

La estructura del sistema representacional olmeca

Anatole Pohorilenko

La presencia temprana y contemporánea del estilo olmeca en distintas partes de Mesoamérica ya no puede ser explicada satisfactoriamente con base en migraciones, rutas de abastecimiento y comercio; conquista, colonización o por la presencia de artesanos olmecas itinerantes, provenientes de la zona sur del Golfo de México; por lo tanto, el término olmeca es usado por los especialistas para indicar, entre otras cosas, un estilo de representación vagamente definido o una cultura arqueológica en su sentido etnolingüístico. Mientras no encontremos otra manera de distinguir la cultura del estilo, permítanme recordarles que los participantes de la Segunda Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología —efectuada en 1942—, definieron la cultura olmeca en términos estilísticos. Propongo que usemos el término olmeca, dadas las circunstancias, con los calificativos de estilo y cultura. El estilo olmeca puede ser definido por la relación específica entre sus temas, y la manera de expresarlos, en distintas áreas de Mesoamérica entre 1 250 y 750 a. C. Y la cultura olmeca, como una entidad etnolingüística, limitada a un área específica de la zona sur del Golfo, durante el mismo periodo.

Por otro lado, un sistema, como lo definió E. Benveniste (1966:19), es un conjunto de elementos formales que se interaccionan en combinaciones variables, de acuerdo con ciertos principios de estructura. Esto supone que tal sistema posee un número limitado de elementos básicos que, aunque pocos en número, permiten una gran posibilidad de combinaciones. Por *estructura* se sobrentiende los tipos de relaciones particulares que articulan las unidades a un cierto nivel. Las restricciones que se aplican a estas posibles articulaciones dan forma a diversos tipos de estilo, que varían de acuerdo con el sistema que se está considerando. Cada una de las unidades sistémicas se define por las relaciones que mantiene con las otras y por el tipo de oposiciones en que entra con cada una de ellas.

Por consiguiente, en este tipo de análisis sincrónico, los aspectos espacio-temporales aparecen como variaciones estilísticas, representadas por los distintos valores que componen cada unidad estructural o la variable analítica. Un análisis estructural es necesariamente un

análisis del inventario de las representaciones olmecas, completo y sincrónico.

Este tipo de análisis no produce un modelo estructural, que es el característico de un tiempo o espacio específico. Lo que se obtiene es una estructura general, básica, que describe el sistema en términos de sus límites estilísticos, desde su inicio hasta su desaparición. Una vez determinada la estructura, la introducción de las variables de tiempo y espacio determinan el estado de la estructura para dicha época y espacio. David Clarke (1968:212), llama a esta condición "modelo de fase estática". Una sucesión de modelos de fase estática, preferiblemente en pequeños intervalos, permite hacer ver la trayectoria dinámica del sistema completo.

Criterio de inclusión

Para determinar lo que es olmeca y lo que no lo es, seguí el consejo de David Grove (1974:117) y limité mi selección a "aquellos objetos que contienen atributos estilísticos olmecas", en lugar de considerar tales atributos como formas de cerámica o técnicas decorativas. Incluí las figurillas "Cara de Niño", descritas por Michael Coe (1965: 739-775), excepto las figuras 40 y 55, que no siguen el criterio estilístico adoptado. También quedaron fuera de consideración las figurillas tipo "Jugadores de Pelota" y "Dios de un Ojo" de San Lorenzo. Sus vestimentas y estilo no son, en general, típicamente olmecas. Se excluyeron también las figuras del tipo "Tonálá", encontradas en La Venta y Tres Zapotes, así como a los Danzantes de Monte Albán, por razones cronológicas. Las siguientes características de la época anterior, de la fase Chicharras, de San Lorenzo, fueron consideradas como preolmecas y, por consiguiente, no fueron admitidas: 1. Formas de Vasijas: cuencos de base plana con paredes divergentes, tecomates, botellas, platos, etc., que son abundantes en el inventario olmeca, pero que también aparecen hacia 1300 a.C. en las áreas del Socónusco, en las costas del Pacífico de Chiapas y Guatemala y en las regiones altas del centro de México 2. Técnicas

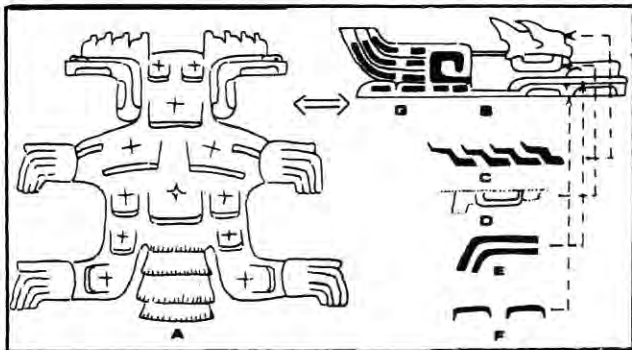


Figura 1. Abreviación. Cuando un elemento o grupo de elementos de representación están en lugar de un tema completo. Pars pro toto es una forma de abreviación. A. El Monstruo Zoomorfo B y G. La forma abreviada del Monstruo Zoomorfo. Propiedad. Los elementos de representación que componen un tema tienen sus puestos apropiados en la estructura de este tema. Ver C, D, E y F en el contexto de B. Dibujo de M. Rasmussen.

decorativas: *rocker stamping*, *gadrooning*, cocción diferencial, punteado en zonas, etc., por las mismas razones que en el caso de las formas de las vasijas: todavía no está claro qué formas de vasijas y técnicas decorativas fueron introducidas por los olmecas y cuáles fueron adoptadas de tiempos pre-olmecas. Se seleccionaron en total 612 artefactos, fueron incluidas: esculturas monumentales tridimensionales, esculturas en relieve, pavimentos de mosaico, pinturas rupestres, esculturas de piedra portátiles, figurillas huecas y sólidas de barro, y vasijas.

Método de análisis

Antes de seleccionar las variables, que constituyen la matriz representativa del presente análisis, fue necesario llevar a cabo una evaluación preliminar para determinar: 1. Los menores componentes con significado representacional y 2. Qué variable analítica o grupos de variables son pictóricamente relevantes para nuestro estudio. Esta fase preliminar resultó ser de gran importancia, porque los primeros se convirtieron en los valores o variantes de los últimos.

La menor unidad analítica, el elemento de representación, es una entidad pictórica que compone cada artefacto y se mueve a través de clases representativas, tales como hachas votivas, altares, cabezas colosales, figurillas de barro huecas y otras, que configuran el sistema representacional en su totalidad. Estos elementos de representación (ver figura 1:G, C y D) incluyen, desde cejas y narices, hasta motivos más abstractos, como la Cruz de San Andrés. Cada uno de ellos, fue considerado según su contexto figurativo, asociaciones y variabilidad. Se descubrió, que mientras que un elemento de representación puede mantener su posición estructural y asociaciones, a lo largo de extensos periodos de tiempo, su aspecto individual refleja, a menudo, condiciones contemporáneas, a través de las variaciones de idiosincrasia y estilo que presenta.

Margaret A. Hardin (1983:16), señala que podemos esperar que tales unidades básicas, como es el elemento de representación, correspondan, "de una manera regular", a los complejos visuales que representan un nivel particular de organización en la manufactura de un objeto. Estos elementos pueden variar en complejidad de estilo a estilo, aunque dentro de un sistema de representación particular, dicha variación estilística se construye a partir de las mismas unidades, que son consideradas por el artista como básicas o primarias. En su estudio sobre vajillas tarascas, Hardin señala que los complejos visuales que corresponden a unidades básicas son abstraídos con facilidad de sus contextos y fácilmente difundidos de artesano a artesano.

Estas unidades básicas o elementos de representación, son irreductibles y pueden ser elementos naturales realistas, al igual que las formas que no lo son. Aquellos que se encuentran en la naturaleza corresponden, en general, en una forma *pars pro toto*, a seres antropomorfos y zoomorfos. En su aspecto de imágenes, con el dato visual, estos mismos elementos *pars pro toto*, se usan para crear representaciones compuestas, que no tienen equivalente en la naturaleza. También hay elementos que se refieren a representaciones compuestas,

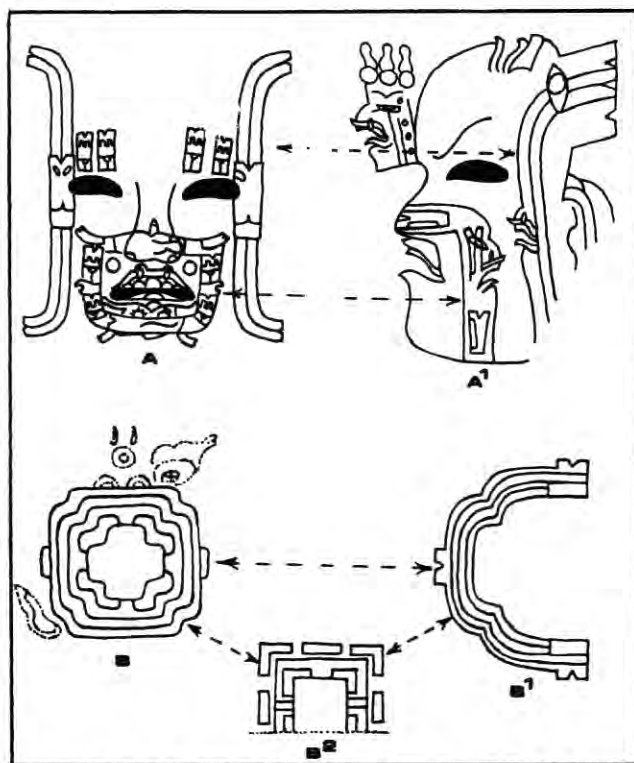


Figura 2. Vista frontal y de perfil. Hay convenciones de representación olmecas que rigen versiones frontales y de perfil. A: Aunque de perfil, los ojos de esta cara aparecen en posición frontal. Versiones frontales y de perfil de las fajas bucales en A y A', B y B'. Versiones frontales y de perfil del tema cueva. Hay una relación directa entre faja bucal (A y A') y cueva (B). Redundancia. Cuando el mismo tema aparece repetido en el mismo contexto de representación. En A, la figura del Antropomorfo Compuesto aparece tres veces; en la insignia, en la faja bucal y en la faja auricular. Dibujo de M. Rasmussen.

como en el caso del rectángulo con hendidura (ver figura 6:E y F). Este rectángulo con hendidura es un elemento de representación *pars pro toto* del Antropomorfo Compuesto, la figura que aparece en hachas votivas o en los brazos de otras figuras (ver figura 6:A y C).

Además de los elementos de representación realista, el sistema representacional olmeca evidencia elementos que yo contrapongo como abstractos. Estos serán convencionalismos, posiblemente de naturaleza simbólica. El motivo de la Cruz de San Andrés (ver figura 3A), el motivo del merlón doble (ver figura 6B, dentro del rectángulo con hendidura sobre el ojo), el motivo de la E inclinada (ver figura 6C), y el motivo de la cueva (ver figura 2B), son ejemplos de elementos que pueden ser llamados abstractos.

Muchos elementos de representación aparecen en composiciones de temas complejos. Estos son imágenes que presentan un nivel más alto de complejidad; el rol de elemento en tal contexto es secundario al tema mismo. En tales ejemplos, pueden aparecer elementos en el vestuario de los participantes temáticos, o con símbolos claramente separados.

La mayor variabilidad dentro del sistema de representación, se encuentra en el nivel de los elementos y aparece de una manera notable en los aspectos estilísticos de los elementos que forman parte de la cabeza, sin tener en cuenta si son realistas o abstractos. Esto es particularmente obvio en aquellos que aparecen en el lugar de cejas, ojos, nariz y boca. La variable para boca, contiene, por ejemplo, en el presente análisis, alrededor de 200 valores o variantes. Estas se pueden agrupar en bocas realistas, con el labio superior volteado hacia arriba, sin mentón, con comisuras elevadas, con la forma aproximada de un triángulo, etc. Estas variantes de las bocas, como mencioné antes, pueden representar no sólo contextos temáticos distintos, sino también factores temporales y espaciales.

Principios estructurales

Además de las reglas o principios que gobiernan el uso contextual de los elementos de representación, hay también principios de composición, que se aplican al uso de un elemento en un plano o en múltiples planos

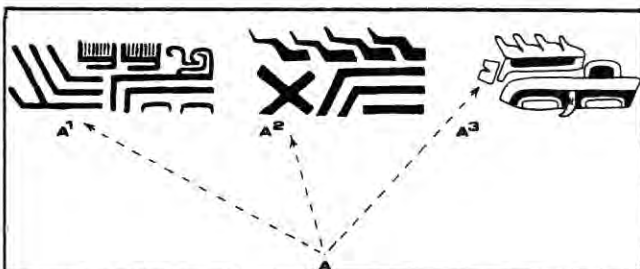


Figura 3. Sustitución. Cuando varios elementos de representación pueden ocupar el mismo puesto estructural en un tema. Los elementos A¹, A² y A³ pueden aparecer conjuntamente en el mismo lugar, con la forma abreviada del Monstruo Zoomorfo. Estos mismos elementos pueden aparecer con otros temas, pero en puestos distintos. Dibujo de M. Rasmussen.

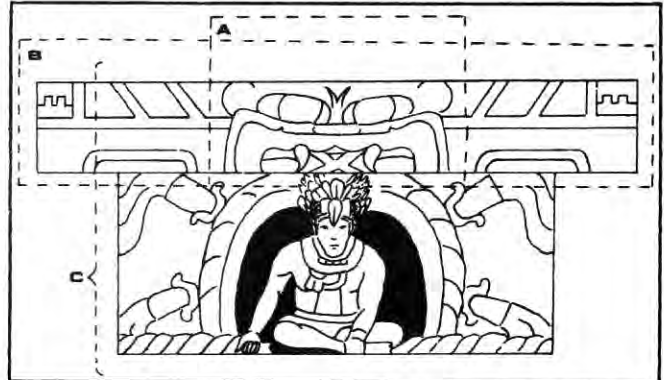


Figura 4. Capas representacionales. Cuando podemos "leer" el mismo u otros temas a varios niveles en una composición. A. Forma abreviada del Monstruo Zoomorfo con características de jaguar, funcionando como insignia para otra forma abreviada del Monstruo Zoomorfo en su puesto apropiado en un altar (B). C. Vista frontal del Monstruo Zoomorfo con un individuo sentado en su boca, la faja bucal con cuatro elementos vegetales, los ojos en forma de dientes saurinos, cejas flameantes y la insignia en su debido puesto. La composición de este altar utiliza las siguientes reglas de representación: vista frontal y lateral, complementariedad, redundancia, *pars pro toto*, adecuación y abreviación. La Venta, Altar 4; reconstruido por D. Grove (1973). Dibujo de M. Rasmussen.

visuales. Fuera de la regla *pars pro toto*, hay otras reglas que son importantes en "la lectura" de una composición estructuralmente correcta. Hay las siguientes reglas: 1. Abreviación (ver figura 1) 2. Redundancia (ver figura 2) 3. Sustitución (ver figura 3) 4. Capas representacionales (ver figura 4) 5. Complementariedad (ver figura 5) 6. Propiedad (ver figura 1) 7. Simetría (ver figura 5) y 8. Reglas que rigen la presentación de temas frontales y de perfil (ver figura 2), esta última es, generalmente, sensible al contexto pictórico.

La estructura del sistema de representación olmeca

Las reglas que gobiernan la articulación y colocación de los elementos sugieren su categorización, relaciones y organización interna. Como Hardin (1983:18) señala, las categorías en las que los elementos de representación están situados, proporcionan al artista un vocabulario de signos visuales, que son apropiados para una clase de representación específica. Reflejan la estructura cognoscitiva de la composición propuesta y de las partes que la componen.

Al llevar a cabo tabulaciones cruzadas aparecen tres grupos principales, cada uno de ellos caracterizado por una combinación específica de elementos, y con un significante de elementos asociados, tales como la Cruz de San Andrés y el motivo del merlón doble, por mencionar algunos, que son parcialmente compartidos por los otros dos.

Estos temas mayores, o complejos icónicos como prefiero llamarlos, son los complejos Cara de Niño (figuras huecas de cerámica, cabezas colosales, Señor de

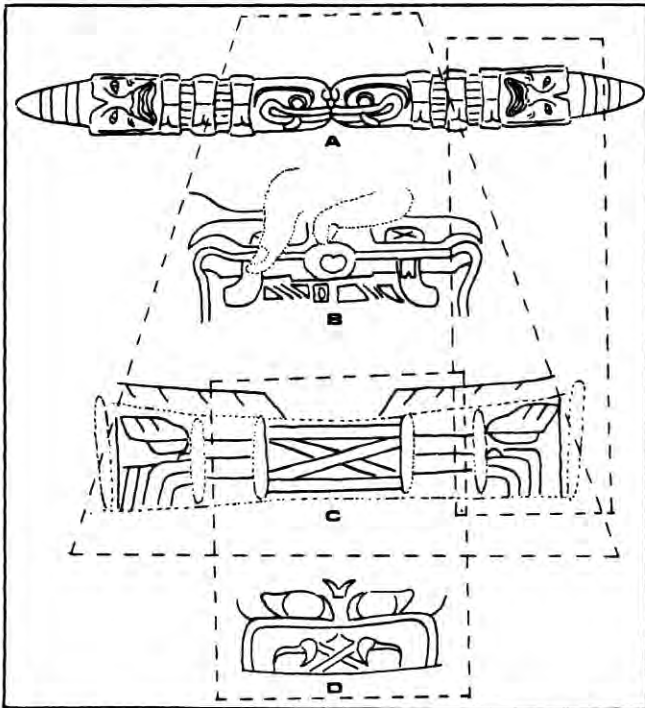


Figura 5. Complementariedad. Cuando dos temas en posición lateral forman uno en posición frontal creando, al mismo tiempo, una composición tripartita. A. Dos cetros (C. Navarrete, 1974; Figura 16); B. Monstruo Zoomorfo, Mural I de Oxtotitlán (D. Grove, 1970: frontispicio); tema inciso en la cintura de una escultura portátil (E. Benson, 1971: figura 19). Las composiciones tripartitas A y C se relacionan de la misma forma complementaria en relación a sus respectivos motivos centrales. Simetría. Generalmente, representaciones de perfil. Son exactamente la mitad de una representación frontal, como se aprecia en A y C. Ver también figura 2, faja bucal en A y A' y el tema de la cueva en 13 y 13'. Dibujo de M. Rasmussen.

las Limas, etc.), Zoomorfo Compuesto y Antropomorfo Compuesto (figura 6A).

Estos complejos iconográficos reflejan, a un nivel explícito de análisis, una estructura mucho más profunda. Esta "estructura subconsciente", con connotaciones implícitas fuertes, es un binomio, cuyos componentes se interrelacionan a diversos niveles, pero particularmente, al nivel de realidad y no-realidad, o natural y sobrenatural (ver figura 7). El término sobrenatural ha sido usado por Grove (1986), para referirse a representaciones compuestas.

El segmento natural de esta estructura profunda de representación, incluye imágenes humanas realistas y de fauna y flora. De hecho, parece incorporar todo lo que fue parte de la cultura material olmeca y del medio ambiente en el que vivían. Esto proporcionó la fuente para el "realismo", que es tan característico de muchas imágenes olmecas.

Sin embargo, no todo lo que tenían a su disposición para representar fue representado indiscriminadamente—ya fuera debido a su tamaño, a su majestuosidad, o al hecho de que controlaban o regían su habitat o debido a una regla de representación simbólica culturalmente arra-

gada— algunos seres, y solamente éstos, fueron consistentemente seleccionados y usados en el contexto de representación olmeca, esos entes iconográficos parecían tener una relación de *pars pro toto* con diversos aspectos de la naturaleza, de la misma forma que el elemento de representación realista la tenía con aquello a lo que se refería. Todos eran representados realísticamente, con gran atención en los detalles individualizadores y con un claro sentido de calidad estética. La aguda observación del artesano olmeca no sólo aspiraba a producir representaciones típicas, sino que también reflejaba un serio interés por condiciones genéticas y patológicas.

El dominio de lo no-real o sobrenatural, consiste en representaciones que son de naturaleza compuesta. Es en este contexto, que los elementos *pars pro toto*, siempre expresados realísticamente, se combinan para formar seres que no existen en la naturaleza. Aun así, sus componentes sugieren connotaciones naturales de un modo

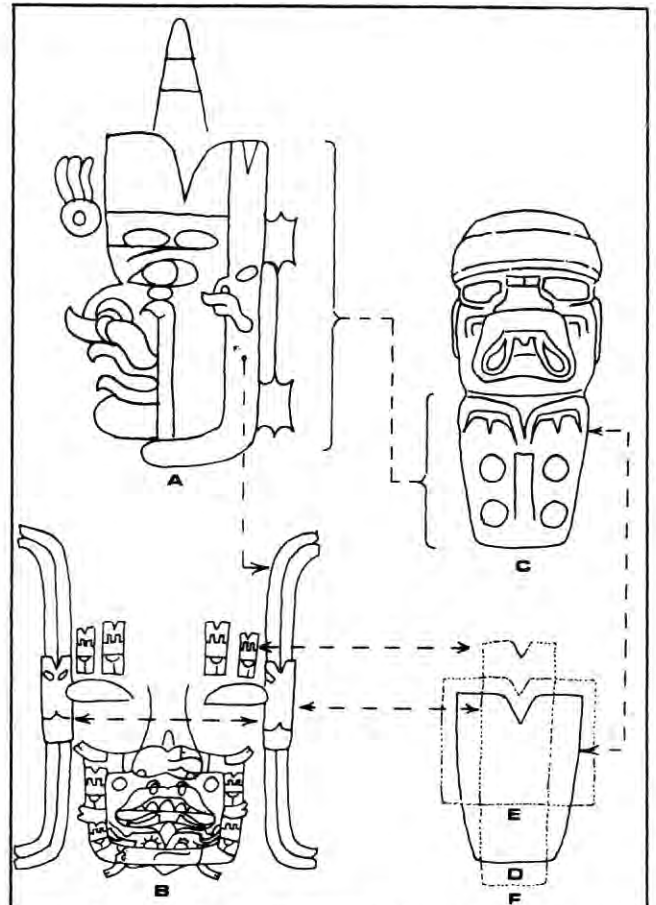


Figura 6. Temas: A y C. Antropomorfo Compuesto. A. Contiene una insignia en versión frontal, una faja auricular con el tema del Antropomorfo Compuesto y el labio superior evertido, que es su diagnóstico. El Antropomorfo Compuesto aparece en los brazos del Señor de las Limas y como escultura tridimensional en el Monumento 52 de San Lorenzo. El tema rectángulo con hendidura aparece en B, E, D y F. El motivo E inclinado, aparece dos veces, en el rectángulo con hendidura, arriba del tema cuatro puntos con barra sobre la hoja del hacha en C. Dibujo de M. Rasmussen.

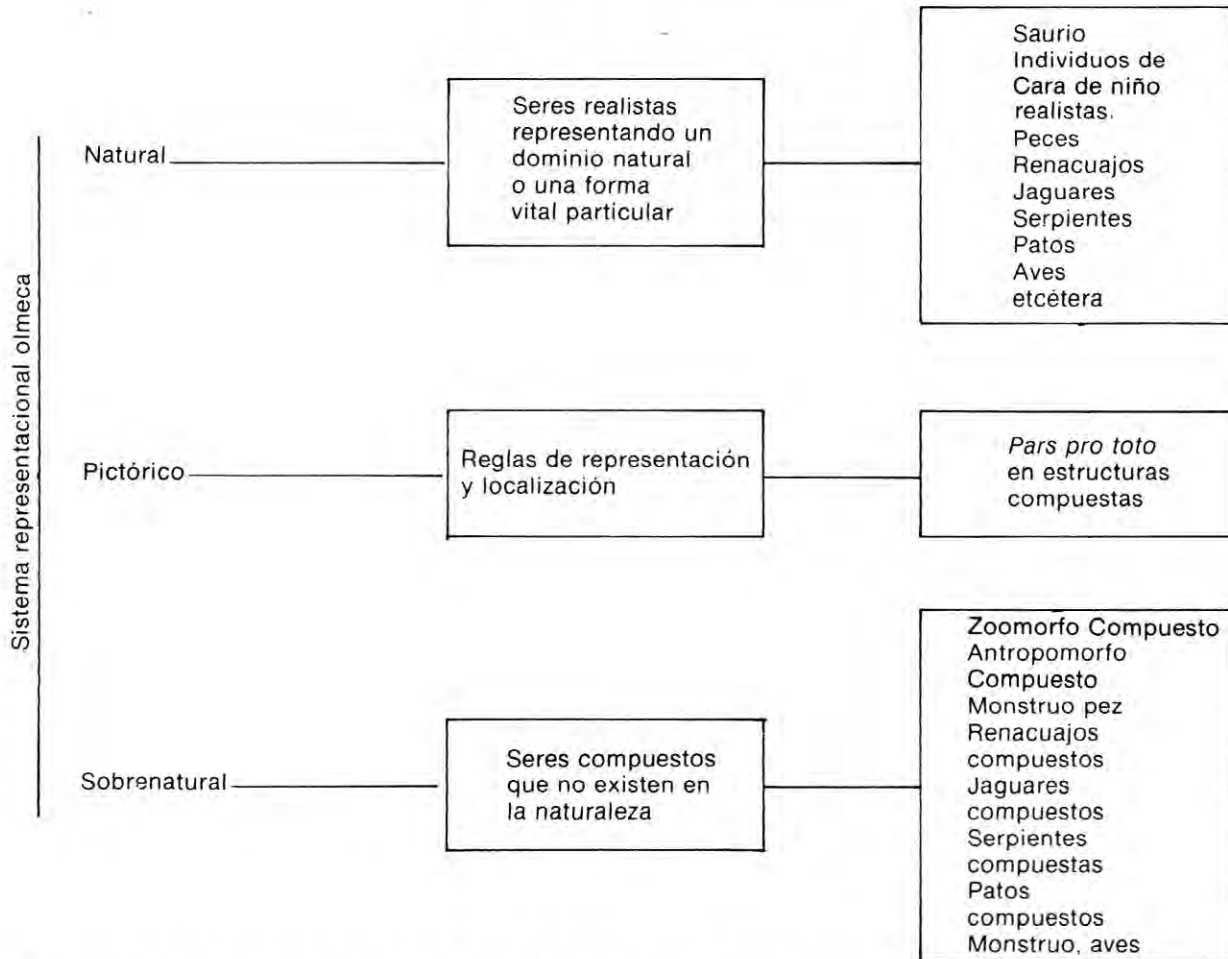


Figura 7. Esquema de la estructura del sistema de representación olmeca. *Esencialmente es un sistema dual compuesto por componentes naturales y sobrenaturales. En este sistema los componentes naturales están representados realísticamente, mientras que los sobrenaturales son entidades compuestas, estructuradas de acuerdo con un conjunto determinado de reglas de representación.*

colectivo a través de signos o símbolos referidos a los componentes. Por consiguiente, encontramos seres compuestos basados en el tipo somático realista de "Cara de Niño", en renacuajos, en jaguares, en peces, en serpientes, en pájaros y así sucesivamente.

Por lo tanto, cada "Monstruo Pez" o "Monstruo Ave", es un compuesto sobrenatural formado por agregaciones *pars pro toto* estrictamente realistas, cada una de ellas con sus funciones referenciales específicas. A menudo, esta función referencial no apunta directamente a la naturaleza, sino a otro compuesto, tal como el Zoomorfo Compuesto. En un "Monstruo Pez", por ejemplo, el énfasis parece residir en el aspecto de pez; mientras que los otros elementos referenciales, situados en su mayor parte en la cabeza, lo relacionan con una función y un lugar en la naturaleza específica o con otro compuesto. En la representación del Antropomorfo Compuesto, al que se podría llamar "Monstruo Niño", el armazón o énfasis no se refiere a los humanos en general, sino al individuo "Cara de Niño", en particular. En representaciones compuestas es el armazón, y no los elementos referenciales, lo que proporciona el

énfasis pictórico. En estos casos, es muy probable que los elementos referenciales o *pars pro toto*, determinen una condición especial de dicho monstruo o tema.

Es posible que el compuesto llamado Zoomorfo haya representado, en una época, una unidad colectiva omnimoda. Su composición es particularmente apropiada para representar la naturaleza en una forma sencilla, aunque muy poderosa y amenazadora. También es probable que, en épocas diferentes de la historia de la representación olmeca, en ciertas áreas geográficas de Mesoamérica enfatizaran diferentes aspectos naturales y sobrenaturales, posiblemente como respuesta a factores ambientales u otras necesidades.

Más que antagonistas, estos dos componentes estructurales subyacentes parecen ser complementarios si no continuos. El equilibrio del sistema parece derivarse de los aspectos referenciales de los elementos representacionales y no de alguna forma de contradicción, generada por algún tipo de oposición conflictiva. Los temas humanos y no humanos, nunca se presentan como adversarios. Por eso se puede argüir que los temas expresados en los relieves 4 y 5 de Chalcatzingo

no reflejan una estructura típicamente olmeca. En ellos se encuentra una separación clara, además de una tensión, entre humanos (que no llevan características somáticas del tipo "Cara de Niño") y seres sobrenaturales. El sistema representacional olmeca refleja, de hecho, una visión en la que el hombre no parece ser una fuerza central y dominante, aunque las representaciones antropomórficas dominen. En este sistema, el hombre parece ser colectivamente representado por el tipo somático "Cara de Niño" y aparece al mismo nivel representacional que las otras formas de vida.

Implicaciones

Además de los problemas relacionados con la identificación estilística, la distribución geográfica, aspectos de la indumentaria y cuestiones de variaciones estilísticas de motivos individuales, la disponibilidad de la estructura del sistema representacional olmeca permite construir también modelos explicativos de la *gestal* olmeca, tal y como ésta aparece reflejada en la organización del sistema. El conocimiento de su estructura es esencial para considerar los muchos aspectos relacionados con su desarrollo y la definición de su estilo. Es posible llegar a una cronología del sistema de representación olmeca porque muchos de sus componentes estructurales, especialmente los que aparecen en la cerámica, provienen de contextos arqueológicos. Además, es fundamental conocer las relaciones estructurales de un elemento, especialmente si lo encontramos como parte de otros estilos, que pertenecen a culturas mesoamericanas contemporáneas o subsecuentes. Por eso creo que es imposible estudiar una cuestión que utiliza, como parte del estudio, elementos de representación sin haber determinado previamente el contexto estructural del sistema al que ellos pertenecen.

Bibliografía

Benveniste, E.

- 1966 *Problems in General Linguistics*. University of Miami Press. Miami

Clarke, David L.

- 1968 *Analytical Archaeology*. Methuen and Company. Londres.

Coe, Michael D.

- 1965 "The Olmec Style and its Distribution". *Handbook of Middle American Indians* (R. Wauchope y G. Willey, editores), vol. 3, pp. 739-775. University of Texas Press. Austin.

Coe, Michael D. y Richard A. Diehl

- 1980 *In the Land of the Olmec*. University of Texas Press. Austin.

De la Fuente, Beatriz

- 1973 *Escultura Monumental Olmeca: Catálogo*. (Cuadernos de Historia de Arte, no. 1). Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

- 1977 *Los Hombres de Piedra: Escultura Olmeca*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Grove, David C.

- 1970 *The Olmec Paintings of Oxtitlán Cave, Guerrero, Mexico*. (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, no. 6). Dumbarton Oaks. Washington.

- 1974 "The Highland Olmec Manifestation: A Consideration of what it is and isn't". *Mesoamerican Archaeology: New Approaches* (N. Hammond, editor), pp. 109-128. University of Texas Press. Austin.

- ms. "Formative Period Horizons in Mesoamerica: Shared Cosmology and Evolving Symbols of Power". Ponencia presentada en el Latin American Horizons Symposium en Dumbarton Oaks. Washington. 1986.

Hardin, Margaret A.

- 1983 "The Structure of Tarascan Pottery Painting". *Structure and Cognition in Art* (D. Washburn, editor). Cambridge University Press. Londres.

Medellin Zenil, Alfonso

- 1971 *Monolitos Olmecas y Otros en el Museo de la Universidad Veracruzana*. (Unión Académique Internationale, Corpus Antiquitatum Americanensium, v.). Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

Navarrete, Carlos

- 1974 *The Olmec Rock Carvings at Pijijiapan, Chiapas, Mexico and Other Olmec Pieces from Chiapas and Guatemala*. (Papers of the New World Archaeological Foundation, no. 35). Brigham Young University. Provo.

Quirarte, Jacinto

- 1981 "Tricephalic Units in Olmec, Izapan-Style and Maya Art". *The Olmec and Their Neighbors* (E. Benson, editor), pp. 289-308. Dumbarton Oaks Research Library and Collections. Washington.

Stirling, Matthew W.

- 1965 "Monumental Sculpture of Southern Veracruz and Tabasco". *Handbook of Middle American Indians* (R. Wauchope y G. Willey, editores), vol. 3, pp. 716-738. University of Texas Press. Austin.