

El simbolismo de la cueva y el simbolismo solar en la iconografía olmeca, México

Caterina Magni*

Revisión del mito de origen olmeca

Por mucho tiempo se ha creído resuelto el problema de los orígenes míticos olmecas: tres monumentos parecían, según diferentes autores, detentar la llave para disipar el misterio. Desde su hallazgo en 1946 por el arqueólogo M. Stirling, el monumento 3 de Potrero Nuevo fue un tema de debate (figura 1).

El connotado especialista creyó ver en esta obra la representación de un acto sexual entre una mujer y un jaguar, de esta unión nacieron seres que parecían combinar rasgos humanos y felinos, una especie de «hombre-jaguar»¹. Seres híbridos que se encuentran de manera repetitiva en el arte de la primera civilización mesoamericana.

El monumento 1 de Río Chiquito, Tenochtitlan y el monumento 20 de Laguna de los Cerros que representan también el entrelazamiento de dos seres, participan del mismo conjunto iconográfico que explica la aparición mítica de la humanidad olmeca (figuras 2 y 3).

La mayoría de los especialistas, como M. Coe² y D. Grove,³ adoptan la interpretación de Stirling, mientras al final nace una corriente crítica animada por opiniones divergentes: De la Fuente⁴ identifica la escena de Potrero Nuevo como la cópula entre una mona y un jaguar, Medellín Zenil⁵ sustituye la

¹ Matthew W. Stirling, *Stone Monuments of Río Chiquito, Veracruz, México*, Bureau of American Ethnology, Bulletin 157, Smithsonian Institution, Washington, 1955, p. 19.

² Michael P. Coe, *The Jaguar's Children: Pre-Classic Central Mexico*, The Museum of Primitive Art, New York, 1965, p. 14.

³ D. Grove, «Olmec Altars and Myths», en *Archaeology*, 26:2, New York, 1973, p. 133.

⁴ Beatriz de la Fuente, *Los hombres de piedra*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984, p. 104.

⁵ Alfonso Medellín Zenil, «Monolitos inéditos olmecas», en *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, número 16, Xalapa, 1960, p. 95.

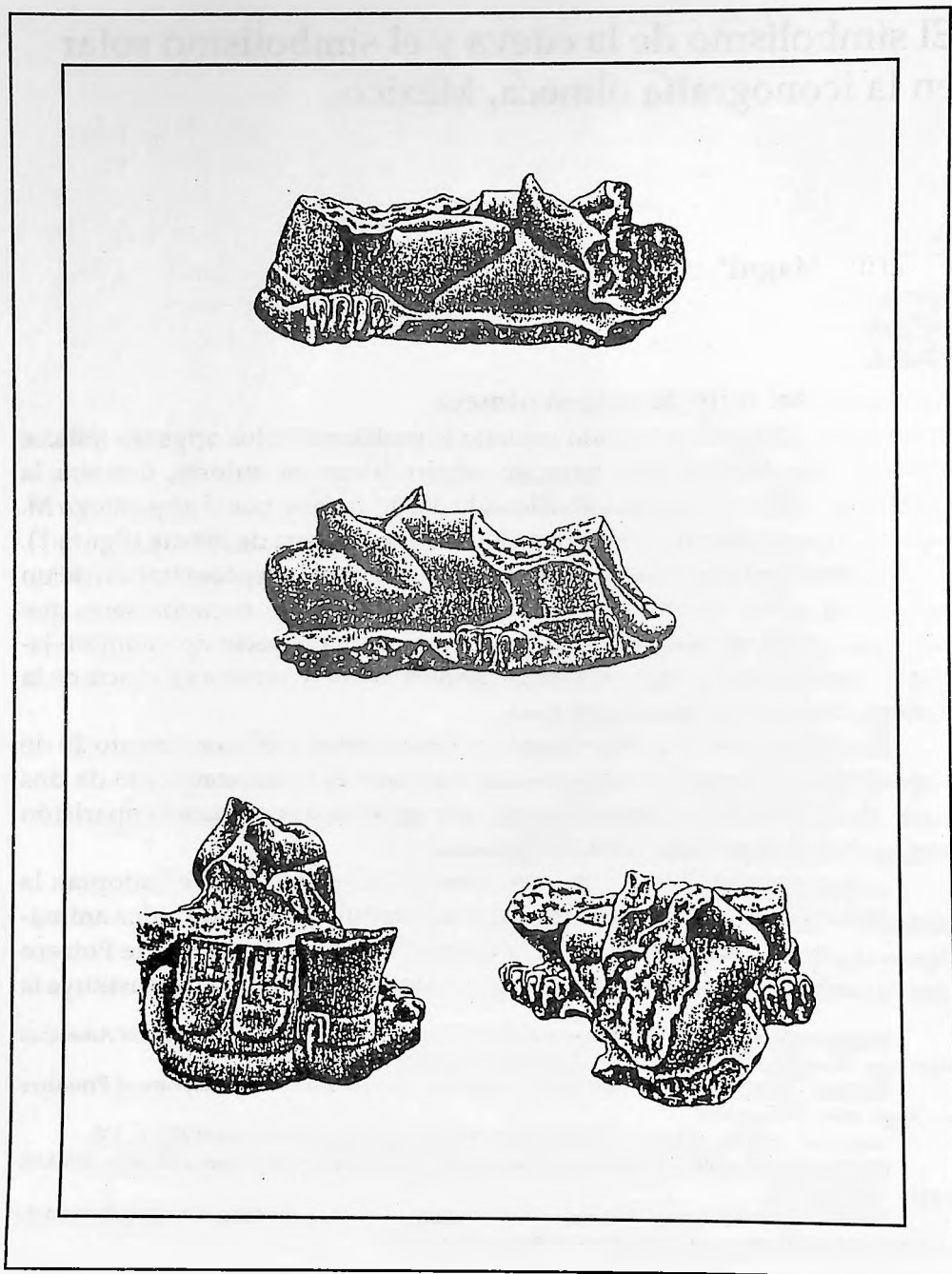


Figura 1. Potrero Nuevo, monumento 3 (Coe y, Diehl 1980: 369).

hipotética naturaleza sexual del monumento de Laguna de los Cerros y de la pieza de Río Chiquito con una naturaleza agresiva. El autor sugiere la imagen de la humillación del vencido infringida por el adversario. Clewlow⁶ observa, en particular en el monumento de Río Chiquito, la ausencia de la representación de los órganos genitales, la identificación dudosa de la figura femenina y la posición anatómica de los personajes que no sugiere necesariamente la unión sexual. W. Davis⁷ en su artículo «So Called Jaguar-Human Copulation Scenes in Olmec Art», rechaza con razón la interpretación de la cópula emparentando las tres piezas a otras obras olmecas que representan una situación de conflicto entre el hombre y el animal.

Además, las tres piezas se encuentran muy deterioradas; la identificación es, por lo mismo, compleja. Ninguno de los tres monumentos participa obligatoriamente del mismo conjunto iconográfico. Las analogías formales y estilísticas aparecen explícitamente entre el monumento de Río Chiquito y de Laguna de los Cerros, aislando, por consiguiente, la pieza de Potrero Nuevo. Otras apreciaciones muestran que la presencia del jaguar es comprobable sólo en el monumento de Potrero Nuevo, donde se ven la cola y las patas del animal, las cuales se caracterizan por las cuatro garras anteriores y el quinto dedo posicionado atrás de la pata. Ninguna indicación permite comprobar en los otros dos monumentos la presencia animal y determinar la identidad sexual de los personajes.

Además, podemos llamar la atención sobre la actitud restrictiva del arte olmeca, con respecto a las representaciones sexuales, y a la rareza de las representaciones femeninas. El tema de la cópula mujer-jaguar parece extraño a un arte, como el olmeca, que prefiere alejarse del objeto para privilegiar una visión conceptual más que una percepción naturalista y descriptiva de la realidad. Veremos más tarde que la idea de la unión mujer-jaguar es evocada con habilidad en el arte olmeca, pero en forma de metáfora. Al final, y aunque el argumento no es determinante, podemos subrayar la rareza de los monumentos que narran el mito de origen: contamos con una propagación más extensa de este tema.

Vamos a intentar encontrar las razones de la combinación de los rasgos humanos y felinos, en otros conjuntos iconográficos.

⁶ William Clewlow, «A Stylistic and Chronological Study of Olmec Monumental Sculpture», en *Contributions of the University of California Archaeological Research Society*, número 19, Berkeley, 1974, pp. 83-85.

⁷ Whitney Davis, «So Called Jaguar-Human Copulation Scenes in Olmec Art», en *American Antiquity*, 43 Vol. 3, Washington, 1978, pp. 453-457.

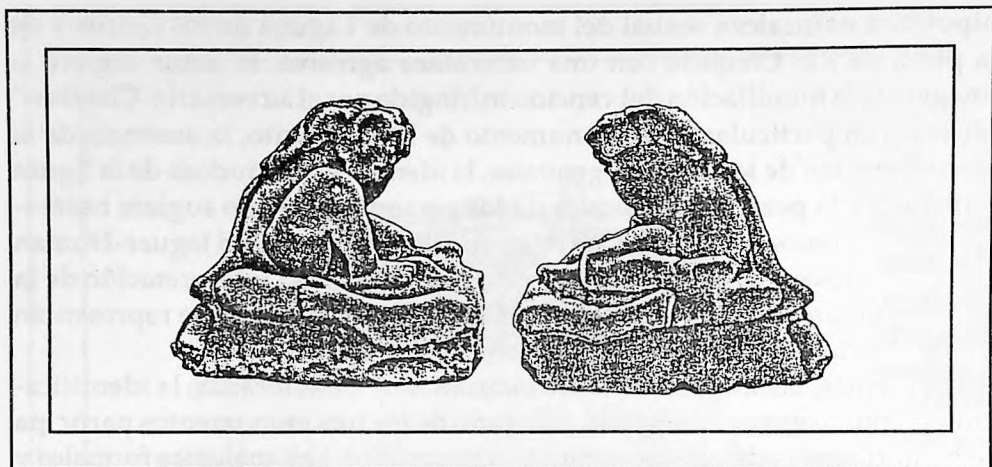


Figura 2. Río Chiquito, monumento 1 (Coe y Diehl).

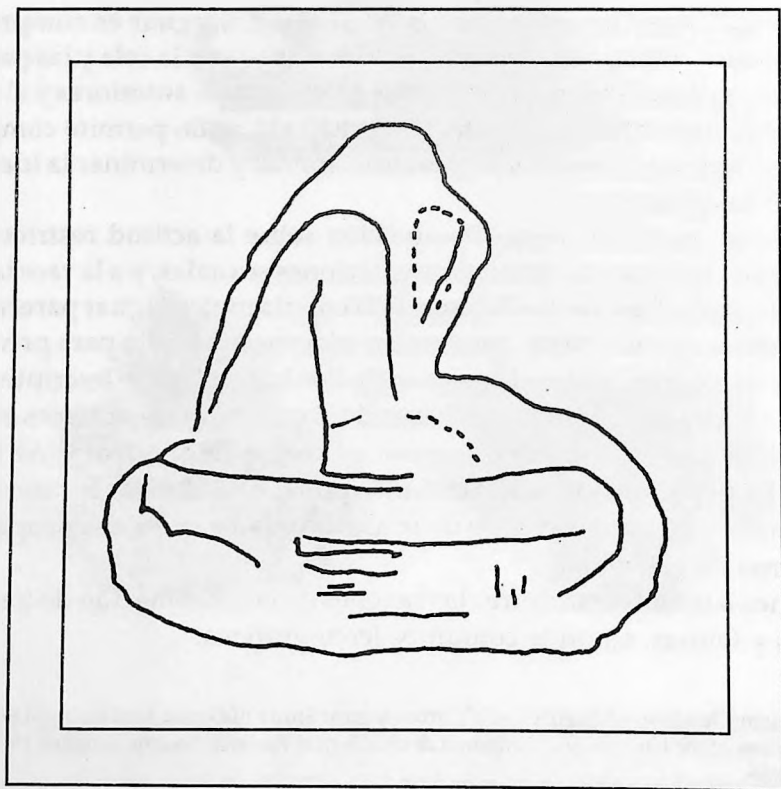


Figura 3. Laguna de los Cerros, monumento 20 (redibujada de Bernal 1969: lámina 34).

El tema de la cueva: representaciones figurativas⁸

La sociedad olmeca parece fundarse en la mitología, y caracterizarse por la tendencia a mantenerse indefinidamente en la etapa inicial del mito y de la «atemporalidad». Esta repetición de un mismo esquema crea una estabilidad de las creencias religiosas. El arte olmeca refleja con habilidad el orden inmutable, recordando constantemente los principales datos del mito de fundación, que hay que repetir.

El mito de la cueva, que nos remite al tiempo primordial, ilustra perfectamente nuestro propósito. La imagen de un nicho esculpida en bajo relieve se repite en el frente de los altares principales de La Venta. En otra parte de la costa del Golfo, aparece en San Lorenzo y en Laguna de los Cerros. El tema está tan ampliamente difundido que se encuentra en el interior del país, en Chalcatzingo, Morelos —donde la identificación se facilitó por un dibujo del nicho, visto completo y de perfil, que deja adivinar la profundidad de una cueva—, y hacia la costa del Pacífico, en Guerrero, Chiapas y Guatemala. En el estado de Guerrero, el tema aparece por primera vez pintado en la entrada de las cuevas de Oxtotitlán, que junto con el descubrimiento de las cavernas de Juxtlahuaca, sugieren la interpretación del nicho como entrada de una gruta y como acceso a la tierra.⁹

Un análisis en detalle de las piezas más llamativas del arte figurativo, nos conducirá a entender el tema en su forma abstracta.

El altar cinco de La Venta evoca el tema de la cueva con una gran simplicidad iconográfica y técnica: en un nicho un personaje en cuclillas sostiene en brazos un niño con rasgos felinos (figura 4). La figura adulta esculpida en alto relieve se proyecta del fondo, tratado en bajo relieve, donde reconocemos el diseño semicircular del nicho. Se aprecia el impacto visual creado por el contraste técnico que contribuye a dar la impresión de emergencia.

La figura humana muestra un tocado alto y cónico, orejeras en forma de discos, y un collar con un disco cóncavo, posiblemente un espejo. En el

⁸ La utilización de una terminología tomada del arte de occidente necesita precisiones. El arte figurativo es una expresión que se interesa por la representación de la realidad tangible y el arte abstracto es una expresión alejada del objeto.

⁹ La identificación del nicho, con o sin rasgos zoomorfos, como entrada de una cueva es aceptada unánimemente por los especialistas. Entre los primeros investigadores que han sostenido esta interpretación podemos nombrar a Coe, *The Jaguar's...*; Gay, «Rock Carvings at Chalcatzingo», en *Hispanic History*, número 15, New York, 1966, pp. 56-61; Ignacio Bernal, *Le Mexique des origines aux Aztèques*, Gallimard, Coll. Univers des Formes, Paris, 1986, p. 70; y David Grove, «Olmec Altars...», pp. 128-135.



Figura 4. La Venta, altar 5 (De la Fuente 1973: 29).

tocado se pueden distinguir el motivo del «punto colgante», símbolo de la lluvia,¹⁰ que se repite tres veces,¹¹ la «cruz olmeca» o «bandas cruzadas» (figura 5k) y el motivo de la «U abierta» o «corchete».¹²

El altar cuatro de La Venta, enorme bloque de piedra rectangular con una plancha en la parte superior, descubierto en el 1925 por Blom y La Farge, ofrece una novedad iconográfica muy interesante (figura 6). En la parte frontal, la imagen del nicho corresponde al rostro felino, precisamente a las fauces abiertas del jaguar. El felino se conforma a las convenciones iconográficas: diseño en forma de V inciso entre los ojos, labio superior con bandas ondulantes donde aparecen dos colmillos puntiagudos y cruz olmeca al centro, motivos vegetales en las cuatro esquinas del nicho. A la entrada de la cueva, como emergiendo de la boca abierta del felino, se encuentra una fi-

¹⁰ Durante el estudio nos referiremos al *Diccionario de motivos y símbolos olmecas* compuesto por Joralemon, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990, número 128, utilizando la mención «n» con el número correspondiente al signo.

¹¹ *Ibidem*, nota 128.

¹² *Ibidem*, nota 105.

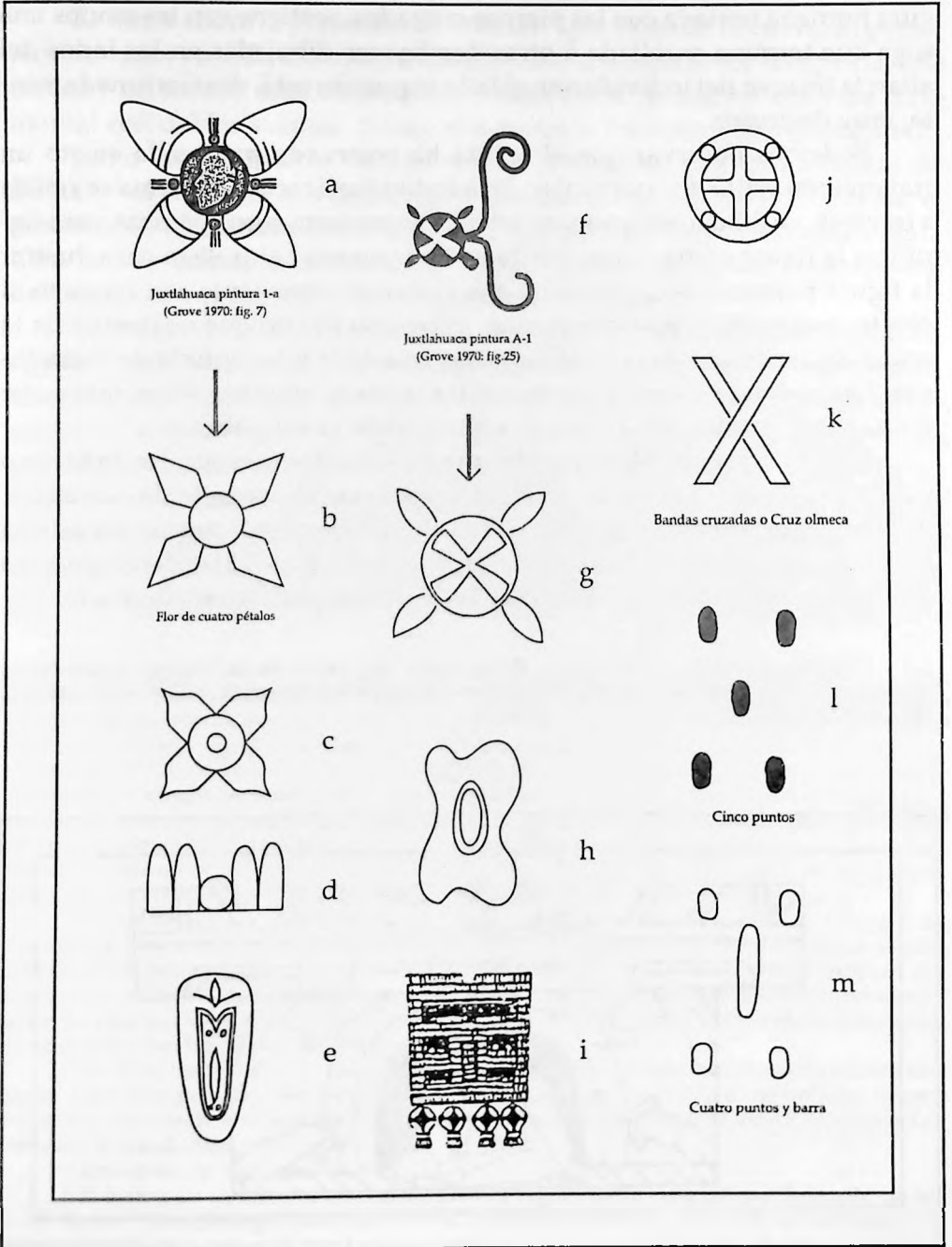


Figura 5. Motivos olmecas (Diccionario Joralemon 1971: 1990).

gura humana sentada con las piernas cruzadas, sostiene con las manos una sogá que termina enrollada a otras dos figuras dibujadas en los lados del altar; la imagen del individuo en el lado izquierdo está, desafortunadamente, muy destruida.

Podemos observar que el artista ha reservado para cada sujeto un tratamiento estilístico particular. Esta individualización del tema se refleja a través de un dibujo estilizado, caracterizado por formas geométricas, para significar la figura felina, y a través de un tratamiento naturalista para ilustrar la figura humana. Esta distancia, más o menos importante con respecto al objeto, podría significar ora el mito, escenario fijo en que se desarrolla la acción ceremonial, ora la realidad ritual, movable y susceptible de variaciones. La diferencia de estilo se encuentra también en otras obras, tanto que podría ser considerada como una «convención iconográfica».

En Chalcatzingo, Morelos, ubicado a 130 km hacia el sureste de México y aproximadamente a 30 km en línea aérea hacia el noroeste de Las Bocas, una serie importante de petroglifos fue esculpida sobre la superficie de una gran formación natural de rocas, el Cerro de la Cantera.¹³ El relieve 1 del sitio ofrece con originalidad el tema del nicho/fauces del jaguar (figura 7).

¹³ Eulalia Guzmán, «Los relieves de las rocas del Cerro de la Cantina, Jonacatepec, Morelos», en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, número 1: 5, México, 1934, pp. 237-251.

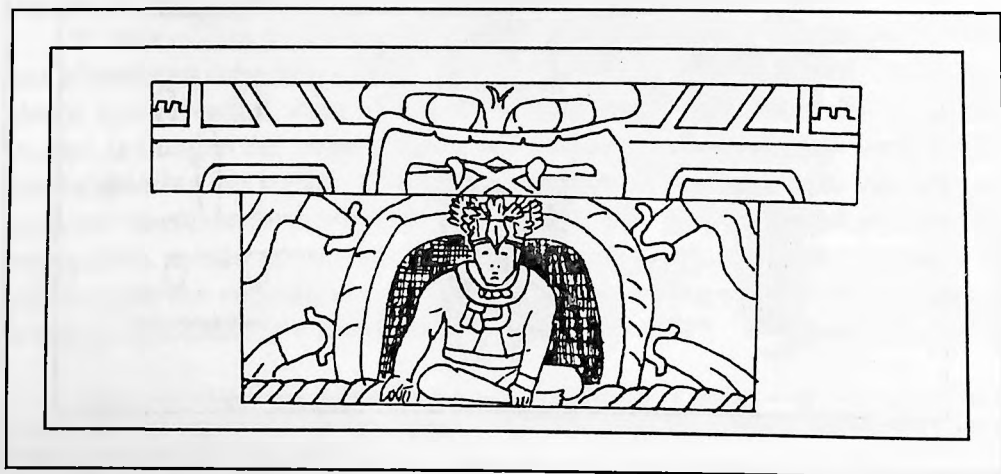


Figura 6. La Venta, altar 4 (Grove 1973: 131).

Es innovadora la presencia de volutas¹⁴ que salen de la cueva. El personaje sentado, vestido con solemnidad, exhibe una capa sobre la espalda, una túnica y un tocado muy elaborados, y tiene entre las manos una vara ceremonial con dobles volutas, dibujo que aparece también sobre el «trono».¹⁵

Junto con el motivo de las «nubes estilizadas con gotas fálicas de lluvia»,¹⁶ el signo de la vegetación brotando de las esquinas de la boca, el motivo del «círculo con punto»¹⁷ o «círculos concéntricos»,¹⁸ la doble voluta tiene una evocación acuática; muestra, igual que en La Venta, la asociación del jaguar con el concepto de la fertilidad/fecundidad.

El artista de Chalcatzingo nos maravilla con un escenario amplio en donde, según una lectura vertical, encontramos los tres niveles que forman el universo cosmológico olmeca y aun mesoamericano. Así, al mundo terrestre e intermedio se agrega el cielo. Esta amplificación del cuadro es también innovadora. Sobre las piezas precedentes, el tema de la cueva estaba narrado entre los límites del mundo terrestre. Además, se observa un enriquecimiento del sujeto con nuevos elementos iconográficos que lo completan. La imagen de las fauces abiertas del felino ofrece nuevos atributos. Así, sobre el ojo del jaguar se puede mirar una ceja en forma de flama y

¹⁴ El grupo de volutas que emerge del nicho fue interpretado de distintas maneras: nube de humo o vapor (Coe, «Les premiers mexicains», Armand Colin, 1ère éd., Paris, 1985, p. 101; Reilly, «Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership: An Examination of Possible Sources», en *Sixth Palenque Round Table, 1986*, Robertson, Oklahoma, 1991, p. 19 y ss.), viento (Grove y Angulo, «A Catalog and Description of Chalcatzingo's Monuments», en *Ancient Chalcatzingo*, University of Texas Press, Austin, 1987, p. 135), niebla o nubes (Gay, «Rock Carvings at Chalcatzingo», en *Natural History*, número 75, New York, 1966, p. 57), incienso (Joralemon, *op. cit.*, nota 148). Otros autores (Heyden, «An Interpretation of the Cave Underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico», en *American Antiquity*, número 40: 2, Salt Lake City, 1975, p. 135) identifican este motivo como el símbolo de la palabra. La iconografía más tardía sugiere esta última interpretación.

¹⁵ El motivo de las dobles volutas (o S acostada) aparece también sobre el relieve 5 de Chalcatzingo. Su colocación permite identificarlo como símbolo acuático. Interpretación que se conforma perfectamente al tema general de la fertilidad que, vamos a ver, se narra sobre el relieve 1 del mismo sitio. Además, los petroglifos 8 y 14 de Chalcatzingo muestran respectivamente un animal que echa agua por la boca. El agua es representada por el motivo de la «doble voluta» y las gotas de agua por el motivo «punto colgante».

¹⁶ *Sic.* Coe, *Les premières...* Las gotas de agua están representadas por el motivo «punto colgante» («pendent dot» en idioma inglés, Gay, «Rock Carvings...», p. 57). El símbolo del «punto colgante», símbolo de las gotas de lluvia, existe también en la iconografía azteca (Soustelle, *Les olmèques*, Arthaud, Paris, 1979, p. 90).

¹⁷ Joralemon, *op. cit.*, nota 122.

¹⁸ El motivo de los círculos concéntricos remite según ciertos especialistas (Soustelle, *op. cit.*, p. 90; Grove, «Chalcatzingo, Morelos, Mexico. A Reappraisal of the Olmec Rock Carvings», en *American Antiquity*, número 33, Salt Lake City, 1968, p. 486; Gay, *op. cit.*, p. 57), el glifo maya *Muluc* y el motivo azteca *All* que evocan ambos el agua y el jade. Agregaremos otra posible interpretación a esta primera hipótesis.

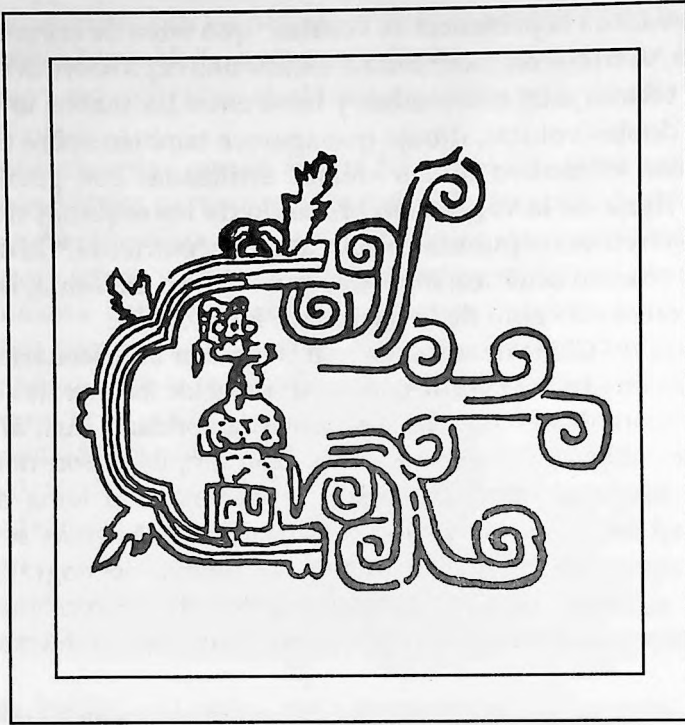


Figura 7. Chalcatzingo, relieve 1 (Grove 1984: 27).

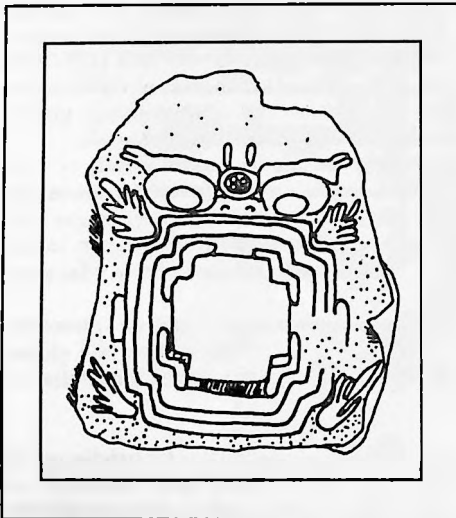


Figura 8. Chalcatzingo, monumento 9 (Grove 1984: 48).



Figura 9. Oxtotitlán, pintura mural 1 (Grove 1984: 131).

un aumento de las líneas ondulantes de la boca. Estas líneas, que aparecen también sobre los relieves 9 y 13 de Chalcatzingo, constituyen una característica iconográfica del jaguar.

El monumento 9 se asocia con el relieve 1, a través del diseño de las líneas ondulantes (figura 8). Sin embargo, este grafismo particular rodea aquí un espacio vacío. Bloque de piedra perforado en el centro, el monumento 9 aparece como el elemento fijo de un escenario mítico. ¿Fue acaso una vía de paso utilizada en un ritual? Sus dimensiones importantes (183 por 150 cm), y el desgaste que se nota en la parte inferior interna, pueden ser indicios.¹⁹

La simbología de la cueva se transforma en realidad en las grutas de Juxtlahuaca y Oxtotitlán, Guerrero (ubicadas al este de Chilpancingo), donde se conservan pinturas rupestres de gran magnificencia.

En Oxtotitlán, una pintura colocada 10 metros arriba de la entrada a la cueva, retrata un personaje con traje de ave sentado sobre el acceso, el cual corresponde también a las fauces abiertas del felino (figura 9). La escena se anima con colores: los dos colmillos, los ojos ovales grabados con la cruz olmeca, y el labio superior del animal están pintados de verde-azul, sobre un fondo rojo. Rojo que se encuentra también sobre el cuerpo y la cara del individuo; la ornamentación y el traje de ave vuelven a tomar el tono verde-azul.

El altar 7 de La Venta se diferencia de los otros altares de la costa del Golfo (figura 10). Su forma redondeada difiere de los habituales bloques rectangulares. La diferencia más importante se encuentra en su iconografía. Desafortunadamente, la pieza está sumamente destruida. No obstante, podemos reconocer el dibujo de un nicho: banda circular gruesa, de donde emerge, en lugar de un personaje sedente visto en su totalidad, un enorme rostro, esculpido en alto relieve.

El tema de la cueva: simplificación formal

La reducción formal, que observaremos sobre las piezas siguientes, no empobrece el contenido semántico de la obra. El altar 7 de La Venta, anteriormente citado, constituye, a razón del diseño de la banda circular que rodea el rostro, un perfecto elemento de transición. El disco conservado en el Museo de Santiago Tuxtla, Veracruz, certifica con pocas variaciones formales una iconografía semejante (figura 11). El artista ha colocado un rostro humano-felino, caracterizado por una boca con colmillos puntiagu-

¹⁹ Grove y Angulo, «A Catalog and Description ...», p. 125.

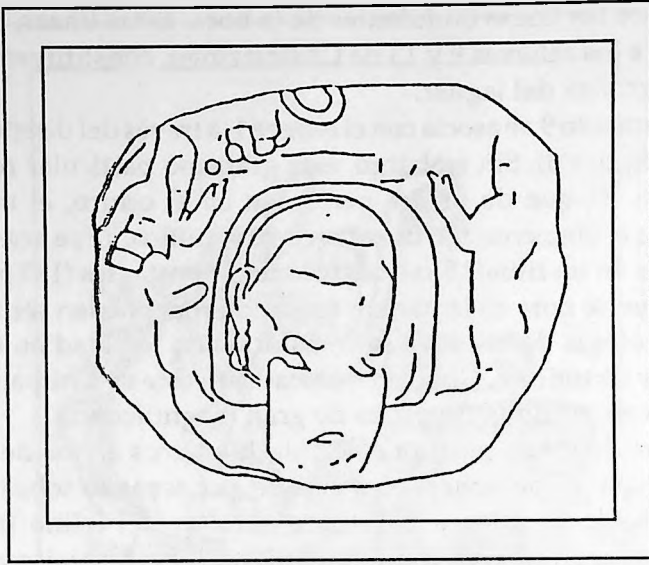


Figura 10. La Venta altar 7 (De la Fuente 1973: 33).

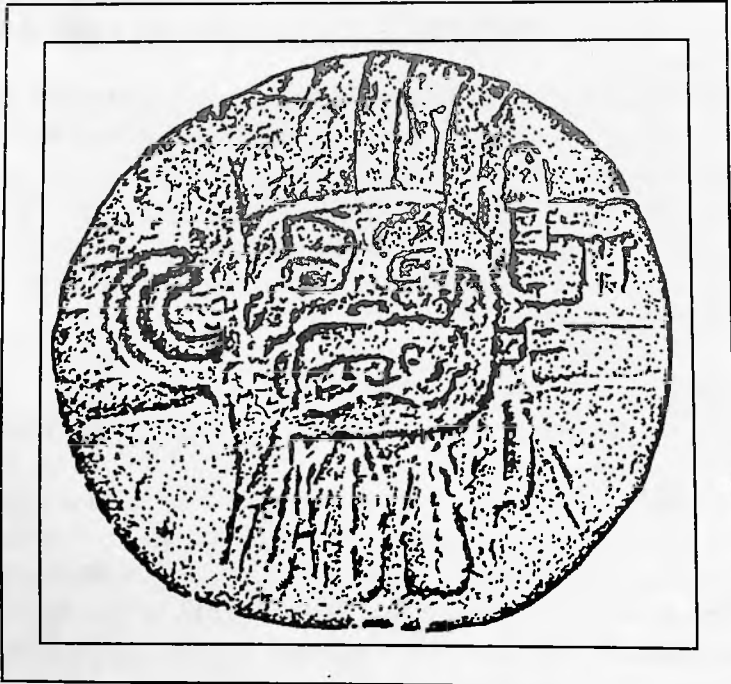


Figura 11. Procedencia desconocida, Museo de Santiago Tuxtla, Veracruz (Cervantes 1969: 39).

dos, en el centro de una placa circular. Las manos del ser híbrido habían sido representadas sobre el contorno circular, de cada lado del rostro empuñando objetos frecuentes en la iconografía olmeca: la manopla y la antorcha.²⁰

Los motivos vegetales están colocados, en lugar de las esquinas del nicho, horizontalmente sobre la parte inferior de la pieza. El monumento 27 de Laguna de los Cerros y una placa de procedencia desconocida muestran un rostro con características animales, visto de frente, y rodeado de un doble círculo (figuras 12 y 13). Sin embargo, en esta visión plana del sujeto, uno se pregunta: ¿cuál sería la posición del cuerpo del personaje?

Una pieza cóncava de procedencia desconocida, erróneamente calificada de «yugo», da una solución satisfactoria (figura 14). La figura humana desnuda, que se insinúa fuera del orificio terrestre, está representada de cuerpo entero. El personaje acostado boca abajo, parece arrastrarse dentro de un espacio reducido que podría ser una galería subterránea. En el caso de una representación de un túnel, el artista omitió voluntariamente la parte superior, aunque es sugerida por medio de bandas estrechas que recubren parcialmente el cuerpo del

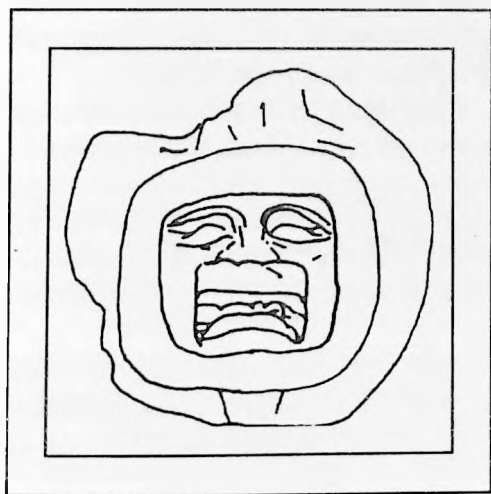


Figura 12. Laguna de los Cerros, monumento 27 (de la Fuente 1973: 153).

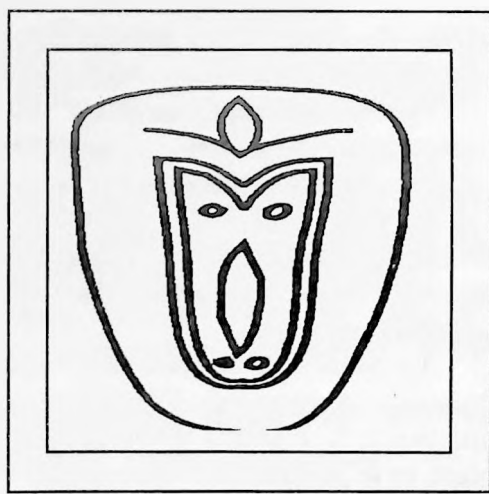


Figura 13. Disco de procedencia desconocida (Joralemon 1971: figura 229).

²⁰ El conjunto manopla-antorcha («Knuckle-duster» en inglés) se compone de dos artefactos distintos. Considerando el aspecto morfológico, la manopla es un objeto semiesférico que se agarra desde dentro, de esa manera recubre en parte la mano. La presa está asegurada por una especie de bastón que liga las dos extremidades redondeadas, punteadas o angulosas del objeto. La antorcha es un objeto derecho, posiblemente cilíndrico, que se agarra habitualmente por la parte externa según su altura.

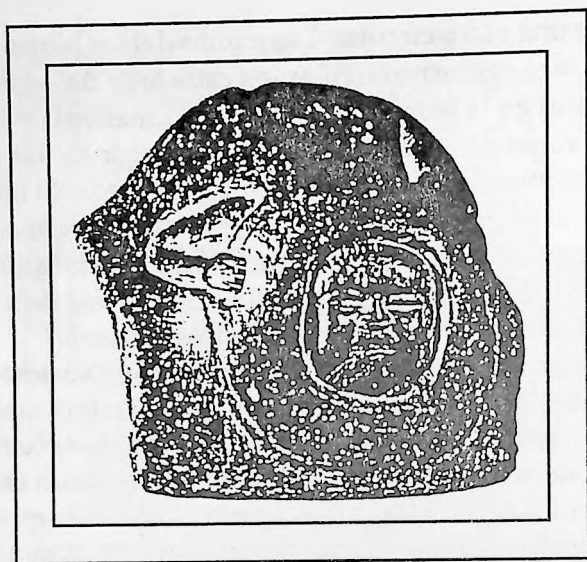


Figura 14. Objeto cóncavo de procedencia desconocida (Coe 1965: figura 14).

personaje. Se trata posiblemente de una solución plástica que permite la visión global del sujeto (el hombre), preservando la idea de su contexto (¿galería subterránea?). Percepción espacial que revela una gran originalidad.

Ahora, podemos entender con más facilidad la iconografía de dos hachas olmecas en forma de pétalo: una de procedencia desconocida conservada en el Museo Nacional de Antropología de México, y dos de la ofrenda 4 de La Venta, que juntas muestran el diseño original de la pieza destruida y reusada (figuras 15 y 16). Las perforaciones sobre el objeto indican que fue utilizado como pendiente o pectoral, así que tenemos que presentarlo en sentido horizontal.²¹

La pieza, de procedencia desconocida, está muy bien conservada. Podemos observar una figura humana acostada boca abajo, que agarra con una mano la antorcha y con la otra la manopla. El aspecto narrativo de la pieza es especialmente interesante.

La mano derecha del personaje, ubicada delante de la escena, agarra la antorcha como para penetrar en un espacio oscuro que es necesario iluminar. El brazo izquierdo está replegado, la mano que agarra la manopla se apoya sobre el suelo. El personaje lleva lo que parece ser una máscara bucal, la cabeza hendida, y la cruz olmeca. El diseño de las dos hachas de La Venta

²¹ Antonieta Cervantes, «Dos elementos de uso ritual en el arte olmeca», en *Anales INAH*, número 1, Secretaría de Educación Pública, 1969, p. 44.

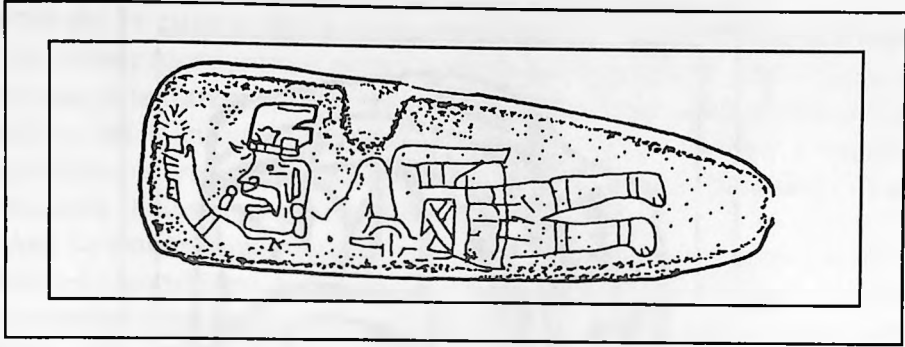


Figura 15. Hacha de procedencia desconocida (Cervantes 1969: figura 10).

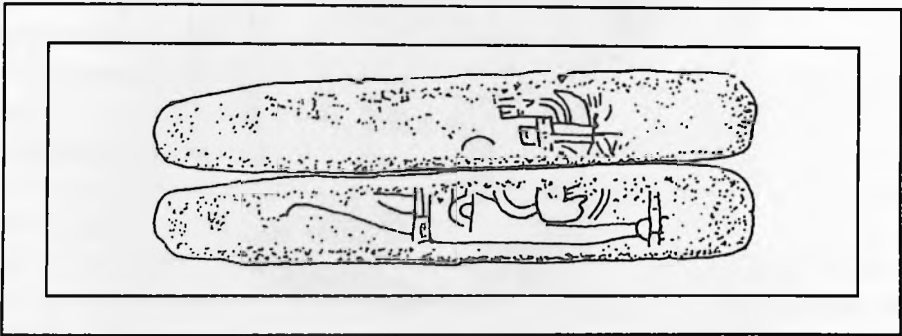


Figura 16. Hacha de la ofrenda 4, La Venta (Cervantes 1969: figura 11).

es sólo visible parcialmente. Sin embargo, si juntamos las hachas podemos notar similitudes iconográficas muy importantes con el dibujo de la pieza precedente. Las dos ilustraciones difieren sólo en la ornamentación.

Podemos así reconocer un individuo en actitud acostada que parece arrastrarse. Uno se pregunta: ¿dónde puede hallarse?, ¿quizá en un sitio oscuro, una galería subterránea?

Entre los artefactos olmecas del Metropolitan Museum de New York, podemos admirar un pendiente procedente de Tayasal, Guatemala (figura 17). Con una longitud aproximada de cinco cm este objeto se distingue por su calidad escultórica excepcional: un rostro muy expresivo esculpido en relieve, caracterizado por el volumen de las mejillas, de los ojos, y de los labios. El rostro se individualiza por un largo colmillo pendiente de la comisura de la boca y por una cresta en forma de flama ubicada sobre la cabeza. Los ojos están cerrados, al igual que los ojos del personaje de la pieza de Laguna de los Cerros. El rostro, visto de perfil, está rodeado por un doble círculo (véase figura 12).



Figura 17. Pendiente de Tayasal, Guatemala (esbozo personal).

Un detalle interesante merece ser anotado: las manos del individuo, alineadas y vistas de frente, están colocadas fuera del círculo.

Proyectadas hacia adelante, las manos son lo primero que aparece. La otra parte del cuerpo está, todavía, escondida en la cueva.

Una obra del Posclásico que representa una mujer en el momento del parto, puede ayudarnos a reconstituir visualmente la impresión de la emergencia tangible sobre la pieza de Tayasal; y eso en medio de una visión tridimensional.²² La estatuilla en jadeíta de la Collection Bliss de Washington muestra la figura femenina en posición acurrucada, las piernas separadas, el niño emergiendo del vientre materno. El recién nacido, visible parcialmente, está representado con los brazos proyectados hacia delante y con la cabeza un tanto levantada.

²² Dumbarton Oaks, *Handbook of the Robert Woods Bliss Collection of Pre-Columbian Art*, Trustees for Harvard University, Washington, 1963.

El tema de la cueva: de la esquematización hacia el simbolismo

Una vez más procederemos según un método asociativo. Las formas abstractas que intentaremos interpretar son gráficamente deducibles del arte figurativo. En el curso de nuestra exposición debemos tener presente el precepto de «polivalencia simbólica» del motivo. Es decir que vamos a tratar sólo algunos de los aspectos simbólicos del signo.

Así, la doble línea circular se puede reducir a un único círculo: la pintura 1-a, descubierta en la cueva norte de Oxtotitlán, Guerrero, certifica esta variación formal (figura 5a). De un fondo circular negro se destaca el perfil de un hombre. El color negro podría significar el inframundo. El círculo está rodeado por cuatro pétalos, por lo mismo se le ha dado el nombre de «flor», ya que recuerda la disposición de los cuatros motivos vegetales que brotan del nicho. La localización de la pintura en grutas es significativa.

Anticipándonos en nuestro estudio, podemos observar que el arte de las culturas mesoamericanas tardías utilizó, a veces, el dibujo del círculo para significar la cueva: en el *Códice Durán*, el artista representó cada una de las siete cavernas de donde salieron los siete grupos étnicos: *Chicomoztoc*, (cueva del origen) en forma de círculo.²³

En una escala más amplia, es interesante comprobar que el plano circular fue adoptado en la arquitectura amerindia: en América del Norte, por ejemplo, con la construcción de la *kiva* de los grupos indios del suroeste de América, o en Mesoamérica con la construcción del Templo del Viento. A este propósito, de acuerdo con Taube,²⁴ comparamos estas dos arquitecturas circulares con la cueva de la emergencia.

Una prueba suplementaria es ofrecida, una vez más, por la iconografía tardía, en la cual el espejo está formalmente representado por un círculo, como lo muestra, no sólo el atributo de *Tezcatlipoca*, el espejo humeante (disco de obsidiana que se sitúa al nivel de la cabeza o que sustituye el pie de la divinidad azteca, y de donde surge a veces la serpiente de fuego), sino también las representaciones aisladas del espejo.²⁵

²³ Doris Heyden, «Los ritos de paso en las cuevas», en *Boletín INAH*, número 19, México, 1976, pp. 17-24, figuras.

²⁴ Karl Taube, «The Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythology in Mesoamerica and the American Southwest», en *RES*, número 12, Cambridge, 1986, p. 74.

²⁵ Para algunos ejemplos gráficos: Taube, «The Iconography of Mirrors at Teotihuacan», en *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, 1988, Dumbarton Oaks, Washington, 1992, figura 2c: dibujo del doble círculo con fondo negro con cuatro puntos; figura 16g: dibujo de tres círculos concéntricos con motivo rantrillado; figura 21a: cabeza de perfil rodeada de doble círculo con cuatro elementos lineales.

Además, sabemos que en las culturas tardías, la superficie de la tierra es concebida como un espejo humeante,²⁶ afirmación que puede aclarar las analogías formales entre el diseño del espejo y de la tierra, así que podemos establecer una relación de equivalencia entre las dos realidades.

Taube²⁷ precisa esta ecuación: los espejos no significan un objeto único, sino que se identifican con una larga lista de elementos, como los ojos, el rostro, la flor, la mariposa (fuego), el corazón, un recipiente de agua, el sol,²⁸ la tela de araña, el escudo y la cueva. El autor sigue mostrando que estas ecuaciones polisémicas, en apariencia sorprendentes, sobreviven hoy día en el pensamiento mexicano. El especialista menciona, por ejemplo, las creencias huicholas, en las que el espejo es identificado con el rostro, el fuego, el sol y la caverna y está asociado a una larga variedad de objetos en forma circular.²⁹ Entre esta larga red de asociaciones, privilegiamos la identificación espejo-cueva, que hemos evocado precedentemente de manera más general, con la ecuación espejo-superficie de la tierra. Taube³⁰ menciona diferentes ejemplos tomados del arte mesoamericano, en el que el espejo significa la caverna o una vía de pasaje. El espejo ofrece un mundo que se puede mirar dentro, pero también un mundo al que los seres vivientes no pueden ingresar. Los huicholes creen que los espejos, al igual que la cueva, sirven a los dioses y a los antepasados para entrar al mundo humano.³¹ Taube³² interpreta los espejos del templo de Quetzalcoatl en Teotihuacan, en términos de emergencia.³³ El Templo de los Espejos representaba un lugar de emergencia tanto en la región maya, como en las tierras altas de México.

²⁶ Miller y Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Thames and Hudson, London, 1993, p. 164.

²⁷ Taube, «The Iconography of Mirrors...», p. 198.

²⁸ Veremos más tarde la importancia de la equivalencia espejo-sol.

²⁹ Eduard Seler, *Gessammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Altthskunde*, 5 volúmenes, Ascher y Co., Berlín, 1902-1903, tomo 5, pp. 368-369; mencionado por Taube, «The Iconography of Mirrors...», p. 198, nota 19.

³⁰ Taube, «The Iconography of Mirrors...», p. 194-197.

³¹ Negrín y Furst, 1978b, p. 32, mencionado por Taube, «The Iconography of Mirrors...», p. 195.

³² Taube, «The Teotihuacan Caves...» y «The Iconography of Mirrors...».

³³ Los recientes estudios sobre el Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacan muestran que el edificio estaba dedicado al mito del origen del tiempo. Las esculturas de la fachada representan la serpiente emplumada en el momento de la creación: la criatura surge del círculo de pétalos (Alfredo López Austin, 1991). El círculo parece asociarse a la creación y a la tierra. Independientemente de estos estudios, Taube, «The Iconography of Mirrors...», p. 197, identifica el círculo de pétalos de donde surge Quetzalcoatl (fachada del Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacan) como un espejo. El autor afirma: «Lejos de ser piedras inertes, los espejos de Teotihuacan son vías de pasaje vitales, a través de los cuales los dioses y los antepasados se comunican con el mundo de los vivientes».

En favor del simbolismo terrestre, sabemos que el motivo de los dos círculos concéntricos simbolizaba, para los aztecas, el disco de jade. Piedra preciosa que se asociaba con el corazón de la tierra y con la carne de los tlaloques, deidades de la lluvia (dualidad tierra-agua). En las culturas más tardías, el motivo de la flor estaba también emparentado con el mundo subterráneo. Heyden³⁴ afirma que la flor representa el claustro materno y está íntimamente asociada a la imagen de la cueva. El ejemplo más sorprendente es ofrecido por el descubrimiento de la cueva debajo de la Pirámide del Sol en Teotihuacan en 1971. La extremidad de la caverna está compuesta por un conjunto, probablemente ritual de cuatro aposentos dispuestos en forma de pétalos de flor. Teotihuacan quiere decir «Lugar donde hacían los dioses o señores».³⁵ Doris Heyden propone que la sala interna de la pirámide de Teotihuacan representa la gruta de nacimiento de los dioses. En el *Códice Xolotl*, el glifo de la ciudad de Teotihuacan muestra el dibujo de dos pirámides debajo de una cueva.³⁶

Profundizando en el estudio del motivo de la flor, subrayamos su parentesco con la imagen del sexo femenino y de la sexualidad en general. En el universo azteca, tres deidades ofrecen un vínculo estrecho con la flor: *Xochipilli*, *Xochiquetzal* y *Macuilxochitl*.³⁷ Cada una de ellas, simboliza entre otras cosas, la idea de la vegetación renaciente y del amor.³⁸ Es interesante notar que en la mitología lacandona sobreviven metáforas semejantes. En el relato mítico de la «búsqueda de la inmortalidad», se habla de la flor púbea que puede resucitar a los muertos. *Nuxi*, el protagonista principal, se deja seducir por la hija de *Kisin* a quien seguirá hasta el reino de los muertos. Durante su viaje subterráneo, el héroe tiene que robar la flor púbea, símbolo de la inmortalidad humana. El texto establece una analogía entre el robo de la mujer y el robo de la flor.³⁹

El dibujo circular aparece en el lenguaje de los signos, ora reducido a su forma geométrica más simple, o sea la del círculo único, ora en una variante más elaborada que muestra dos o tres círculos concéntricos (figura 18). Pudiera ser que esta diferencia encerrara una simbología numérica. Además

³⁴ Heyden, op. cit., pp. 19-20.

³⁵ Eulalia Guzmán, «Disquisiciones acerca de Teotihuacan», en *Teotihuacan, XI Mesa Redonda*, México, 1972, p. 125, mencionado por Heyden, «Los ritos de paso», p. 18.

³⁶ Elizabeth Benson, «Architecture as Metaphor», en *Fifth Palenque Round Table*, op. cit. Robertson, San Francisco, 1985, p. 183.

³⁷ Miller y Taube, op. cit., p. 88.

³⁸ Jacques Soustelle, *L'univers des azteques*, Collection Savoir, Herman, Paris, 1974, pp. 166 y 169.

³⁹ Marie-Odile Marion, *Le pouvoir des filles de lune*, Thèse de doctorat d'état, EHESS, Paris, 1992, p. 505.

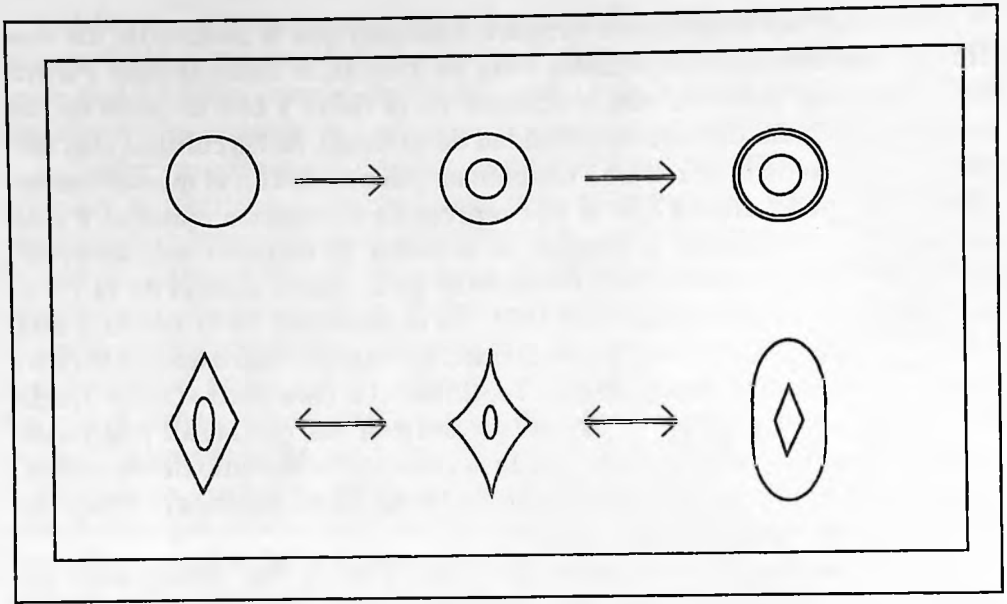


Figura 18. Motivos olmecas (Diccionario Joralemon 1971: 1990).

de la connotación acuática del motivo de los círculos concéntricos, evocada precedentemente, este símbolo, presente en el relieve 1 de Chalcatzingo, podría traducir la imagen de la gruta, a través de dos expresiones distintas: el arte figurativo y el arte abstracto. Si esto es correcto, hemos de reconocer en este motivo la dualidad: tierra-agua.

El signo posee numerosas variantes formales: el rombo punteado, el rombo en un círculo, y la estrella punteada (figura 18).

El motivo de la flor, encontrado sobre la pintura 1-a de Juxtlahuaca, aparece en el lenguaje simbólico, ejemplificado por un círculo rodeado por cuatro elementos dispuestos en forma de cruz olmeca (figura 5b). Existen variantes formales (figura 5c). Algunas de ellas pueden ser muy elaboradas.⁴⁰

El artista separa cada elemento en una composición enigmática donde sólo la localización de los motivos permite su interpretación: motivo cuatro puntos y barra y motivo cinco puntos (figuras 5l y m). Símbolos frecuentemente asociados al concepto de la fertilidad como lo muestra un hacha de la ofrenda 1942-c de La Venta, en la cual el signo «cuatro puntos y barra» se presenta junto al motivo de la hendidura en V y al motivo de la vegetación de

⁴⁰ Cf. Joralemon, *op. cit.*, figura 83.

tres puntas (figura 5e). La iconografía de los tres mosaicos de La Venta⁴¹ (figura 5i), nos parece que ilustra el motivo «cuatro puntos y barra» (el punto reviste aquí la forma del motivo en escalera: «double step»)⁴². Todo eso se acompaña de la idea de la fertilidad simbolizada por los cuatro rombos, disposición que recuerda la composición de los motivos vegetales (cf. el bajo relieve conservado en el museo de Santiago Tuxtla: figura 11). La localización de los elementos del motivo puede variar sin cambiar su sentido. La banda en la frente, que caracteriza ciertos personajes olmecas, muestra que el motivo de la flor (los elementos están generalmente dispuestos según un esquema cuadripartita), puede también leerse horizontalmente (figura 5d). Estos símbolos, igual que el motivo de la cruz olmeca, revisten, entre otros, una significación cosmológica (figuras 5b, g, j, k, l y m): la representación de las cuatro regiones del mundo con su centro, simbología que sobrevive en las culturas tardías.⁴³ Grove⁴⁴ asocia la cruz olmeca con la imagen del *omaxalli* «encrucijada», que tenía probablemente una connotación espacial y cósmica.⁴⁵

⁴¹ La mayoría de los especialistas está de acuerdo con ver en esta obra la representación de la máscara estilizada del jaguar, identificando los elementos como cejas, ojos y boca del animal. Su mandíbula está caracterizada por cuatro rombos. Otros autores, reconocen la presencia de un reptil, como Piña Chan, «Symboles et culte du jaguar des anciens olmèques», en *L'aventure humaine*, número 4, Jaca Book, 1987, p. 88, que propone la interpretación de una cabeza del «dragón-jaguar», o sea de una criatura sobrenatural que combina los rasgos de la serpiente con los rasgos felinos, o como Karl Luckert, *Olmec Religion: A Key to Middle American and Beyond*, Norman, University of Oklahoma Press, 1976, pp. 102-107, que se limita a la identificación de la serpiente. Sin contradecir la presencia del jaguar que se revela de manera implícita y más simbólica, y excluyendo totalmente la presencia del reptil, proponemos la representación de una variante del motivo «cuatro puntos y barra», o sea un ejemplo excepcional del lenguaje simbólico olmeca. El motivo «E hacia abajo» se analizará en un próximo artículo.

⁴² Joralemon, *op. cit.* Existen controversias a propósito de la orientación de la obra. De acuerdo con Coe («The Olmec Style and its Distributions» en *Handbook of Middle American Indians*, número 3, University of Texas Press, Austin, 1965, p. 761), la hendidura en forma de V se localiza en la parte de encima y no en la parte inferior, como lo indican, entre otros, Drucker, Heizer y Squier («Excavations at La Venta, Tabasco, 1955», en *Bureau of American Ethnology*, número 170, Smithsonian Institution, Washington, 1959).

⁴³ Cf. Benson, *op. cit.*; Franz Tichy, «Space and Time in the Cosmivision of Mesoamerica», en *Mexico*, número 1, Berlín, 1980; Peter Furst, «Morning Glory and Mother Goddess at Tepantitla, Teotihuacan: Iconography and Analogy in Pre-Columbian Art», en *Mesoamerican Archaeology*, ed. Hammond, University of Texas Press, Austin, 1974, p. 201; Joyce Marcus, «Zapotec Chiefdoms and Formative Religions», en *Regional Perspectives on the Olmec*, Cambridge, 1989, pp. 172-174; Laurette Séjourné, *La pensée des anciens mexicains*, Ed. Maspéro, Paris, 1982, p. 90; Jacques Soustelle, «Observations sur le symbolisme du nombre cinq chez les anciens mexicains», en *Actes du XXVIII Congrès des Américanistes*, Paris, 1947, p. 501.

⁴⁴ Grove y Angulo, *op. cit.*, pp. 135-136.

⁴⁵ En ciertas representaciones del tuerto, el ojo ciego es marcado por la cruz olmeca, correspondencia que indica la asociación del motivo de la cruz con la obscuridad y con la muerte en oposición al ojo que simboliza la luz y la vida. Pero es posible que el motivo de la cruz olmeca posea, el solo, una dicotomía terrestre-celeste.

Este significado ulterior podría aclarar la presencia, aunque rara, de un círculo en el cruce de las dos líneas de la cruz olmeca, el cual correspondería a la representación del centro.⁴⁶ El dibujo inciso sobre el hacha de Arroyo Pesquero, Veracruz, sugiere que, en el pensamiento olmeca, la cueva del origen había sido colocada en el centro del mundo⁴⁷ sobre la banda en la frente del personaje; los cuatro elementos vegetales flanquean el signo del doble círculo o sea el símbolo de la cueva (figura 19). Del motivo central surgen cuatro elementos que aparecen asociados, una vez más, al concepto de la fertilidad.

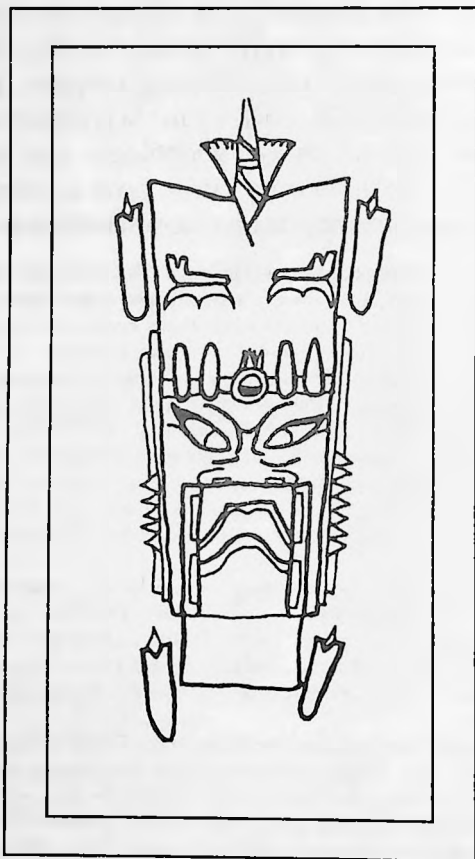


Figura 19. Hacha de Arroyo Pesquero, Veracruz
(Joralemon 1976: figura 8d).

⁴⁶ Cf. Coe, «The Olmec Style...», p. 760, motivo e.

⁴⁷ Es posible que existan varios lugares que simbolizan el centro, y no un solo punto, así como distintas realidades susceptibles de identificarlo.

Dentro del motivo de los «cuatro puntos y barra», la barra central podría representar una hendidura o una abertura terrestre.⁴⁸

La iconografía tardía muestra figuras humanas que tienen un espejo circular en las manos. El objeto está colocado sobre el vientre⁴⁹. La presencia de estos espejos en el centro del cuerpo, se refiere, según Taube, al ombligo de la tierra: el *tlalxicco*, el centro sagrado, el eje del mundo.

Precedentemente hemos mencionado la posibilidad de una ecuación entre la tierra y el espejo. Considerando el cuerpo como una representación, a escala reducida, del cosmos, el espejo que está colocado al nivel del ombligo, corresponde a la abertura terrestre ubicada en el centro del mundo.

La pintura A-1 de Juxtlahuaca (detalle), certifica que el motivo de la flor está íntimamente vinculado a la cruz olmeca (figura 5f y g). Se inscribe, en efecto, dentro del círculo, que fue interpretado como símbolo del nicho. Podemos observar que la cruz olmeca se inscribe también dentro de la boca del jaguar, por ejemplo en la cerámica de Tlapacoya y en un sello de Las Bocas que ofrece una variante más elaborada: (figuras 20 y 21). Por otro lado, sabemos que, a veces, la imagen del nicho y de la boca abierta del jaguar se representan sobrepuestos. Además, podemos comparar el diseño figurativo del relieve 1 de Chalcatzingo con el diseño abstracto de la pintura A-1 de Juxtlahuaca (detalle), visto en sentido vertical (figuras 5f y 7). Notamos que la imagen del círculo rodeada por cuatro elementos idénticos de donde salen volutas, muestra importantes analogías con la imagen del nicho/boca del jaguar de Chalcatzingo, esta última rodeada de los motivos de la vegetación (convencionalmente en número de cuatro), de donde salen volutas. Creemos que la significación semántica de las dos obras es la misma, y que sólo la expresión artística difiere. O sea, el artista de Chalcatzingo nos presenta el tema de la cueva en forma figurativa y explícita, y el de Juxtlahuaca opta por un lenguaje abstracto, de acceso más difícil.

Volvemos a hablar de la cruz olmeca: su connotación terrestre aparece claramente a través de su asociación repetitiva con el jaguar (en los códices

⁴⁸ Una imagen también susceptible de representar una abertura terrestre es la hendidura en forma de V. Esto ha dado lugar a distintas interpretaciones, entre ellas llama la atención la de Furst, «Jaguar Baby and Toad Mother: A New Look at an Old Problem in Olmec Iconography», en *The Olmec and Their Neighbors*, Dumbarton Oaks, Washington, 1981, pp. 150-151, que considera que su función primera es la de marcar el lugar por donde se entra y se emerge de la tierra madre, o sea una especie de pasaje cósmico vaginal de donde las plantas y los ancestros salen del inframundo, y la hipótesis de J. Marcus, *op. cit.*, p. 172, que reconoce en el motivo la representación de una hendidura o abertura.

⁴⁹ Taube, «The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War», en *Res*, número 21, Cambridge, 1992, pp. 78-81, figura 20.

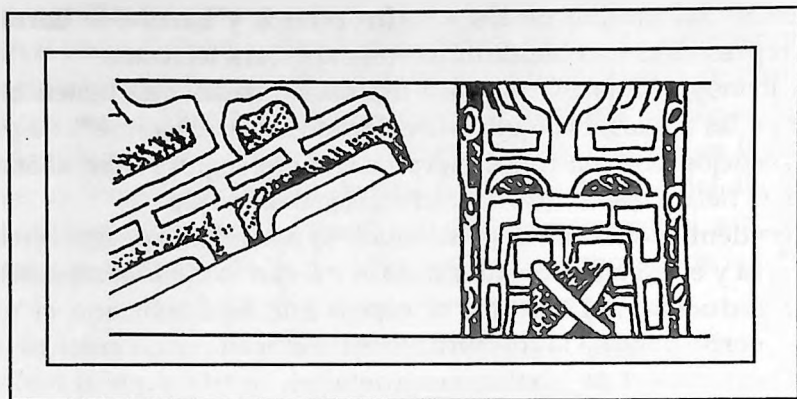


Figura 20. Cerámica de Tlapacoya, Puebla (Joralemon 1990: figura 120).

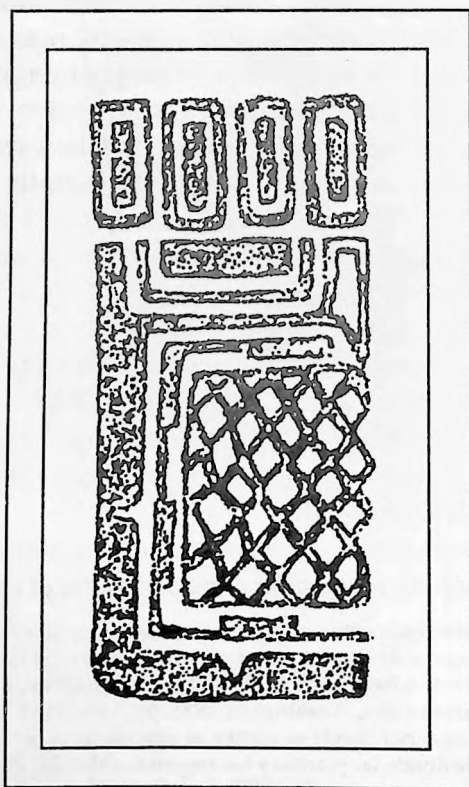


Figura 21. Sello de Las Bocas, Puebla (Gay 1971: figura 12).2

mayas el motivo de las bandas cruzadas constituye una seña del monstruo terrestre Cuauac).⁵⁰

El motivo del círculo y de la cruz olmeca poseen una aplicación práctica: sirven, en efecto, para representar las manchas del jaguar.⁵¹ En la pintura 1-d de Oxtotitlán, la piel tiene las manchas esparcidas, pero también los círculos negros y los círculos concéntricos.⁵² Una cerámica de Tlapacoya que representa un jaguar estilizado propone la misma solución plástica para simbolizar la piel del jaguar (figura 22). Esta práctica no es rara entre los amerindios, como lo muestran dos ejemplos tomados del pasado arqueológico y del presente etnológico: el arte precolombino de Chavín, Perú, que muestra cerámicas de efigie de jaguar con círculos concéntricos esparcidos para imitar la piel del jaguar. Hoy día, algunos grupos indios de la selva tropical, como los yanomami (Venezuela), se pintan sobre el cuerpo manchas circulares coloradas de ocre, las cuales simbolizan la piel felina. En México, los lacandones se visten en ocasión de ciertos rituales con una túnica manchada de ocre, así se identifican con el gran carnívoro.⁵³ La figura de barro de Atlahuayan, Morelos, ha sido presentada muchas veces como testimonio de que la cruz olmeca puede también simbolizar las manchas del jaguar (figura 23).

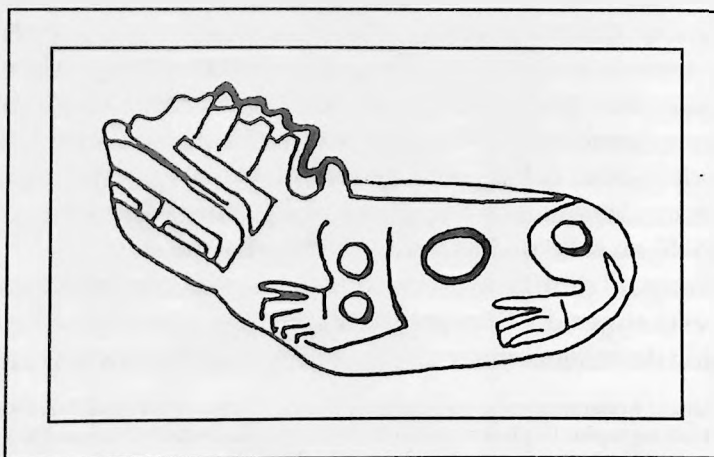


Figura 22. Figura de Tlapacoya, Puebla (Joralemon 1990: figura 93).

⁵⁰ Taube, «The Classic Maya Maize God: A Reappraisal», en *Fifth Palenque Round Table*, 1983, Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco, 185, p. 175.

⁵¹ Joralemon, *op. cit.*, nota 117; Piña Chan, *Olmecchi, la cultura madre*, Jaca Book, Milano, 1989, figura 27.

⁵² Joralemon, *op. cit.*, figura 17.

⁵³ Marion, *op. cit.*, p. 803.

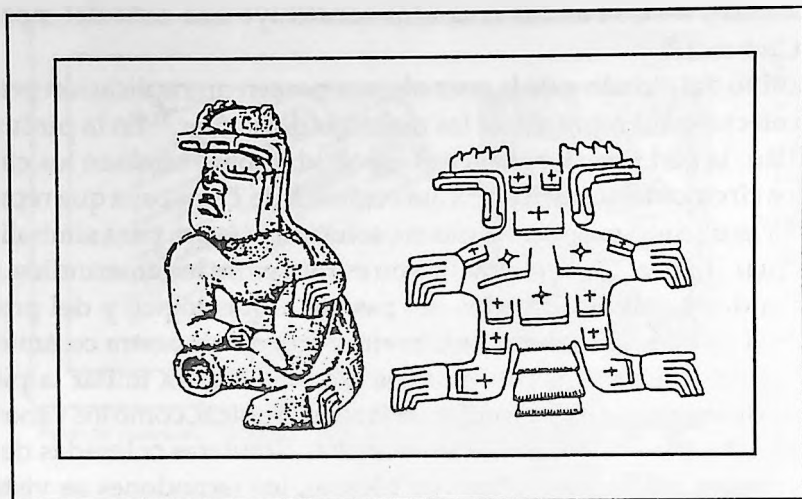


Figura 23. Figura de Atlihuayan, Morelos (Joralemon 1990: figura 90).

El motivo de la cruz olmeca posee distintas variantes: generalmente las dos líneas cruzadas constituyen una X, a veces una línea vertical cruza una línea horizontal. La línea puede ser representada por un simple rasgo, o por una banda gruesa. Otras variantes formales muestran, ora la utilización parcial del motivo, como en el símbolo n. 176 donde aparece una única línea diagonal, ora la repetición del signo, de donde deriva el motivo rastrillado (figuras 24c, e y f).⁵⁴ Como ya he mencionado, el motivo de la cruz que se inscribe a la entrada de la cueva o de la boca del jaguar, puede aparecer en su forma simple, como en el dibujo de una cerámica de Tlapacoya, o en su forma elaborada, como lo muestra el dibujo de un sello de Las Bocas, Puebla (figuras 20 y 21).

A veces, el dibujo de la cruz olmeca no está representado concretamente, sólo está sugerido. Se puede hablar de arte «invisible»,⁵⁵ o sea que la sola colocación de los elementos sugiere otra posible lectura más implícita. La céle-

⁵⁴ Donald Robertson (mencionado por Bowles, «Notes on a Floral Form Represented in Maya Art and its Iconographic Implications», en *Primera Mesa Redonda de Palenque 1973*, parte I, Robertson, Pueblo Beach, 1974), afirma que el motivo rastrillado posee en el arte maya, además de un valor simbólico, una función práctica. El motivo parece indicar una superficie rugosa.

⁵⁵ Esta habilidad para jugar con lo invisible no representa una especificidad del arte olmeca. Pastzory («Still Invisible: The Problem of the Aesthetics of Abstraction for Pre-Columbian Art and its Implications for Their Cultures», en *RES*, número 19/20, Cambridge University Press, New York, 1990-91, p. 116), ha recientemente subrayado la misma particularidad en el arte de Teotihuacan. A través del análisis del rostro de la diosa pintada sobre el muro de Tetitla en Teotihuacan, el autor propone una nueva interpretación del monumento esculpido en relieve perteneciente al mismo sitio. Sobre este último, la simple disposición de la ornamentación con orejeras y narigueras, precedentemente interpretadas como ojos y boca, es suficiente para evocar el rostro de la diosa.

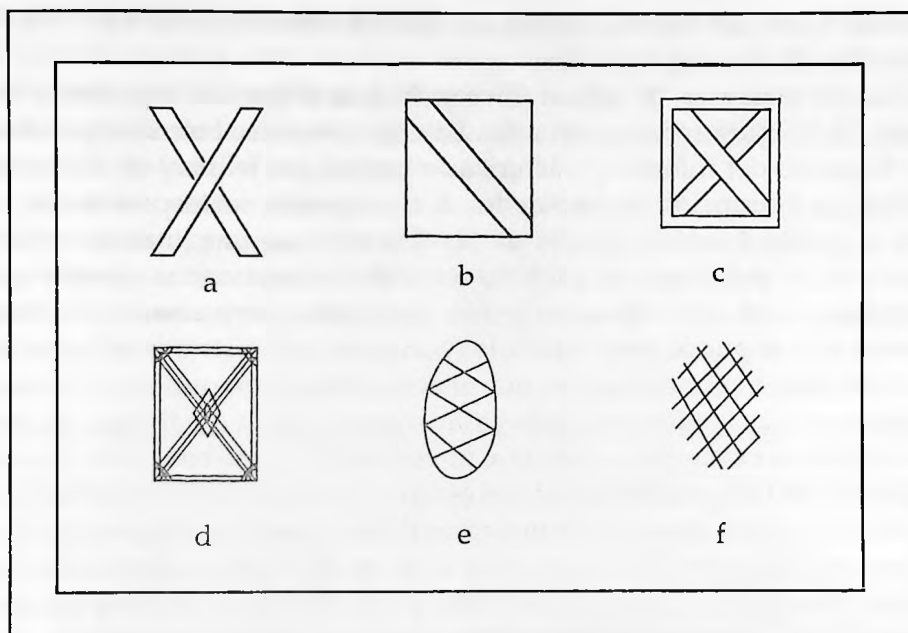


Figura 24. Cruz olmeca y variantes (Diccionario Joralemon 1971: 1990).



Figura 6k. Figura de Las Limas (redibujada de Coe 1985: 78).

bre estatua del Las Limas (figura 25) ilustra nuestro propósito, con la disposición de los «cinco puntos».

Cuatro máscaras de jaguar fueron incisas sobre las espaldas y las rodillas de la figura sedente con niño. La cruz olmeca se inscribe dos veces sobre el pecho del infante (caracterizado por rasgos felinos) en forma de pectoral. La inscripción de uno de los dos pectorales corresponde exactamente al punto de convergencia de las dos oblicuas imaginarias, constituyendo así el quinto punto cardinal: el centro. Observamos además que cada máscara está colocada en un punto cardinal respectivamente. Por consiguiente, uno se puede preguntar si la asociación simbólica que existe en las culturas tardías mesoamericanas, que relaciona los cuatro puntos cardinales y el centro con las deidades, no está ya en vigor en la cultura olmeca. En este caso, los puntos cardinales se asocian, no con un dios, sino con cuatro aspectos distintos de la figura del jaguar, y el centro con la figura del infante-jaguar.

Otra observación es que las máscaras de las espaldas están caracterizadas por su verticalidad, en oposición a las máscaras horizontales de las rodillas. Esta diferencia entre la parte alta y la parte baja de la composición, podría significar la simbología de la dualidad luz-obscuridad, vida-muerte. En favor de esta hipótesis, advertimos que las máscaras acostadas muestran respectivamente el motivo del ojo cerrado (marcador de la muerte) y del ojo ciego (adonde se inscribe la cruz olmeca). Las máscaras de la parte superior se caracterizan respectivamente por el motivo de la banda ocular vertical acompañada de puntos. El motivo de la banda que atraviesa el ojo parece asociarse al agua (y a la sangre sacrificial), y el símbolo de la ceja en forma de flama, al fuego. Podemos entonces deducir que, además de una división cuadripartita, existe una división en dos mitades opuestas y complementarias (cada una implica dos partes).

El círculo radial: ensayo de interpretación iconográfica

Existe en la iconografía olmeca un motivo muy interesante que puede traducir un vínculo simbólico entre el jaguar y el sol: el motivo del «círculo radial». El signo se compone de una banda circular gruesa de donde surgen elementos caracterizados por contornos irregulares, tales como triángulos. El círculo rodea un rostro humano o híbrido. Es en razón de las evidentes analogías con el motivo del círculo, precedentemente estudiado, que intentamos analizar.

El motivo del «círculo radial» no parece haber interesado a los especialistas. Por ejemplo, no es reproducido en el *Diccionario de símbolos olmecas* de

Joralemon.⁵⁶ Esta ausencia se puede, quizá, explicar por su rareza. En efecto, el motivo aparece sólo en raras obras tardías. Así, está presente en un monumento de Tiltepec, Tonalá, Chiapas (figura 26). El signo está colocado en la parte superior de la obra, encima del rostro antropomorfo. No existe, en este caso, vínculo gráfico con la figura felina.⁵⁷

Inversamente, encontramos asociado al felino en un monumento iconográficamente muy original: el monumento 71 de La Venta (el monumento fue descubierto en San Miguel, La Venta) (figura 27). En razón de su forma y tamaño, el monumento podría ser clasificado entre las cabezas colosales, pero

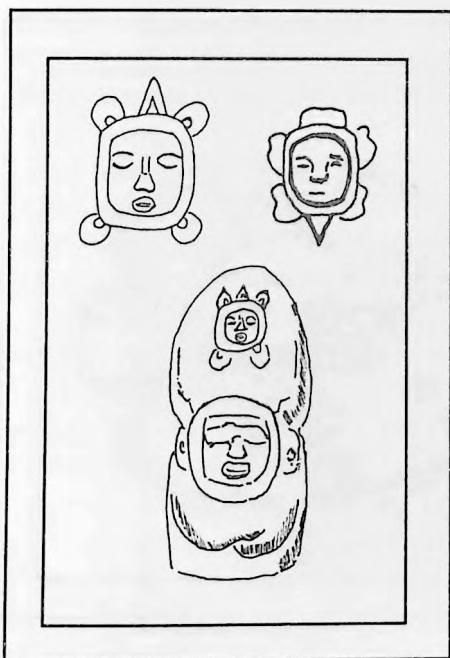


Figura 26. Monumento de Tiltepec, Chiapas (redibujado de Milbrath 1979: figura 50).

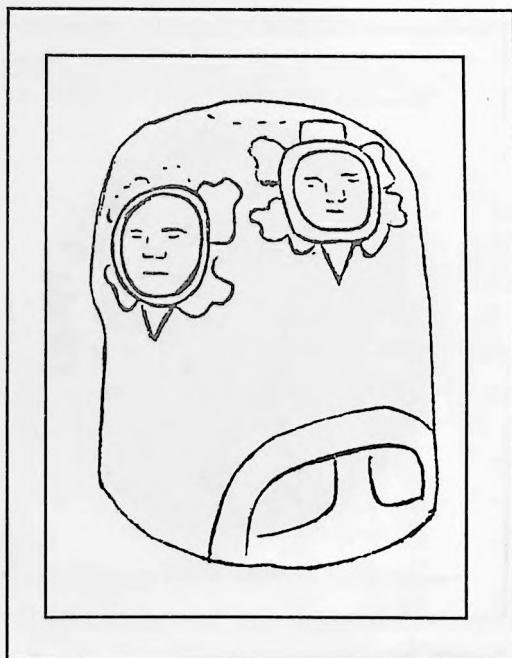


Figura 27. La Venta, monumento 71 (redibujado de Stirling 1957).

⁵⁶ Joralemon, *op. cit.* Algunos signos esculpidos en la estatuaria de Tzutzuculi, Tonalá, Chiapas, muestran analogías con el motivo de Tiltepec (Milbrath, «A Study of Olmec Sculptural Chronology», en *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, número 23, Dumbarton Oaks, Washington, 1974, p. 28 y lámina 58c). Sin embargo, el dibujo aparece menos preciso y de factura más grosera.

⁵⁷ Desafortunadamente observamos la ausencia de una buena reproducción (dibujo o fotografía) de la parte frontal del monumento 71 de La Venta, y de los detalles del motivo del círculo radial. Nos basamos aquí en la descripción suficientemente clara de Clewlow, en *op. cit.*, p. 98.

los rasgos felinos de su rostro⁵⁸ lo excluyen de esta categoría. En la parte frontal del bloque de piedra hay un dibujo esculpido de la boca estilizada del felino; encima y atrás fue representado el motivo del círculo radial, repetido diez veces. Cada círculo radial rodea un rostro humano. Tres círculos han sido totalmente borrados.⁵⁹

Hay evidente semejanza entre este motivo y las representaciones del sol de las culturas más tardías, donde el astro está representado por un disco (a veces un doble círculo), de donde surgen elementos geométricos: triángulos, semicírculos...

Los apéndices geométricos significan los rayos del sol.⁶⁰ La Piedra del Sol, monumento azteca, puede ilustrar nuestro propósito (figura 28).⁶¹

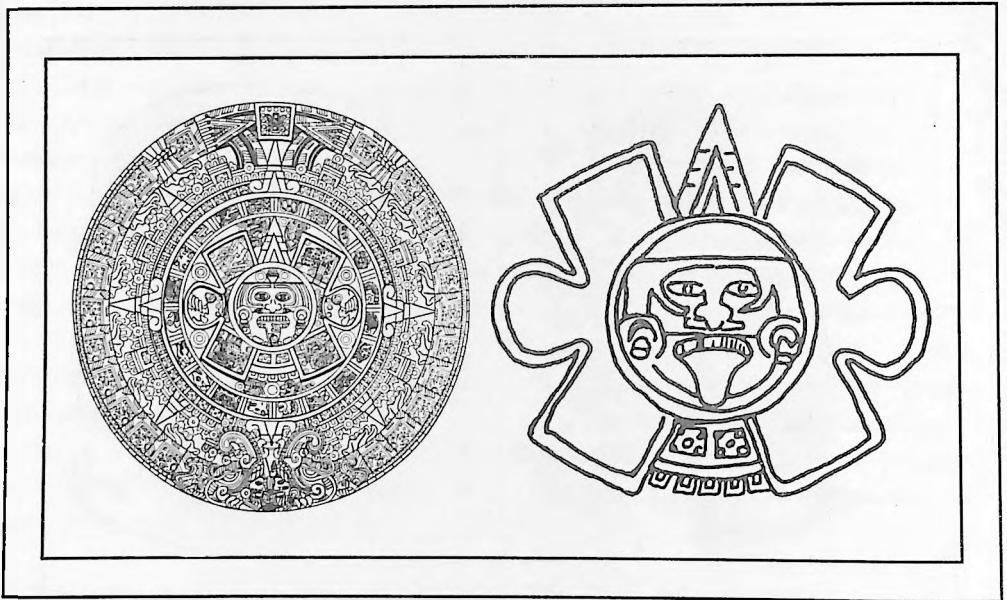


Figura 28. Piedra solar (Séjourné 1982: 93).

⁵⁸ Stirling, «An Archaeological Reconnaissance in Southeastern Mexico», en *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 164, Smithsonian Institution, Washington, 1957, p. 225, describe la obra: «alrededor del rostro (principal) fueron esculpidos seis, quizá más, rostros circulares, uno de ellos encima de la pieza. Cada rostro está rodeado por un círculo de donde irradian cinco elementos en escalera y un largo triángulo...».

⁵⁹ Clewlow, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁰ Cf. definición del astro en el diccionario de símbolos mesoamericanos: Miller y Taube, *op. cit.*, p. 158.

⁶¹ Richard Townsend, «State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan», en *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, número 20, Dumbarton Oaks, Washington, 1979.

Estos dibujos, gráficamente un poco groseros, podrían constituir representaciones del sol. Si la hipótesis es correcta, tenemos que admitir que la asociación del felino con el astro solar, explícita en las culturas tardías, aparece desde el horizonte olmeca.

El motivo del círculo radial olmeca implica el dibujo del doble círculo telúrico⁶² de donde surgen elementos radiantes. La iconografía de un pendiente de San Gervasio, Isla de Cozumel, Quintana Roo, es particularmente interesante (figura 29). La pieza, de puro estilo olmeca, fue descubierta en un contexto maya Clásico.⁶³ El pendiente muestra un rostro híbrido, esculpido en relieve, rodeado por una corona de donde surgen cinco apéndices «rectangulares»; tres tienen una hendidura en V en el centro. Además de estos diseños finamente grabados sobre el rostro (motivo de la banda en la frente), máscaras estilizadas aparecen sobre cada apéndice y, detalle muy importante, el motivo estilizado de la boca del jaguar fue grabado en la parte interna de la corona, arriba del rostro (con un total de siete máscaras felinas).⁶⁴

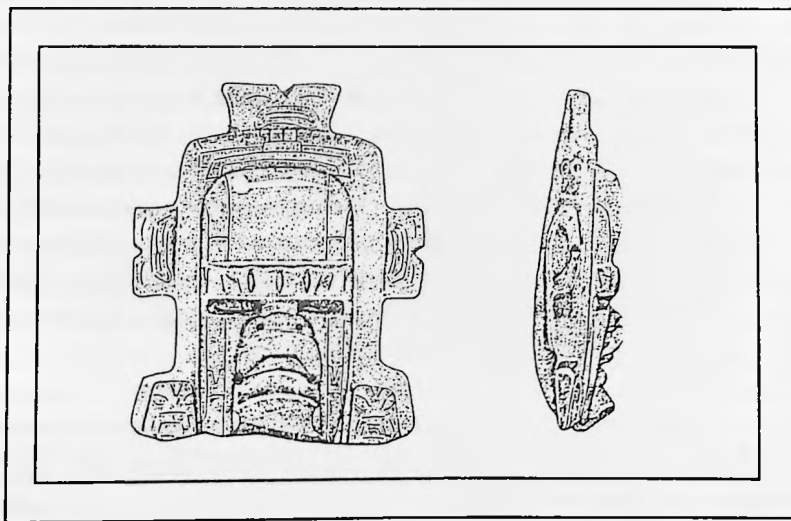


Figura 29. Pendiente de la Isla de Cozumel, Quintana Roo (Rathje y Sabloff 1973: 91).

⁶² Recordamos aquí la semejanza gráfica entre el símbolo del doble círculo concéntrico y la representación mesoamericana del espejo. Hemos indicado la pluralidad semántica del motivo del espejo (Taube, «The Iconography of Mirrors...», pp. 192-198). Entre sus sentidos, existe la dualidad terrestre-celeste: el espejo evoca en realidad en el pensamiento mexicano, indistintamente, la apertura de la tierra y el sol.

⁶³ Rathje y Sabloff, «El descubrimiento de un jade olmeca en la ista de Cozumel, Quintana Roo, México», en *Estudios de Cultura Maya*, número 9, México, 1973, p. 88.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 86.

Reconocemos las líneas paralelas que rodean la boca felina. Sin embargo, lo que llama la atención es la localización del motivo. En efecto, tiende a comprobar nuestra hipótesis que considera el motivo del círculo (o del doble círculo) como significativa de la abertura terrestre y del nicho. La iconografía del pendiente de San Gervasio, en una visión parcial, muestra analogías iconográficas con algunos altares olmecas. El altar 4 de La Venta (figura 6), por ejemplo, que ofrece el dibujo de un nicho/boca de jaguar representado con una doble banda semiesférica, de donde surge una figura antropomorfa, ilustra nuestro propósito.

Además, la iconografía del altar 7 de La Venta (figura 10) muestra, como ya hemos indicado, que la banda semicircular tiende a encerrarse formando un círculo (visible sobre otras piezas: figuras 12, 14, 17), y que un rostro, a veces híbrido, sustituye a la figura antropomorfa (figura 13). La iconografía del pendiente de Cozumel completa nuestra visión del círculo telúrico,⁶⁵ con la presencia de apéndices radiantes que evocan el astro solar. El rostro humano o híbrido rodeado por la corona podría significar una personificación del sol. En el arte maya clásico, algunas representaciones de la deidad del sol muestran un rostro humano tuerto⁶⁶ y con ojos prominentes. Un rasgo interesante es la asociación de los colmillos colocados en las extremidades de la boca para indicar una voluntad de felinización.⁶⁷ Eso no es sorprendente, cuando se piensa que en Mesoamérica, de manera general, los dioses del sol tienden en encarnar jóvenes machos que simbolizan la fuerza y el vigor del sol naciente. En la región maya la imagen se precisa: el sol es identificado con el jaguar.⁶⁸ El arte azteca animaliza también la representación del sol. Sobre la Piedra del Sol, por ejemplo, patas con garras substituyen las manos (figura 28).

⁶⁵ Si nuestra interpretación es correcta, hemos de admitir una simplicidad gráfica y lógica del motivo del sol, así como una correspondencia con nuestra visión occidental. En efecto, si aceptamos la hipótesis del círculo concéntrico y si seguimos el razonamiento de *pars pro toto*, o sea que la parte simboliza la totalidad, podemos deducir que la cueva es significativa de la tierra. La asociación de los elementos geométricos, como por ejemplo el triángulo, alrededor del símbolo terrestre, añade la connotación radiante del astro. Además, otros análisis iconográficos comprueban que el motivo del triángulo es significativo de la flama y del fuego.

⁶⁶ Otro ejemplo del rostro solar es caracterizado por estrabismo (figura 30) se presenta en la ornamentación del templo de Teotihuacan; el rostro está claramente rodeado por una primera banda circular que recuerda nuestro motivo telúrico, y después por una corona radiante.

⁶⁷ Comunicación oral de Mario-Odile Marion. Etimológicamente *K'in ich Ahau*, dios del sol de los mayas de Yucatán y de otros grupos como los lacandones, quiere decir «El señor del rostro solar» (*K'in*: el sol; *Ich*: ojo; *Ahau*: señor) (Boremanse, *Cartes et mythologie des Indiens Lacandons*, L'Harmattan, París, 1986, p. 272, nota 4). Existe también *Ah K'in Chob*, o sea el «Señor del sol, que bizquea».

⁶⁸ Miller y Taube, *op. cit.*, p. 158.

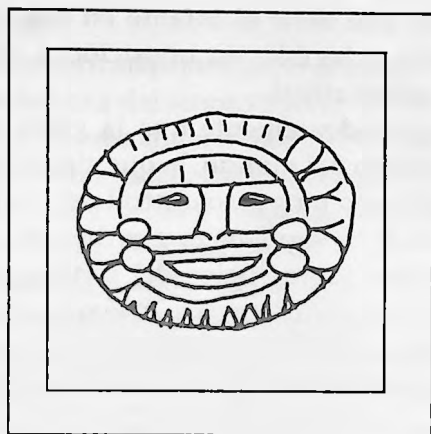


Figura 30. Templo de Teotihuacan, detalle (Séjourné 1982: 91).

Ensayo de reconstrucción del mito de origen olmeca

El objetivo de este trabajo es intentar reconstruir el mito de origen olmeca. Recordemos la hipótesis de Stirling sobre la unión entre una mujer y un jaguar. Según el especialista, el acto sexual fue traducido en forma naturalista por los artistas olmecas en la estatuaria, como lo muestran el monumento 1 de Potrero Nuevo, de Río Chiquito y el monumento 20 de Laguna de los Cerros (ya mencionados: figuras 1,2 y 3). Esta afirmación encuentra ecos mitológicos, como, por ejemplo, la larga difusión en el continente americano de los mitos de creación que cuentan que el primer hombre nació de la cópula entre una mujer y un animal (oso, lobo, jaguar, serpiente...).

El concepto de la unión mujer-jaguar existe también en la mitología olmeca, sin embargo, aparece implícitamente en el arte. El artista establece una ecuación simbólica entre la mujer y la tierra, precisamente entre el aparato de reproducción femenino y las entrañas de la tierra.

Proponemos leer en la superposición de la imagen del nicho y de la boca abierta del jaguar, la idea de la cópula Jaguar-Tierra y en el infante felino, el ancestro de la raza olmeca.⁶⁹ El niño representado a la entrada del nicho emerge metafóricamente de la matriz materna. Es interesante observar que la maternidad de la raza olmeca es evocada simplemente a través de la imagen del orificio terrestre. La habitual imagen de la madre es sustituida

⁶⁹ El tema del nicho se presenta a la vez sin connotación zoomorfa (o sea sin ser doblado por la imagen de la boca abierta del felino) y con connotación zoomorfa (o sea con la imagen felina superpuesta). Esto tiende a demostrar que la imagen del nicho y la imagen de la boca del jaguar constituyen dos realidades distintas que pueden, a veces, superponerse.

por la figura masculina que tiene el infante en sus brazos.⁷⁰ La imagen paterna es más explícita y legible, en oposición a la mujer que parece excluida del universo mítico-ritual.

Hemos señalado precedentemente que la gruta es asimilada, en la cosmología olmeca, al centro del mundo, lo que significa que la creación de la raza humana se produjo en un punto central del universo.⁷¹

Los datos comparativos siguientes, que hemos tomado del campo arqueológico, etnohistórico y etnológico del continente americano, comprueban la existencia de estas creencias. Además, ellas sugieren que el jaguar (asociado al astro solar)⁷² ha fecundado la tierra por medio de la lluvia/rayo..., fenómenos meteorológicos de los cuales es responsable.

⁷⁰ En las escenas de la «presentación del infante», el personaje masculino sustituye a la figura «natural» de la madre. Sustitución que es tanto más sorprendente cuanto que se compara este tema con el de la maternidad relatado en las figurillas en barro del Preclásico Temprano (sobre todo la producción de las tierras altas centrales). Proponemos así que el tema de la madre con el infante, escena real, corresponde a tema mítico de la figura masculina con el niño felino. Se puede leer aquí como una voluntad de «naturalizar» el mito, mostrando que a la filiación natural (materna) hace eco la filiación mítica (paterna). Andrea Stone («Aspects of Impersonation in Classic Maya Art», en *Sixth Palenque Round Table*, 1986, Robertson, Oklahoma, 1991, p. 199) observa características análogas en el arte maya. Juzga la recuperación por el hombre (en este caso por los gobernantes mayas) de una actividad tradicionalmente femenina, como significativa de una voluntad de apropiarse el poder de fecundidad de la mujer. También nota la rareza de las escenas de maternidad y además subraya la presencia del tema de la mujer vieja con el niño recordando que la vejez femenina suprime toda connotación de fertilidad / fecundidad. Evidencias etnográficas muestran, según el especialista, que la mujer detenta un estatuto ritual comparable al estatuto del hombre. Landa menciona varias veces que solamente las mujeres viejas pueden entrar en los templos y participar a las ceremonias (Alfred M. Tozzer, «Landa's Relación de las Cosas de Yucatan: A Translation» en *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, número 4: 3, Cambridge, 1941, pp. 143, 145, 47 y 52, mencionado por Stone, *op. cit.*, p. 199). Es muy interesante notar que el tema iconográfico de la mujer vieja con el niño está presente también en el arte olmeca. Joralemon consagró un estudio con el título llamativo: «The Old Woman and the Child: Themes in the Iconography of Preclassic Mesoamerica», en *The Olmec & their Neighbors*, Dumbarton Oaks, Washington, 1981, pp. 163-180.

⁷¹ La cueva se identifica así con el número cinco, Soustelle («Observations sur le symbolisme...», p. 498), afirma que el cinco es un número íntimamente atado al centro, al fuego y al movimiento del sol, y muestra la importancia esotérica de este número: en el México antiguo estaba simbólicamente ligado a la casta sacerdotal y guerrera, a la idea de sacrificio, del autosacrificio y de la resurrección.

⁷² La iconografía olmeca sugiere la dualidad terrestre-celeste de la figura felina. Dualidad que se encuentra también en ciertas deidades del panteón de las culturas tardías. Miller y Taube, *op. cit.*, p. 164, mencionan el calificativo: *ilhuiacahua tlalticpaque*: el poseedor del cielo y de la tierra, para designar al dios Tezcatlipoca. La literatura etnológica mesoamericana ofrece varios ejemplos. Los lacandones creen en la existencia de jaguares celestes y de jaguares subterráneos. Los primeros son grandes jaguares machos asociados al tronco de árbol de copal, los otros son jaguares hembra asociados al tronco del árbol de calabaza. La dualidad macho-hembra aparece a través del simbolismo vegetal que caracteriza estas dos categorías (Marion, *op. cit.*, p. 116). Un mito tomado de este grupo étnico de Chiapas, cuenta la lucha cósmica que opone a los jaguares del sol levante con los jaguares del sol poniente. La lucha termina con la victoria de los jaguares del sol naciente, los cuales muestran fuerza y ferocidad (Boremanse, *op. cit.*, p. 323).

Datos comparativos

En las culturas mesoamericanas tardías se encuentra la idea de la superposición del nicho con la boca del «monstruo terrestre». La imagen es a veces utilizada en los códices mesoamericanos para significar la abertura de la cueva. En la iconografía maya hay personajes que emergen de las fauces del monstruo terrestre. Estas escenas esculpidas sobre estelas o altares conmemoran la entronización de las dinastías.

Convencionalmente, el soberano es identificado con el sol.⁷³ Con la palabra «monstruo terrestre» se quiere precisar que los rasgos felinos se combinan con los rasgos del reptil: serpiente, tortuga, cocodrilo... De acuerdo con Daniel Schavelzon,⁷⁴ creemos que el jaguar, la serpiente o el monstruo terrestre, parecen cada uno poseer un papel análogo, a pesar de sus diferencias. Además, el autor muestra la difusión espacial y temporal de este rasgo iconográfico que está íntimamente asociado a la arquitectura: hay que atravesar las fauces del monstruo para entrar en el templo. Varios ejemplos sobreviven en la arquitectura maya. Las fachadas zoomorfas están flanqueadas, a veces, por una fila de máscaras de *Chaac* que demuestran, una vez más, el vínculo estrecho entre el «monstruo terrestre» y la fertilidad.⁷⁵

Taylor,⁷⁶ que analizó la iconografía maya del «monstruo terrestre» *Cauac* muestra, primero, que su cabeza representa un nicho o un abrigo, de donde emergen figuras humanas, y luego que su iconografía tiene antecedentes en la época Preclásica (sobre todo en el arte olmeca) y una sobrevivencia hasta el Posclásico. La íntima asociación entre el monstruo terrestre y la lluvia/fertilidad parecen constituir lo que podría llamarse una «invariable semántica».

En varios mitos americanos la cueva, o una serie de cuevas, simbolizan el vientre de la tierra. Heyden⁷⁷ muestra cómo la gruta constituye un lugar de nacimiento cosmogónico de ciertos dioses mexicanos, de grupos étnicos⁷⁸

⁷³ Pierre Becquelin (textes réunis par), «Mésoamérique», en *L'archéologie française à l'étranger*, Recherche sur les civilisations, Paris, 1985, p. 390.

⁷⁴ Daniel Schavelzon, «Temples, Caves or Monsters? Notes on the Zoomorphic Façades in the Pre-Hispanic Architecture», en *Third Palenque Round Table*, 1978, Ed. Robertson University Texas Press, Austin, 1980, p. 162.

⁷⁵ Cf. Paul Gendrop, «Dragon-Mouth Entrances: Zoomorphic Portals in the Architecture of Central Yucatan», en *Third Palenque Round Table*, 1978, Robertson University Texas Press, Austin, 1980; *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya*, UNAM, México, 1983.

⁷⁶ Dacey Taylor, «The Cavac Monster», en *Troisième Table Ronde de Palenque*, 1978, volumen IV, Robertson, 1980.

⁷⁷ Heyden, «Los ritos de...», pp. 18-19; «¿Un Chicomoctoc en Teotihuacan? La cueva bajo la pirámide del sol», en *Boletín INAH*, número 6, México, 1973, pp. 3-18.

⁷⁸ Cf. *Chicomoctoc* fue el lugar de creación de las siete tribus que salían de las grutas: *Historia tolteca-chichimeca*, INAH, México, 1976 y para un análisis en detalle Silvia Limón Olvera, *Las cuevas*

y de individuos.⁷⁹ Este último caso es ilustrado perfectamente por el ejemplo del *temazcalli*, el baño de vapor al cual entraban las mujeres que estaban a punto de dar a la luz, y en el que se curaban después de que naciera la criatura. El *temazcalli* en su forma de pequeña casa, imita el vientre materno, o sea una cueva artificial. Se llamaba también *Xochicalli*: «la casa de la flor». Heyden⁸⁰ recuerda que la flor, la cueva y el lugar de nacimiento están íntimamente asociados: en realidad significan la misma cosa.

En el México de hoy encontramos creencias análogas: el mito de creación de los lacandones meridionales cuenta cómo, al comienzo, los dioses y la humanidad vivían en el mundo subterráneo, hasta que el creador decidió que podían salir del orificio de origen, excepción hecha por el «Señor del inframundo» que debe alimentar el sol durante la noche.⁸¹ Encontramos esta creencia fuera de los límites geográficos mesoamericanos: varios mitos de América muestran que la Tierra Madre es responsable del nacimiento de los seres. Estos mitos, que tienen afinidades de estructura, narran los orígenes de los seres humano-animales, que vivieron en la matriz de la tierra antes de encontrar una abertura y salir de ella. La mitología de ciertos grupos étnicos del Suroeste de los Estados Unidos (zuni-navajo...) cuenta, por ejemplo, que la humanidad pasó por mundos subterráneos sucesivos, y a medida que los hombres salían perdían su bestialidad.⁸² Esta antropomorfización progresiva es significativa del proceso de diferenciación entre los hombres y los animales, fenómeno que se produjo después de la etapa de indiferenciación. El mito de creación de los *kogi* de la Sierra Nevada, Colombia, narra que un jaguar feroz nació de la Tierra Madre junto con los hombres-jaguar, los cuales representan los antepasados de los *kogi* actuales.⁸³ La asociación metafórica entre las entrañas de la tierra y el aparato de reproducción femenino es frecuente tanto en la iconografía, como en el folklore americano. James E. Brady⁸⁴ en su artículo «The Sexual Connotation of Caves in Mesoamerican Ideology» muestra no solamente la existencia de un conjunto de

y el mito de origen: los casos inca y mexica, Dirección General de Publicaciones, México, 1990.

⁷⁹ Tenemos que precisar la dualidad de la imagen de la cueva que representa el lugar donde nacen todos los hombres y a donde van a morir: Chicomoztoc indica el lugar de nacimiento y de retorno, Heyden, «An Interpretation of the Cave Underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico», en *American Antiquity*, Salt Lake City, 1975, p. 135.

⁸⁰ Heyden, «Los ritos de paso...», p. 20.

⁸¹ Boremanse, *Contes et mythologie...*, pp. 271-272.

⁸² Taube, «The Teotihuacan Caves...», p. 72.

⁸³ Gerardo Reichel-Dolmatoff, *San Agustín. A Culture of Colombia, Arts and civilization of Indian America*, Praeger Publishers, New York, 1972, p. 72.

⁸⁴ James E. Brady, «The Sexual Connotation of Caves in Mesoamerican Ideology», en *Mexican*, número 10:5, Berlín, 1988 p. 51-55.

arte erótico ejecutado en las grutas, sino que trae también una documentación etnológica y etnohistórica que comprueba que la cueva está asociada a la doble imagen del erotismo (vagina) y de la procreación (útero). Recordamos a este propósito, el reciente descubrimiento de las grutas de Naj Tunich en Guatemala que muestra claramente un conjunto iconográfico sexual y autosacrificial.⁸⁵

Profundizando en la simbología del jaguar reconocemos su lazo con la idea de la fertilidad. Reichel-Dolmatoff⁸⁶ afirma que tanto en la iconografía como en el folklore moderno de América del Sur, el jaguar constituye un símbolo de potencia sexual. Entre las tribus tukano y witotan, Colombia, el jaguar es considerado como el fundador/procreador, caracterizado por un poder sexual muy grande. Las agresiones sexuales hechas por los jaguares son frecuentes en la mitología.⁸⁷ El jaguar posee, según las creencias americanas, un poder de fecundidad. Así se explica su asociación con el sol, fuente de vida. El poder de su energía se traduce en la luz caliente y amarilla que recuerda el esperma. En la mitología tukano: el sol está en el origen de la creación del universo y creó al jaguar, a quien dio el color amarillo, símbolo de su poder, y la voz del rayo. El sol encargó al animal proteger y defender la creación.⁸⁸ Dos puntos nos interesan aquí: el primero es la relación entre el jaguar y el sol, implícitamente el sol designa al jaguar como dueño de la creación, y después la asociación del felino con el rayo. Otras creencias americanas atribuyen al jaguar la responsabilidad de los fenómenos meteorológicos.⁸⁹ La lluvia, el rayo, el viento... surgen de la tierra para regresar a ella. El rayo, en particular, fue materializado por el hacha.⁹⁰ El arte olmeca muestra una gran producción

⁸⁵ Andrea Stone, «Recent Discoveries From Naj Tienich Cave, El Petén, Guatemala, en *Mexicon*, número 4, Berlín, 1982, pp. 93-99; «The Moon Goddess at Naj Tienich», en *Mexicon*, número 7, Berlín, 1985, pp. 23-29. Cf. Leod y Puleston, «Pathways into Darkness: The Search for the Road to Xibalbá», en *Tercera Mesa Redonda de Palenque, 1978*, volumen IV, Robertson, Monterrey, 1980: datos arqueológicos y etnohistóricos que muestran la importancia de la caverna en el pensamiento maya y su función ritual.

⁸⁶ Reichel Dolmatoff, *San Agustín...*

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 92-97, 100-101.

⁸⁸ Reichel-Dolmatoff, *Desana: le symbolisme universel des indiens trekano du napués*, Bibliotheque des Sciences Humaines, Ed. Gallimard, París, 1968, pp. 52-53 y 122.

⁸⁹ Miguel Covarrubias ha tratado de demostrar la influencia del arte de La Venta en la evolución de la máscara de jaguar a través de los dioses de la lluvia mesoamericanos (Chac, Tláloc, Cocijo...), empezando con una máscara del más puro estilo olmeca.

El trabajo del pintor y arqueólogo muestra, sin duda, afinidades iconográficas entre las máscaras.

⁹⁰ Thompson (*Grandeur et décadence de la civilisation maya*, ed. Payot, París, 1973, p. 250) precisa el origen del rayo: los Chacs, deidades mayas de la lluvia, provocan los rayos proyectando hachas de piedra hasta la tierra. La iconografía maya ilustra perfectamente esta creencia mostrando ciertas deidades de la lluvia que blandían hachas. En las culturas tardías la iconografía del hacha introduce una equivalencia simbólica con la serpiente símbolo de fertilidad (Baudez, «The Maya Snake Dance», en *Res*, número 21, Cambridge University Press, New York, 1992, p. 44 y figuras 10d-f y 12).

de hachas de piedra, frecuentemente grabadas con la figura del jaguar. Precisamos que el jade, que es la piedra que se utilizó mayormente para la fabricación de hachas, evoca el inframundo, y es el símbolo de las entrañas de la tierra y de la carne de los tlaloques (deidades aztecas de la lluvia). Según asociaciones muy frecuentes en el continente americano, la lluvia, al igual que el rayo, simbolizan el poder de fecundidad del jaguar.⁹¹

Otros datos etnológicos tomados en México muestran que la relación simbólica entre el jaguar-sexualidad-fertilidad (lluvia) está todavía presente. Ciertos bailes indígenas actuales, conocidos como «Danza del tigre», se considera que propician la lluvia y están también asociados a la fertilidad agrícola y a la fecundidad humana. Estas danzas que tienen lugar en distintos sitios de México están también presentes en la costa del Golfo, en la región de los Tuxtlas, Veracruz. En San Pedro Soteapan, cerca de Pajapan, la «Danza del tigre», en la cual los danzantes disfrazados de jaguar imitan la actitud del felino, está ligada a ocasiones muy especiales. Ciertas reglas de abstinencia alimenticia y sexual deben ser respetadas en este periodo.⁹²

En este estudio hemos tratado de ilustrar ciertos aspectos de la iconografía olmeca. Conforme a nuestra perspectiva de pluridisciplinariedad y de continuidad, hemos analizado el arte olmeca en relación con las culturas mesoamericanas tardías, así como, ampliando y profundizando en el campo de investigación, de otras culturas americanas. Nuestro material comparativo está tomado del campo de la arqueología, etnología y etnohistoria.

La profunda coherencia y las analogías sorprendentes encontradas fortalecen la tesis de la unidad cultural americana.

⁹¹ Cf. Taube, «A Teotihuacan Cave...», pp. 56-57; sobre el papel del rayo en Mesoamérica.

⁹² R. Williams, «El tigre como dios de la fertilidad», en *XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, volumen Historia, Religión, Escuela, Xalapa, 1975, pp. 351-356; María Antonieta Cervantes, «Revisión de una escultura olmeca de Arroyo Sonso, Veracruz», en *Boletín INAH*, número 33, México, 1968, pp. 43-50.