en la identificación de deidades benéficas con la mano derecha en más de una tradición religiosa.

LA MUERTE NECESITA UNA SONRISA

Otros aspectos sorprendentes de estas piezas son el contexto en que a menudo han sido halladas y el hecho de que se trata de entierros. ¿Eran ofrendadas a los muertos para acompañarlos en el viaje al oscuro inframundo, el Mictlán, y hacer con sus risas menos lúgubre el trance? ¿O eran una ofrenda a una deidad particular que habría de recibir sus sonrisas con más agrado que los solemnes gestos adustos sacerdotales? La evidencia es irrefutable. Los restos humanos se acompañan de las pequeñas figurillas ocupando imbricadas composiciones funerarias.

LA RISA DE LA MUERTE

Finalmente, si hay una imagen que nos pela los dientes es un cráneo descarnado y, como este, sus símiles, las deidades de la muerte, aunque su risa resulte en un rictus mucho menos agradable que la gozosa sonrisa dibujada en labios de rostros juveniles. Es posible que este gesto, casi mueca, haya dado lugar a un sentido del humor que jugase con la muerte, mismo que hoy pervive en la cultura mexicana restando solemnidad a la representación comúnmente seria que los europeos trajeron de la muerte.

LA MUERTE DE LA RISA

Hágase circular siete veces una carcajada
alrededor de una institución y la institución se derrumba.

ECA DE QUEIROZ

Muchos significados someramente revisados aquí resultan difícilmente comprobables. ¿Cómo lograr certezas identitarias o asegurar que algo es un chiste o un ritual? Nos hemos quedado en el caso que nos ocupa con las huellas de una representación gráfica hueca en cuanto al conte-

nido que la generó y con base en el cual se usó. Y esto es así por el desdén con que otras culturas miraron este complejo. Es evidente que el arte de otras culturas mesoamericanas prehispánicas, contemporáneas o posteriores a la que fabricó estas sonrisas, nunca quiso reiterarlas. El arte hierático azteca parece absolutamente ajeno a cualquier digresión jocosa; el sublime arte maya no se da el lujo de doblar la majestuosidad de sus gobernantes en una carcajada, ni siquiera en una leve sonrisa. La alegría solo fue efímera y la seriedad quedó plasmada.

Hoy en día, las caritas sonrientes resultan un lugar común en campañas publicitarias, lo mismo que en discursos políticos. Son utilizadas en logotipos de productos diversos, banalizando su añeja procedencia, y son referidas por gobernantes veracruzanos como muestra o raíz de la calidez y alegría del veracruzano actual, estableciendo un vínculo invisible entre los jarochos de hoy y las sonrisas de hace más de un milenio.

MI HIJO, MI ESCUDO¹⁴

METÁFORA DE LAS MUJERES MUERTAS EN EL PARTO COMO GUERRERAS
EN EL ZAPOTAL, VERACRUZ

ES SABIDO QUE EL DESTINO DE LOS MUERTOS en Mesoamérica no correspondía al comportamiento de los individuos en vida, sino que dependía de la circunstancia precisa de su muerte. El destino parece entonces insoslayable. De hecho, la idea mesoamericana de que el signo calendárico del día del nacimiento da nombre y sino a los individuos marcaba ya la inevitabilidad de la suerte asignada. Si la mayor parte de los mortales viajaba al Mictlán al morir, aquellos que morían por algún evento asociado al agua habrían de viajar al Tlalocan. Pero seguramente el destino más honroso era aquel que correspondía a quienes acompañaban y ayudaban al sol en su recorrido diurno atravesando la bóveda celeste y nocturno –bajo la tierra– atravesando el reino de Mictlantecuhltli. Había una sola forma de lograr este destino: la muerte en batalla. Los hombres, al morir en la guerra, tendrían el honor de acompañar cada día al sol desde el alba hasta el cenit. Las mujeres, por su parte, tenían en el momento del parto un símil de la batalla. Era entonces cuando la lucha se daba entre la vida y la muerte, era el momento de procrear vida o de hallar la muerte. Quienes fallecían en el intento acompañaban al sol desde el cenit hasta el ocaso, y seguramente más allá, como veremos más adelante. Era un destino inevitable: “... si de por sí trajiste ese destino, de por sí te vas a morir de eso”, refiere Fagetti (1998: 137) citando a una de sus informantes de San Miguel Acuexcomac, en el estado de Puebla, quien lo afirma categórica acerca de la muerte durante el parto.

Esta concepción acerca del destino de los muertos según las circunstancias de la muerte parece extenderse en el espacio y en el tiempo

14 Publicado en *Contrapunto*, 2006.

mesoamericanos, pues, si bien esta información se obtuvo a partir de los cronistas durante el tiempo de la Conquista y particularmente para la región central del territorio hoy mexicano, la iconografía de etapas más tempranas y de regiones diversas parece ser acorde a la misma. Particularmente refiriéndonos a la región de la Costa del Golfo, durante el Clásico tardío, existe evidencia monumental del destino mítico de las mujeres muertas durante el parto.

En el Museo de Antropología de Xalapa se encuentra resguardada una importante colección de piezas de cerámica que retrata precisamente a las mujeres muertas durante el parto (figura 42). Si bien la mayoría procede de la excavación realizada en los setenta bajo la dirección del arqueólogo Manuel Torres en el sitio de El Zapotal, la inclusión en esa colección de piezas similares procedentes de otros sitios –El Cocuite y Dicha Tuerta (figura 43)– demuestra que estas piezas corresponden a un complejo regional y no solo a una creación original y privativa de un sitio.

En El Zapotal, particularmente, estas piezas escultóricas de cerámica se encontraron como parte de una ofrenda monumental dedicada a Mictlantecuhltli, Señor de los Muertos. Una escultura de barro sin coquer se hallaba policromada, representando a la deidad en el centro de un santuario decorado por murales que describían personajes en procesión hacia él e indicando el sol al este y al oeste del mismo. Frente a él y a sus costados, numerosos entierros y cientos de piezas cerámicas de magnífica manufactura fueron dispuestos en congruencia con la idea cosmológica del destino de los muertos. Así, las llamadas Cihuateteo se hallaban formadas en hilera, en el lado oeste. Por eso hemos dicho que el viaje de las Cihuateteo seguía más allá de la línea del horizonte y se prolongaba acompañando al sol a través del oscuro dominio del Señor de los Muertos, cada noche. Las piezas en cuestión corresponden a figuras casi de tamaño natural en cuanto a su altura, aunque de exageradas proporciones que agrandan significativamente el rostro siempre coronado por complicados tocados.



FIGURA 42. Escultura de cerámica, Cihuateteo, de El Zapotal, pieza MAX 04038 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).



FIGURA 43. Escultura de cerámica, Cihuateteo, de Dicha Tuerta, Pieza MAX 00092 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Desde el hallazgo de la colección, se identificó a las mujeres con las Cihuateteo (Torres *et al.*, 1975), acompañantes del sol descendente: su rostro denota el rictus de la muerte, con los ojos cerrados, la boca entreabierta, la mueca de dolor. Su cuerpo es siempre ancho en la parte baja y está cubierto por una falda desde la cintura hasta el suelo, que deja, sin embargo, asomarse los dedos de los pies. El pecho, siempre desnudo, adornado solo por un collar de grandes cuentas, suele ser angosto en proporción con la parte cubierta por la falda. El vientre se presenta algo abultado, aunque sin exagerar el grosor característico de una parturienta, y es ceñido por un cinturón amarrado que recuerda el ceñidor usado por embarazadas y parturientas en la tradición mesoamericana, solo que en estas piezas resulta en dos cabezas de serpiente que cuelgan sobre la falda, haciendo alusión al simbolismo de este reptil; este último tiene que ver con aspectos ligados a la fertilidad –representando la energía creadora– y con otros que le asocian al ámbito de la muerte como fuerza ciega, irracional y caótica (Garza 1984: 140). Los pechos no revelan la hinchazón típica de la mujer en el periodo inmediato posterior al parto. Son más bien discretos; en ocasiones parecen describir los pechos de una adolescente. Sus enormes y complicados tocados han sido ampliamente descritos y constituyen una fuente iconográfica importante.

En este texto, queremos subrayar un elemento particular de este complejo, elemento que ha sido soslayado desde su hallazgo y que consideramos aporta un importante aspecto que enriquece la visión que tenemos de estas mujeres muertas durante el parto. Nos referimos al objeto ceremonial que algunas de estas magníficas esculturas cerámicas figuran portar en su mano izquierda (figura 44).

Es conocido que los cuerpos de las mujeres muertas de parto eran vistos como amuletos para tomar valor en la guerra o en otras osadías menos honrosas como el robo. Muy particularmente, la mano izquierda de estas mujeres era a menudo mutilada y robada de entierros profanados, para asegurarse una buena suerte en los trances referidos. Así, el hecho de que este objeto fuera portado precisamente en esa mano de valor mítico y mágico



FIGURA 44. Detalle del objeto portado en la mano izquierda por una de las Cihuateteto de El Zapotal, pieza MAX 012938 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

revela también su gran importancia. Es evidente que se trata de un objeto ceremonial, pues estas mujeres se hallan representadas precisamente en una ceremonia ritual de procesión al encuentro del Señor de los Muertos.

Algunos autores (Suzan 1997: 65, 69) han identificado estos objetos con incensarios. Los sacerdotes solían portar bolsas de copal que usaban en ceremonias como sahumerios. Pero la tipología de estos objetos, particularmente los representados en la iconografía de la región central del territorio hoy veracruzano, muestra características distintas de las que presentan los objetos portados por las Cihuateteo. De hecho, todas las bolsas de sacerdotes representadas que se conocen hasta hoy tienen la parte inferior terminada en punta (figura 45), lo que no ocurre más que con un ejemplar de los objetos que aquí nos ocupan.

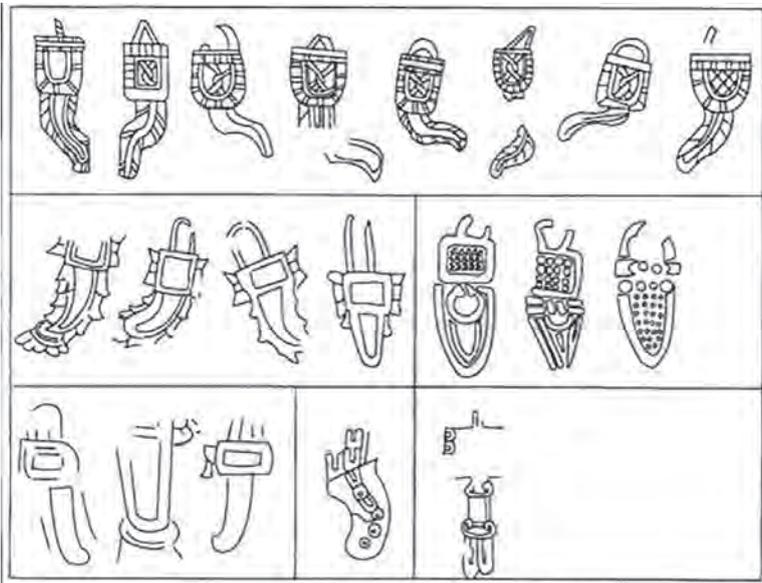


FIGURA 45. Ejemplos de bolsas de copal con la terminación en puntas realizadas en el centro de Veracruz (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).¹⁵

15 Dibujos realizados durante la participación de Acuña Palacios en la Estancia de Verano de la Investigación Científica del Conacyt, 2005.

También se ha propuesto (Suzan, 1997: 51) que estos objetos corresponden a instrumentos musicales, particularmente sonajeros; pero esta propuesta es también dudosa, pues, a excepción de uno de estos objetos que tiene la forma de una flauta, el resto no se parece a ningún instrumento musical conocido. La forma de estos objetos presenta generalmente los siguientes elementos de arriba a abajo: asa, cabeza y cuerpo.

1. El asa es portada por la mano de la Cihuateteo, siempre con una postura similar, sostenida por los cuatro dedos largos flexionados, con la palma de frente en actitud realmente de mostrar el objeto, no solo de portarlo. Este elemento es el que seguramente ha hecho a algunos tomar este objeto como bolsa de copal, pues puede colgarse como tal.
2. La cabeza puede ser humana simple, humana con tocado como casco con figura de otro ser, de máscara de forma fantástica o con forma de animal.
3. El cuerpo, en el caso de corresponder a las cabezas humanas, parece un cuerpo humano amortajado; en los demás casos parece un tubo sencillo o compuesto por varias piezas tubulares.

Conocemos por el momento diez objetos portados por las Cihuateteo de El Zapotal, si bien asumimos que hay otras que pueden haber portado objeto y haberlo perdido, pues la postura de la mano izquierda en estas piezas es similar. Aunque no encontramos restos de la parte en que se unían al cuerpo, pudieron tratarse de objetos separados que se colgaban de su mano, como sabemos se hizo en otras piezas de cerámica en la Costa del Golfo; incluso pudieron haberse hecho de otro material. Pero, volviendo a los objetos que sí conocemos, reconocemos entre ellos las siguientes variantes:

Cabeza humana. Esta es la variante que presenta más ejemplares y es también la que más nos interesa. Dentro de la colección de ocho objetos, cinco presentan cabeza humana. Este tipo de objetos llama la aten-

ción porque la parte bajo su cabeza semeja un cuerpo humano envuelto, como un bulto mortuorio (figura 46). Se adivina de perfil la forma sinuosa del cuerpo e, inclusive, la protuberancia que corresponde con claridad a los pies. La proporción con la cabeza es de 1 a 3 o de 1 a 4, lo cual exagera la de un bebé recién nacido, que es de uno a cuatro.



FIGURA 46. Variante de cabeza, detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 04032 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).



Figura 47. Variante de cabeza, detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 012938 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

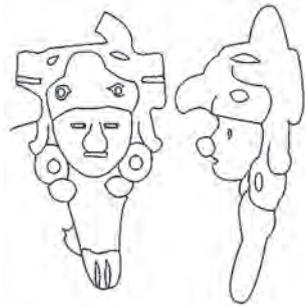


FIGURA 48. Variante de cabeza, detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 03986 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

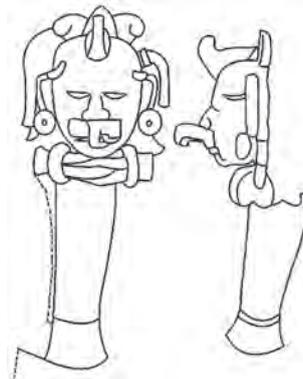


FIGURA 49. Variante de cabeza, detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 12929 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

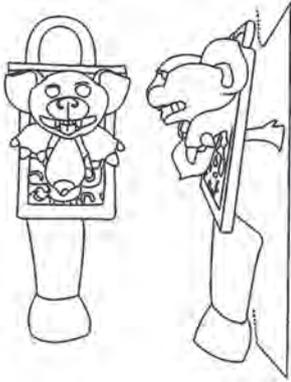


FIGURA 50. Variante de cabeza animal, detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 12929 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

Dos de estos ejemplares (figuras 47 y 48) portan una especie de casco con forma de cabeza de animal estilizada, lo que los vincula con las otras variantes que presentan cabeza animal o cabeza de ser fantástico. Uno de estos ejemplares es atípico, pues, en lugar de cuerpo, el ejemplar presenta bajo la cabeza una forma aplanada que termina en punta redondeada (figura 48). Esta forma nos recuerda con más claridad las bolsas de copal de los sacerdotes, lo que seguramente hizo a algunos autores tomar a estos objetos como tales.

Otros dos ejemplares de esta variante tienen tocados más sencillos (figuras 46 y 49). El último de estos ejemplares está roto. Solo observamos la parte inferior de la cabeza. Las faltantes no nos permiten reconocer qué tocado tenía. A excepción de un ejemplar, todos tienen narigüera, ya sea en forma de barra o como una cuenta.

Cabeza animal. En esta variante contamos con un solo ejemplar que presenta un murciélago por cabeza (figura 50). Tanto la cabeza como sus patas delanteras y un caracol pendiente de su cuello parecen formar parte de una placa superpuesta, a la que hemos denominado bulto mortuario y que, en este caso, presenta una faltante de origen en la parte superior. El murciélago, animal nocturno, ostenta una rica simbología en Mesoamérica. Así, la noche se asocia a estas mujeres que acompañan

al sol después del ocaso en su viaje nocturno. Después de todo, es un hecho que la mayor parte de los partos ocurren precisamente por la noche.

Cabeza fantástica. En esta variante contamos con cuatro ejemplares. Uno de ellos presenta un rostro con un enorme pico (figura 51). Tiene el cuerpo cilíndrico, como un tubo de flauta, aunque sin agujeros aparentes. Vale la pena comparar esta pieza con una flauta que se encuentra también en las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa (figura 52) y que presenta una cabeza muy similar, un cuerpo idéntico y los agujeros detrás del cuerpo. Estos no son vistos si se mira el objeto de frente, como ocurre con el que porta la Cihuateteo en cuestión. Estaríamos así reconociendo la posible identificación de este objeto en particular con un instrumento musical, como propusiera Susan (1997: 51), si bien dicha autora se refiere a instrumentos de percusión, los cuales no identificamos con estos objetos.

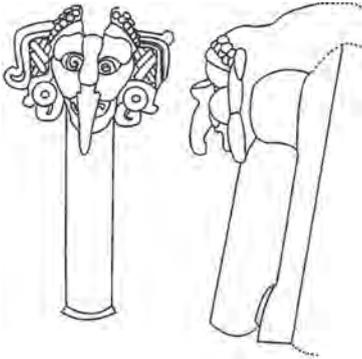


FIGURA 51. Variante de cabeza fantástica, detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 12936 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

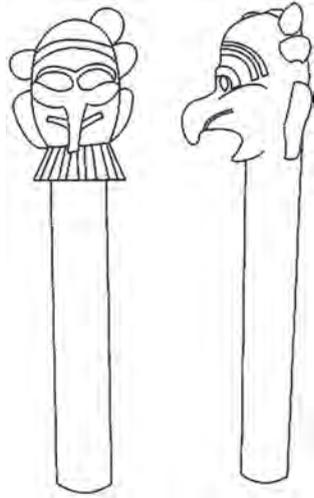


FIGURA 52. Flauta de Nopiloo, pieza MAX 14833 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

Otros dos ejemplares de esta misma variante podrían tratarse de una cabeza humana. Uno de ellos porta una máscara con enorme nariguera, orejeras y un complejo tocado que muestra la efigie de otro ser (figura 53). Su cuerpo es distinto del resto. Está conformado por dos elementos tubulares superpuestos, a la manera en que se hacía con los tubos de desagüe en la época prehispánica. El otro presenta varias faltantes, por lo que no lo ilustramos, pero se observa la cara cubierta por una enorme nariguera y sobre la cabeza se reconoce parte de lo que pareciera ser un tocado con forma de ave estilizada.

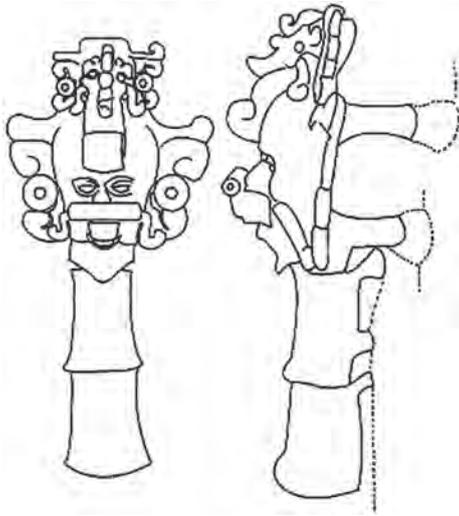


FIGURA 53. Detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 12931 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

El cuarto ejemplar de esta variante lo constituye un rostro descarnado con máscara (figura 54). Sus dientes y mandíbula corresponden, en efecto, al de un cráneo humano descarnado. Tiene los ojos saltados prácticamente fuera de sus órbitas y está ornado con un elaborado tocado, orejeras y collar.



FIGURA 54. Variante de cabeza fantástica, detalle de Cihuateteo de El Zapotal, pieza MAX 04035 (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

Es claro que estos objetos forman parte de la parafernalia exclusiva de las Cihuateteo, que son objetos que se portan para mostrarse, que su compleja simbología tiene significados precisos y codificados, y que no se trata de bolsas de copal, pues su morfología es diferente a la de dichos objetos.

Hay que decir que los dos ejemplares de Cihuateteo procedentes del sitio de Dicha Tuerta que forman parte de las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa portan también un objeto en la mano izquierda, pero este no corresponde a la tipología revisada en cuanto a sus correspondientes de El Zapotal, pues estas dos figuras portan escudos (figuras 55 y 56).



FIGURA 55. Detalle de la Cihuateteo, de Dicha Tuerta, pieza 00092 del MAX (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

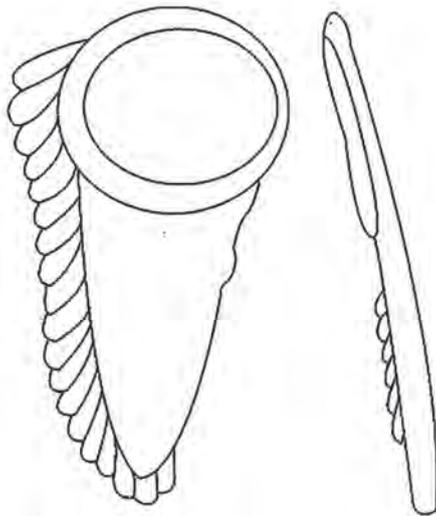


FIGURA 56. Detalle de la Cihuateteo, de Dicha Tuerta, pieza 06031 del MAX (dibujo: Zuleyma Acuña Palacios).

A partir de todos estos hechos, proponemos que algunas o acaso todas estas mujeres portan en su mano izquierda el cadáver de su hijo también muerto durante el trance del parto. La mano izquierda que lo lleva es, ciertamente, un amuleto, pero también es conveniente para portar un escudo, como un guerrero porta su arma con la diestra y el escudo con la siniestra. Así se refiere Sahagún a las mujeres muertas en el parto: como guerreras. Así se lo hacía saber la partera a la parturienta después de haber pasado el trance: “[...] este negocio es como tributo de muerte, que nos echa nuestra madre Cihuacóatl Quilaztli” (Sahagún, 1982: 388). E incluso se afirmaba de las parturientas que estas habían peleado “varonilmente con la rodela y la espada” (Sahagún, 1982: 395), venciendo en la batalla mortal que significaba el parto. De hecho, contar con ejemplares que portan un escudo en lugar del objeto ceremonial revela la posible sustitución de un objeto por otro. Este resulta en la metáfora de un escudo con la forma de un infante muerto o de su nagual. De esta forma, la mujer se muestra a sí misma como guerrera, al igual que aquellos que, muertos en batalla, son acompañantes del sol de la mañana. Solo que las mujeres habrán de acompañar al sol hacia el ocaso, armadas con la defensa ocasional de su hijo como escudo.

DIOSES DEL AGUA. LOS NARIGUDOS¹⁶

TLÁLLOC RESULTA UNO DE LOS NÚMENES que mejor han sobrevivido al paso del tiempo en el imaginario colectivo. Podría afirmarse que en cualquier parte de México se entiende la expresión coloquial de solicitar el beneficio de la lluvia a Tláloc, lo que no sucede ante la evocación de otras deidades prehispánicas cuyas advocaciones o dedicaciones son menos claras para la población actual. Acaso esto se deba a que los atributos figurativos de Tláloc –correspondientes al altiplano central de nuestro país y a su difusión por el territorio prehispánico mesoamericano– son esquemáticos y simples, casi diríamos minimalistas: bastan dos discos y unos colmillos para que adivinemos o identifiquemos a la deidad, frente a la parafernalia codificada más compleja de otras deidades precolombinas.

Las representaciones del dios de la lluvia en la zona maya, donde es conocido como Chac, adquieren atributos propios, pero igualmente simples. Me refiero a la gran nariz que tanto en dibujos de códices como en esculturas e, incluso, en ornamentos arquitectónicos resulta también fácilmente identificable.

En la Costa del Golfo encontramos imágenes de esta deidad del agua que reiteran esta simplificación de elementos iconográficos inconfundibles. Las hay con anteojeas o círculos sobre la cabeza, las hay con enormes dientes, pero las hay también con prominente nariz, como en la zona maya. Así, desde el norte en la huasteca, durante el Posclásico; en El Tajín, durante el Epiclásico y hasta el sur en la Mixtequilla, en la región Río Blanco-Papaloapan, durante el Clásico, encontramos representaciones de seres con atributos fácilmente identificables: anteojeas circulares y grandes colmillos o enorme nariz.

16 Ponencia en el Simposio Internacional Uso, Administración, Control y Representación del Agua en la Costa Golfo. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2017.

Sin embargo, queremos subrayar que, en la Costa del Golfo, el número asociado al agua, a la lluvia, a la tormenta adquiere ciertas características que le son propias. Aceptadas las cualidades de la deidad para el altiplano y para la zona maya, en el territorio hoy veracruzano observamos estas particularidades. De hecho, reconocemos aquí la posibilidad de las deidades en cuanto a fusionarse o fisionarse a lo largo del tiempo y del espacio (López Austin, 1983).

En efecto, para el caso de El Tajín, además de las tradicionales imágenes que muestran los elementos mínimos del altiplano (las anteojeras, los colmillos), hallamos la recurrencia a la gran nariz de Chac; además, se agregan elementos asociados al trueno y al viento. Podemos observar en bajorrelieve a la deidad con enormes colmillos y anteojeras –que obedecen más bien a los cánones estilísticos de volutas de El Tajín– y que se encuentra sujetando diseños de relámpagos en sus manos.

En cuanto a la pintura mural, vale la pena detenerse en los personajes azules del Edificio I que incluyen las anteojeras a manera de sombrero, al igual que muchas deidades teotihuacanas, pero, además, muestran sobre su pecho y sobre ambos brazos el glifo maya del viento, Ik, con forma de T, en todas sus variantes (figura 57). Así, la deidad se asocia no solo a la lluvia sino a la tormenta –viento, rayos y truenos–. En otras ocasiones he argumentado diferenciando esta deidad de la del Huracán caribeño y sostengo esta interpretación, basada en la relativamente escasa incidencia de huracanes y en la ocurrencia preponderante de fenómenos meteorológicos que se degradan a depresiones tropicales.

Se trata entonces de númenes del agua, de la lluvia, del trueno, del viento, de la tormenta. Además de la aglutinación de elementos iconográficos en esta deidad, quiero introducir aquí una asociación que ocurre en deidades del agua características de la Costa del Golfo.

Primero, recordemos que, además de compartir elementos icónicos, los dioses del agua –Tláloc en particular– son reconocidos en la cosmovisión mesoamericana como entidades plurales que pueden reproducirse. Sabemos de Tláloc y de los Tláloques. También se constitu-



FIGURA 57. Personaje azul, pintura mural del Edificio I de El Tajín (dibujo: Sara Ladrón de Guevara).

yen en estructura cósmica de manera cuatripartita o hasta quántuple en diversas representaciones. Particularmente en los códices observamos esta característica. Pues bien, en la tradición Río Blanco-Papaloapan, en una vasija con bajorrelieve de las colecciones del Museo Nacional de Antropología tenemos evidencia de la utilización del espacio esférico por cuatro Tláloques, con pequeñas diferencias que dividen la esfera en cuatro cuadrantes asociados con los rumbos del universo (figura 58).

Esta es una evidencia de la pluralidad divina del dios de la lluvia, válida también para la Costa del Golfo. Pero resulta aún más interesante que la división en cuadrantes de las vasijas no solamente corresponde a las decoraciones sino a la colocación ritual hallada en excavaciones controladas. Así, las exploraciones efectuadas por Annick Daneels en La Joya muestran el esquema ideal que coloca a las figurillas en un arreglo cuatri-



FIGURA 58. Vasija tradición Río Blanco-Papaloapan, Museo Nacional de Antropología (fotos: Carlos Cano).

partita. Este esquema ha sido reiterado en otros sitios de la región, como La Campana y Las Puertas (Daneels, 2010). El ritual de la disposición de ofrendas reitera la multiplicidad cósmica de la entidad. No solo en el mito, no solo en su imagen: también en el rito se expresa la multiplicidad de dioses de la lluvia que corresponde a la estructura del universo.

En los hallazgos referidos se trata de los famosos “dioses narigudos”, tan relevantes en nuestro territorio central veracruzano, tan humildes en el panteón mesoamericano. Todos de enorme nariz y enormes tocados, las variantes muestran, entre otros elementos, los dos círculos sobre la frente o en las puntas de su tocado triangular (figura 59). Hay que reconocer también que se trata de figurillas realizadas con poco cuidado, de poca calidad técnica frente a la maestría de otras piezas de cerámica de la Costa del Golfo, pero que se caracterizan precisamente por su copiosidad. Se trata a menudo de representaciones para el culto doméstico y se hallan así en contextos habitacionales. No puedo evitar recordar las figurillas de madera vestidas en tela que los indios kuna ocultan aún hoy en sus hogares, en el archipiélago de San Blas, en Panamá, a las que sacan para implorar mejoras meteorológicas en tiempos de aguaceros. Son deidades modestas, realizadas sin mayor cuidado, pero primordiales en caso de desastres climáticos.



FIGURA 59. Ejemplos de los llamados dioses narigudos, Piezas MAX, a: 55 01072 1, b: 00526 1 y c: 01098 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Volviendo a los dioses narigudos, hay ejemplares que además subrayan implementos del juego de pelota que resultan evidentemente fálicos (figura 60). Ocurre así una asociación simbólica entre los dioses narigudos, el juego de pelota, la fertilidad exacerbada y la deidad de la lluvia. Es interesante notar que en los sitios en donde se han hallado las figurillas en arreglos cuatripartitas no hay evidencia de canchas para el juego de pelota y, en cambio, en los sitios donde las canchas están presentes, la asociación con el juego de pelota se ha confirmado debido al hallazgo de estas figurillas de dioses narigudos precisamente en las esquinas de la cancha del juego de pelota. En el caso de El Tajín, llama la atención el número de los pequeños dioses en cuya figura es difícil dilucidar cuál es la parte inferior y cuál la superior, pues el pronunciamiento de su nariz es equivalente al de su miembro viril. La nariz de Chac, entonces, es germinadora como la lluvia, como la nariz y el pene de los dioses narigudos.

Estos hallazgos no son los únicos que evidencian esta asociación simbólica de Tláloc con el juego de pelota. Vale la pena referirnos a una de las esferas pétreas halladas en el sitio arqueológico de Misantla. Al parecer procedente de la cancha misma del sitio, muestra las típicas anteojeras y los enormes dientes, atributos característicos de Tláloc.



FIGURA 60. Dios narigudo, pieza MAX 01843 6 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

En efecto, los dioses juegan a la pelota y se hallan en las esquinas: dioses de muerte, dioses de vida. En el ritual los jugadores se han de enfrentar no solo a un resultado sino al delgado hilo entre la vida y la muerte. Es el espacio donde los dioses también juegan y toman decisiones según el resultado de la contienda ritual, tal como los señores de Xibalba se enfrentaron a los gemelos divinos del Popol Vuh o como se representa la fundación de Tollan y la cancha de Chicomóztoc en la Historia Tolteca-Chichimeca.

Con esto no estamos limitando la participación divina en el juego de pelota a Tláloc. Sabemos que otros dioses también son asociados al juego, tales como Xólotl y Quetzalcóatl. Simplemente subrayamos esta asociación –explícita, por ejemplo, en el Códice Nuttal– que no solo evidencia la presencia factible de Tláloc en una cancha sino también su asociación con la decapitación ritual que se ubica en el mismo espacio sagrado.

En cuanto a la cancha de juego, sabemos que suele presentar en planta una forma de T o de doble T. Se puede afirmar también que con forma de Ik o doble Ik: el viento o los dobles vientos o los cuatro vientos, los que corren hacia los cuatro rumbos. Los que anuncian y se asocian a la lluvia. La planta diseñada de la cancha, representada innumerables veces en los códices, resulta entonces como una rosa de los vientos: la cancha marca las esquinas del universo y, a cada lado, en su centro, como meta de aciertos y habilidades sobrehumanas, divinas, los aros para el marcaje se yerguen cual anteojeras de Tláloc. Sus dientes son la tierra misma, el locativo de tlan, que se reitera iconográficamente codificado.

En un resumen de las propuestas aquí presentadas, explícito que:

- Los dioses narigudos son dioses del agua. Comparten con Chac su enorme nariz y con Tláloc a menudo las anteojeras sobre su tocado. Son deidades de la fertilidad asociada a la lluvia. Son los tláloques o chaneques que habitan en contextos tanto domésticos como rituales.

- Una de las deidades asociadas con el juego de pelota es el dios de la lluvia o, más bien, los dioses de la lluvia, de simbolismo fértil, germinador. Tláloc, decapitable en el ritual que provee a la pelota de sus insignes anteojeras y dientes, y los dioses narigudos mismos, fálicos, fértiles y múltiples.
- La cancha misma del juego de pelota constituye una construcción que representa los cuatro rumbos, los puntos solsticiales que marcan los cambios estacionales de lluvia y sequía, los vientos que acompañan a la lluvia y los atributos más simples de Tláloc mismo: sus redondas anteojeras esculpidas como aros para el marcaje y sus dientes que se hunden en la tierra, *tlan*, que se torna en locativo y que constituye la entrada simbólica al inframundo frente a las montañas sagradas que representan las pirámides en los centros ceremoniales a lo largo de la Mesoamérica prehispánica.

Con lo dicho hasta aquí podemos concluir que los dioses de la lluvia en la Costa del Golfo recibieron y compartieron con otras regiones mesoamericanas los elementos simbólicos de su parafernalia y seguramente también su contenido simbólico-religioso; pero el humilde complejo de los dioses narigudos es una particularidad regional. Podemos afirmar que estas figurillas están asociadas a los dioses de la lluvia en su carácter de multiplicidad de seres o, más bien, en su carácter de seres múltiples y en su advocación de germinadores fecundos que en las esquinas de la cancha marcan las esquinas del universo, donde los hombres-dioses han de encontrar la muerte en el ir y venir de la pelota-astro sol, asociada también al rostro de la deidad de la lluvia. Se trata entonces del marcaje de los puntos solsticiales, los que dividen la etapa de secas de la época de lluvias. Es el ciclo agrícola, es el ciclo vital, el de la vida y la muerte que se juega al azar cósmico de la pelota.

CERÁMICAS CON BAJORRELIEVE¹⁷

LA VOLUNTAD DE PLASMAR LA REALIDAD TRIDIMENSIONAL en una superficie plana es universal. Vivimos y percibimos un mundo de múltiples profundidades y solemos representarlo gráficamente. La escultura tridimensional constituye, en este sentido, una reproducción más fiel que la que puede conseguirse con algunas otras técnicas. Pero a menudo los artistas tienen a la mano superficies planas para representar sus imágenes. Una solución intermedia para lograr este traslado de una realidad de tres dimensiones a una imagen de solo dos, y que esta ocurra con mayor eficacia, es el bajorrelieve: sobre una superficie plana se plasman figuras que sobresalen en volumen, propiciando así no solo el dibujo de las imágenes sino algo muy importante para lograr la impresión de volumen: los efectos de luz y sombra sobre los mismos.

En el Centro de Veracruz, durante la época precolombina, se utilizó la técnica del bajorrelieve con magníficos logros. En la escultura pétreas son ampliamente conocidos los tableros y las columnas de El Tajín, realizados sobre piedra arenisca. Hay muchos otros ejemplos de esta técnica sobre piedra. Pero el bajorrelieve se utilizó también en vasijas de cerámica en dicha área y en una temporalidad más o menos contemporánea al sitio mencionado. Desde luego, es muy diferente esculpir en piedra que hacerlo en cerámica, y es diferente también trabajar una superficie plana que hacerlo en la forma redondeada de una vasija: sobre la superficie pétrea se esculpe, se retira materia, hasta dejar solo la forma deseada, mientras que la cerámica se modela, se quita o se agrega o se moldea.

Las vasijas de las que nos ocuparemos a continuación parecen ser producto de moldes, aunque luego de dicho tratamiento eran refinadas

17 Publicado en el volumen 7 de *Contrapunto*.

y se les daba un acabado que hoy nos permite identificar productos individuales generados a partir del mismo molde.

El tipo cerámico –es decir, la pasta, el acabado y la forma de la vasija– es variable. Esto es interesante, pues los arqueólogos prestamos mucha atención a los tipos cerámicos y distinguimos diferencialmente las vasijas por su pasta y su acabado; en cambio, reconocemos que los que manufacturaron vasijas con bajorrelieve no se restringieron a un solo tipo. Si bien siempre ocuparon pastas finas, estas pueden ser de diversos colores y pueden o no presentar engobe. En cuanto a las formas, se trata siempre de cajetes, pero pueden presentar paredes más o menos convergentes o divergentes y pueden tener o no soportes trípodes.

Sin duda, el trabajo más acucioso sobre estas vasijas es de la autoría de Hasso Von Winning y Nelly Gutiérrez Solana, y en él se denomina a la cerámica de vasijas decoradas en relieve como Complejo Río Blanco; sin embargo, hay que destacar que vasijas de este complejo aparecen no solamente en la Mixtequilla, en el espacio entre el Río Blanco y el Papaloapan, como se expresa en dicho trabajo: en sitios al norte de dicha región, específicamente en El Tajín, han aparecido fragmentos de vasijas con estas características, si bien existe una mayor incidencia de tiosos afines en el área de Río Blanco-Papaloapan.

Las primeras noticias publicadas que tenemos de estos ejemplares aparecen en los años cuarenta.

Drucker (1943: 75) llamó a esta cerámica “carved ware” (vajilla labrada) y describió el tipo como “poco común en Tres Zapotes”. Encontró algunos tepalcates en excavación y los consideró no locales, indicadores de contactos culturales con otras regiones. Por su parte, Weiant (1943: 112) la denominó “sculptured Pottery” (cerámica esculpida). Este autor reconoció la semejanza de su decoración con los bajorrelieves de El Tajín y considera que los tepalcates hallados en Tres Zapotes eran de manufactura local, en vista de que hay miles de tiosos con la misma pasta y cocimiento que estos. Weiant menciona también (1943: 113) que Juan Valenzuela encontró muchos de estos especímenes en varios sitios del área. Es

evidente en estos dos autores una polémica en cuanto a la procedencia de estos ejemplares. Nosotros nos inclinamos por la propuesta de Weiant en el sentido de que estas vasijas son de manufactura local.

Poco después, Du Solier (1945) habría de consignar algunos tiestos con bajorrelieve procedentes de El Tajín. Muchos años más tarde, en los noventa, Yamile Lira encontraría aún más ejemplares durante la exploración del Edificio de las Columnas, dentro del proyecto Tajín dirigido por Juergen Brueggemann; lamentablemente no halló una vasija completa. Llama la atención el hecho de que Alfonso Medellín Zenil no hubiese mencionado este tipo de vasijas en su obra clásica *Cerámicas del Totonacapan* (1960), a pesar de haber hallado él mismo un ejemplar en las excavaciones realizadas en Remojadas.

Arqueólogos contemporáneos que realizan sus investigaciones en La Mixtequilla siguen hallando ejemplares de este tipo. Barbara Stark, por ejemplo, consigna numerosos ejemplares (2001: 123-130). Un ejemplar con silueta que muestra la forma de la vasija como vaso cilíndrico le permite ubicarlo temporalmente en el Clásico temprano (Stark, 2001: 129). Pero los tiestos recuperados en excavación le sugieren fuertemente que las escenas moldeadas son del Clásico tardío, aunque en raros casos pueden ocurrir en el Clásico temprano. En su opinión, los casos moldeados del Clásico temprano tienen motivos más grandes y pasta más burdas en comparación con las escenas moldeadas más delicadas y complicadas del Clásico tardío (Stark, 2001: 129).

VASIJAS DE PROCEDENCIA CONOCIDA EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA DE XALAPA

LA VASIJA DE EL ZAPOTAL

La pieza procedente de El Zapotal es hartamente interesante. De 12.5 cm de alto y 15 cm de diámetro (figura 61), procede del Entierro 46, Trinchera X, excavado bajo la dirección de Manuel Torres en dicho sitio, hacia 1975.



FIGURA 61. Vasija de El Zapotal, Entierro 46 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Según su reporte, dicho entierro es atípico en el sentido de que “pocos tuvieron la distinción de haber tenido una ofrenda que pudiera considerarse única” (Torres, 2004: 208). Sin duda, tal es el caso de este entierro de un adulto femenino que ostentaba un yugo, un hacha y tres vasijas.

El entierro se halló colapsado a partir de una posición sedente, similar de hecho al que describe Torres, Reyes y Ortega (1975) como patrón de posición inhumatoria recurrente, aunque no único: “El muerto era colocado en posición flexionada y dispuesto en forma sedente, con las extremidades superiores plegadas frente al tórax y las extremidades inferiores cruzadas (tipo flor de loto)” (Torres, Reyes y Ortega, 1975: 325). Los huesos mostraban aún restos de cinabrio. El yugo, que se halla en exhibición en el Museo de Antropología de Xalapa, está decorado con tres huellas de pies humanos levemente ahondadas y pintadas de color rojo. Fue hallado con los brazos hacia abajo.

Al observar la fotografía publicada por Torres (Torres, Reyes y Ortega, 1975: 325), se observa que dicho entierro forma en realidad un conjunto con el Entierro 47. Este dato fue corroborado con el antropólogo físico Jaime Ortega, quien nos informó personalmente que el Entierro 46 correspondía a un individuo del sexo femenino y que el 47 correspondía a uno masculino, lo cual es interesante dada la iconografía de la vasija con bajorrelieve que nos ocupa, como veremos más adelante.

El resto de las vasijas que acompañaban el Entierro 46 son del tipo conocido como “baño negro pulido”, que generalmente es ubicado temporalmente en el formativo, pero cuya presencia se prolongó hasta el Clásico temprano, hacia los dos primeros siglos de nuestra era. De hecho, las formas de las vasijas halladas en El Zapotal –junto a la que presenta bajorrelieve– se asemejan a formas de estilo teotihuacano del Clásico temprano: cajetes de paredes divergentes, uno de ellos trípode. Por lo que sabemos, la vasija con relieve que nos ocupa es la única de su tipo hallada en la enorme excavación realizada en dicho sitio y que dio lugar al hallazgo de cientos de esculturas de cerámica.

La iconografía, como revisaremos a continuación, está asociada precisamente con la temática pictórica del templo dedicado a Mictlantecuhtli. Se trata de un cajete trípode (figura 61). La imagen está dividida en tres cuadretes o tableros (figura 62). Hemos ubicado al centro el encuentro frente a frente de dos personajes de pie vistos de perfil. Llevan tocados complejos, collares, pulsera y faldellín. Entre ambos se encuentra un elemento vertical con punta como flecha hacia abajo y con corchetes en forma de U superpuestos, similar a un instrumento identificado en otras fuentes como instrumento musical de percusión. Los dos corchetes laterales presentan a un personaje cada uno. Si observamos solamente el tipo de faldellín, es posible que estén reproduciendo a los mismos personajes centrales, estando el de la izquierda conformado por tres cuadretes separados y el de la derecha por una franja corrida subdividida también en tres secciones, con la salvedad de que aquí están unidos. Es decir, en el tablero central se unen los dos mismos personajes represen-



FIGURA 62. Dibujo de los cuadretes de la vasija del Entierro 46 de El Zapotal (dibujos: Juan Pérez).

tados por separado en los dos tableros a los lados. También es evidente que el personaje con el faldellín de tres cuadretes separados aparece en las dos ocasiones con la boca abierta, mientras que el otro personaje está representado dos veces con la boca cerrada. Cada personaje en su cuadro se enfrenta a un diseño estilizado de perfil de águila. En el caso de la izquierda, el águila es ascendente y en el de la derecha es descendente.

Sabemos que el águila en Mesoamérica está asociada simbólicamente al sol y en ese sentido creemos que, en este caso, se insiste en el sol ascendente y en el descendente. La unión de los personajes al centro celebraría acaso el encuentro de los acompañantes del sol en el cenit. Si esto es así, es posible que se trate de un guerrero y de una mujer parturienta, ambos muertos y, por ello, acompañantes del sol en su trayecto diario. Este suele ser el mensaje comúnmente aceptado en cuanto al enorme santuario de El Zapotal: es la celebración del viaje del sol por el inframundo cada noche. Así lo expresa la monumental ofrenda escultórica cerámica y así lo ratifica la representación pictórica del sol en los muros que rodean a Mictlantecuhtli, precisamente los que están orientados al este y al oeste de dicho templo. De hecho, el mostrar el yugo colocado como U invertida marcado con huellas de pies, acaso insista en la representación metafórica del camino que describe la eclíptica cada día en la bóveda celeste.

Además, el hecho de que esta vasija única acompañe el entierro de un hombre y de una mujer ratifica el mensaje plasmado que equilibra la

oposición de los elementos masculino-femenino, este-oeste, día-noche, dualidad que sintetiza el discurso de la cosmovisión mesoamericana.

LA VASIJA DE REMOJADAS

La vasija con bajorrelieve hallada por Alfonso Medellín Zenil en Remojadas tiene una altura de 7.2 cm y un diámetro de 10.5 cm (figura 63). Su registro señala que procede de la Sección S, 2a capa. Lamentablemente presenta grandes faltantes. Llama la atención que Medellín no haya hecho una mención especial de esta vasija a pesar de su extraordinario bajorrelieve y de la escasez de este tipo de materiales.

En su obra clásica, *Cerámicas del Totonacapan*, Medellín describe en el apéndice la excavación realizada en la sección S (Medellín, 1960: 181) y afirma que los materiales de las dos primeras capas -en una de las cuales halló esta vasija- corresponden todos al Horizonte Clásico Temprano:



FIGURA 63. Vasija de Remojadas de la sección S, 2a capa (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Sección S. Esta excavación solo dio 3 capas de materiales arqueológicos, de 0.20 m cada una. Entre sus 3 901 fragmentos cerámicos, solo cinco pertenecen a la época “Remojadas Inferior”, mismos que fueron localizados en lo más profundo de la tercera capa. Los materiales situados estratigráficamente más arriba son todos del Horizonte Clásico Temprano (Medellín, 1960: 181).

En la parte del bajorrelieve que se conserva se ve a dos personajes humanos enteros y parte de un tercero que se hallan en posición sedente y que se muestran de perfil. Todos están ornados con tocados de plumas, con orejeras y collar. En el dibujo se observa a dos personajes mirando a la misma dirección; el tercero lo hace en la dirección opuesta. Uno de ellos trae una suerte de abanico y otro un manajo de plumas. Este objeto nos recuerda un bajorrelieve sobre las columnas de El Tajín, donde un personaje ofrece un atado de plumas al gobernante en su entronización (Ladrón de Guevara, 2005: 130). Entre los dos personajes que se dan la espalda, y en medio de volutas, se encuentra un ave (figura 64).

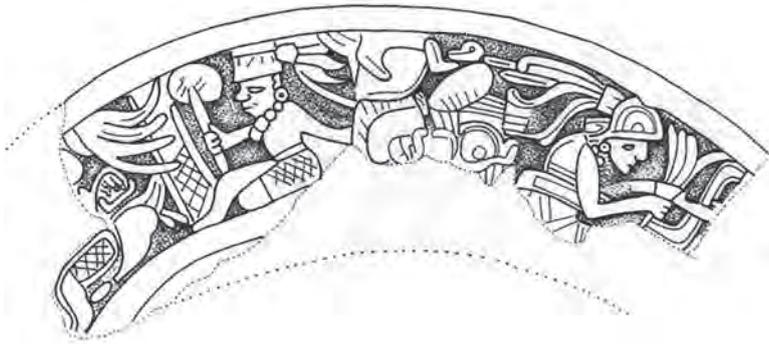


FIGURA 64. Dibujo bajorrelieve, vasija de Remojadas de la sección S, 2a capa (dibujo: Juan Pérez).

LA VASIJA DE EL FAISÁN

La vasija procedente de El Faisán fue hallada y descrita a finales de los cincuenta por la doctora Waltraud Hangert en los siguientes términos: “Atípico, y francamente de importación, es un cajete de 9.5 cm de alto con 14 cm de diámetro, provisto de una compleja escena en bajorrelieve café sobre fondo rojo, de personajes de actitudes poco totonacas” (Hangert, 1958: 272) (figura 65). La descripción tanto de la vasija como de su exploración es escueta. Ciertamente atípico por lo que se refiere a ser un ejemplar único, la vasija muestra una decoración en bajorrelieve que muestra un total de cuatro personajes. La afirmación de Hangert acerca de las actitudes “poco totonacas” nos sorprende. ¿Cuáles le habrían parecido entonces las propiamente totonacas?

Von Winning y Gutiérrez Solana publican un dibujo de esta vasija y comparan su iconografía con un grupo de otras tres vasijas que muestran temática, parafernalia, posturas y tratamiento técnico y estilístico



FIGURA 65. Vasija de El Faisán (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

sorprendentemente similares a la primera, las cuales forman parte de colecciones particulares en Estados Unidos. Ellos refieren la vasija procedente de El Faisán como iconográficamente perteneciente al complejo denominado por ellos Río Blanco y proponen que fue manufacturada cerca de Huachín (Winning y Gutiérrez, 1996: 39).

En la secuencia del dibujo aquí reproducido (figura 66) observamos primero el enfrentamiento de dos personajes. El primero está sentado con los pies recogidos. Lleva una gran nariguera además de su tocado, orejera, *quechquémetl* y una prenda como faldellín corto. Frente a él, está un personaje sedente en posición acucillada listo para erguirse; otro personaje con la cabeza levantada sostiene con la mano derecha levantada un objeto que hemos observado en personajes de otras vasijas similares y que Von Winning y Gutiérrez describen como un corazón o un fruto de cacao. Este personaje se encuentra enmarcado entre cuatro círculos concéntricos, identificados generalmente como *chalchihuites* o joyeles, y que en este caso marcan con claridad los cuatro rumbos tradicionalmente enfatizados en la cosmovisión mesoamericana. Inmediatamente junto a este personaje hay un animal fantástico en posición descendente. Sus fauces abiertas son señaladas con el índice de la mano derecha por el siguiente personaje que, sentado, tiene la cabeza mirando hacia arriba, tanto que parece desarticulada del cuerpo. Lleva yugo y hacha con forma de cabeza, de cuya nariguera surge una flor que nos recuerda también imágenes representadas en El Tajín. Nuestro personaje



FIGURA 66. Bajorrelieves de la vasija de El Faisán (dibujo: Juan Pérez).

porta en la mano izquierda una planta con hojas, rodeada también de chalchihuites. Finalmente, un personaje en decúbito ventral se extiende horizontal en actitud atlética. Está ataviado con plumas en el tocado y sobre la espalda, y también se encuentra rodeado de chalchihuites.

La vasija de escena similar descrita por Von Winning y Gutiérrez está clasificada en la serie de vasijas alusivas al juego de pelota. Efectivamente, el atavío y las actitudes de los personajes hacen alusión a dicho ritual, si bien en este caso no está representada la pelota misma.

LAS VASIJAS SIN PROCEDENCIA DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA DE XALAPA

I

Esta vasija mide 10 cm de alto y 16.5 cm de diámetro (figura 67). Resulta muy interesante, pues otro ejemplar realizado con el mismo molde fue publicado por Von Winning y Gutiérrez. Con los mismos personajes y la misma disposición, notamos que se trata de otro ejemplar no solo por el pie de la imagen (Winning y Gutiérrez, 1996: 80), que ubica a la vasija en la colección del Southwest Museum de Los Ángeles, California, sino porque algunos detalles mínimos en los acabados, los plumajes y los tocados muestran ligeras diferencias. Además, la vasija del Museo de Antropología de Xalapa es un cajete de paredes y borde rectos, mientras que el ejemplar en Los Ángeles muestra la misma forma del cajete, pero el borde es ligeramente divergente.

La descripción que realizan los autores citados podría transcribirse aquí casi literalmente, pues no hay distinción del número ni de la posición e interacción de los personajes representados; sin embargo, algunos detalles en los acabados dan lugar a afirmaciones contundentes que no se confirman en el ejemplar del Museo de Antropología de Xalapa. Me refiero específicamente al hecho de que Von Winning y Gutiérrez explican la decoración diferencial entre las piernas izquierdas y derechas



FIGURA 67. Vasija con bajorrelieves MAX 01329, procedencia desconocida (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

de los personajes como la evocación a la vida y a la muerte, siendo que en la vasija de Los Ángeles todas las piernas derechas presentan rayas verticales y las izquierdas llevan ajorcas, pero la vasija de Xalapa no tiene estos detalles, por lo que aparentemente el decorado de las piernas no tiene una significación trascendental, sino que se trata solo del acabado final que los artesanos dieron a las muchas vasijas procedentes de un mismo molde.

La escena representa una procesión de siete personajes masculinos, todos avanzando hacia la misma dirección (figura 68). Todos -excepto uno que viste con piel de jaguar- tienen tras de sí a un personaje de tamaño mucho menor que ellos, de casi la mitad de la estatura de todos. Cuatro de ellos son cargados en las espaldas y dos se encuentran sentados en el piso. Todos estos personajes pequeños miran en dirección opuesta a la procesión. Todos parecen estar en interacción con los personajes altos frente a sí. Uno de los dos personajes sentados



FIGURA 68. Bajorrelieves de la vasija MAX 01329 (dibujo: Juan Pérez).

puede tratarse de una mujer, pues se aprecia un pecho femenino bajo su brazo.

Esta escena inevitablemente evoca dos de las escenas esculpidas en bajorrelieve en El Tajín, donde se observa también una procesión de personajes grandes que cargan o enfrentan a personajes pequeños tanto humanos como animales (están son las escenas F y G en Ladrón de Guevara, 2005: 137).

II

Esta vasija mide aproximadamente 8 cm de alto y 12 cm de diámetro (figura 69). El bajorrelieve ilustra dos veces una escena similar: en cada una dos personajes sentados observan hacia la misma dirección y señalan un motivo estilizado similar a la deidad de ojo de volutas tan representada en El Tajín (figura 70). Llevan enormes tocados ornados de plumas y una prenda en la cintura decorada con achurados. Es interesante observar que, en cada escena, el personaje de atrás señala con la mano derecha y el de adelante lo hace con la izquierda.



FIGURA 69. Vasija con bajorrelieves MAX s/n 073, procedencia desconocida (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).



FIGURA 70. Bajorrelieves de la vasija MAX s/n 073 (dibujo: Juan Pérez).

OTRAS VASIJAS DOCUMENTADAS

EL TAJÍN

Como se mencionó anteriormente, Du Solier (1945) documentó el hallazgo de tiosos de cerámica con bajorrelieve que publicó en los Anales del Museo Nacional. Reproducimos aquí algunas de sus ilustraciones (figura 71).

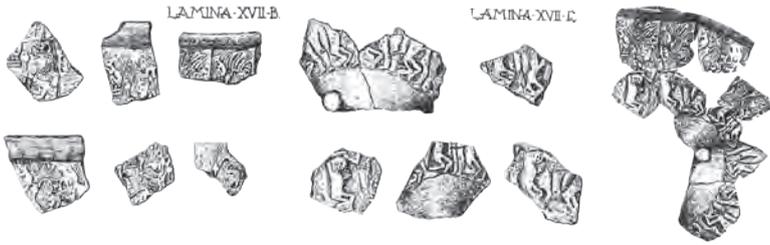


FIGURA 71. Bajorrelieves reportados por Du Solier, 1945.

Con estas láminas hemos reconstruido una parte del dibujo de la vasija que, como se observa, repite reiteradamente la misma escena: Trece conejo, identificado por el glifo y el numeral de su nombre, toma un cautivo por los cabellos.

Este no es un tratamiento usual en la cerámica con bajorrelieve hallada en el sur del centro de Veracruz que, como hemos revisado, despliega una escena a lo largo de la pared de la vasija. Aquí se repiten una y otra vez dos personajes: Trece conejo y un cautivo. Esto asocia la iconografía de la imagen con la columna esculpida en bajorrelieve procedente del mismo ámbito: el Edificio de las Columnas de El Tajín, espacio del hallazgo de esta vajilla, donde se representa la vida y las hazañas de Trece Conejo, y donde se insiste particularmente en la toma de cautivos. Por otro lado, reproduce el estilo Tajín que, tanto en la decoración de las fachadas de sus edificios como en la pintura mural, repite rítmicamente los motivos de grecas, cruces o rombos.

Con lo revisado ya es posible asentar que, dadas las temporalidades de las vasijas procedentes de particulares contextos arqueológicos, existen corrientes de influencia en la Costa del Golfo que van de sur a norte. Reconocemos así que en El Tajín se recuperó una tradición propia del centro-sur de Veracruz, pero que esta se modificó en la medida en que, en el conocido estilo Tajín, los motivos eran repetidos, a diferencia de las vasijas del centro-sur, donde la escena se extiende a lo largo de la pared de la vasija como un todo desplegado. Consideramos que, si

esto es así para un tipo cerámico, lo fue también para otros ámbitos de la cultura material y no material en la Costa del Golfo. Es de hecho evidente que los símbolos de poder –la parafernalia de los Señores– se reitera en medios y tiempos distintos. Así, hemos revisado la cerámica con bajorrelieve de la región Río Blanco-Papaloapan, y hemos encontrado elementos representados más tarde en El Tajín, pero ya no moldeados en sus cuencos sino esculpidos en bajorrelieves sobre las columnas. Asimismo, en dicho sitio la cerámica con bajorrelieve es reproducida como objeto de prestigio de uso para las élites, pero siguiendo cánones estilísticos que le son propios.

CIELO SOBRE PIEDRA: UNA PINTURA RUPESTRE EN EL CENTRO DE VERACRUZ¹⁸

EL ARTE RUPESTRE EN EL CENTRO DE VERACRUZ ha sido poco estudiado. Seguramente la enorme cantidad de vestigios arqueológicos arquitectónicos, cerámicos y escultóricos correspondientes a etapas prehispánicas ha desviado la atención de los estudiosos hacia esas otras manifestaciones, con el resultado de que nuestros vestigios rupestres han sido menospreciados, a pesar de su gran cantidad y calidad, ya se trate de pinturas o de petroglifos. Entre los escasos antecedentes del conocimiento al respecto, tenemos algunos trabajos breves de autores como Omar Ruiz Gordillo (1991), Mario Navarrete Hernández (1988) o Alberto Guaraldo (1991), así como las tesis de Sahira Rincón (2004) y Eva Romero (2002 y 2006).

Este trabajo aborda la pintura rupestre de la región árida central de Veracruz, específicamente de la cuenca del río Pescados, sobre los municipios de Paso de Ovejas y Puente Nacional. En términos generales, nos encontramos frente a un complejo que muestra un patrón constante: las pinturas son realizadas en abrigos rocosos a lo largo de cañadas de ríos ahora intermitentes. En todos los casos existen en la cercanía sitios arqueológicos prehispánicos, evidentes por los montículos, así como por los restos cerámicos dispersos.

Hoy en día estos abrigos rocosos son conocidos y utilizados por cazadores como refugios temporales en sus jornadas de cacería. Es posible que incluso en tiempos prehispánicos tal haya sido el caso; es decir, estos abrigos habrían sido utilizados y decorados por los cazadores de antaño. De hecho, la recurrente representación de animales cuadrúpedos, a veces con líneas que pueden representar el flechamiento, así como los hombres armados de lanzas, así lo sugieren. Asimismo, los restos de materiales

18 Publicado en el volumen 9 de *Arqueología*, 2004.

arqueológicos en la superficie de los abrigos rocosos, aunque escasos, son reveladores: se trata de materiales de cerámica domésticos y de una alta proporción de materiales líticos, particularmente de obsidiana, que permiten reconocer la factibilidad de que representen actividades de cazadores. En cuanto a la temporalidad revelada por los materiales, las excavaciones en un abrigo rocoso donde se localizó un alineamiento correspondiente a los cimientos de una habitación, así como los trabajos de recolección efectuada en otros abrigos, arrojaron materiales cerámicos y líticos correspondientes al Clásico tardío. Esto es acorde, por un lado, con el estilo de las pinturas rupestres; por otro, revela la contemporaneidad de los abrigos con los sitios cercanos explorados por Héctor Cuevas y Sergio Vásquez.

Volviendo a la pintura rupestre, los colores utilizados que permanecen indelebles hasta nuestros días son el blanco y el rojo. Es claro que se trata de pigmentos minerales que debieron haber sido aplicados con algún vehículo –seguramente líquido– en el caso del color rojo, dada su evidente aplicación ocasional por aspersión, y acaso oleoso o también líquido en el caso de la pintura blanca, con la que se trazaron a menudo líneas. Hemos registrado sitios donde las pinturas son monocromas y otros donde lo son bicromas.

Generalmente, el rojo se utilizó para realizar círculos o manchas redondas, así como para imprimir huellas de las palmas de las manos, tanto en negativo por aspersión como en positivo por impresión. Hemos localizado manos de adultos, manos de niños, manos extendidas y manos en posturas gestuales, acaso codificadas. También hay manos representadas con pintura blanca. Este color se utilizó frecuentemente para delinear los círculos y para llevar a cabo diseños finos aparentemente realizados con los dedos. Llama la atención la serie de círculos rojos que parecen describir alguna cuenta y que se representan en ocasiones en series. Los mismos círculos son en otros casos evidente representación de astros, como veremos más adelante.

En cuanto a los diseños, hemos reconocido: geométricos, abstractos, esquemáticos, así como naturalistas. Entre estos últimos destacan

los dibujos de animales –a menudo cuadrúpedos–, de personajes ataviados con penacho, con lanza, con escudo, con estandarte, con alas y pico de ave; de estructuras arquitectónicas, tanto con estructuras piramidales como de representaciones de chozas o de casas habitación.

En las cuevas en que hallamos los dos colores se percibe la utilización inicial del color rojo y, posteriormente, el delineado de las formas rojas con el color blanco. El estilo diferencial de los dos colores hace pensar que en algunos casos se trata de temporalidades distintas, aunque no tenemos por el momento manera de corroborar esta hipótesis. Se procuraba utilizar las paredes lisas de los abrigos rocosos, aunque ocasionalmente algunos abrigos sin paredes lisas, compuestos de conglomerados, también fueron pintados, aprovechando las rocas salidizas.

Generalmente las pinturas se hallan a una altura que resulta cómoda para ser pintada por un adulto de pie sin ningún esfuerzo. Entre las excepciones a esta regla se encuentra la cueva en cuya descripción me detendré en esta ocasión: Las culebras (figura 72).



FIGURA 72. Pinturas en la Cueva de las Culebras (foto: Sara Ladrón de Guevara).

Esta cueva fue someramente descrita por Mario Navarrete en 1988, si bien la imagen en la que basa su descripción carece de varios elementos importantes tales como la cabeza de una de las serpientes, varios cuerpos celestes y otros signos. Esta cueva localizada a 19° 12" N y 96° 28" W, a una altura de 272 m.s.n.m., es atípica: muestra pintura solo en la bóveda del abrigo y en paredes altas muy cerca de la bóveda. La altura de esta hace necesario para su realización la utilización ya sea de andamios, de garrochas o de algún aditamento o ayuda especial, pues del piso al techo hay una altura aproximada de 7 m. Además, a diferencia del resto de las pinturas rupestres conocidas en esta cueva, es claro que en la que referimos hay un plan premeditado para la utilización del espacio total de la saliente del abrigo. En ella se representó la bóveda celeste. El borde del techo del abrigo tiene una desviación de 43° NE.

Recientemente, con el apoyo de Jonathan Hernández Arana, se utilizó el programa ImageJ, que Wayne Rasband ofreciera recientemente en la Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología (2004), para visualizar con más detalles la pintura rupestre. Con esto hemos podido observar un mayor número de elementos, como cuerpos celestes, y hemos visto mayor detalle en el delineado de los dibujos; pero estas imágenes no cambian nuestra percepción del conjunto a simple vista. Al centro de la bóveda, el sol. Es el círculo rojo de mayor diámetro y su representación se halla en el cenit. Dos serpientes rodean a este sol. Sus cuerpos serpentinos marcan un rumbo de cola a cola de 28° al NE. Efectivamente, como sabemos, en la tradición mesoamericana, un par de *xiucoatl* o serpientes de fuego acompañan al sol en su camino por el cielo. Así, por ejemplo, se encuentra un par de serpientes al pie de la llamada Piedra del Sol.

La forma de serpiente emplumada es fácilmente identificable como tal en Quetzalcóatl, pero, además, en esta imagen tiene en la cola una clara representación de una mazorca de maíz, con lo cual identificamos a la deidad que, de acuerdo con el mito, trajo del inframundo el sustento de los hombres. En este caso se trata de dos serpientes gemelas; así,

podríamos identificar a la otra serpiente con su gemelo Xólotl. Además, a menudo Xólotl fue representado en códices con rayas blancas sobre su cuerpo, y esta serpiente del poniente presenta sobre su cuerpo una sucesión de líneas blancas, a diferencia del cuerpo de la serpiente del oriente, cuyo cuerpo es completamente rojo.

Tradicionalmente Quetzalcóatl y Xólotl han sido identificados con el planeta Venus: uno es la aparición matutina y el otro la vespertina, y se relacionarían con la salida y la puesta del sol, pues siendo Venus un planeta de órbita interior a la de la Tierra, aparece al alba y al ocaso, además de elevarse poco sobre el horizonte. Quetzalcóatl y Xólotl son personajes míticamente capaces de entrar y de salir del inframundo, como lo hacen visiblemente dichos cuerpos celestes.

En todo caso, las serpientes -en el caso de nuestra cueva- señalan con claridad el camino del sol, que serpentea entre los solsticios en la eclíptica desde el alba hasta el ocaso, en su diario recorrer que culmina cada noche con su viaje al inframundo. Acaso el círculo que se halla en aproximadamente la misma alineación del lado este sobre una saliente del cornisado del abrigo rocoso, pero fuera del espacio que fue utilizado para representar la gran bóveda celeste sin ningún otro signo rodeándolo, y que es muy similar en forma y dimensiones al sol rodeado por las serpientes, represente al sol precisamente en ese inframundo.

Por otro lado, la serpiente ha sido reconocida en algunos documentos como portadora del ciclo de los días en los códices Vaticano y Borgia (Torres Rodríguez, 2002: 138), lo que haría alusión al paso del tiempo a través de los cuerpos serpentinos. Así, las sierpes son el eje del movimiento solar que propicia el transcurrir del tiempo.

Cerca de uno de los cuerpos de serpientes se encuentra un animal que puede identificarse como un tlacuache. Si bien su cola no se representa larga, sí podemos reconocer algunas otras características de este animal, tales como el hocico afilado, los dientes puntiagudos y el ojo con la mancha característica. De esta forma es representado en numerosos ejemplos prehispánicos.

Además, este ser se encuentra cercano al cuerpo de la serpiente del este, la misma que, como antes mencionamos, trae el maíz en su cola; según los mitos referidos al tlacuache, este animal es portador de la aurora, roba del otro mundo el maíz e, incluso, de acuerdo con López Austin, es clara su asociación con Quetzalcóatl, que aquí estaría representado en el cuerpo de la serpiente, a la que toca con su nariz (López Austin, 1990).

En cuanto a los grupos de estrellas representados en nuestra cueva, tenemos que, en los Primeros Memoriales de Fray Bernardino de Sahagún (1993: folios 282 r y 282 v), es posible observar las constelaciones descritas y dibujadas por los informantes aztecas. Allí es posible reconocer la constelación *Miec*, hasta ahora consensualmente reconocida por los arqueoastrónomos como las Pléyades, y es notable la similitud de la forma de dicha constelación con el grupo de estrellas representadas al sur del cuerpo de la serpiente, del lado este, si bien en el citado códice las constelaciones son representadas no solo con círculos sino mediante una línea que las une.

En esta identificación hay que aclarar que, aunque la forma es coincidente, no lo es el número de estrellas; sin embargo, esto ha sido observado en representaciones de constelaciones hechas por otros grupos indígenas. Así, Kohler (1991), en su revisión y registro justamente de esta constelación de las Pléyades en la concepción de indígenas actuales, concluye que las diversas formas y número de estrellas que usan para representarla obedece a que "... la descripción de la forma general es la meta principal y no el número exacto de estrellas perceptibles" (Kohler, 1991: 257). Es posible también que, por la forma del agrupamiento de estrellas que rodean el cuerpo de la serpiente del oeste, esta constelación se identifique con la de Escorpión. Dicha constelación ha sido identificada entre las que están marcadas en la piedra base del Calendario Azteca.

Varios estudiosos han reconocido que "... en las latitudes del área mesoamericana [...] las constelaciones de Escorpión y las Pléyades se

presentaron, respectivamente, hacia los rumbos poniente y oriente marcando el inicio y fin de la época de lluvias” (Torres Rodríguez, 2002: 136). Tal sería el caso de nuestra bóveda. Así, las colas de las serpientes señalarían el camino solar, en cuyos extremos aparecen, al alba y al ocaso, las constelaciones de las Pléyades y Escorpión, respectivamente, en estas latitudes, hacia principios de los meses de mayo y de noviembre. Estos momentos son fundamentales para los agricultores, pues marcan de manera precisa el principio y el final de la temporada de lluvias. Esto es coincidente con rituales indígenas actuales en cuevas que son de tradición prehispánica y que habitualmente tienen lugar en fechas asociadas a rituales agrícolas (Villela, 1999: 269).

Con el apoyo de Stanislaw Iwaniszewski, y utilizando el programa Lode Star, se revisó en computadora el cielo correspondiente a las coordenadas del sitio hacia el año 800 de nuestra era. Pudimos notar que, a principios de junio, las Pléyades aparecen en el este al amanecer, mientras desaparece Escorpión en el oeste, lo cual anuncia la llegada de las lluvias. Pero en este cielo no se logra ver las dos constelaciones simultáneamente, lo que nos permite apreciar esta representación de la bóveda celeste no como una foto fija, sino como un concepto representado donde hay rumbos y también hay movimiento, de manera que vemos un mapa celeste dinámico, no estático, lo que correspondería a una forma de representación no coincidente con las occidentales, pues introduce la movilidad de los cuerpos celestes a través del eje formado por los cuerpos de las serpientes.

Llaman la atención también varios diseños de cuerpos celestes que bien pueden relacionarse con signos de planetas. Tal es el caso de Venus, al que vemos representado con la forma característica de una media estrella con puntas, abierta en uno de sus lados; o el caso de un cuadrángulo atravesado por una cruz, que bien podría identificarse con Marte, si aceptamos la identificación de los murales de Bonampak que fuera presentada por Freidel, Schele y Parker (1999: 76-77). Allí observamos que el cartucho asociado con Marte muestra a un personaje junto a un par de cuadre-

tes cruzados similares al de nuestra cueva. Sin embargo, no queremos ser concluyentes por el momento en cuanto a estas identificaciones. Solamente reconocemos la representación codificada de cuerpos celestes.

Hay, además del sol, otros tres círculos grandes. Hemos mencionado ya a uno de ellos, que se encuentra aislado, en una pequeña saliente al mismo nivel que nuestra bóveda y hacia el este. Seguiría de alguna manera el camino señalado por los cuerpos de las serpientes. Otro es un poco menor en diámetro y está cruzado por líneas que forman un cuadrante de cuatro rayos. El último está al noroeste del sol y es casi del mismo diámetro. Al igual que el círculo que hemos identificado como el sol, está delineado con color blanco.

De hecho, el color blanco solo aparece en nuestro mural rodeando a los círculos; en el cuerpo de la serpiente oeste, rodeándolo y rayando su cuerpo; y aparece también en la cruz dentro del cuadro que hemos identificado como Marte. El resto de los diseños es de color rojo. Es posible que las líneas rojas que se observan en varias partes de la bóveda representen estrellas fugaces, aerolitos, que han sido identificados (Kohler, 1991: 262-263) como la llamada *Citlalin Tlamina*, “estrella que tira flecha”, dibujada también en los Primeros Memoriales (Sahagún, 1993: 282r). Pero también hay que subrayar que dos de estos diseños siguen aproximadamente paralelos al alineamiento de los cuerpos de serpientes.

Hay otros signos representados en la bóveda tales como una espiral, un quincunce, un signo similar al del día *calli* y un personaje esquematizado. Es posible también que esta imagen retrate un eclipse. Así lo afirma Eva Romero (2006), proponiendo el ocurrido el 25 de enero de 1050 d. C. Esto haría posible la observación del sol y de las estrellas simultáneamente. De cualquier forma, y aun considerando válida esta interpretación, insisto en que el eje de esta representación tiene que ver con el camino serpenteante del sol marcando al oriente y al poniente su asociación con el tiempo de secas y de lluvias, de siembra y de cosecha, y con la relación simbólica de este cielo con el extendido mito mesiánico

del eterno retorno de Quetzalcóatl, dador del maíz gemelo precioso, lucero de la mañana y estrella del atardecer.

También creo que hemos trazado líneas que un arqueoastrónomo podría dilucidar reconociendo con mayor certitud constelaciones, planetas, eventos astronómicos y, consecuentemente, en ese sentido, la inserción de esta imagen en el imbricado sistema de creencias mesoamericano.

JUGADORES DECAPITADOS¹⁹

EL JUEGO DE PELOTA CONSTITUYÓ EN LA MESOAMÉRICA precolombina la representación ritual y escénica de la lucha de contrarios. El movimiento es conceptual y físicamente la solución de la oposición, que es alegoría de fuerzas cósmicas contrarias y que está representada por el enfrentamiento de dos equipos rivales. La oposición pudo ocurrir en distintos ámbitos. La cancha fue sin duda terreno de enfrentamiento de equipos o de individuos representantes de grupos con intereses políticos, económicos o ideológicos opuestos y acaso se instauró como espacio de decisión para solucionar conflictos diversos.

Una oposición simbólicamente enfrentada en el juego de pelota corresponde a los espacios opuestos complementarios del cosmos: el del inframundo y el del supramundo, recorridos diariamente por la esfera solar, del cual la pelota es símil. Este es un primer nivel de la metáfora en la que aquí insistimos: la pelota es el sol, el juego terreno reproduce la danza astral.

El ritual del juego de pelota, particularmente en la Costa del Golfo, y precisamente durante el periodo Clásico, está asociado dramáticamente a un sacrificio por decapitación, pero no solamente en esta área. En el mural de Tepantitla, en Teotihuacan, observamos en dos ocasiones a un jugador de pelota cercano a una cabeza decapitada. En uno de los casos, la cabeza representa la de un anciano. Posicionalmente sobre esta, aunque según sus normas de perspectiva gráfica detrás de ella, un individuo sentado en posición de flor de loto señala una estera, símbolo de poder. En Teotihuacan, urbe donde se prefería no representar la cru-

19 Presentado en ICA 54th, Viena, Austria, en Symposium 514 Classic Veracruz Rising: Emergent Politico-Economic Complexity along Mexico's Gulf Lowlands AD 100-600.

deza de la violencia, no pudieron evitar la importancia simbólica de la vinculación de juego de pelota, decapitación y poder.

A lo largo de la historia universal, la decapitación resulta dramáticamente intensa. Desde las más antiguas evidencias de su práctica hasta las horribles ostentaciones de violencia de la actualidad, sigue estremeciendo a los testigos –o simples sabedores– de estas ejecuciones. Sostenemos aquí que, en el caso de etapas precolombinas y específicamente en el juego que nos ocupa, sol, pelota y cabeza decapitada constituyen un complejo simbólico único, perceptible en los rituales asociados del juego y del sacrificio, y que se procuró representar para ampliar sus efectos más allá del instante de su ejecución. En el territorio que corresponde al Veracruz prehispánico es evidente la insistencia gráfica en el sacrificio por decapitación más que en la representación del juego mismo.

La asociación simbólica sol-cabeza-pelota se inició desde el Preclásico en la Costa del Golfo y se consolidó durante el Clásico. La ruta para encontrar esta asociación es muy sencilla: la pelota aparece a lo largo de Mesoamérica, sobre diversos soportes (pintura mural o cerámica, esculturas en bajorrelieve), conteniendo un cráneo descarnado. Sin duda, la decapitación alude a la esfera que se pone en juego. Este es, entonces, el siguiente nivel de nuestro paradigma: la cabeza decapitada custodia la energía vital de que ha sido despojada: es pelota y es sol. Por eso los gobernantes se muestran en distintos documentos posándose sobre esta reliquia, estableciendo así su poderío a partir del derrocamiento del contrario en su presentación más inequívoca y dramática: la cabeza cercenada.

La iconografía del juego de pelota es abundantísima y la reiteración de su práctica expresada en el número de canchas en los sitios de la Costa del Golfo resultan dos elementos elocuentes de su prestigio e influjo. Las primeras evidencias en la Costa del Golfo de la práctica del juego de pelota datan de 1600 a. C., a partir de las pelotas de hule halladas en el sitio olmeca de El Manatí (Rodríguez y Ortiz, 1997). Se trata de pelotas hechas de una mezcla de látex con el líquido extraído de una planta, la *Ipomea alba*, que daba elasticidad y capacidad de rebote al

esférico (Tarkanian y Hosler, 2000), innovación sorprendente que es aprovechada en diversos deportes hasta nuestros días y que debió representar, en ese entonces, un fenómeno tan mágico que se clasificó en el ámbito de lo sagrado. Seguramente los dioses eran los únicos capaces de controlar el azaroso jugueteo de su rebote.

Así, el juego de pelota parece iniciar temporalmente desde el Preclásico temprano precisamente en el territorio hoy veracruzano. En cuanto al sacrificio por decapitación, este fue privilegiado al menos desde el Preclásico tardío y durante el Clásico temprano. Aparentemente, se optó más tarde por el sacrificio mediante extracción del corazón (Von Winning 1981: 27), si bien, la decapitación seguiría practicándose hasta la llegada de los españoles. Ocasionalmente reconocemos la extracción del corazón como secuela de un sacrificio de decapitación; también se ha registrado la decapitación *post mortem*, luego de un sacrificio de extracción del corazón entre los aztecas (Chávez, 2010).

Volviendo de nuevo nuestra atención al sur de Veracruz, desde el Preclásico temprano las cabezas fueron, sin lugar a dudas, las esculturas más elocuentes. Los símbolos de poder más apabullantes en este periodo lo constituyen esculturas en piedra de monumentales cabezas: las cabezas colosales (véase las figuras 24, 25, 27 y 37). Siendo retratos de grandes hombres, estos son representados generalmente vivos. De ningún modo creemos que se trate de decapitados, pero estas esculturas sí insisten en la representatividad de la parte por el todo y en la importancia de la identidad de una persona a partir de su cabeza.

Estas piezas colosales se instituyeron como la reiteración de la poderosa personalidad de los grandes señores. La legitimación de su poder bien valía los enormes esfuerzos colectivos para mostrar sus rasgos en sitios estratégicos de poder. Hasta hoy, solo tres centros fueron depositarios de estos monumentos, lo cual ha sido un indicador de la jerarquía de estos tres sitios olmecas.

Por otro lado, las mencionadas pelotas de hule de El Manatí se hallaron rodeadas de hachas -¿alusión al sacrificio asociado al juego?- El

otro tipo escultórico correspondiente a la misma fase de enterramiento de las pelotas, y que resulta representativo del sitio, lo constituyen bustos de madera, que en realidad son cabezas con espiga, pues el busto incluiría hombros y la parte superior de los brazos, de lo cual estas esculturas carecen. ¿Se trataría de equipos de jugadores expresados como *pars pro toto*? ¿O aluden más bien a estas cabezas como resultado del sacrificio por decapitación? Las cabezas están, como las pelotas, rodeadas de hachas que evocan también el sacrificio. ¿Era equivalente para los dioses ofrendar una pelota que una cabeza? En todo caso, el símbolo de poder que significaba entonces la cabeza cambió su valor simbólico desde este periodo hasta el Clásico, en el que se asocia más bien al juego de pelota y a la decapitación.

Un caso elocuente de la transformación de un monumento y la resignificación de su mensaje es el Trono Olmeca de Medias Aguas transformado en rostro descarnado durante el Clásico. Es patente la reutilización de un símbolo antiguo de poder reciclado para aludir a una cabeza decapitada, producto de este violento sacrificio (véase en la p. 85 la figura 24). Así, sostenemos que las bases simbólicas del juego de pelota y la decapitación que parecen iniciar durante el Clásico temprano veracruzano tienen cimiento en la ideología surgida en el sur de Veracruz y extendida al resto de Mesoamérica, desde el Preclásico por los olmecas, aunque sufre una resignificación y una modificación estilística notables. Se transita de los símbolos de poder monumentales a la cabeza decapitada como trofeo obtenido en un ritual sagrado

La importancia ritual de la decapitación asociada al juego de pelota tiene un origen simbólico que, como hemos señalado, podemos rastrear desde el Preclásico. La cabeza es, en términos universales, la depositaria de nuestra energía y personalidad. De acuerdo con la tradición mesoamericana más tardía conocida, es allí donde se ubica el *tonalli*, la energía asociada simbólica y lingüísticamente -otra vez- con el sol. No es raro encontrar en la iconografía veracruzana prehispánica más tardía la decapitación como toma de poder. Es claro que el sojuzgado era víctima de

este procedimiento; y la cabeza, separada ya del cuerpo, es símbolo de la pérdida no solo de la vida del individuo, sino que significa también la ruina del grupo sometido. El gobernante vencedor se yergue sobre la cabeza del vencido. La hace suya, la ostenta como trofeo y se adjudica la energía arrebatada al enemigo. Jugar a la pelota con la cabeza misma no habría sido ajeno a este alarde de poder total. El Popol Vuh relata cómo la cabeza de uno de los gemelos sirvió de pelota de un juego mítico.

Es generalmente aceptada la idea de que el flujo de sangre iniciado en la decapitación era considerado esencial en estas sociedades agrícolas mesoamericanas para asegurar la fertilidad y la regeneración tanto de los frutos como de la vida del pueblo (Stevenson, 2009: 224). La iconografía reitera frecuentemente esta concepción al integrar plantas surgiendo de los sacrificados, como en Chichén Itzá, como en las vasijas con bajorrelieve de la cuenca Río Blanco-Papaloapan, como en los esqueletos floridos esculpidos en El Tajín.

Susan Gillespie (citada por Orr, 2009: 258) señala que “dada la equivalencia simbólica de la pelota en movimiento y la cabeza humana, la cabeza, en este contexto, se consideraría animada, capaz de su propio movimiento. La decapitación entonces traería no una cabeza muerta sino una cabeza que, una vez liberada del cuerpo, podía saltar, rodar y volar”.

LAS ESFERAS PÉTREAS

Otro tipo de escultura monumental que aparece desde épocas tempranas en sitios como Izapa, en Chiapas, habrá de reproducirse ampliamente en el sur y en el centro de Veracruz, con mayor éxito en su propagación, pues es compartido con otras regiones mesoamericanas lejanas, como el mencionado Izapa, en Chiapas, o incluso en Centroamérica, notablemente en Costa Rica. Nos referimos a enormes esferas de piedra que han dado lugar a todo tipo de especulaciones en cuanto a su significado (figura 73). En todo caso, sostenemos que reiteran el paradigma semántico al que nos hemos referido: cabeza, pelota, sol.



FIGURA 73. Esfera de Los Ídolos (foto: Demián Ortiz).

La mayoría de las esferas de piedra documentadas en Costa Rica ha sido hallada en alineaciones en sitios con arquitectura de montículos y de plazas abiertas; aunque no se han encontrado asociaciones astronómicas, las alineaciones suelen ser específicas de los sitios y no se repiten (Orr, 2009: 250). Las esferas en piedra han sido reconocidas también como expresiones de legitimación del poder. Seguramente, las alineaciones corresponderían al patrón de acomodamiento escultórico heredado de los olmecas, como ocurre con el Conjunto de Azulul o con las mismas cabezas colosales; es decir, una escultura no es una obra integral, sino que forma parte de un conjunto. Orr (2009: 253) reconoce estas esferas con la efigie de cabezas-trofeo; por lo tanto, considera la colocación de estas esculturas esféricas en el contexto del sustento ideológico de la decapitación.

Las esferas aparecen aquí y allá en la Costa del Golfo. Las vemos reutilizadas de manera ornamental en espacios privados y públicos en

el sur, como en San Lorenzo, en el Cerro de las Mesas, en la Sierra de Santa Martha y, con una evidente oficialización durante el Clásico, en Los Ídolos, Misantla, en el sitio del centro de Veracruz. Este sitio fue inicialmente conocido por un monumento en resguardo en el Museo de Antropología de Xalapa. Se trata nada menos que de un decapitado, mismo que alguna vez estuvo en el centro de su plaza principal. El sitio presenta un par de juegos de pelota, uno de los cuales tiene doble cancha. Este elemento ha sido catalogado por Matos Moctezuma (2000: 42-45) como propio de la región de Malpaso, Chiapas, por haber identificado allí dos casos, uno en San Isidro y otro a 20 km de este sitio. La temporalidad de estos corresponde al Preclásico y al Clásico. Podemos reconocer que, en el territorio veracruzano, además del que ha sido reportado por Ramírez (2011: 35), fue localizado otro en el sitio de Piedra Labrada, en Los Tuxtlas, por Lourdes Budar (2008:113). Es muy interesante la asociación de estas pelotas de piedra con la cancha del juego de pelota en Los Ídolos.

Las pelotas son de variables tamaños, desde 2.59 m de circunferencia hasta llegar a dimensiones francamente colosales de 3.26 m de circunferencia. La obtención del recurso pétreo no resultaba mayor problema para sus constructores, quienes hallaban cerca del sitio el lecho del río, abundante en cantos rodados de todos los tamaños, que apenas había que desgastar un poco para hacerlos perfectamente esféricos. Las esferas han sido sin duda movidas de su sitio original en ocasiones diversas; su morfología lo facilita, aunque no deja de significar un enorme esfuerzo colectivo. A decir de Raymundo Ramírez Marcos, quien consultó a informantes locales, estos insisten en que, según sus memorias, estaban alineadas. Al menos dos de ellas aún se encuentran en el cabezal sur del Juego de Pelota Norte.

No solo queremos insistir aquí en la equivalencia simbólica de la pelota y la cabeza, sino mostrar que algunas de estas esferas fueron esculpidas con un rostro. En un caso, la efigie es similar a una máscara teotihuacana. Nuevamente encontramos la congruencia metafórica de

la cabeza y la esfera, y estilísticamente notamos la correspondencia con el periodo Clásico. En otros dos casos reconocemos rasgos que evocan las anteojeras de Tláloc. Es la cabeza de un dios. Después de todo, relata el Popol Vuh que los dioses también son jugadores.

YUGOS, PALMAS, HACHAS

La cabeza es un trofeo digno de grandes señores. Otro artefacto que sin duda representa la cabeza-trofeo se encuentra en las llamadas hachas, que constituyen parte de la parafernalia del jugador de pelota. Su simbolismo trasciende el área y la temporalidad que nos ocupa; su variedad es enorme, pero destaca en este conjunto la representación de la cabeza de un muerto que sin duda evoca la decapitación. Es trofeo para quien lo porte y memento del trance vital. Otro implemento asociado a este es el de las llamadas palmas. Muchos de estos ejemplares representan el momento mismo de la decapitación, el decapitador o la simbología asociada. Finalmente, en los yugos no es raro encontrar representaciones de un rostro aparentemente muerto.

VASIJAS CON BAJORRELIEVE

En la cuenca de los ríos Blanco y Papaloapan se distingue un tipo cerámico. Se trata de cuencos de pasta fina elaborados en molde y decorados en su pared exterior por cuidadosos bajorrelieves (véase en las pp. 170-175 las figuras 61-65). Su belleza les hace objetos de colecciones particulares y de museos y, lamentablemente, muy pocos ejemplares proceden de excavaciones arqueológicas. Seguramente objetos rituales y de élite, estos cuencos tienen representaciones de personajes importantes, de ricos atavíos, vestimentas y joyas, en procesiones y rituales.

A partir de los ejemplares conocidos, podemos afirmar que los rituales más representados en estas vasijas lo constituyen el juego de pelota, en general, y el sacrificio por decapitación, en particular. En efecto,

encontramos jugadores de pelota en posición dinámica y, a menudo, cabezas como trofeos o personajes ya sea decapitados o en proceso de serlo. Hasso Von Winning y Nelly Gutiérrez Solana (1996) describen un patrón en varias vasijas en las que se reconoce a los mismos personajes y en las mismas acciones. Se percibe, entre otros, al decapitado, así como a un personaje que ofrece un corazón a otro con máscara bucal. Hay vasijas que conmemoran la ofrenda de la cabeza-trofeo.

Las asociaciones simbólicas de este complejo son interesantes: la deidad que aparece a menudo en las vasijas es Tláloc, y con frecuencia los personajes involucrados en las escenas portan anteojeras reconocidas como atributos de dicha deidad. Los decapitados, por su parte, suelen llevar en las manos plantas de hojas lanceoladas, que nos recuerdan la representación del cacao conocida en el Tablero, de El árbol, en El Tajín. Esta asociación simbólica ya había sido notada por Barrois y Tokovine (2005: 5), quienes reconocen la vinculación del juego de pelota con el cacao que, a su vez, se asocia con la fertilidad, el agua y un felino que le ubica como planta del inframundo.

Si en otros soportes hemos reconocido a Quetzalcóatl o a Xólotl como deidades patronas del juego, en este complejo se agrega a Tláloc, a quien también referimos representado sobre las esferas de Los Ídolos, subrayando la asociación de esta práctica al fomento de la germinación y la fertilidad.

MURALES DE LAS HIGUERAS. LA SINTAXIS DEL COLOR

I

En la esquina noroeste del adoratorio, en la cima de la Pirámide I de Las Higueras, al menos tres veces fue plasmado el ritual de decapitación asociado al juego de pelota. Lamentablemente, en los tres casos falta la parte superior del mural, dada la exposición a la intemperie y al pillaje de que fueron objeto.

El primero de los tres en términos cronológicos, es decir, el que se encontraba en la capa más profunda, es acaso el más elaborado. Observamos en sus extremos un edificio de silueta talud-tablero, similar a los que suelen conformar los juegos de pelota. Los edificios están pintados en blanco y azul. Hay diez personajes. Los cinco que están de pie doblan en estatura a los otros cinco que están sentados. Los grandes son los jugadores de pelota. Esto muestra su mayor jerarquía. Están ataviados con faldellines y caudas. Su piel es de colores diferenciales. Tres son de color crema, dos son rojos, en el siguiente orden de izquierda a derecha: crema, rojo, crema, rojo, crema. El segundo, rojo, toca la pelota con su mano. El cuarto, también rojo, porta la cabeza de un decapitado que es de color crema y que está chorreando sangre roja. Así, el equipo rojo tiene la pelota y tiene la cabeza. La pelota es enorme, de color negro hule, y está atada formando el glifo *ollin* con bandas cruzadas azules.

En cuanto a los músicos que se encuentran sentados en la parte más al norte del mural, nuestra izquierda, son también diferenciados por los mismos colores de piel. Así, el conjunto de los músicos está conformado por miembros de los dos equipos. Su vestimenta es más austera. Llevan *máxtlatl* y bandas sobre el pecho. El tamborilero lleva un *quech-quémétl*. Aquí tenemos en sucesión rojo, crema, rojo, crema, crema. Los tres primeros llevan largos instrumentos de viento. El cuarto toca con la mano un gran tambor y el último lleva aparentemente maracas. Entre los dos últimos se observa un grupo de víboras negras sobre el talud del edificio.

La cenefa debajo de la escena está decorada con pirámides invertidas o en posición normal y con círculos rojos. El espacio entre una pirámide invertida y una normal forma la planta de un campo para el juego de pelota dividido en dos partes por una banda central, diferenciándose el negro y el crema como las dos mitades de la cancha. Cada dos diseños de canchas hay un diseño de círculo rojo: el sol que transita por el cosmos, la pelota que rueda por la cancha.

II

El siguiente mural es el más conocido de Las Higueras y se encuentra expuesto en la sala Higueras, del Museo de Antropología de Xalapa (figura 74).

En esta ocasión observamos tres construcciones de color azul y verde pálido. ¿Se trata de un juego de pelota doble como los mencionados para Piedra Labrada, Los Ídolos y Chiapas? ¿O se trata más bien de una construcción central especial para el ritual de sacrificio como una especie de altar? Notamos en esta ocasión seis personajes. Los colores de la piel diferenciales son esta vez negro y rojo. Dos de piel roja se encuentran entre las dos primeras edificaciones. El primero, sentado sobre el edificio, parece llevar una pelota tras de sí. Frente a él, un personaje de pie se aproxima. Entre las siguientes dos edificaciones encontramos cuatro personajes en sucesión negro, rojo, rojo, negro. Los de piel roja son de mayor tamaño. El primero está sentado sobre el edificio y lleva un par de objetos rojos sobre las manos. Luego, el personaje principal de piel roja está sentado sobre una pelota negra que contiene un cráneo rojo. Su cabeza ha sido decapitada y de su cuello brotan serpientes, lo que ha sido interpretado como metáfora de los chorros de sangre. Apparently son seis, igual que en el famoso tablero del juego de pelota en Chichen Itzá, aunque una apenas se percibe. Podrían ser siete, como



FIGURA 74. Mural de Las Higueras (dibujo: Juan Pérez).

en el tablero de Aparicio, que ha permitido asociar a esta alegoría con la deidad Chicome Coatl, a su vez asociada con el maíz. Las cinco serpientes visibles en el mural son de tres colores alternados: crema, azul, rojo, azul, crema. Esto permite pensar en que la sangre misma es vista como una multiplicidad integrada y no como un elemento homogéneo. El sacrificado contiene en su flujo vital la oposición misma que se soluciona en el juego y en la decapitación. Lleva un yugo con forma de serpiente y una palma. Su brazo y su pierna derechos están extendidos hacia su sacrificador, que resulta ser de su mismo equipo, si es que el color de la piel los identifica. Este último lleva un cuchillo en la mano izquierda. Lo imaginamos sosteniendo la cabeza del decapitado. Finalmente, un personaje sedente mira hacia su brazo extendido sobre su cabeza. Este dato confirmaría que el sacrificado no consigue este funesto acontecer por ganar o perder un juego, sino que está destinado a ser inmolado por un miembro de su propio equipo.

La cenefa bajo la escena se une por el color a los edificios mismos y es de color azul maya. Se suceden glifos de *kin* que muestran de nuevo la oposición del sol (fuego) y el agua.

III

El tercer mural de la serie muestra de nuevo tres edificaciones. Una cuarta aparece en el correspondiente ángulo opuesto de la pared soporte del mural. Las dos edificaciones principales parecen corresponder a la cancha del juego de pelota y están decoradas con bandas entrelazadas azules sobre blanco, formando el glifo de *ollin*. La estructura del lado izquierdo es un tanto distinta. El talud es más pronunciado y no muestra el diseño de *ollin*. ¿Podrá tratarse del edificio aledaño al juego de pelota de Higueras, adosado a uno de los que conforman la cancha?

Sobre él hay un personaje casi recostado de piel azul con implementos rojos. Hacia él se dirige un personaje de piel roja y ornamentos azules. En medio de la cancha otra vez se representa la escena de sacri-

ficio. Un personaje de piel color crema se recarga en el talud de la estructura. Frente a él la pelota negra de hule contiene un cráneo. Un pequeño personaje de piel roja sostiene el esférico con ambas manos. Sobre la estructura siguiente se recarga un personaje de piel roja que sostiene una cabeza decapitada de piel cuya coloración se ha perdido, pero que evidentemente fue de color claro, y el cual sujeta un cuchillo negro con la otra mano. Detrás de la estructura se acerca un personaje de pie que lleva una pequeña bola negra en la mano. En el ángulo de la pared hay una estructura piramidal sobre cuya cima se observa la parte inferior de un personaje con garras. Este podría tratarse del dios-ave que aparece también en los bajorrelieves de El Tajín. La cenefa está conformada por los mismos signos de *ollin* de bandas color azul, pero esta vez están sobre un fondo rojo y están adornadas con largas plumas azules.

IV

Finalmente, un mural más parece aludir con claridad a la decapitación en Las Higueras. Se trata de un fragmento que se encontraba en una etapa posterior a los anteriores y sobre el ángulo del edificio donde se encontraba el personaje con garras del mural anterior.

Se trata de un edificio piramidal con techo en forma de cornisa. Una especie de andamio bien puede hacer alusión a nichos o se trata simplemente de representar las alfardas y escalinatas de la pirámide en cuya cima se encontraría un círculo que contiene un rostro humano. Parece una referencia a la cabeza decapitada asociada a una esfera o pelota. Evoca la Pirámide de los Nichos con sus alfardas decoradas con *xicalcolihquis*. Un músico de piel bronceada se acerca tocando un largo instrumento de viento. Hemos de subrayar que el rostro en la pelota es el único expuesto de frente en todos los murales de Las Higueras, donde los personajes, representados ya sea con el cuerpo de frente o de perfil, siempre muestran el rostro de perfil.

EL TAJÍN

Los mayormente conocidos bajorrelieves de El Tajín (véase la figura 75), descritos ya en múltiples ocasiones en otros lugares, confirman muchos de los datos reconocidos en Las Higueras en cuanto a la decapitación asociada al juego de pelota: los músicos participan en el ritual y el sacrificado y el sacrificador están investidos como jugadores. El sacrificio se practicaba en el centro de la cancha, la pelota era contenedora de un cráneo y los chorros de sangre eran representados como serpientes.

Con todo lo anterior, podemos resumir lo que sabemos del sacrificio por decapitación asociado al juego de pelota durante el Clásico Veracruzano y lo que aún no sabemos. La iconografía de los murales de Las Higueras, lamentablemente incompletos, sumada a la mejor conocida de El Tajín, puede darnos pistas del evento mismo. Se trata de verdaderos retratos de lo que vieron o de lo que querían que se viera en su presente y en la posteridad en cuanto a este dramático ritual.

Sabemos que:

- Es un juego de hombres.
- La decapitación ocurría, igual que el deporte ritual, en el centro de la cancha.
- El sacrificado y el sacrificador estaban investidos como jugadores.
- Había música acompañando el ritual. Los músicos formaban parte de los dos equipos.
- El sacrificado pertenecía a uno de los dos equipos, pero el sacrificador podía pertenecer al equipo opuesto o a su mismo equipo.
- Los chorros de sangre simbólicamente corresponden a contrarios complementarios y se representan como serpientes surgiendo del cuello. La oposición es omnipresente. Ocurre en el juego mismo y está integrada al cuerpo humano en su interior.

- Los gobernantes eventualmente jugaban pelota o al menos se portaban sus insignias.
- El juego de pelota era una práctica elitista. La iconografía muestra a los gobernantes vestidos con la parafernalia del jugador. Su entrenamiento y equipamiento debieron significar un alto costo.
- El hacha es una cabeza-trofeo. Alude a la decapitación. Hay representaciones del sacrificio mismo en algunas hachas y palmas.
- En el mural de Las Higueras la pelota sí es tocada con la mano. Quizá esto ocurría al inicio o al final del juego.
- La pelota se encuentra en el centro de la escena sacrificial.
- La cabeza descarnada habría de conformar parte de la pelota, real o simbólicamente. Jugar con un cráneo o hacer pensar que en la pelota hay un cráneo descarnado resulta dramáticamente turbador.
- La pelota para el juego era negra, de hule, de gran tamaño.
- La arquitectura de talud-tablero permitía eventualmente que los jugadores se subieran o se sentaran sobre el talud.
- Suele haber un veedor que probablemente hiciera las veces de juez o réferi.
- Dado que eran jugadores practicantes, debió tratarse de individuos sanos y no como en otro tipo de sacrificios en que las evidencias muestran el sacrificio de enfermos, como se muestra en recientes hallazgos en el Templo Mayor (Chávez, 2010).
- La decapitación requiere de un conocimiento anatómico especializado (Chávez, 2010: 326). El decapitador era un especialista.
- La decapitación en la Costa del Golfo, por lo que aparece en las fuentes iconográficas, era, de inicio, un degollamiento. Esto es observable en el bajorrelieve del tablero noreste del Juego de Pelota Sur de El Tajín. El corte iniciaba en la garganta y no bajo la nuca como ocurre con la guillotina. Así, la causa de la muerte no

era la desarticulación de la cabeza sino el corte de estructuras blandas vitales (paquetes vasculares, venas y arterias principales o la tráquea). La causa del deceso era la asfixia o el desangramiento. La sangre brotaba a chorros porque el individuo estaba vivo cuando se le cortaba la garganta, no se trataba de decapitación *post mortem*. Después de la separación de la tráquea, se procedería a localizar el disco intervertebral para seccionarlo y luego se cortarían las estructuras blandas de la parte posterior del cuello para separar la cabeza (Chávez, 2010: 327). Durante el Clásico no tenemos evidencia de *Tzompantli*. Las cabezas, sus cráneos ya descarnados, podrían ser utilizados como trofeos, máscaras o interior de las pelotas.

- Dado que era de adelante para atrás, el corte debió darse entre la tercera y la séptima vértebras, pues la mandíbula estorba para el corte del atlas y el axis que, en cambio, sí pueden desarticularse en decapitaciones por la parte posterior, como ocurre con la guillotina (Chávez, 2010: 322).
- La cabeza en la pelota está descarnada, no así la que muestran en el sacrificio.
- El corte se hacía con herramientas líticas, con las que habrían de cortar músculos, ligamentos y el disco intervertebral. Luego podría eventualmente extraerse el corazón, que, de acuerdo con el médico antropólogo forense José Manuel Reverte Coma (s. f.), seguiría latiendo por varios minutos posteriores a la decapitación; aunque la respiración cesa de inmediato, el corazón podría latir hasta veinticinco minutos.
- Los mexicas, en cambio, practicaban la decapitación *post mortem*, para exhibir las cabezas en el *tzompantli*, después de haber sido la extracción del corazón la causa de la muerte. Es decir, aparentemente en el Clásico, en la Costa del Golfo, la causa de la muerte de los sacrificados en el juego de pelota era el degollamiento, al cual sucedía eventualmente la decapitación o la

extracción del corazón, al revés del proceder de los mexicas, quienes primero extraían el corazón, lo que era la causa de muerte, y después decapitaban el cadáver. Las representaciones de decapitaciones en el Golfo durante el Clásico exaltan los chorros de sangre saliendo del cuello, lo que solo puede ocurrir con el corazón batiente. El mismo Reverte Coma (s. f.) da datos de decapitados con guillotina de cuyo cuello los chorros de sangre alcanzaron un metro de altura.

- Más importante que la representación del juego, se procuró representar el sacrificio asociado a este. Se trata del momento climático del evento.
- No hay violencia más organizada, institucionalizada y ritual que la del sacrificio en el juego de pelota.

No sabemos aún:

- Cuántos jugadores participaban. Hemos visto uno, dos y tres por equipo.
- ¿El sacrificio se llevaba a cabo antes o después del juego? Siempre se ha asumido que este era después, pero esto se debe a que se reconoce el sacrificio como premio o castigo del desempeño en el juego. ¿Y si se tratase de una condición para jugarlo, de un ofrecimiento para poder practicar un acto de ocio divino?
- ¿Es el ganador o el perdedor el que es sacrificado? Hemos sostenido que el sacrificio no era dejado al azar del juego mismo y que se contaba con el sujeto a sacrificar antes de que se conociera el resultado de la gesta. Si bien en dos murales de Las Higueras el sacrificador y el sacrificado son de equipos opuestos -considerando que el color de la piel distingue a los equipos-, tenemos la evidencia de uno en el que el sacrificador y el sacrificado corresponden al mismo equipo. No es la oposición del juego la que corresponde a la decisión de la toma del sacrificado.

- Un ejemplo maya del Clásico de esta posibilidad lo pueden constituir las esculturas recientemente halladas en las cuatro esquinas de la cancha del Juego de Pelota de Toniná. Allí, dos de las representaciones de estos cautivos de guerra los muestran decapitados. Así, en la cancha misma podía verse perpetuada la decapitación asociada no solo al juego sino a un conflicto político documentado en la historia de este sitio y sus luchas y revanchas con otros sitios como Palenque y su aliado, Copán, de donde procedían, según sus inscripciones, estos personajes.
- Desde luego, falta por averiguar las reglas del juego, los conteos de puntajes y faltas, si había torneos y si se llevaban a cabo en fechas precisas.

En fin, mucho hay todavía por saber de este ritual primordial lúdico y sangriento, entrañable y repulsivo a nuestros ojos filtrados por culturas y cosmovisiones absolutamente distantes y ajenas.

Las ideas del Preclásico se transformaron, los símbolos adquirieron nuevos significados, los viejos monumentos fueron reciclados. Así, un monumento como el mascarón de Medias Aguas es elocuente en cuanto que se trata de un cráneo decapitado, esculpido durante el Clásico a partir de la modificación de un trono olmeca del Preclásico del mismo sitio. De esta forma, un símbolo de poder venido en desuso es soporte de la alusión a una decapitación.

Nuevos estilos en la plástica celebraron en mayor medida la decapitación que el juego mismo. Era este el punto climático de un ritual que institucionalizaba la violencia. Podemos afirmar que la opción de la decapitación asociada al juego de pelota que ocurre en el Clásico veracruzano hereda el simbolismo de la cabeza como símbolo de poder, de energía vital, solar, que puede despojarse y que se convierte en pelota entre jugadores contrarios en búsqueda de la decisión metafísica en cuanto a un conflicto realmente existente, en un torneo también real que daba la razón divina a uno de los contrarios.

CUARTA PARTE
NORTE DE VERACRUZ, EL BARROQUISMO
ICONOGRÁFICO

LOS BAJORRELIEVES DE EL TAJÍN²⁰

EL SITIO

Tajín, el trueno, el mito, el sacrificio.

Y después, nada.

EFRAÍN HUERTA

EN TIERRA FÉRTIL, NO LEJOS DE LA COSTA NI DE LA SIERRA, en un lomerío verde, entre dos arroyos, surgió hace más de un milenio una ciudad magnífica.

Aprovechando los desniveles del terreno, se utilizó la parte plana y baja para construir basamentos piramidales, dispuestos conformando plazas, para servir de cimiento a templos; a menudo, de dos en dos, alargadas y gemelas, las construcciones delimitaban la forma de doble T característica de las canchas para el juego de pelota. En la parte alta, en cambio, construyeron los palacios de los señores, siguiendo la misma forma de bases piramidales, las mismas decoraciones simbólicas, reiterando la presencia de sus dioses, pero esta vez con proporciones menos altas y más extendidas, para permitir la inclusión de cámaras sobre sus cimas, que habrían de albergar a los poderosos.

Se trataba de una verdadera ciudad, floreciente entre el 800 y el 1200 de nuestra era, en el norte de lo que es hoy el territorio veracruzano. La orografía diferencial se aprovechó para que las áreas divididas por desniveles fuesen dedicadas a distintas funciones. Así, hay áreas dedicadas a las residencias señoriales y otras para las viviendas de los ciudadanos comunes. Hay áreas de reunión, de gestión administrativa, áreas para el

20 Publicado en 2009, en la colección particular *De la piedra a la plata* de la Fundación Miguel Alemán.

culto y los rituales y áreas para el esparcimiento. Las tierras aledañas a la ciudad se ocuparon para proveer de sustento a una población que, en su momento de esplendor, debió alcanzar los veinte mil habitantes.

Herederos de una tradición urbanística que alineaba edificios sólidos como basamentos de templos, los arquitectos de El Tajín innovaron en las decoraciones de sus pirámides de tal forma que supieron equilibrar las pesadas masas de los taludes y tableros de la tradición teotihuacana, mediante la adición de un elemento salidizo: las cornisas. Así, la silueta de los edificios adquirió una geometría propia y única. Además, a los tableros se agregaron decoraciones geométricamente perfectas, reiterando los conceptos esenciales de los mitos ancestrales: la greca escalonada que reproducía, en líneas rectas, el joyel sobre el pecho de Quetzalcóatl y el entrecruzamiento de dos bandas representando el signo del movimiento. Los artistas que vivieron el esplendor de El Tajín plasmaron en bajorrelieves imágenes con la intención de que fueran reconocidas por siempre. Aprovechando el juego de la luz y la sombra, contrastaron masas que reproducían los rasgos de sus líderes, con la convicción de que así sus hazañas perdurarían. Gobernantes, guerreros y jugadores de pelota fueron labrados en piedra con un peculiar y bien logrado estilo que representaba también los rostros adjudicados a sus magníficos dioses. El poder de los señores era de esta manera legitimado. Como dioses permanecerían dibujándose por siempre al sol y a la sombra sobre la suave superficie de la piedra arenisca. Permanecen estas imágenes, podemos percibir las, pero hemos olvidado sus nombres, sus genealogías, sus alianzas, sus victorias.

Inspirados acaso en la vegetación de estas tierras pródigas, que no deja espacio sin ocupar, dados los altos niveles de humedad y la fertilidad de sus suelos, lograron un estilo en las artes plásticas que ocupaba cada espacio de la superficie a decorar. Esto en El Tajín es válido lo mismo para la escultura que para la pintura. De una u otra forma, decoraban los muros en formatos de tableros, frisos y columnas. Aun cuando no incluyeran decoraciones esculpidas o pintadas, las paredes de los

edificios eran decoradas mediante grecas formadas con lajas cortadas de manera y medida perfectas.

En este juego de claroscuros podemos encontrar seguramente lo que fundamenta también el pensamiento mesoamericano: luz y sombra, claridad y oscuridad, contrastadas mediante el volumen y revelando imágenes de eventos acontecidos hace un milenio, así como conceptos de un pensamiento basado en la síntesis de los contrarios.

LOS BAJORRELIEVES

No hay origen. Solo los anchos y labrados ojos
y las columnas rotas y las plumas agónicas.

Efraín Huerta

En esta ocasión describiremos particularmente las esculturas realizadas en bajorrelieve y revisaremos sus cualidades formales y de significado. Las ilustraciones de este volumen corresponden a la magnífica reproducción en plata de las imágenes de estas esculturas.

La piedra utilizada tanto para la construcción de las pirámides como para la escultura de los bajorrelieves es arenisca. Se trata de una piedra sedimentaria de poca dureza que permite ser trabajada con relativa facilidad, pero que también, desgraciadamente, tiende a erosionarse a la intemperie. La fuente de este material no es lejana al sitio que aquí nos ocupa. Aparentemente fue transportado desde un punto ubicado a 15 km aproximadamente.

Llama la atención la magnífica manufactura de estos relieves, que funcionaron como decoración de la arquitectura. Es decir, los bajorrelieves escultóricos nunca fueron concebidos como piezas en sí, nunca se pretendió realizar piezas para ser exhibidas por sí mismas. Sus proporciones se ajustaron a los formatos que los edificios requerían y la temática plasmada en ellos correspondía absolutamente a la función del edificio que habría de ornamentarse. Además, forman conjuntos

coherentes con un discurso afín a la función del edificio en donde fueron insertos.

La dificultad de su ejecución no estriba solo en la técnica de elaboración sino también en la concepción de trasladar una realidad de tres dimensiones a un formato de dos, manteniendo el efecto de la masa y la profundidad a partir de la luz y la sombra que el relieve permite. Cuando se esculpe en bulto, se reproduce la realidad tridimensional que percibimos, pero el cambio de un universo tridimensional a una gráfica bidimensional implica la transformación de elementos y la convención del manejo de la perspectiva, las distancias y el espacio.

En el Tajín hay básicamente los siguientes tipos de formatos de bajorrelieves: tableros, frisos, columnas y un altar.

Los tableros presentan una forma cuadrangular. Los que proceden de la Pirámide de los Nichos fueron esculpidos sobre un solo bloque de piedra; los de los Juegos de Pelota Sur y Norte fueron esculpidos sobre bloques de piedra armados en la construcción del muro. Los frisos tienen forma de franjas de poca altura que se extienden a lo largo de todo el muro, coronándolo. Las columnas son cilíndricas, armadas de cilindros de baja altura superpuestos a hueso.

El único altar conocido tiene forma de un paralelepípedo y está labrado en su cara superior, así como en tres de sus caras laterales.

Cada uno de estos formatos corresponde a una función relacionada con el fin del espacio arquitectónico en que se ubicó, pues, insistimos, las esculturas en bajorrelieve de El Tajín tienen una función específica como elemento arquitectónico y, en algunos casos -como el altar y acaso los relieves de las canchas para el juego de pelota-, cumplen además una función ritual. Así, es posible que los lugares donde se hallan empotrados en la cancha correspondieran a marcadores de la puntuación del juego mismo. En cuanto al altar, su forma y su horadación nos permiten inferir un uso específico en alguna forma de ritual de ofrenda o tal vez de sacrificio.

Los tableros proceden, hasta el momento, de los siguientes edificios: la Pirámide de los Nichos, el Juego de Pelota Sur y el Juego de Pelota Norte. Las temáticas y el tratamiento formal de cada edificio son diferenciales. Así, los tableros procedentes de la Pirámide de los Nichos que adornaban el templo sobre su cima representan cada uno a un personaje que combina elementos humanos con aspectos fantásticos. Seguramente se trata de la representación de deidades o bien de sacerdotes que estaban usando la parafernalia de las deidades de su culto.

En los Juegos de Pelota Sur y Norte hay seis tableros en cada cancha, empuotrados uno en cada una de las cuatro esquinas interiores a la cancha; dos más ocupaban la parte central de cada pared de esta (figura 75). Los tableros del Juego de Pelota Sur describen complejas escenas. Las centrales hacen alusión a mitos correspondientes a su pensamiento religioso. Las de las esquinas relatan los momentos más dramáticos del ritual del juego de pelota y del sacrificio por decapitación que seguía al mismo.

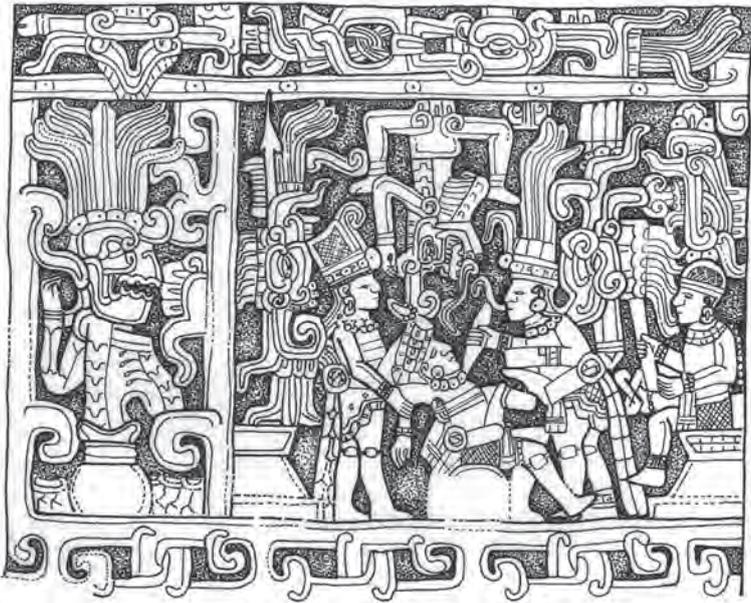


FIGURA 75. Tablero noreste del Juego de Pelota Sur (dibujo: Juan Pérez).

Los tableros del Juego de Pelota Norte muestran escenas menos complicadas, o al menos hay un menor número de personajes involucrados en las mismas. Hay uno o dos personajes cuya parafernalia seguramente permitía a los espectadores reconocer a las deidades que representaban y los momentos míticos a los que correspondían.

Los frisos presentan imágenes reiteradas que dan un ritmo al bajo-relieve, como ocurre en la arquitectura y en la pintura: una y otra vez se repite la imagen de la voluta o del personaje, como en las oraciones religiosas en las que se repiten las jaculatorias o como proceden los budistas que, al entrar a espacios sagrados, giran los discos que contienen oraciones escritas, para que esta reiteración en la petición o en la adoración alcance a las deidades y consiga sus favores (figura 76).

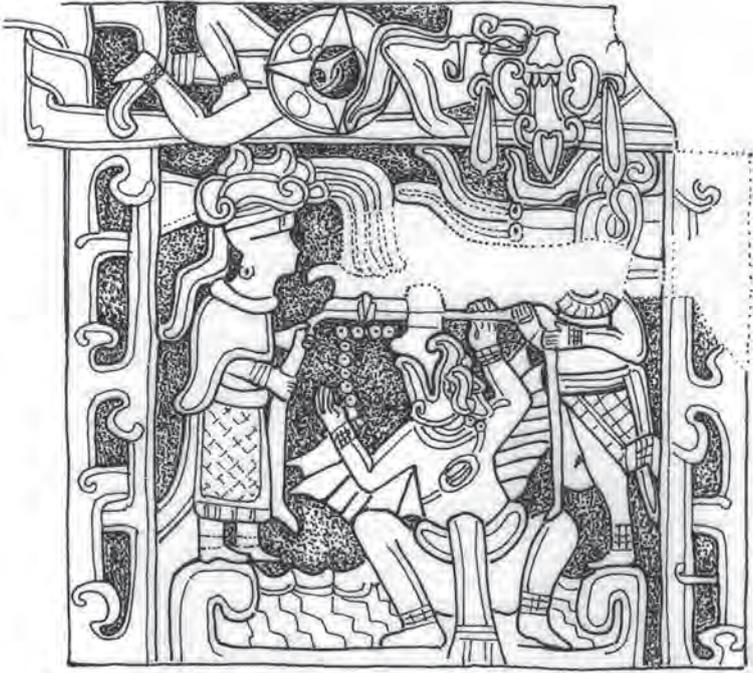


FIGURA 76. Detalle del tablero Juego de Pelota Norte (dibujo: Juan Pérez).

Hay solamente un altar conocido hasta el momento que muestra tallado en bajorrelieve; fue hallado en el Edificio 4 (figura 77), en el área central del sitio. A diferencia del resto de los bajorrelieves, que solo tienen una cara trabajada, la forma prismática de este altar está labrada sobre cinco de sus caras. La escena representada sobre la cara más grande, la superior, hace alusión a la cosmovisión de sus creadores, como habremos de explicar al describir la pieza en plata de esta colección que reproduce sus magníficos diseños. A diferencia del resto de los bajorrelieves que eran empotrados o que servían de sostén de los edificios mismos, el altar tuvo una función de objeto ritual. Ha debido ocupar un lugar sagrado en ceremonias específicas e importantes. A juzgar por el hecho de que la pared posterior no estaba grabada, podemos imaginar que se hallaba fijado a un muro.

Los frisos remataban los cuerpos de la Pirámide de los Nichos y se encuentran también coronando los muros de la cancha del Juego de Pelota Norte. Asimismo, aparecen como margen de los tableros del Juego de Pelota Sur. Son franjas que contienen elementos iconográficos recurrentes como volutas y grecas, y ocasionalmente muestran personajes fantásticos que pueden aparecer completos o solamente como rostros de perfil diseñados con volutas.

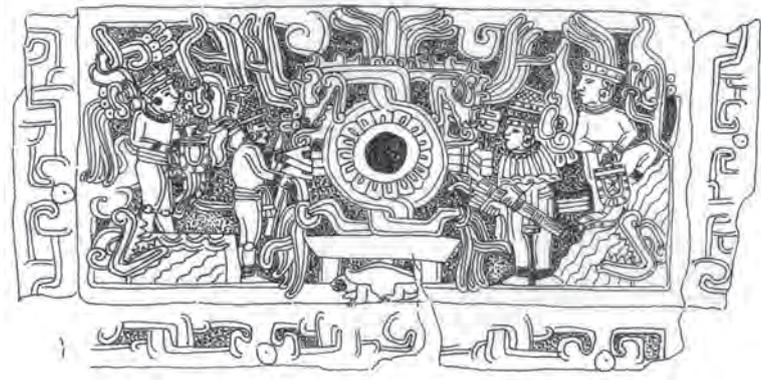


FIGURA 77. Altar del edificio 4 El Tajín (dibujo: Juan Pérez).

Las columnas, aunque escasas, se han hallado como elemento arquitectónico de algunos edificios, particularmente en el edificio al que dan nombre, en el área conocida como Tajín Chico y que corresponde al espacio donde se hallan los edificios residenciales; el edificio se halla en la cima de la acrópolis. Allí se encontraron las columnas esculpidas en bajorrelieve que, cuando en estaban en uso, sostenían el techo del pórtico de acceso a las cámaras de la cima del edificio piramidal. A diferencia del resto de los bajorrelieves que son de carácter religioso, ya sea mítico o ritual, las escenas esculpidas en ellas tienen un carácter histórico, de manera que se retratan personajes identificados con sus nombres calendáricos en el momento de la celebración de sus hazañas bélicas, rituales o en su ascensión al poder.

Particularmente destaca un personaje cuyo nombre aparece reiteradamente y que fue, sin duda, un poderoso gobernante del sitio: Trece Conejo.

Estas columnas, que eran tres, se erguían sosteniendo la techumbre del pórtico de entrada y, una sobre otra, presentaban los nombres de los actores de eventos extraordinarios de toma de cautivos, entronizaciones, celebraciones de ciclos nuevos o de juegos de pelota. Son columnas conmemorativas, a la manera de la columna del emperador Trajano que se yergue en el centro de la Roma Imperial, en el Foro Romano, y que hacía recuento de las batallas ganadas por el emperador que la hiciese eruir.

Las de El Tajín, además, introducen en los relatos la participación de deidades y de personajes fantásticos que nos permiten intuir la narración de eventos relatados a la manera de las grandes epopeyas. No hay duda de que estas columnas sirvieron también de propaganda a favor de los gobernantes. Se trataba de recordar a los visitantes del edificio el poderío, el valor y la grandeza de los señores retratados.

Finalmente, el altar es una pieza particularmente bien elaborada que contiene elementos que ubican a los hombres de El Tajín en un universo de cuatro elementos representados: *el agua*, en las dos esquinas

inferiores; *el fuego*, representado en el sol, al centro; *la tierra*, simbolizada por la tortuga en la base del encuadre y *el aire* o viento, evocado por las serpientes emplumadas. El quinto elemento, *el movimiento*, es señalado claramente en los nudos de los cuerpos de las serpientes que rodean al sol, al centro de la imagen, y corresponde a un concepto nodal en la filosofía mesoamericana.

LA DUALIDAD

Todo aquí tiene la piel
de los silencios, la húmeda soledad
del tiempo disecado...

EFRAÍN HUERTA

En el caso de la colección que nos ocupa, y que reproduce las imágenes de los bajorrelieves hallados en el sitio de El Tajín, se reitera esta dicotomía de contrarios complementarios, aprovechando no solamente el bajorrelieve de la superficie sino la posibilidad de un acabado diferencial, el que permite el noble metal de la plata de acuerdo con su pulimento; así, mate y brillo subrayan esta dualidad que permeaba las ideas de los hombres de El Tajín.

Al igual que en el resto de Mesoamérica, la gente de El Tajín sabía que todo había tenido su origen en una deidad de naturaleza dual. Así, los dioses integraban lo masculino y lo femenino, la luz y la sombra, la muerte y la vida. El equilibrio de contrarios se expresa en un relieve del Juego de Pelota Norte, donde una pareja de jerarquía aparentemente igualitaria –a juzgar por el tratamiento y tamaño similares– se enfrenta sobre un contenedor de agua. Cada uno sostiene por un extremo a una especie de listón de tela que intenta alcanzar a una deidad extraordinaria con cuerpo humano, alas de murciélago y rostro de ave (figura 78).

La representación en la piedra de estos seres y a la vez de estos conceptos de dualidad, que fundamentaban no solo su pensamiento religioso

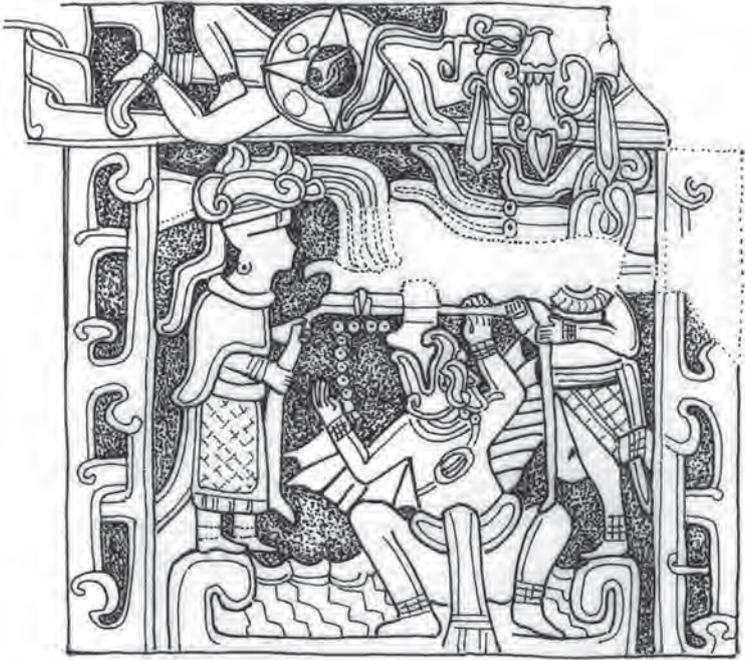


FIGURA 78. Relieve Juego de Pelota Norte (dibujo: Juan Pérez).

sino también su filosofía, movió a los artistas de El Tajín a representar a un ser con doble cuerpo y con doble perfil, formando un solo rostro. Así le representaron sobre los tableros centrales de la cancha para el Juego de Pelota. Así aprovecharon las aristas de los bloques de piedra para enfren-
 tar dos mitades: los contrarios que se unen, dos es uno. Así fue el inicio que tuvieron todas las cosas, a partir del fértil augurio de una pareja divi-
 na complementaria y primigenia que, si algunos idearon como hombre y mujer, los de El Tajín prefirieron representar en el centro del Juego de Pelota Sur como una dualidad solamente masculina, insistiendo en el po-
 der de los Señores (figura 79). El firmamento confirmaba estos pares divi-
 nos: Venus aparece como lucero de la mañana y de la tarde, sol del levante y del poniente, el astro que recorre la bóveda celeste, que es el mismo que desciende cada noche al reino de los muertos.



FIGURA 79. Detalle del bajorrelieve de los tableros centrales del Juego de Pelota Sur (dibujo: Juan Pérez).

Luego, reconocido ya por los devotos, en otros bajorrelieves habrían de presentarlo con un solo cuerpo, pero con su rostro ancho, conformado por dos perfiles unidos en una sola mueca, o bien, solamente mediante la representación de su rostro, siempre doble y único. Finalmente, y como síntesis de un proceso complejo de significados, representarían solo sus fauces, con forma de pico de pato, igual que el de la deidad del viento, Ehécatl, como advocación del mismo omnipresente Quetzalcóatl.

Seguramente por esa asociación, el signo de pico de pato aparece como elemento de un ojo de volutas que evoca de algún modo el conocido signo de Venus, planeta de la deidad de Quetzalcóatl, el dios mismo, cuya órbita le hace aparecer como lucero de la mañana y lucero de la tarde, los gemelos divinos, otra asociación con este concepto dual que llevó a los de El Tajín a lograr un glifo cuyo rostro con un solo ojo puede enfrentar lo mismo al cielo que al inframundo, derecho y envés, la aglutinación perfecta de contrarios (figura 80).



FIGURA 80. Detalle de friso decorado con volutas (dibujo: Juan Pérez).

EL JUEGO DE PELOTA

Sangre de mil heridas, sangre turbia,
sangre y cenizas en el aire inmóvil.

EFRAÍN HUERTA

La concepción de oposición de contrarios resuelta en el movimiento se vivía ritualmente en el juego de pelota. La importancia de esta práctica se evidencia en las diecisiete canchas construidas para este fin en el sitio. Dos equipos se enfrentan, como están representados en el bajorrelieve central del Edificio 11, que también forma parte de una cancha. Allí observamos a dos jugadores frente a frente. Sus tocados están adornados con cabezas de serpientes que también se enfrentan. Al centro, las lenguas de los dos reptiles se entrelazan y forman el conocido glifo de *ollin*, que significa movimiento. Es en el movimiento que se encuentra la solución a la oposición de los contrarios. Es la continuidad del movimiento lo que permite la continuidad de la vida (figura 81).

El juego de pelota enfrentaba ritualmente a otra dramática dicotomía: la vida y la muerte. Por brutal que parezca, a un rito de juego de pelota seguía el de un sacrificio por decapitación. La cabeza, el cráneo eran alegoría de la pelota misma y del sol que cursa el firmamento. En cada esquina del Juego de Pelota Sur se representó a la deidad de la muerte aludiendo a su presencia en cada meta de la cancha. Figura humana descarnada –excepto en sus manos–, surge de una olla que corresponde a la vasija funeraria inmersa en el agua. En dichas cuatro esquinas se representaron dramáticas escenas del sacrificio mismo. De



FIGURA 81. Detalle de bajorrelieve central del Edificio 11 (dibujo: Juan Pérez).

esta forma, se mantenía en los espectadores, aún fuera del momento ritual, la brutalidad del escalofriante ritual que seguía al juego.

LAS SERPIENTES

... cuando el país-serpiente sea la ruina y el polvo,
la pequeña pirámide podrá cerrar los ojos.

EFRAÍN HUERTA

Serpientes bífidas, serpientes emplumadas, serpientes cuyos cuerpos se enroscan, se anudan, se entrelazan, serpientes a veces representadas de manera naturalista y otras de manera sintética, abstrayendo los elementos que apenas y nos permiten reconocer al reptil. Las serpientes son los seres más reiterados en los bajorrelieves del sitio. Aluden a los niveles inferiores del cosmos, aluden a la eclíptica solar que se entrelaza en la bóveda celeste en su camino entre solsticios y aluden, sin duda, en su expresión más poderosa y mística, a la deidad que mayor culto recibía no solo en la ciudad de El Tajín, sino en todos los centros urbanos importantes contemporáneos de esta urbe, en el territorio hoy definido como Mesoamérica.

Si en las canchas de los juegos de pelota denominados como Norte y Sur encontramos esculturas que relatan escenas míticas y rituales, en las canchas construidas en la parte sur del sitio –en las más tempranas– hallamos bloques en las esquinas que representan cabezas de serpiente. Sabemos así que desde sus inicios el juego de pelota vindicó el símbolo de la serpiente. Era también el cuerpo de una serpiente el que marcaba en la bóveda celeste el camino del astro rey, cuyo movimiento era simbolizado por la pelota.

La abstracción de sus elementos serpentinos –el ojo, los colmillos, la ceja de voluta, la lengua bífida– se convierte en glifos que decoran entrelazados los frisos del Juego de Pelota Norte. Los simples enredos de sus cuerpos, a veces ornados con joyeles, forman los entrelaces que de-

coran también los frisos sobre los cuerpos de la Pirámide de los Nichos. Otras veces, desplegando todas sus características, las serpientes aparecen completas, cabeza fantástica con ceja de voluta, ornada con plumas de quetzal para subrayar su identidad de Quetzalcótl. Se enroscan en pares con cuerpos diferentes para insistir en su carácter dual y, en dos tableros del Juego de Pelota Norte, forman el glifo del movimiento sobre el cuerpo de un sacerdote que, en un caso, porta la máscara de la deidad.

En uno de los tableros del Juego de Pelota Sur, por ejemplo, observamos la escena de la decapitación misma. Ocurre en plena cancha y podemos observar los dos edificios piramidales, uno a cada lado de la escena. Sobre uno de ellos hay un espectador, acaso el juez de la contienda. El personaje central está sentado y sus brazos son sostenidos por otro personaje. Frente a ellos, el verdugo sostiene el cuchillo sacrificial disponiéndose a herir su cuello. Una vírgula surge del decapitado en ciernes, aludiendo al suspiro vital que se escapa y que es recibido en las fauces de otra representación del Señor de la Muerte, que esta vez desciende al centro de la escena, descarnado y hambriento, para surtirse de la energía del sacrificado.

LOS HOMBRES DE EL TAJÍN

Todo es andar a ciegas, en la fatiga
del silencio, cuando ya nada nace
y nada vive y ya los muertos
dieron vida a sus muertos
y los vivos sepultura a los vivos.

EFRAÍN HUERTA

Si no podemos evitar evocar a la muerte en estas imágenes sombrías, como hiciera Efraín Huerta en su célebre poema dedicado a este sitio, lo cierto es que los bajorrelieves de El Tajín presentan también un enorme acervo de imágenes de la vida de quienes habitaron y construyeron esta magnífica urbe.

Podemos reconocer a músicos y danzantes, sacerdotes y jugadores de pelota, personajes investidos como deidades o como aves cubiertos con sus plumas. Acuden a los señores y a las deidades para pedir dádivas o para –en reciprocidad– entregar sus ofrendas. En fin, podemos imaginar la exquisitez de quienes habitaron El Tajín en las espléndidas imágenes que quisieron dejarnos de sí mismos, esculpidas en bajorrelieves y hoy reproducidas en la noble plata de la colección que aquí se presenta (figura 82).

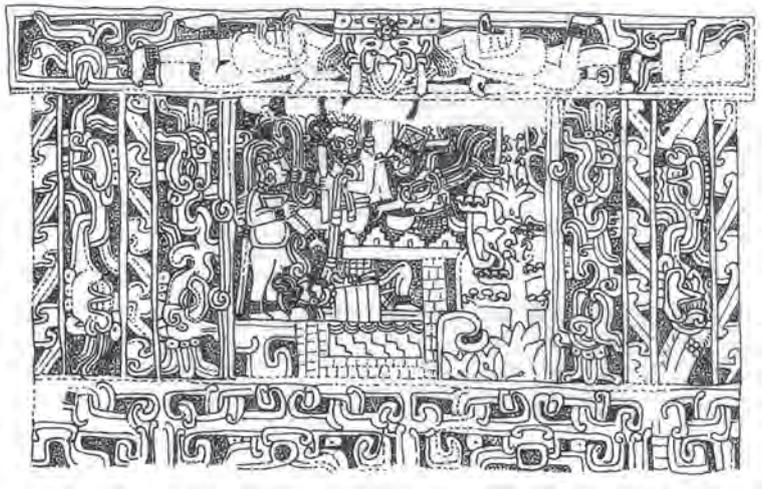


FIGURA 82. Tablero central norte del Juego de Pelota Sur (dibujo: Juan Pérez).

EL ALTAR DE EL TAJÍN. UNA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA IMAGEN COGNOSCITIVA DEL PAISAJE²¹

A PARTIR DE UN ENTORNO GEOGRÁFICO el paisaje es percibido y procesado conceptualmente. Los elementos físicos son percibidos de manera directa, como paisaje visual, lo que constituye su imagen sensitiva, pero son interpretados y reconstruidos, de lo que resulta una imagen cognoscitiva (García y Muñoz, 2002: 17). La estructuración conceptual de la realidad percibida se va organizando en un discurso ideal que se constituye en cosmovisión. Luego, el paisaje es modificado a través de tecnologías espaciales y arquitectónicas de tal forma que se va conformando y reproduciendo la estructura de esa construcción mental.

El paisaje ideal habrá de corresponder a estructuras que reproducen las del cosmos tal y como se le construyó mentalmente. El espacio que así se reconstruye mantiene elementos propios de la geografía, pero sus modificaciones resultan en mecanismos de representación que pueden o no ser perceptibles –no solo para el observador de estos paisajes modificados, sino para los mismos participantes en su modificación y uso–, pero que corresponden a esa conformación ideal del universo.

El resultado, el espacio modificado, es percibido nuevamente y surge así una imagen cognoscitiva renovada que, a su vez, es representable según convenciones preestablecidas. Una representación gráfica de un paisaje proveerá de imágenes cognoscitivas a espectadores que a su vez interpretarán el paisaje a través de esas estructuras. Ocurre así un círculo virtuoso: las imágenes conceptuales son modelos para crear imágenes visibles, ya sea gráficas o espaciales, y estas imágenes físicas se

21 Publicado en Sara Ladrón de Guevara, Lourdes Budar y Roberto Lunagómez, *Haciendo arqueología. Teoría, métodos y técnicas*.

transforman a su vez en imágenes cognoscitivas de quienes las perciben y que se convertirán también en reproductores y creadores de imágenes gráficas. El proceso no se detiene y es válido para cualquier paisaje, pero dando atención particularmente a los sitios arqueológicos. Hay que reconocer que ayer, hoy y siempre los artistas reinterpretan los paisajes y estos se insertan también en el imaginario colectivo. Los locales, por su parte, celebran sus rituales y los continúan sacralizando o, al contrario, profanando con eventos más mundanos. A cada quien su sitio.

En este ir y venir de apropiación, transformación y retroalimentación, podemos separar tres niveles de percepción del entorno: el espacio físico, el espacio social y el espacio simbólico. En estos tres niveles entendemos nuestra perspectiva de reflexión.

Criado (1999: 6-7) ha definido así la arqueología de paisaje: “La Arqueología del Paisaje estudia un tipo específico de producto humano (el paisaje) que utiliza una realidad dada (el espacio físico) para crear una realidad nueva (el espacio social: humanizado, económico, agrario, habitacional, político, territorial...) mediante la aplicación de un orden imaginado”. Godelier (1989) propone que el ser humano, a diferencia de otros seres vivos, no solo vive en el entorno, sino que crea el suyo propio para vivir o, dicho en otras palabras, construye su propio medio socio-cultural. Pero, además, podemos agregar que el ser humano también lo concibe, lo interpreta, lo recrea idealmente, lo mitifica, lo simboliza. Por eso podemos alcanzar niveles de análisis que nos permiten vislumbrar dimensiones imaginarias y simbólicas del paisaje.

Estamos conscientes de que nuestra lectura puede rebasar el grado de conciencia de quienes crearon estos documentos. Después de todo, cuando representamos un espacio, una casa, un paisaje, seguimos convenciones culturales, estructuras preconcebidas, de tal forma que nuestras propias imágenes suelen parecernos “naturales”, más que “culturales”.

Así, no se trata aquí solo de revisar la relación entre el hombre y el medio ecológico a partir de objetos reales, empíricamente medibles, de dimensiones físicas, visibles, como el patrón de asentamiento o los

estilos arquitectónicos, sino también desde el imaginario, el ideal que el hombre crea para explicarlo y, sobre todo, para representarlo. En este trabajo pretendemos seguir estos caminos interpretativos en un centro ceremonial y urbano conocido, El Tajín, y a partir de la revisión iconográfica de un monumento esculpido en bajorrelieve sobre piedra arenisca: el altar hallado por García Payón en el Edificio 4 (figura 83). De inicio, podemos observar que los constructores de El Tajín eligieron un sitio con ciertas características físicas naturales, orográficas, hidrográficas y ecológicas. Se trata de un medio húmedo, de exuberante vegetación, propicio para una gran biodiversidad. No se encuentra lejos de la costa ni de la montaña. Presenta suelos propicios para la agricultura y especies favorables a la cacería. Está cerca de corrientes fluviales caudalosas y de arroyos menos anchurosos, aunque no totalmente exentos de poder generar inundaciones.

Los diseñadores y constructores de El Tajín, como ocurre con todos los centros urbanos, modificaron este paisaje según concepciones mentales previas. Utilizaron tecnologías de domesticación del espacio como las nivelaciones, los terracedos, la construcción de muros de construcción o la edificación de basamentos piramidales y templos. Diseñaron un patrón urbano, edificaron edificios monumentales, resol-



FIGURA 83. Altar hallado por García Payón en el Edificio 4 El Tajín (foto: Rafael Doniz).

vieron niveles de control del agua, aprovecharon desniveles para que se adecuaran a sus propios dispositivos conceptuales y discursivos, que configuran el espacio en el sistema de saber para permitir que este sea compatible con el discurso religioso, el de cosmovisión y el de poder.

Independientemente de los asentamientos más tempranos en la región de El Tajín, ampliamente descritos por Arturo Pascual Soto (2006) y Pedro Jiménez Lara (2003), el Proyecto Tajín, encabezado por Juergen Brueggemann, demostró que el área ceremonial del centro urbano de El Tajín –allí donde se erigieron sus principales templos sobre basamentos piramidales y canchas para la práctica del juego de pelota, así como las residencias de élite– fue elegida, construida y menguada en un lapso aproximado de cuatro siglos, un periodo al que los arqueólogos mesoamericanistas solemos denominar Epiclásico. Siendo así, los constructores de esta trascendental empresa eligieron, con todo conocimiento previo, un espacio adecuado a constituirse en su centro del universo, como se constituyen todos los centros de culto.

Hay sin duda un afán universal en los procesos cognoscitivos, que es el de clasificar. Hemos de revisar a continuación la clasificación mesoamericana que coincide de alguna manera con modelos de otras tradiciones. Me refiero a la clasificación del universo en cuatro elementos, a saber: agua, tierra, aire y fuego. Una clasificación similar la encontramos en nuestra tradición occidental, desde los presocráticos, la cual también encuentra su paralelo en filosofías orientales. La particularidad en la tradición mesoamericana se percibe en la introducción de un quinto elemento expresado como el movimiento, representado en el glifo de *ollin*, que expresa la factibilidad del equilibrio en el transcurrir eterno entre contrarios. En el universo, en el paisaje y en la plástica encontramos esta clasificación claramente expresada.

Iniciemos pues por revisar el entorno natural y construido de El Tajín, contrastándolos con la imagen plástica vertida en dos dimensiones.

De inicio, reconocemos que el lomerío que rodea a El Tajín se constituye en una diferenciación natural, aprovechada como jerarqui-

zación de las construcciones. De esta forma, el paisaje reproduce una distinción social. La cercanía o lejanía del centro, la altura mayor o menor de su emplazamiento habría de distinguir a los poderosos de los desfavorecidos. El palacio habría de ocupar la cúspide del lomerío. Es la acrópolis de acceso restringido a las élites del poder. Así, el paisaje reproduce también el discurso del poder. Este espacio modificado y organizado discursivamente es representado en el altar del Edificio 4 esculpido en bajorrelieve.

El área central, a la que habrían de acceder las multitudes para el ritual, se halla en la parte baja. No fue azaroso que hayan escogido un espacio rodeado por dos arroyos. *Agua* al este y al oeste, como fluye también al este y al oeste del universo espacial mesoamericano. Así, se reproduce un cosmos en un espacio limitado, acaso demasiado breve para la potencia en que querían constituirse, pero era mejor ceñirse a un pequeño espacio que reprodujera las condiciones cósmicas, que elegir una amplia planicie que no contara con estas características simbólicas fundamentales, legitimadoras del centro de la ciudad como centro del universo. Asimismo, hallamos en cada esquina inferior del bajorrelieve el agua representada asociada a una cabeza serpentina fantástica.

La *tierra*, base de toda construcción, madre y devoradora, monstruo y sustento, se arraiga bajo los espacios habitados. Su representación suele aludir a la avidez telúrica para deglutir a los muertos, como aparece en el “Tablero del árbol” y en algunas escenas en las columnas del mismo sitio. En el altar, se le representa precisamente como un altar para el culto, con el mismo decorado con su símil, soportado sobre una tortuga, imagen viva de la tierra.

Al centro del sitio habría de erigirse la Pirámide de los Nichos, alegoría del sol al centro del universo en los documentos mesoamericanos que representan el cosmos. Con esto no queremos decir, sin embargo, que la visión cósmica mesoamericana haya sido heliocéntrica. Nos parece que lo que señalan como centro es el eje del movimiento del Sol alrededor de la Tierra. Este se muestra en el altar a través de la horada-

ción. El sol está ornado por plumas y es atravesado por flechas que recuerdan su carácter guerrero.

Los trescientos sesenta y cinco nichos de la pirámide aluden con claridad a su transcurrir anual. El sol es también lugar del *fuego*, el que ha de encenderse cada ciclo de cincuenta y dos años, lo que se representa en el altar mediante el atado de cañas que porta uno de los personajes centrales. El *aire*, el viento, el aliento es el que se asocia con Ehécatl-Quetzalcóatl y, por lo mismo, con el ente fantástico de la serpiente emplumada que conjunta el arriba y el abajo. El calendario ritual de doscientos sesenta días se expresa muy probablemente en la construcción de la Xicalcolihqui y en el número de sus nichos, doscientos sesenta, de acuerdo con las estimaciones de los arquitectos restauradores de esta estructura monumental. En el altar, cada personaje porta un tocado que lo rememora y el sol es rodeado por dos serpientes emplumadas y soberbias.

Si bien en Mesoamérica se acude a un trazo lineal, a menudo como eje cuadrangular cuando se trata de planear una ciudad, en El Tajín se prefirió un plano urbanístico sinuoso. En lugar de ser escenario de procesiones que recuerden el paso del astro de luz certero –recto cada día, transcurriendo de este a oeste en su camino hacia el inframundo, donde habrá de hacer su recorrido de nuevo, esta vez de oeste a este, para retornar en la promesa del amanecer–, en El Tajín se priorizó un recorrido más bien laberíntico que reprodujera el transcurrir aparentemente caprichoso del ir y venir de Venus sobre el firmamento. Esto recuerda los cuerpos sinuosos de las serpientes emplumadas que, además, forman en su transcurrir dos veces el signo del movimiento, el *ollin*, el quinto elemento, aquel que da vida y sentido al universo y que en El Tajín se representó de manera monumental y ritual en las canchas destinadas a la práctica del juego de pelota, alrededor de la representación del sol, en la Pirámide de los Nichos.

En el altar, los cuerpos de las serpientes emplumadas marcan este eje central que señala el camino del sol sobre la bóveda celeste y bajo la tierra. El sol diurno y nocturno. Los cuerpos de las serpientes señalan a

su vez las cuatro direcciones, las que son divididas por el sol en su transcurrir entre solsticios; es el tiempo cíclico, el eterno retorno. Los cuerpos erguidos de las serpientes emplumadas son el eje. Dos veces señalan el movimiento que rodea y envuelve al sol, indicando su camino. De la misma manera, en el plano de la ciudad el movimiento fue representado arquitectónica y ritualmente en las canchas que rodean la Pirámide de los Nichos.

Resumiendo, hemos encontrado los cinco elementos representados lo mismo en el espacio imaginado que en el social, construido a partir de las condiciones del espacio físico. Agua, tierra, fuego, aire y movimiento pueden identificarse en el plano o en el altar; el agua se ubica en las esquinas; la tierra, abajo, como sustento; el fuego, en el centro; el aire, en los niveles superiores. El movimiento, por su parte, transcurre desde el inframundo hasta el supramundo. Las plumas que adornan las serpientes tocan así los extremos. La misma entidad de serpiente emplumada reúne a un ser que, por ser reptante, se ubica física y simbólicamente abajo; y se asocia a otra naturaleza, la de las aves, pues es emplumada, lo que la ubica física y simbólicamente en los niveles superiores (véase en la p. 185 la figura 72).

Pero es posible que la imagen de estos elementos en un lenguaje visual que nos es ajeno impida una percepción clara. Las convenciones propias de cada cultura impiden a espectadores externos una comprensión cabal. Algunos autores han desarrollado la conversión de las convenciones estilísticas y de perspectiva mesoamericanas a las que nos son propias. Así, Kent Reilly ha “desdoblado” imágenes olmecas y mayas para explicarlas a nuestros ojos menos entrenados. Así, se han dado lecturas tridimensionales a representaciones gráficas en dos dimensiones, tanto para esgrafiados olmecas como para códices mayas.

Por eso acudo ahora a la perspectiva –heredada de la tradición europea– dictada por Filippo Brunelleschi desde el Renacimiento. Revisar el altar bajo estas convenciones seguramente ayudará a los ojos menos avezados en imágenes prehispánicas. He aquí el resultado: se trata de la

misma escena. Los mismos personajes erguidos entre las aguas, sobre la tierra, alimentando al fuego-sol central, eje del movimiento cíclico, del eterno retorno, de las serpientes emplumadas, guías del transcurrir del sol a través del universo (figura 84).

Esta es a grandes rasgos la propuesta interpretativa. Se trata de encontrar estructuras que ordenan el universo en la plástica de El Tajín. Los conceptos se hallan representados lo mismo en un patrón urbano, en un edificio monumental, en las coloridas pinturas que adornan sus muros o escondidos en los bajorrelieves que representan a sus hombres y a sus dioses.

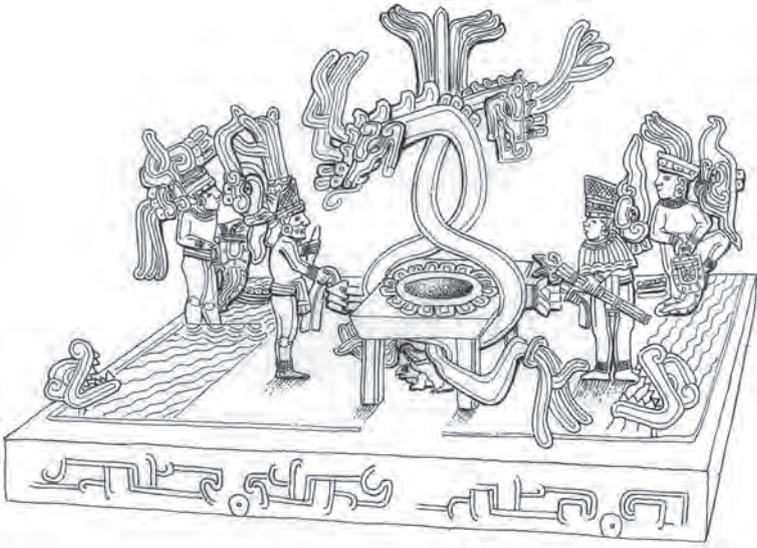


FIGURA 84. Dibujo tridimensional del altar en el Edificio 4 de El Tajín (dibujo: Juan Pérez).

ICONOGRAFÍA DE LOS PECTORALES DE CARACOL HUAXTECOS²²

EL INTERÉS EN ESTE TRABAJO SURGE DE LA REVISIÓN de la iconografía esgrafiada sobre los ejemplares de pectorales de concha huastecos que forman parte de las colecciones del Museo de Antropología de Xalapa. Hay muchos artefactos de diverso tipo hechos en concha y caracol en dichas colecciones, objetos correspondientes en su mayoría a la cultura huasteca. Para este trabajo estamos considerando solo aquellos que presentan los mismos cortes y, por lo tanto, el mismo formato.

Se trata de joyas que se hicieron seccionando caracoles gasterópodos, especies biológicas de la familia *Strombidae*. De acuerdo con la clasificación de Suárez (2002: 147), la manufactura corresponde tipológicamente a la familia *xenomorfa*, pues la forma del caracol ha sido alterada. Las joyas se obtuvieron a partir de cuatro cortes al cuerpo del univalvo, dos en sentido transversal y dos en sentido longitudinal, de manera que el resultado tiene una forma aproximada –vista de frente– de un triángulo isósceles y, de perfil, la línea es sinuosa, siguiendo las curvas del cuerpo del caracol. Hemos observado representaciones del uso de este tipo de pectorales lo mismo en esculturas en piedra que en cerámicas de esta misma cultura.

Volviendo a los pectorales, todos estos fueron fotografiados y dibujados. En total hay seis pectorales en el museo. Dos no presentan decoración. Cuatro están esgrafiados y perforados. Sus medidas varían; el promedio es de 17 cm de altura para el caso de los pectorales decorados. Los que no muestran decoración miden 10 cm y 14 cm de altura.

22 Artículo en Claude Stresser-Péan y Sara Ladrón de Guevara (coords.), *Vida, muerte y creencias de la huasteca posclásica*, INAH-Fundación Stresser-Péan (en prensa).

Al revisar los diseños, que invariablemente están realizados en la parte interna de lo que fuera el cuerpo del caracol, y una vez esclarecidos los motivos, reconocimos la recurrencia en el esquema básico de todas las piezas: diseños que aprovechan el espacio del artefacto en forma vertical. Los orificios para colgarlo se encuentran en la parte que constituiría la base del triángulo, que de esta manera deviene la parte superior del ornamento. En términos generales, observamos que los diseños están divididos en dos partes: la superior corresponde a personajes humanos y la inferior es ocupada por seres vinculados simbólicamente al inframundo.

El estilo es similar en trazo y posturas al de los diseños de los códices del grupo Borgia. Curiosamente, en este códice hallamos personajes cuya parafernalia incluye también pectorales de concha; algunos coinciden incluso en la forma con los que aquí tratamos de elucidar. En este documento pueden ser portados por entidades tanto masculinas como femeninas.

Inicio la descripción de los diseños inscritos en nuestros ejemplares refiriéndome al pectoral más legible.

Procede del municipio El Naranjo, en el estado de Veracruz, pero no contamos con más datos de su contexto. De hecho, lamentablemente no se tiene noticia de los contextos arqueológicos de ningún ejemplar. En el esgrafiado se observa a un personaje de pie con tocado de ave y diversos ornamentos, entre los que hago notar un pectoral con la forma de los que aquí nos ocupan. Lleva en la mano izquierda un arma cortante y sujeta con la mano derecha los cabellos de un personaje sometido (figura 85). Ya sea un cautivo de batalla o alguien a punto de ser sacrificado, desnudo, a no ser por un collar alrededor de su cuello, el sujeto está arrodillado sobre las fauces abiertas de un personaje con cuerpo de serpiente emplumada, mano y antebrazo humanos, rostro emplumado o con penacho, ojo redondo y enormes fauces dentadas.



FIGURA 85. Pectoral del municipio de El Naranjo, Veracruz MAX 00204 (catálogo digital del Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruzana).

Cabe señalar la recurrencia de esta forma de sujetar por los cabellos con una mano por parte del sacrificador, mientras en la otra mano porta el arma de sacrificio. Esta imagen aparece en varios ejemplos, sobre soportes diversos, en la Costa del Golfo y en otras regiones mesoamericanas desde etapas más tempranas.

El segundo ejemplar (figura 86) muestra en la parte superior a un personaje con complicados atavíos y portando un arma. Llama la atención el hueco sobre su plexo solar y el disco solar en la espalda. La parte inferior muestra a un ser de cuerpo serpentino lleno de joyeles y con enormes fauces abiertas.

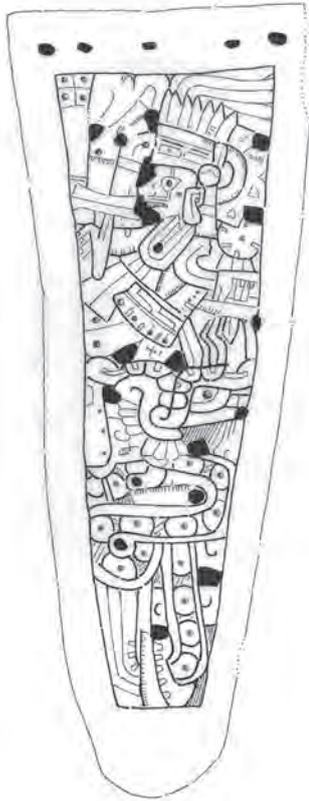


FIGURA 86. Pectoral de concha MAX 15996 (dibujo: Juan Pérez).

Casi idéntica descripción podríamos hacer del tercer ejemplar (figura 87), con la salvedad de que el rostro del personaje en el nivel superior muestra rasgos que evocan el pico de la deidad conocida en el panteón azteca como Ehécatl, dios del viento, lo que subrayo, pues posteriormente habré de referirme al simbolismo asociado a esta deidad.

Nuestro cuarto ejemplar está incompleto (figura 88). Solo tenemos a la vista el nivel inferior, el que corresponde a las entidades del inframundo, y parte del personaje superior, precisamente hasta el espacio ocupado por el hueco del plexo.

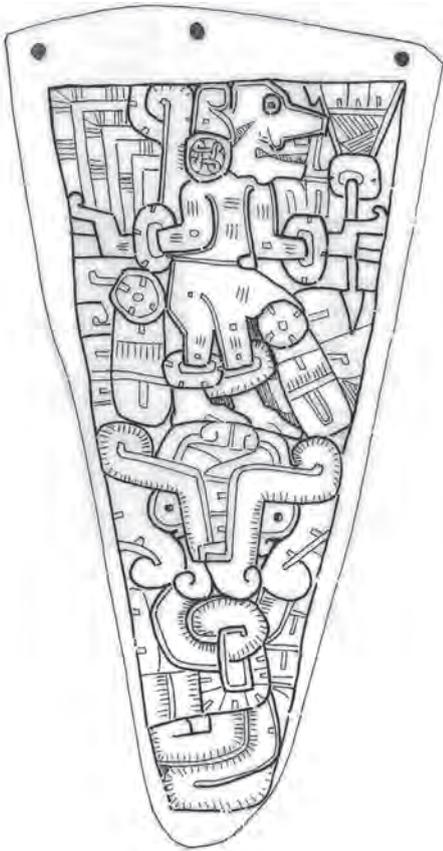


FIGURA 87. Pectoral de concha MAX 16006 2/7 (dibujo: Juan Pérez).



FIGURA 88. Pectoral de concha MAX 12110 (dibujo: Juan Pérez).

El esquema se repite. Puede tratarse de uno o dos personajes principales. También puede haber más de un ser en el inframundo. A menudo se alude a escenas de un sacrificio en ciernes, ya sea ritual o como consecuencia de la toma de un prisionero de guerra o puede tratarse de un autosacrificio. Los personajes suelen mostrar armas, cuchillos o flechas, refiriendo a la muerte, al sacrificio, a la sangre. En todos los casos, la parte inferior corresponde monstruos fantásticos propios de los niveles del inframundo, con las fauces abiertas, dispuestos a consumir la sangre o el cuerpo de las víctimas representadas en el nivel superior. Por todo lo anterior concluimos que estos pectorales tienen un diseño convencional y un significado compartido.

A partir de este reconocimiento acudimos a la revisión de ejemplares pertenecientes a otros museos: ya no fue sorpresa observar el mismo esquema básico: dos niveles, el de los hombres y el de criaturas fantásticas. Así, observamos ejemplares en el Museo Nacional de Antropología, en el Museo de las Cultura Huasteca, en el Museo de Historia Natural de Nueva York, en el de la Universidad de Tulane y en el Museo Británico. En todos observamos los dos niveles, en todos los personajes son distintivos de acuerdo con el nivel correspondiente, en todos se disponen sangrados, sacrificios o batallas que habrán de alimentar a los monstruos telúricos. Esta necesidad de muerte, de sacrificio, de sangre, es una propiedad del astro solar, y llama la atención que, en los pectorales mencionados, vemos en el nivel superior, de modo recurrente, la alusión a estos momentos violentos. Curiosamente, las figuras que portan pectoral en el Códice Borgia tienen señalado, en la parte superior, un sol de color rojo, y varios niveles superpuestos ocupan el espacio que hemos identificado con el inframundo. Inclusive en castellano calificamos al plexo como solar. Parece ser que esta denominación corresponde a la irradiación de nervios, venas y arterias que ocurren anatómicamente en ese espacio. Precisamente, al cortar el plexo en ceremonias sacrificiales se habría hallado este haz de conductos.

Siguiendo esta idea de representación de los niveles superpuestos que conforman el universo, reconocemos en el plexo solar el espacio propicio para portar estos ornamentos, como un claro centro del cuerpo humano; las extremidades corresponderían a las cuatro direcciones. De hecho, desde épocas tempranas encontramos este esquema marcado en el cuerpo humano. Así, ejemplificamos con El Señor de Las Limas, en cuyos hombros y rodillas se esgrafiaron los rostros de cuatro entidades identificadas probablemente con sus deidades principales y marcando así los cuatro rumbos. En el pecho del niño cargado por el Señor hallamos el diseño de la cruz de San Andrés, marcando el plexo como centro de la representación de un microcosmos. Tendríamos así, sobre el cuerpo, la representación de los rumbos horizontales y de la superposición de

niveles. El centro del cuerpo, el plexo, es el quinto rumbo, aquel que permite, a través del movimiento, el traslado entre niveles.

Alfredo López Austin, en su obra *Cuerpo humano e ideología*, ha insistido en el cuerpo humano como la reproducción simbólica del cosmos, e incluye en él una jerarquía vertical donde lo racional radica arriba y lo pasional abajo. En el centro ocurre la confluencia y es allí, según el mismo autor, “donde radicaban las funciones más valiosas de la vida humana” (López Austin, 1980: 219).

Las entidades anímicas *tonalli*, *teyolía* e *ihíyotl* radicaban respectivamente en la cabeza, el corazón y el hígado. En términos muy generales, el *tonalli* es una fuerza vital, irradiada, asociada con el sol y con el fuego, de la que estaban infiltrados todos los seres de la tierra. El *teyolía* es “la entidad anímica que iba a los mundos de los muertos” (López Austin, 1980: 253); es de naturaleza caliente, en vida, y fría después de la muerte. El *ihíyotl* es un aliento, una insuflación, un aire, que habita en el hígado, “donde residían la vida, el vigor, pasiones y sentimientos” (López Austin, 1980: 259).

En el Códice Laud (figura 89) encontramos la representación de un personaje humano cuya cabeza está descarnada: es un cráneo. Surgen de él cuatro bandas sinuosas que rematan en los rostros de cuatro entidades distintas: un cráneo, una serpiente, un perro y, el que nos interesa en esta ocasión, el rostro de Ehécatl surgiendo precisamente del pecho del personaje. Según la opinión de López Austin (1980: 361), esta lámina representa las entidades anímicas que se desprenden del cuerpo en el trance de la muerte. Para los fines de este trabajo me detengo nuevamente en la figura de Ehécatl surgiendo del pecho del personaje principal.

La depresión esternal se dice en náhuatl *elecaliuhyantli* (de *elli*: pecho; *ehéctl*: viento), de acuerdo con Román Güemes (información personal); podría traducirse como “lugar del pecho donde está el camino del viento”. También en totonaco hallamos que, de acuerdo con Crescencio García Ramos (2006: 21, 43), el nombre del pecho es *k'uxmú-n*, y



FIGURA 89. Personaje en el Códice Laud (fragmento de la Lámina 44[27], facsimilar del Códice Laud Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, Austria 1994).

la palabra viento se dice *un*, de manera que volvemos a hallar el viento como uno de los lexemas incluidos en el significado de la palabra pecho.

Finalmente, y más importante para nosotros dada la cultura a la que estos artefactos corresponden, don Epifanio Sarmiento Rubio nos informa que, en huasteco o tenek, pecho se dice *ím* (plexo solar), que él define como el espacio por dentro y por fuera del pecho; de modo que la referida depresión se expresa con el término *ímital*, vocablo que él mismo traduce como “en donde se recoge el viento”.

Si Ehécatl no sopla, el sol no transcurre; en el mito de la creación del Quinto Sol, si no hay movimiento, el que provoca el viento, el mismo cuyo soplo en el caracol propició la música, no hay vida. Al mismo soplo de vida se alude en el mito de Ehécatl cuando hace sonar con su aliento el caracol ofrecido por Mictlantecuhtli en el estéril mundo de los muertos. El soplo alude a la fertilidad del dios creador. De hecho, y hablando

de pectorales, el *ehēcacózcatl* es el símbolo de Ehécatl Quetzalcóatl por excelencia: un caracol cortado por el pecho. El joyel del viento o, como lo traduce Stresser Péan (2006: 35), “collar del torbellino”, es el otro tipo de pectorales característico de la Huasteca.

El aliento es así equiparado con el soplo de vida.

El plexo solar se identifica entonces como un acceso al inframundo. En imágenes de sacrificios humanos en El Tajín encontramos la referencia gráfica de este punto: un hombre decapitado yace sobre sus espaldas, pero es de su plexo de donde surge el diseño de un cordón que es sostenido por el otro extremo por el pico de un ave mítica con cuerpo humano, la cual, por cierto, también porta un pectoral, pero este en forma de hebilla. Tal pareciera que, a la manera del cordón umbilical que permitió nuestro acceso a este mundo en el momento del parto, hubiera un cordón que nos habría de dar acceso al mundo de ultratumba. También las deidades encuentran en las cuerdas el posible paso entre los niveles que conforman el universo.

Entonces, considero que los pectorales triangulares huastecos de caracol esgrafiado en dos niveles verticalmente superpuestos constituyen una metonimia por contigüidad. El caracol cortado es, sobre el pecho, insignia de Quetzalcóatl. Recuerda su viaje al inframundo, su triunfo ante la muerte, capaz de dar vida a partir de su soplo fecundo.

En la estatuaria huasteca, los hombres llevan un hueco en el plexo. Se ha sugerido que este hueco era llenado con algún otro material; una piedra valiosa, por ejemplo, si bien no se ha hallado evidencia de este uso. Las mujeres no muestran este hueco más que en un ejemplar conocido.

Estructuralmente opuestas a estas esculturas, las que representan muertos tienen exhibido bajo la caja torácica un órgano. Algunos han propuesto que se trata del corazón; otros, que es el hígado. En ambos se resguardaba en la cosmovisión prehispánica una entidad anímica, como ya lo hemos señalado. Este rasgo no es exclusivo de la Huasteca.

Concluyo entonces proponiendo que los pectorales de concha huastecos aluden al camino del viento que se reconoce en el plexo solar, cen-

tro donde confluyen con fuerza las entidades anímicas, espacio propicio para el sacrificio, para la muerte y, por lo tanto, centro del cosmos, en el cual se reproduce a escala el macrocosmos, cuyo centro permite el paso a los niveles superiores o inferiores. Es camino al inframundo, es ahí donde el sacrificador encontrará el camino del viento, del aliento, el intersticio radial que da paso al inframundo a partir del último suspiro.

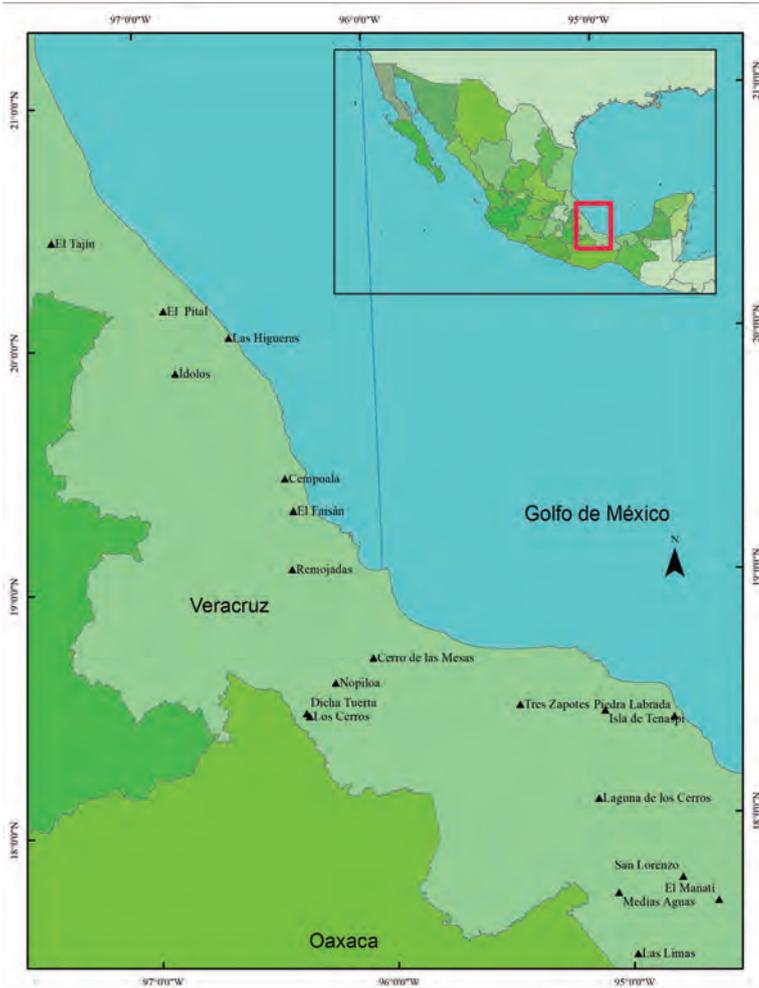


FIGURA 90. Ubicación de los sitios mencionados en el texto.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, Adriana y Daneels Annick (2009). "Playing Ball-Competition as a Political Tool", Heather Orr y Rex Koontz (eds.), *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*. Los Ángeles, CA: The Cotsen Institute of Archaeology Press.
- AGUILAR MORENO, Manuel (2015). "Ulama: pasado, presente y futuro del juego de pelota mesoamericano", *Anales de Antropología*. Vol. 49, núm. 1, México: UNAM-IIA.
- ARELLANOS, Ramón *et al.* (1975). "El proyecto de investigación Higueras", *Sociedad Mexicana de Antropología. XIII Mesa Redonda, Arqueología 1: Balance y Perspectiva de la Antropología de Mesoamérica y del Centro de México*. Xalapa, México.
- ARNOLD III, Phillip y Christopher A. Pool (eds.) (2008). *Classic Period Cultural Currents in Southern and Central Veracruz*. Washington: Dumbarton Oaks.
- BÁEZ-JORGE, Félix (2000). *Los oficios de las diosas*. Xalapa: uv.
- (2008). *El lugar de la captura*. Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz.
- (1990). *Homshuk y el simbolismo de la ovogénesis en Mesoamérica. Reflexiones en torno a los radicalismos difusionistas*. Contribución en el homenaje al doctor Alfonso Villa Rojas, Instituto Chiapaneco de Cultura y Centro de Estudios Mayas de la UNAM, San Cristóbal de las Casas.
- BARBA DE PIÑA CHAN, Beatriz (2002). *Iconografía Mexicana III. Las representaciones de los astros*. México: INAH/Plaza y Valdés (Serie Arqueología: 442).
- BARROIS, Ramzy R. y Alexandre Tokovinine (2005). "El inframundo y el mundo celestial en el juego de pelota maya", J. B. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (eds.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

- BENSON, Elizabeth P. (ed.) (1968). *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, october 28th and 29th, 1967*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- BERNAL, Ignacio (1968). *El mundo olmeca*. México: Porrúa.
- BERNARD, Henri Noel (1997). Las estelas con cuenta calendárica de Cerro de las Mesas, Veracruz. Tesis de licenciatura, Xalapa: UV.
- BEVERIDO PEREAU, Francisco (1970). San Lorenzo Tenochtitlán y la civilización olmeca. Tesis, Xalapa: UV.
- (1996). *Estética olmeca*. Xalapa: UV.
- BEYER, Hermann (1933). *Shell Ornament Sets from the Huasteca, Mexico*. Washington: Department of Middle American Research (Pamphlets no. 4, Research Series no. 5).
- BLOM, Frans F. y Oliver La Farge (1926). *Tribes and Temples. A Record of the Expedition to the Middle America Conducted by the Tulane University of Louisiana in 1925*. Nueva Orleans: Middle American Research Institute-Tulane University.
- (1986). *Tribus y templos*. México: INI.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén (1988). “Los olmecas no son jaguares”, *Chicomostoc*. Núm. 1, México: UNAM-Coordinación de Humanidades.
- (1989). *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades-Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México.
- BRODA, Johanna, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (eds.) (1991). *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*. México: UNAM-IIH.
- BRÜEGEMAN, Juergen, Sara Ladrón de Guevara y Juan Sánchez Bonilla (eds.) (1992). *Tajín*. México: El Equilibrista.
- BUDAR J., Lourdes (2008). “Detrás de los cerros, en el último rincón de Los Tuxtlas: Piedra Labrada”, Lourdes Budar J. y Sara Ladrón de Guevara (coords.), *Arqueología, paisaje y cosmovisión en Los Tuxtlas*. Xalapa: UV/FAUV/MAX.
- (2010). “Si las piedras hablaran... Elementos para la interpretación de la Estela 1 de Piedra Labrada”, Sara Ladrón de Guevara, Lourdes Budar J. y Eraclio Zepeda, *Piedra Labrada*. 1a ed., Xalapa: UV.

- CASO, Alfonso (1942). "Definición y extensión del complejo 'olmeca'", *Mayas y olmecas: segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centroamérica*. Tuxtla Gutiérrez: Sociedad Mexicana de Antropología.
- (1946). "¿Existió un imperio olmeca?", *Cuadernos Americanos*. Vol. 5, México: UNAM-III.
- CHÁVEZ BALDERAS, Ximena (2010). "Decapitación ritual en el Templo Mayor de Tenochtitlan", L. López Luján y G. Olivier (eds.), *Nuevas perspectivas en el estudio del sacrificio humano entre los mexicas*. México: INAH/UNAM.
- CLARK, John E. (1994). "Antecedentes de la cultura olmeca", John E. Clark (coord.), *Los olmecas en Mesoamérica*. México y Madrid: City Bank/El Equilibrista/Turner Books.
- Códice Borgia* (1963). México: FCE.
- Códice Laud* (1961). Introducción, selección y notas de Carlos Martínez Marín, México: INAH.
- Códice Mendoza* (1925). Colección de Mendoza o códice mendocino: documento mexicano del siglo XVI que se conserva en la biblioteca de Bodleiana de Oxford, Inglaterra. México: Talleres gráficos del Museo de Arqueología, Historia y Etnografía.
- COE, Michael (1965). *The Jaguars Children: Pre-Classic Central Mexico*. Nueva York: The Museum of Primitive Arts.
- (1968). *America's First Civilization*. Nueva York: American Heritage Publishing, Co.
- COE, Michael, Richard A. Diehl *et al.* (1996). *The Olmec World. Ritual and Rulership*. Princeton: The Art Museum Princeton University.
- COVARRUBIAS, Miguel (1942). "Origen y desarrollo del estilo artístico 'olmeca'", *Mayas y olmecas: segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centroamérica*. Tuxtla Gutiérrez: Sociedad Mexicana de Antropología.
- (1946). "El arte 'olmeca' o de La Venta", *Cuadernos Americanos*. Año v, vol. 28, núm. 4.
- (1961). *Arte indígena de México y Centroamérica*. México: UNAM.

- COVARRUBIAS, Miguel (1980). *El sur de México*. México: INI.
- CRIADO BOADO, Felipe (1999). *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Santiago de Compostela: Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje.
- CYPHERS, Ann (1996). "The Colossal Heads", *Olmechs*. Edición especial, México: Raíces/INAH.
- (2004). *Escultura olmeca de San Lorenzo, Tenochtitlan*. México: UNAM-IIA.
- DANEELS, Annick (2010). *Arquitectura monumental de tierra en La Joya, Veracruz, México*. Informe FAMSI, <http://www.famsi.org/reports/07021es/>.
- DIEZ MARTÍN, María Teresa (2004). "Perspectivas historiográficas: mujeres indígenas en la sociedad colonial hispanoamericana", *Espacio, tiempo y forma*. Serie IV, Historia Moderna, núm. 17, Madrid: UNED.
- DRUCKER, Philip (1943). *Ceramic Sequences at Tres Zapotes, Veracruz, Mexico*. Boletín 140, Washington: Smithsonian Institution-Bureau of American Ethnology.
- DUFETEL, Dominique (coord.) (1996). *Serpientes en el arte prehispánico*. Núm. 32, México: Artes de México.
- DU SOLIER, Wilfrido (1945). "La cerámica arqueológica de El Tajín", *Anales del Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía*. T. III, Quinta Época, México: SEP.
- ECHVERRÍA GARCÍA, Jaime y Miriam López Hernández (2010). "La decapitación como símbolo de castración entre los mexicas –y otros grupos mesoamericanos– y sus connotaciones genéricas", *Estudios de Cultura Náhuatl*. Núm. 41, México: UNAM-IIIH.
- FAGETTI, Antonella (1998). *Tentzonhuehue. El simbolismo del cuerpo y la naturaleza*. México: BUAP/Plaza y Valdés.
- FIELDS, Virginia M. y Dorie Reents Budet (eds.) (2005). *Los mayas. Señores de la Creación: los orígenes de la realeza sagrada*. San Sebastián: Nerea.
- FOLLENSBEE, Billie J. A. (2000). *Sex and Gender in Olmec Art and Archaeology*. Tesis doctoral, The University of Maryland, College Park.

- FOSTER, George M. (1945). "Sierra Popoluca Folklore and Beliefs", *American Archaeology and Ethnology*. 42, num. 2, University of California Publications.
- FREIDEL, David, Linda Schele y Joy Parker (1999). *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. Trad. de Jorge Ferreiro Santana, México: FCE.
- FUENTE, Beatriz de la (1973). *Escultura monumental olmeca. Catálogo*. México: UNAM-III.
- (1960). "Arte huasteco prehispánico", *Artes de México*. Año XXII, núm. 187.
- (1977). *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*. México: UNAM.
- (1981). "Toward a Conception of Monumental Olmec Art", Matthew Williams Stirling *et al.*, *The Olmec and their Neighbors: Essays in Memory of Matthew W. Stirling*. Washington: Dumbarton Oaks.
- (coord.) (1992). *Cabezas colosales olmecas*. México: El Colegio Nacional.
- (coord.) (1996). *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacan*. T. II, México: UNAM-III.
- FUENTES REYES, Ixchel (2007). *Las figurillas femeninas de El Faisán*. Tesis de maestría, México: ENAH.
- FURST, Peter E. (1968). *The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality*. Los Ángeles: University of California.
- GARCÍA RAMOS, Crescencio (2006). *Manual de fonética totonaca*. Xalapa: SEV.
- GARCÍA ROMERO, Arturo y Julio Muñoz Jiménez (2002). *El paisaje en el ámbito de la Geografía III*. 2, México: UNAM.
- GARZA, Mercedes de la (1984). *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: UNAM-III.
- GODELIER, Maurice (1989). *Lo ideal y lo material. Pensamiento, economías, sociedades*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ TORRES, Yólotl (2002). "Xólotl y Quetzalcóatl", *Iconografía Mexicana III: Las Representaciones de los Astros*. 442, México.

- GUARALDO, Alberto (1991). "Los grabados rupestres de la cuenca del arroyo grande (Vega de Alatorre, Veracruz): descripción e hipótesis interpretativas", *La Palabra y el Hombre*. Núm. 80 (oct.-dic.), Xalapa: UV.
- GUTHRIE, Jill (ed.) (1996). *The Olmec World: Ritual and Rulership*. Princeton: Art Museum-Princeton University.
- GUTIÉRREZ SOLANA, Nelly (1976). "El arte del tallado en concha", *Artes de México*. Núm. 187, México.
- HANGERT, Waltraud (1958). "Informe sobre el Edificio no. 1 de El Faisán", *La Palabra y el Hombre*. Núm. 7, Xalapa: UV.
- HERTZ, Robert (1990). "La preeminencia de la mano derecha: estudio sobre la polaridad religiosa", *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Universidad.
- HEYDEN, Doris (1971). "A New Interpretation of the Smiling Figures", *Ancient Art of Veracruz. An Exhibit Sponsored by the Ethnic Arts Council of Los Angeles at the Los Angeles County Museum of Natural History*. Los Ángeles.
- HUCKERT, Chantal (2009). "Iconografía de la vestimenta de las figurillas sonrientes en el Museo de Antropología de Xalapa: descripción y análisis interpretativo", *Memoria del LIII Congreso Internacional de Americanistas*. México: UIA (publicación electrónica [CD]).
- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (1985). *Registro general de colecciones*. Xalapa: Museo de Antropología de Xalapa (mecanuscrito).
- JIMÉNEZ LARA, Pedro (2003). "Arquitectura y poder en El Tajín", *Cuadernos de Trabajo*. Núm. 15, Xalapa: IIHS.
- JORALEMON, Peter David (1971). *A Study of Olmec Iconography*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collections (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 7).
- (1990). *Un estudio en iconografía olmeca*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JUSTESON, John y Terrence Kauffman (1992). "Un desciframiento de la escritura jeroglífica epíolmeca: métodos y resultados", *Arqueología*. Núm. 8, 2a época, México: Coordinación Nacional de Arqueología-INAH.

- JUSTESON, John y Terrence Kauffman (1993) "A Decipherment of Epi-Olmec Hieroglyphic Writing", *Science*. Vol. 259, Washington: American Association for the Advancement of Science.
- KÖHLER, Ulrich (1991). "Conocimientos astronómicos de indígenas contemporáneos y su contribución para identificar constelaciones aztecas", *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México: UNAM.
- LADRÓN DE GUEVARA, Sara (1992). "Pintura y escultura", Jürgen Brüggenmann *et al.*, *Tajín*. México: El Equilibrista/Citibank.
- (1995). *La mano. Símbolo multivalente en Mesoamérica*. Xalapa: UV.
- (1999). *Imagen y pensamiento en El Tajín*. Xalapa: UV/INAH.
- (2004). "Cielo sobre piedra: una pintura rupestre en el Centro de Veracruz", *Arqueología*. Vol. 9, México: Coordinación Nacional de Arqueología-INAH.
- (2005). "Tres tradiciones pictóricas: Higuera, Zapotal y El Tajín", *La Palabra y el Hombre*. Vol. 135, Xalapa: UV.
- (2006a). *Hombres y dioses de El Tajín*. Xalapa: SEV/Gobierno del Estado de Veracruz.
- (2006b). "Mi hijo mi escudo: metáfora de las mujeres muertas en parto como guerreras en El Zapotal", *Contrapunto*. Vol. 1, Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz.
- (2007a). "De este a este, Quetzalcóatl", Magali Tercero (ed.), *Isis y la Serpiente Emplumada: Egipto faraónico, México prehispánico*. Monterrey: Fundación Monterrey.
- (2007b). "Dualidad", *Dualidad*. Xalapa: Tenaris-Tamsa/UV/MAX.
- (2008a). "De omisiones y ausencias", Sara Ladrón de Guevara y Maliyel Beverido (eds.), *Mujeres de antaño*. Xalapa: UV/MAX.
- (2008b). "Insignias de poder. Permanencia y transformación de monumentos escultóricos", Lourdes Budar y Sara Ladrón de Guevara (coords.), *Arqueología, paisaje y cosmovisión en Los Tuxtlas*. Xalapa: UV.
- (2008c). "Sobre la Cabeza Colosal 7 de San Lorenzo", Carlos Serrano y Marco Antonio Cardoso (eds.), *El Mediterráneo americano:*

- población, cultura e historia. En homenaje a don Antonio Pompa y Pompa. XXVII Mesa Redonda de la sma.* Xalapa: SMA/UNAM.
- (2008d). “Dueñas del huso. Las mujeres en la época prehispánica”, Rosa María Spinoso y Fernanda Núñez (eds.), *Mujeres en Veracruz: fragmentos de una historia.* Xalapa: Editora Gobierno del Estado de Veracruz.
- (2008e). “Cerámicas con bajo relieve”, *Contrapunto.* Vol. 7, Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz.
- (2009). “Los bajo relieves de El Tajín”, en *De la piedra a la plata,* colección particular. México: Fundación Miguel Alemán.
- (2010). “Olmec art. Essence, essence, presence, influence and transcendence”, Kathleen Berrin y Virginia Fields (eds.), *Olmec, Colossal Masterworks of Ancient Mexico.* San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco.
- (2012). “Sonrisas de piedra y barro”, Claudia Gidi y Martha Elena Munguía (eds.), *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios.* México: Bonilla Artigas.
- (2016). “El Homshuk de Tenaspi”, Lourdes Budar y Philip Arnold (eds.), *Arqueología de Los Tuxtlas: antiguos paisajes, nuevas miradas.* Xalapa: UV-Facultad de Antropología (Cuerpo académico Arqueología de Paisaje y Cosmovisión, UV-CA-258).
- LADRÓN DE GUEVARA, Sara y Maliyel Beverido (eds.) (2008). *Mujeres de antaño.* Xalapa: UV/MAX.
- LADRÓN DE GUEVARA, Sara, Lourdes Budar y Roberto Lunagómez (coords.) (2012). *Haciendo Arqueología.* Xalapa: COVEYCIDET/CONACYT.
- LIRA LÓPEZ, Yamile y Carlos Serrano Sánchez (2004). *Prácticas funerarias en la costa del Golfo de México.* México: UV/UNAM/AMAB.
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia (1996). “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacan.* T. II, México: UNAM-IIE.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1980). *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas.* México: UNAM.

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1983). “Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica”, *Anales de Antropología*. Vol. 20, núm. 2, México: UNAM-IIA.
- (1989). *Hombre-Dios: religión y política en el mundo náhuatl*. México: UNAM.
- (1990). *Los mitos del tlacuache*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- (1992). “Homshuk. Análisis temático del relato”, *Anales de Antropología*. 29, México: UNAM-IIA.
- (1998). “La parte femenina del cosmos”, *Arqueología Mexicana. La mujer en el mundo prehispánico*. Núm. 29, México: Raíces.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo y Guilhem Olivier (coords.) (2010). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México: INAH/UNAM.
- LUCKERT, Karl (1976). *Olmec Religion*. Oklahoma: Norman University of Oklahoma Press.
- MAGALONI, Diana (1996). “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica”, Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*. Vol. 2, México: UNAM-IE.
- MAGALONI, Diana y Laura Filloy Nadal (2013). *La Ofrenda 4 de La Venta. Un tesoro olmeca reunido en el Museo Nacional de Antropología. Estudios y catálogo razonado*. México: INAH.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2000). “El juego de pelota con doble cancha de San Isidro”, *Arqueología Mexicana*. Vol. 8, núm. 44, México: Raíces.
- MEADE, Joaquín (1977). *La huasteca tamaulipeca*. México: Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- MEDELLÍN ZENIL, Alfonso (1960). *Cerámicas del Totonacapan. Exploraciones arqueológicas en el Centro de Veracruz*. Xalapa: UV-Instituto de Antropología.
- (1962). “El complejo de las figurillas sonrientes”, Octavio Paz y Alfonso Medellín Zenil, *Magia de la risa*. Xalapa: UV.
- MELGAR Y SERRANO, José María (1869). “Antigüedades mexicanas, notable escultura antigua”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. Época 2, núm. 1, México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

- MELGAREJO VIVANCIO, José Luis (1987). "Honshu", *La Palabra y el Hombre*. Núm. 46, Xalapa: UV.
- MILLER, W. S. *Cuentos mixes*. Notas introductorias de A. Villa Rojas, México: INI.
- NAVARRETE HERNÁNDEZ, Mario (1988). "Mural en la comunidad de Bandera de Juárez", *La Palabra y el Hombre*. Núm. 65, Xalapa: UV.
- ORR, Heather (2009). "Rolling Heads: The Diquís Stone Balls and Trophy-head Taking in Ancient Costa Rica", Heather Orr y Rex Koontz (eds.), *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- ORR, Heather y Rex Koontz (eds.) (2009). *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- PASCUAL SOTO, Arturo (2006). *El Tajín, en busca de los orígenes de una civilización*. México: UNAM.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del (1979). *Códice Borbónico. Descripción, historia y exposición. 1842-1916*. Versión de Francisco del Paso y Troncoso, México: Siglo Veintiuno.
- PAUPARD, Paul (1987). *Diccionario de Religiones Comparadas*. España: Herder.
- PAZ, Octavio y Alfonso Medellín Zenil (1962). *Magia de la risa*. Xalapa: UV.
- PIÑA CHAN, Román y Luis Covarrubias (1964). *El pueblo del jaguar. Los olmecas arqueológicos*. México: SEP/INAH.
- PLANCHART LICEA, Eduardo (1962). *Lo sagrado en el arte: la risa en Mesoamérica*. Xalapa: UV.
- PORTER, James B. (1989). "Olmec Colossal Heads as Recarved Thrones: 'Mutilation', Revolution, and Recarving", *RES: Anthropology and Aesthetics*. Núm. 17, Nueva York: Cambridge University Press.
- (1990). "Las cabezas colosales olmecas como altares reesculpidos: 'mutilación', revolución y reesculpido", *Arqueología*. Núm. 3, México: INAH.
- QUESADA GARCÍA, Octavio (2009). *La imagen de Chaac. Naturalezas y signos durante el periodo Clásico*, México: UNAM.

- QUEZADA, Noemí (1989). *Amor y magia amorosa entre los aztecas. Supervivencia en el México colonial*. México: UNAM.
- RAMÍREZ CASTILLA, Gustavo A., Sophie Marchegay y Alejandra Sosa Florescano (2006). *Piedra, arcilla y caracol. Obras maestras precolombinas del Museo de la Cultura Huasteca*. Tampico: Tractebel-Suez.
- RAMÍREZ MARCOS, Raymundo (2011). Catalogación y análisis iconográfico de las esculturas pétreas de Los Ídolos, Misantla, Veracruz. Tesis de licenciatura, Xalapa: UV.
- REILLY III, F. Kent (1996). "Art, Ritual and Rulership in the Olmec World", Michael Coe, Richard A. Diehl *et al.* (1996). *The Olmec World. Ritual and Rulership*. Princeton: The Art Museum Princeton University.
- REVERTE COMA, José Manuel (s. f.). *Decapitados y ahorcados*. <http://www.gorgas.gob.pa/museoafc/loscriminales/mundomuerte/decapitados%20y%20ahorcados.html>.
- REYES PARROQUÍN, María José (2011). Iconografía de los tocados de las figurillas sonrientes. Tesis de licenciatura, Xalapa: UV.
- RINCÓN MONETERO, Sahira Eugenia (2004). La pintura rupestre en Puente Nacional, Veracruz. Tesis de licenciatura, Xalapa: UV.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, María del Carmen, Ponciano Ortiz Ceballos, Michael D. Coe, Richard Diehl, Stephen D. Houston, Karl. A. Taube y Alfredo Delgado Calderón (2006). "Oldest Writing in the New World", *Science*. Vol. 313, núm. 5793.
- RODRÍGUEZ, C. y P. Ortiz (1997). "Olmec Ritual and Sacred Geography at Manatí", B. L. Stark y P. J. Arnold III (eds.), *Olmec to Aztec: Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*. Tucson: University of Arizona Press.
- RODRÍGUEZ SHADOW, María de Jesús (1997). *La mujer azteca*, México: UAEM.
- RODRÍGUEZ SHADOW, María de Jesús y Beatriz Barba de Piña Chan (coords.) (1999). *Chalchihuite. Homenaje a Doris Heyden*. México: INAH.
- ROMERO ORTIZ, Eva (2002). Catálogo de pinturas rupestres en el municipio de Paso de Ovejas, Veracruz. Trabajo para obtener el título de licenciatura, Xalapa: UV.

- ROMERO ORTIZ, Eva (2006). Interpretación iconográfica de las manifestaciones rupestres en el Municipio de Paso de Ovejas, Veracruz. Tesis de maestría, México, ENAH.
- RUIZ GORDILLO, Omar (1991). *Miscelánea veracruzana*, México: INAH.
- RUIZ GORDILLO, Omar y Mauricio Cuevas Ordoñez (2010). “Los Ídolos, municipio de Misantla”, Bernard Vásquez y Sara Ladrón de Guevara (coords.), *La morada de nuestros ancestros. Alternativas para la conservación*. México: COVECYT.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de (1982). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa.
- (1993). *Primeros memoriales*. Edición facsimilar, Norman Oklahoma y Madrid/University of Oklahoma/Patrimonio Nacional y Real Academia de la Historia.
- SÁNCHEZ BONILLA, Juan (1992). “Similitudes entre las pinturas de Las Higueras y las obras plásticas de El Tajín”, Juergen Brueggemann (ed.), *Tajín*. México: El Equilibrista/Citibank.
- SERRANO SÁNCHEZ, Carlos y Marco Antonio Cardoso (eds.), *El Mediterráneo americano: población, cultura e historia. En homenaje a don Antonio Pompa y Pompa. XXVII Mesa Redonda de la sma*. Xalapa: SMA/UNAM.
- SOCIEDAD MEXICANA DE ANTROPOLOGÍA (1975). “XIII Mesa Redonda. Balance y perspectiva de la Antropología de Mesoamérica y del Centro de México”, *Arqueología*. México: SMA.
- SOLARES, Blanca (2007). *Madre terrible. La diosa en la religión del México Antiguo*. México: UNAM/Anthropos.
- SPINOSO, Rosa María y Fernanda Núñez (2008). *Mujeres en Veracruz: fragmentos de una historia*. Xalapa: Editora Gobierno del Estado de Veracruz.
- STARK, Barbara L. (2001). *Classic Period Mixtequilla, Veracruz, Mexico. Diachronic inferences from residential investigations*. Nueva York: University at Albany (Institute for Mesoamerican Studies. Monograph: 12).
- STEVENSON DAY, Jane (2009). “Heads of Flesh and Stone”, Heather Orr y Rex Koontz (eds.) (2009). *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art*

- and Archaeology of Mesoamerica and Central America*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press.
- STRESSER-PÉAN, Guy (2006). “La Huasteca: historia y cultura”, *Arqueología Mexicana*. Vol. 14, núm. 79.
- SUÁREZ DIEZ, Lourdes (2002). *Tipología de los objetos prehispánicos de concha*. México: Conaculta/INAH/Porrúa.
- SUSAN, Adelina (1997). La muerte en El Zapotal: el simbolismo de sus esculturas. Tesis de licenciatura, Xalapa: UV.
- TARKANIAN, Michael J. y Dorohy Hosler (2000). “La elaboración de hule en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*. Vol. 8, núm. 44, México: Raíces.
- TAUBE, Karl (2004). *Olmec Art at Dumbarton Oaks*. Washington: Dumbarton Oaks.
- TERCERO, Magali (ed.) (2007). *Isis y la Serpiente Emplumada: Egipto faraónico, México prehispánico*. Monterrey: Fundación Monterrey.
- TORRES GUZMÁN, Manuel (2004). “Los entierros múltiples en El Zapotal”, Yamile Lira López y Carlos Serrano Sánchez (eds.), *Prácticas funerarias en la Costa del Golfo de México*. Xalapa: UV-Instituto de Antropología/ México, DF: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Asociación Mexicana de Antropología Biológica.
- TORRES GUZMÁN, Manuel, Marco Antonio Reyes y Jaime Ortega (1975). “Proyecto Zapotal, Ver”, *Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del norte de México: XIII Mesa Redonda, Xalapa, sep. 9-15 de 1973, vol. 1, Arqueología*. México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- TORRES RODRÍGUEZ, Alfonso (2002). “El escorpión celeste: un marcador del inicio y fin de la época de lluvias en Mesoamérica”, *Iconografía Mexicana III. Las representaciones de los astros*. México: INAH/Plaza y Valdés.
- URIARTE, María Teresa (1986). “Caritas sonrientes del Centro de Veracruz”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Núm. 55, México: UNAM.
- (2006). “The Teotihuacan Ballgame and the Beginning of Time”, *Ancient Mesoamerica*. Vol. 17, Reino Unido: Cambridge University Press.

- VÁSQUEZ ZÁRATE, Sergio, Henri Noel Bernard Medina y Sara Ladrón de Guevara (coords.) (2011). *La morada de nuestros ancestros. Alternativas para la conservación*. Xalapa: SEV/UV/COVECYT.
- VELÁSQUEZ CASTRO, Adrián (2006). “Trabajos huastecos en concha”, *Arqueología Mexicana*. Vol. 14, núm. 79.
- VILLELA F., Samuel (1991). “Ritos en cuevas en Chilapa, Guerrero”, María de Jesús Rodríguez-Shadow y Beatriz Barba de Piña Chan (coords.), *Chalchihuitl. Homenaje a Doris Heyden*. México: INAH.
- VON WINNING, Hasso (1981). “Los decapitados en la cerámica moldeada de Veracruz”, *Indiana*. Núm. 6, Berlín.
- VON WINNING, Haso y Nelly Gutiérrez Solana (1996). *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*. Vol. 47, México: UNAM-IE.
- WEIANT, C. W. (1943). “An Introduction to the Ceramics of Tres Zapotes, Veracruz, Mexico”, *Bureau of American Ethnology Bulletin*. 139, Washington: Smithsonian Institution.
- WESTHEIM, Paul (1972). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Alianza Editorial/Era.
- WYLLIE, Cherra (2008). “Children of the Cultura Madre”, Cherra Wyllie, Philip J. Arnold III y Christopher Pool (eds.), *Classic Period Cultural Currents in Southern and Central Veracruz*. Whashington: Dumbarton Oaks.

ÍNDICE

Presentación 7

PRIMERA PARTE

DESDE EL ESTE DE MESOAMÉRICA

Dualidad, principio de la cosmovisión mesoamericana 15

La estructura del universo 16

La estructura del tiempo 18

La estructura mítica 19

La dualidad cotidiana 21

La dualidad expresada en la plástica 22

De este a este, Quetzalcóatl 27

Dueñas del huso. Las mujeres en la época prehispánica 37

Preclásico 41

Clásico 48

Posclásico 53

Deidades femeninas reconocidas en la Costa
del Golfo 55

Tres tradiciones pictóricas: El Tajín, Las Higueras y El Zapotal 59

El Tajín 60

Las Higueras 64

El Zapotal 67

SEGUNDA PARTE

Sur de Veracruz, los orígenes mesoamericanos

Arte e iconografía olmecas. Entre jaguares y serpientes	77
Jaguares	78
Serpientes	82
Chamanes	83
Hombres	83
Poder	84
¿Escritura?	86
Conclusión	87
El arte olmeca. Esencia, presencia, influencia y trascendencia	89
Sobre la Cabeza Colosal 7 de San Lorenzo	101
La Ofrenda 4 de La Venta	111
El Homshuk de Tenaspi	117

TERCERA PARTE

Centro de Veracruz, la multiculturalidad llamada Totonocapan

Sonrisas de piedra y de barro	129
Sonrisas de piedra	129
Sonrisas de barro	132
Yo también hablo de la risa	138
Dos manos diestras	139
La muerte necesita una sonrisa	140
La risa de la muerte	140
La muerte de la risa	140

Mi hijo, mi escudo. Metáfora de las mujeres muertas
en el parto como guerreras en El Zapotal, Veracruz 144

Dioses del agua. Los narigudos 159

Cerámicas con bajo relieve 167

Vasijas de procedencia conocida en las colecciones del Museo de
Antropología de Xalapa 169

Las vasijas sin procedencia de la colección del Museo
de Antropología de Xalapa 177

Otras vasijas documentadas 180

Cielo sobre piedra: una pintura rupestre en el Centro
de Veracruz 183

Jugadores decapitados 193

Las esferas pétreas 197

Yugos, palmas, hachas 200

Vasijas con bajo relieve 200

Murales de Las Higueras. La sintaxis del color 201

El Tajín 206

CUARTA PARTE

Norte de Veracruz, el barroquismo iconográfico

Los bajo relieves de El Tajín 213

El sitio 213

Los bajo relieves 215

La dualidad 221

El juego de pelota 224

Las serpientes 225

Los hombres de El Tajín 226

El Altar de El Tajín. Una representación iconográfica de la imagen
cognoscitiva del paisaje 229

Iconografía de los pectorales de caracol huastecos 237

Bibliografía 249

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
SONRISAS DE PIEDRA Y BARRO. ICONOGRAFÍAS PREHISPÁNICAS
DE LA COSTA DEL GOLFO DE MÉXICO de Sara Ladrón de Guevara
se terminó de imprimir en marzo de 2020,
en Lectorum, S. A. de C. V., Belisario Domínguez núm. 17,
local B, col. Villa Coyoacán, CP 04000,
Ciudad de México, tel. 55813202.
La edición fue impresa en papel cultural de 90 g.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Silverio Sánchez Rodríguez.
Colaboración en edición de imágenes: Silvia Solano.
Maquetación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.

