

El sistema de pensamiento olmeca, México: originalidad y especificidades. El código glífico y el lenguaje corporal

Caterina Magni
Universidad de París-Sorbona

RESUMEN: *Entre 1300 y 400 a. C., los olmecas desarrollaron las características básicas de Mesoamérica. Entre ellas destacan las invenciones intelectuales, incluida la escritura.*

Como parte de este artículo la autora quiere construir una relación semántica entre el código gráfico y el lenguaje corporal. De hecho, ciertas actitudes del arte mesoamericano ocultan la evocación de un glifo.

La cruz de San Andrés, uno de los motivos más emblemáticos de la iconografía del México antiguo, sirve de ejemplo. La autora intenta, en primer lugar, descifrar su significado y luego comparar su dibujo con posturas del cuerpo con el fin de demostrar que el contenido semántico de ambos es análogo.

PALABRAS CLAVE: *olmecas, iconografía, escritura, lenguaje corporal, cruz olmeca.*

ABSTRACT: *Between 1300 and 400 BC, the Olmec civilization developed the basic characteristics of Mesoamerica. Among them, the most notable were the intellectual inventions, including writing.*

As part of this article, the author's objective is to build a semantic relationship between the graphic code and body language. In fact, certain attitudes of Mesoamerican art contain a hidden evocation of glyphs.

The Cross of St. Andrew, one of the most emblematic motifs of the iconography of ancient Mexico, is a good example. The author aims, above all, to decipher its meaning and then compare the drawing with body postures so as to demonstrate that the semantic content of both is analogous.

KEYWORDS: *Olmec iconography, writing, body language, Olmec cross.*

EL CÓDIGO GLÍFICO Y EL LENGUAJE CORPORAL

Una visión etnocéntrica puede, desdichadamente, conducir a interpretar los sistemas glíficos prehispánicos a través del prisma de la escritura occiden-

tal. Sin embargo, cuando se aborda el pensamiento de los antiguos pueblos mexicanos, es esencial librarse de los esquemas interpretativos propios.

En el marco de este estudio deseamos explorar dos campos de investigación: el “lenguaje de los signos”¹ y el lenguaje corporal de los olmecas, la primera de las grandes civilizaciones de Mesoamérica.

Antes de entrar en el tema conviene definir nuestra posición en relación con el fenómeno olmeca. Con base en las tesis emitidas a partir de los años setenta por la arqueóloga francesa Christine Niederberger [1987] refutamos la hipótesis de la existencia de una sola área de origen, como la Costa del Golfo (o ZMO por las siglas de “zona metropolitana olmeca”), y adoptamos un modelo no difusionista y una visión más uniforme y homogénea de un espacio ecuménico olmeca. Es decir, estamos en presencia de una civilización que tuvo resonancias pan-mesoamericanas y que abarca desde 1300 hasta 400 a. C. Sin embargo, salvo algunas excepciones, los centros religiosos y políticos olmecas surgieron, de manera sincrónica, sobre la mayor parte de Mesoamérica. Su aparición no es repentina, como a menudo se ha pretendido, sino que se deriva de una lenta evolución. Poco a poco, descubrimiento tras descubrimiento, la disciplina arqueológica ha ido proporcionando elementos que nos han revelado la dinámica de aparición de tales centros religiosos y políticos. Por lo tanto, podemos comprobar la presencia olmeca en niveles de ocupación antiguos fechados por radiocarbono, no sólo en la costa del Golfo, sino también en la cuenca de México, en el valle de Oaxaca, en Chiapas, Guatemala y Honduras, entre otros lugares [Magni, 2008a: 245-247].

Los olmecas forjaron, por primera vez en Mesoamérica, un sistema de escritura compuesto por centenares de signos. Este vasto repertorio de sig-

¹ Para mayor claridad, distinguimos el “lenguaje de los signos”, según nuestra propia fórmula, de la escritura. En el primero, los motivos no son organizados según un dispositivo de líneas o de columnas, sino que se desarrollan en aparente desorden sobre los distintos soportes. Aunque se trate de una configuración fraccionada, siempre existe un sentido de la lectura, unas convenciones plásticas y espaciales, y una coherencia semántica. En el segundo, es decir, en la escritura, podemos observar una preocupación más elevada de organización: los motivos son ordenados en secuencias alineadas horizontal o verticalmente, y su configuración es unida y compacta. Precisemos que estos dos elaborados códigos, de naturaleza esencialmente religiosa y, en menor grado, sociopolítica, coexisten entre los olmecas. Consideramos que la clave de la lectura son la pictografía y la ideografía. Hasta el momento las pruebas que demuestran la presencia de un fonograma, es decir, un componente sonoro, son extremadamente inconsistentes. Así que, y sin excluir *a priori* la presencia del fonetismo, debemos ser prudentes. Además, como ignoramos la lengua hablada por los olmecas, cualquier hipótesis fonética sería meramente conjetural.

nos, que aparece primero en artefactos de barro y después en piezas de piedra, está presente desde la costa del Golfo de México hasta la vertiente del Pacífico, pasando por la alta Meseta Central.

Creemos que lazos estrechos unen el código gráfico y las posturas del cuerpo,² dos temáticas que por lo común se estudian de manera independiente. Para ilustrar nuestro propósito elegimos un solo ejemplo: la cruz en X, es decir, el glifo más emblemático del vocabulario olmeca.

En la primera parte de nuestro artículo analizaremos este motivo (que puede adoptar varias formas) con el fin de descifrar su contenido semántico; y, en la segunda, pondremos la cruz en X en correlación con ciertas actitudes del cuerpo humano.

El método que adoptaremos para realizar lo anterior será el comparativo. Recurriremos a datos tomados de las culturas mesoamericanas más tardías. De manera ocasional sobrepasaremos las fronteras de esta área cultural para buscar, en particular en el área andina (y segundo gran centro de las civilizaciones del continente americano), objetos de arte formal y semánticamente semejantes a nuestro *corpus* iconográfico.

ENSAYO INTERPRETATIVO: EL "LENGUAJE DE LOS SIGNOS",
EL EJEMPLO DE LA CRUZ OLMECA

La cruz en X es el glifo más representado en la iconografía olmeca. Su dibujo corresponde a dos diagonales cruzadas y equivale a la cruz de San Andrés en el vocabulario occidental. La recurrencia de este motivo es tal que los especialistas acabaron por calificarlo como "olmeca".

² Este campo de estudio goza de un gran favor. Una de las primeras americanistas que se interesó por las posturas humanas fue la historiadora de arte Tatiana Proskouriakoff en su publicación *A Study of Classic Maya Sculpture*, editada en 1950. Desde los años setenta y ochenta, muchos investigadores hicieron hincapié en la importancia del lenguaje corporal, convencidos de que cada postura tiene un significado especial. A título orientativo se puede citar a Elizabeth Benson para el arte maya, a Nancy Troike para los códices mixtecos, a Michael Kampen para el arte totonaco o también a Felipe Solís Olgún para la producción lapidaria mexicana. Hoy en día otros autores se inscriben en la continuidad de estos trabajos. En general, proponen un análisis basándose en un tema específico o en un número reducido de piezas. Sara Ladrón de Guevara [1999], por ejemplo, ha catalogado las posturas reconocidas en el arte lapidario y pictórico de El Tajín, en la costa del Golfo. Por nuestra parte, adoptamos un enfoque global. Dentro de la iconografía olmeca las distintas posturas participan en un sistema de representación que puede descifrarse tal como ocurre con cualquier otro lenguaje codificado.

No se trata de un pictograma que imita la naturaleza, sino de un ideograma que no mantiene ningún lazo con el objeto real. Sus ubicaciones son múltiples y su significado varía según el contexto, lo que implica una complejidad importante.

Ubicaciones

La cruz olmeca se asocia con la imagen del jaguar (véase la figura 1) y del *were-jaguar*,³ y se ubica indistintamente sobre la cabeza (indicando la ceja, el ojo o la boca), así como sobre la parte central del cuerpo o sobre el atavío (tocado, banda de la cabeza, diadema, pectoral, etc.). Más raramente es asociada con la “criatura compuesta”.⁴

Tanto en un campo mítico-ritual como en uno sociopolítico, este glifo marca los atavíos de la élite inscribiéndose en el tocado ornamentos corporales o el pecho. Puede también aparecer de manera aislada, es decir, independientemente de las representaciones figurativas, como en algunas cerámicas de la cuenca de México, y sobre obras en piedra, por ejemplo el monumento 15 de San Lorenzo,⁵ descubierto por Matthew Stirling [1955: lámina 20]. Sobre este monolito de forma cúbica, el motivo de las bandas cruzadas, aquí encerrado en un cuadrado, está dibujado por medio de un entrelazamiento de cuerdas.

Resulta aún más sorprendente, que la cruz olmeca pueda ser reconstituida por proyección mental [Magni, 1995: 114-116 y 2003: 128] o también drenarse por medio de sombras en el patio hundido del recinto ceremonial de Teopantecuanitlán, en el estado de Guerrero, como lo afirma Guadalupe

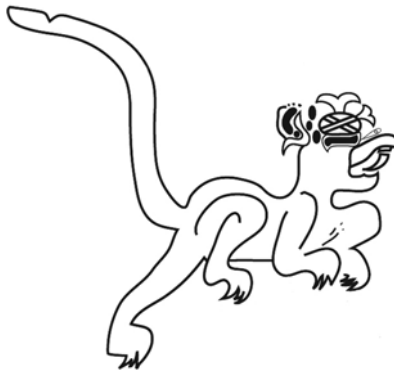
³ Término inglés corrientemente utilizado por los especialistas en la literatura arqueológica. El *were-jaguar* es una criatura híbrida, medio humana y medio felina, la cual encarna al antepasado mítico de los olmecas. Frecuentemente representado, en particular sobre las hachas olmecas, se distingue por los atributos iconográficos siguientes: la boca de forma trapezoidal con los extremos caídos (con o sin colmillos), la nariz ancha y achatada, la hendidura craneana en forma de V, las cejas en forma de flamas y los ojos almendrados, cuadrados, rectangulares o en forma de L (con o sin indicación de la pupila). La mirada puede ser afectada a veces de estrabismo. El cuerpo es hierático.

⁴ La criatura compuesta es un tema clave del arte mesoamericano. Se trata de una figura “fantástica”, creada por la combinación de diversas formas o atributos tomados de distintas especies animales, en particular, de felinos y reptiles.

⁵ Ann Cyphers [2004: 261] reclasificó el monumento 15 de San Lorenzo bajo la denominación de monumento 13 de Loma del Zapote.

Martínez Donjuán [2008: 343-344]. Podemos calificar este modo de representación como “arte y arquitectura invisibles”.⁶

Figura 1
Detalle del Relieve 4 de Chalcatzingo, Morelos



Fuente: dibujo de la autora.

Significado semántico

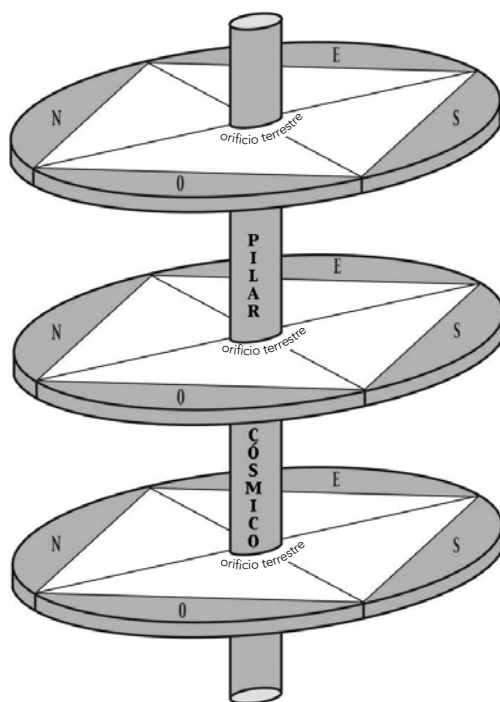
A. La cruz olmeca: un valor cosmológico

Según las creencias prehispánicas, la superficie terrestre se divide en cuatro rumbos y su centro, el cual constituye el lugar unificador (véase la figura 2). Un orificio, un pilar, una pirámide o un árbol permiten la comunicación y el paso entre los distintos planos superpuestos (inferior, intermedio y superior). Dentro de la cosmología maya, por ejemplo, está el *yaxché* (*Ceiba pentandra*), que sirve de eje (*axis mundi*) al permitir el con-

⁶ Podemos hablar en términos de arte “invisible”, según la fórmula forjada por Esther Pasztory [1983] con respecto a la producción de Teotihuacán. Sin embargo, este modo de representación fue creado por primera vez en Mesoamérica por los olmecas. La historiadora de arte estadounidense lo aplicaba al ámbito artístico, pero manifiestamente se puede ampliar su aplicación a la arquitectura, o incluso a la topografía de un lugar. Mediante la proyección mental se vuelven inteligibles partes de la imagen que el artista o el arquitecto urbanista había ocultado intencionalmente [Magni, 1995: 114; 2003: 127-132; 2004; 2008a y 2014: 255-283].

tacto con el mundo subterráneo por medio de sus raíces y con el mundo celestial a través de sus ramas.

Figura 2
Estructura del cosmos olmeca



Fuente: dibujo de la autora.

La imagen de la cruz olmeca (con o sin círculo/rombo en su centro) alude naturalmente a esta concepción espacial. Podemos afirmar que el motivo de las bandas cruzadas es un cosmograma. Los signos “cuatro puntos y barra”, cinco puntos y la flor de cuatro pétalos proceden de la misma lógica.

Parecería que los tres niveles cósmicos del Universo mesoamericano conocían la misma distribución cuatripartita. Es lo que Laura Sotelo Santos [1988: 61] sugiere basándose en algunos pasajes del *Popol Vuh*.

En la narración de la creación se indica que el cielo y la tierra se comparten en cuatro rumbos.⁷ En la descripción del inframundo se habla de cuatro caminos, cada uno de un color distinto: negro, blanco, rojo y verde.⁸

Apoyada por los textos, la hipótesis de Laura Sotelo Santos parece plausible. Así, podemos considerar que los antiguos mexicanos concebían todos los niveles del Universo sobre la base de la división cuatripartita. Según esta lógica, el símbolo de la cruz olmeca puede aplicarse a cada uno de los tres niveles, adjudicándolo indistintamente al mundo subterráneo, a la tierra y al cielo. Esto aclara eventualmente su doble connotación Tierra-cielo; y, en consecuencia, como su aplicación es muy extensa, a primera vista puede confundir al espectador.

A continuación podemos establecer una ecuación semántica entre el motivo de la cruz olmeca con círculo o rombo y la arquitectura mesoamericana cuando se asocia a una simbología cosmológica. El análisis de la pirámide, el elemento clave del centro ceremonial, apoya nuestra hipótesis.

Más allá de las numerosas variantes arquitectónicas, la pirámide reviste una función ritual y, muy raramente, funeraria. El Templo de las Inscripciones de Palenque, la célebre ciudad maya de Chiapas, ofrece el ejemplo más espectacular y más refinado de una tumba enterrada en un edificio piramidal.

La pirámide es una imitación de la montaña y, por lo tanto, desempeña el papel de un pilar cósmico. Sus cuatro caras hacen referencia a la cosmogonía. Tal como ocurre con las cuatro ramas de la cruz olmeca, las cuatro caras recuerdan la configuración del mundo.

La cripta funeraria, contenida en el corazón de la pirámide, simboliza la gruta, lugar de origen y retorno de la humanidad. El círculo o el rombo que se ubica en la encrucijada de las dos diagonales de la cruz de San Andrés también representan a este punto unificador.

En la misma lógica es interesante tener en cuenta que la cruz olmeca se inscribe, a veces, en un cartucho cuadrado o circular. Este detalle es significativo. Creemos que indica el agua, el mar primordial, que rodea la Tierra. Al principio, nos dice el *Popol Vuh* (Primera edad), sólo había el cielo, en nin-

⁷ “Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra, cómo fue formado y repartido en cuatro partes” [*Popol Vuh*, 1976: 21].

⁸ “Pasaron adelante hasta que llegaron a donde se juntaban cuatro caminos y allí fueron vencidos, en el cruce de los cuatro caminos” [*Popol Vuh*, 1976: 54].

“Salieron de allí y llegaron a una encrucijada de cuatro caminos. Ellos sabían muy bien cuáles eran los caminos de *Xibalbá*: el camino negro, el camino blanco, el camino rojo y el camino verde” [*Popol Vuh*, 1976: 79].

guna parte se veía la Tierra y el mar entero se reflejaba en el cielo. Luego, los Creadores, por medio de la palabra, crearon la Tierra, que surgió del agua.

El estudio de la Pirámide del Sol de Teotihuacán, en la Meseta Central de México, es instructivo. Esta construcción, una de las más antiguas del sitio, tiene una base casi cuadrada (225 x 222 m). Con su notable altura constituye el edificio más imponente de la ciudad, que floreció aproximadamente entre el año 100 a. C. y el 650 d. C. Su ubicación muy probablemente fue dictada por la existencia de una gruta natural que servía, entre otras cosas, de espacio ritual y quizá funerario. La cavidad natural, ampliada por el hombre, se presenta como un conjunto que tiene la forma de una flor de cuatro pétalos. Recorriendo un túnel subterráneo, de un centenar de metros de largo, se accede a la cueva.

Figuras 3a y 3b

Pirámide del Sol de Teotihuacán rodeada de un canal de agua y motivo de la cruz olmeca con un círculo en su centro y rodeada de un cartucho

Figura 3a

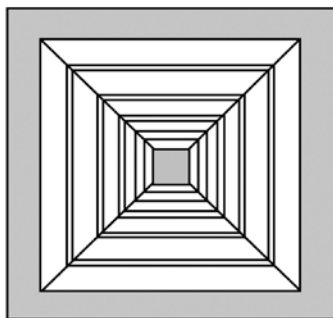
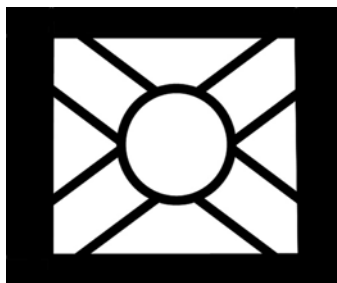


Figura 3b



Fuente: dibujos de N. Argence.

Durante las excavaciones realizadas en 1993 por el arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma [1999] se encontró un canal de agua que rodeaba el edificio. Este conjunto aparece como una representación del cosmos.

Según nuestra hipótesis, los olmecas lo habían codificado, siglos antes, a través del glifo de la “cruz olmeca con un círculo rodeado de un cartucho cuadrado”.

Analicemos este cosmograma en detalle. En primer lugar recordemos que la pirámide tiene la configuración cruciforme del glifo. La cueva, con su ubicación central, hace referencia al círculo/rombo que se inscribe en la encrucijada de las diagonales. A continuación se puede establecer una ecuación entre el canal de agua que rodea el edificio, símbolo del mar original, y el cartucho cuadrado (véanse las figuras 3a y 3b).

Un hallazgo, hecho público en febrero de 2013 por el arqueólogo Alejandro Sarabia, refuerza la dimensión cosmológica del edificio. En la cúspide de la Pirámide del Sol yacía, en el interior de una fosa, la escultura en piedra de Huehuetéotl, el dios del fuego, acompañada por dos bloques lisos de piedra, de color verde (posibles columnas monolíticas), y de fragmentos de estela. La localización de esta estatua nos recuerda que esta divinidad evoca a la vez el fuego de la Tierra y su centro, correspondiente al quinto barrio del mundo.

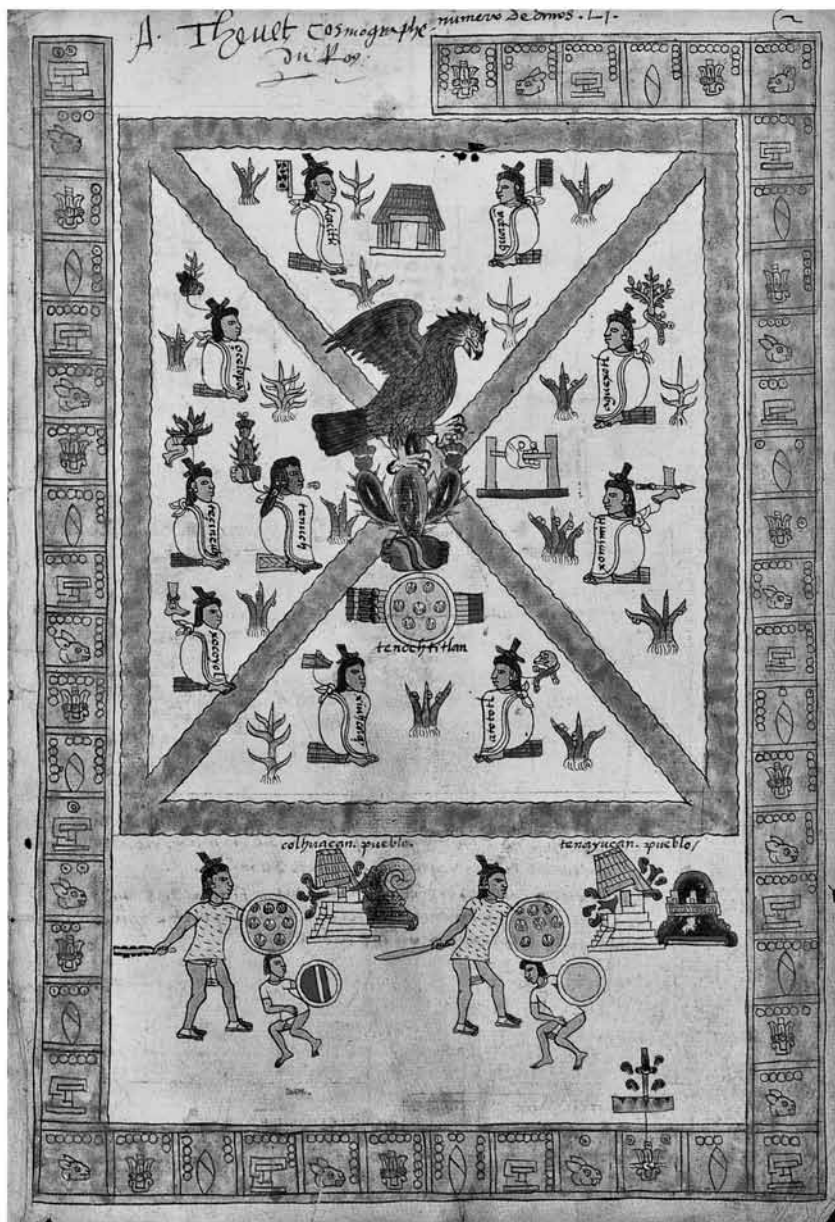
En general, la función cosmológica sobrevive en las culturas tardías. Dentro de la escritura maya se encuentran frecuentemente los glifos de las bandas cruzadas, de la flor de cuatro pétalos y los cinco puntos.

Entre los mexicas el glifo de la cruz está siempre en vigor. Sobre la primera página del *Códice Mendoza* (o *Mendocino*) la traza de la ciudad de Tenochtitlán está dibujada por medio de dos oblicuos que se cruzan (véase la figura 4). Estas diagonales son canales de agua que, según las creencias cosmológicas mesoamericanas, comparten el espacio en cuatro barrios. Su color azul significa “el agua preciosa”.

En la intersección de las diagonales se erige el emblema de la fundación de Tenochtitlán, ocurrida, según la tradición, en 1325 (o 1350): un águila sobre un nopal que tiene en sus garras el fruto con su pulpa roja. Evocación militar y sacrificial por excelencia. Por último, el *tlacuilo* delimita la ciudad por un canal de agua para traducir el medio ambiente lagunero de Tenochtitlán (lago de Texcoco).

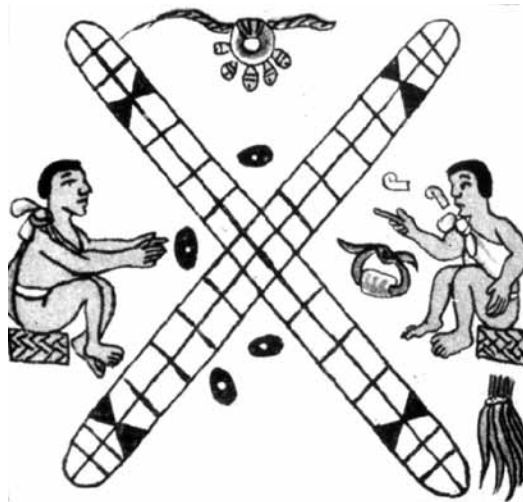
El valor cosmológico de la cruz también se encuentra en el juego del *patolli*, que conocemos gracias a las descripciones de los misioneros franciscanos y dominicos (como Bernardino de Sahagún [1997] y Diego Durán [1995]), las fuentes pictográficas (véase la figura 5) y los datos arqueoló-

Figura 4
Traza de la ciudad de Tenochtitlán



gicos.⁹ El juego, que oponía a dos adversarios, consistía en lanzar frijoles (generalmente cuatro en total) sobre una estera (*petatl*) cruciforme, cuyas diagonales estaban divididas en compartimientos. Una vez lanzados los frijoles, un poco como dados, se sustituían por pequeñas piedras coloradas.

Figura 5
Patolli



Fuente: *Códice Florentino*.

Entre las configuraciones posibles, el *petatl*¹⁰ puede dividirse en 52 casillas. Ahora bien, sabemos que este número corresponde al ciclo mesoamericano resultante del desarrollo simultáneo de los calendarios solar y adivinatorio. En Mesoamérica el tiempo y el espacio están entrelazados

⁹ Grafitos que representan el juego del *patolli* han sido descubiertos en Mesoamérica y, en particular, en territorio maya, como en Calakmul y en Becán, en el estado de Campeche, y en Chichén Itzá, en el estado de Yucatán, México, o incluso en Seibal y en Tikal, Guatemala, por citar sólo algunos. En enero de 2012 un equipo de arqueólogos del INAH descubrió un *patolli* en Dzibilnocac, en el estado de Campeche. Fechado por los especialistas entre 600 y 900 d. C., fue grabado en el suelo de la Torre Central del Edificio A1 del sitio.

¹⁰ El *petatl* tiene forma de una cruz de San Andrés o de una cruz griega.

íntimamente, de tal manera que cada uno de los puntos cardinales (Este, Oeste, Norte y Sur) se asocia a un signo calendario. Así, el valor cosmogónico del juego es patente.

Por último, es muy interesante observar que la división cuatripartita con un centro se reconstruye artificialmente durante algunos rituales prehispánicos. Los ejemplos abundan en los relatos de los cronistas. Sólo elegiremos algunos: el “bautismo” maya, la fiesta del fuego nuevo, el *gladiatorio* y la danza de los voladores, que aún se practica en México.

En su *Relación de las cosas de Yucatán*, Diego de Landa [1985: 84-85] describió escrupulosamente el bautismo maya. Resumamos los preparativos de la ceremonia.

El día del bautismo el patio de la casa era limpiado con cuidado y purificado por el sacerdote. Para echar al “demonio” se disponían cuatro banquillos en las cuatro esquinas del patio, en los cuales se sentaban los *chaces* (o *chacs*), es decir, celebrantes viejos elegidos especialmente para la ocasión por el sacerdote. Cada uno sostenía un extremo de un cordel para delimitar un recinto de manera que los niños que debían recibir el bautismo quedaran delimitados en medio o dentro de este espacio. Después, o antes, ponían en medio otro banquillo donde el sacerdote se sentaba con un brasero, un poco de maíz molido y un poco de incienso (*copal*).

La fiesta del fuego nuevo de los mexicas se llamaba *xiuhmolpilli*, y también *toxiuh molpilia*, que significa algo así como “atadura de los años”. Este ritual marcaba el final de un ciclo de 52 años en el calendario mesoamericano. Conocemos, a través de las fuentes escritas del siglo XVI, que el cierre de ciclo era importante debido al gran temor que generaba la idea de que el Sol no se volviera a levantar, lo cual podía significar el fin del mundo. Durante esta impresionante ceremonia de recreación del tiempo se temía no conseguir recomenzar el ciclo energético.

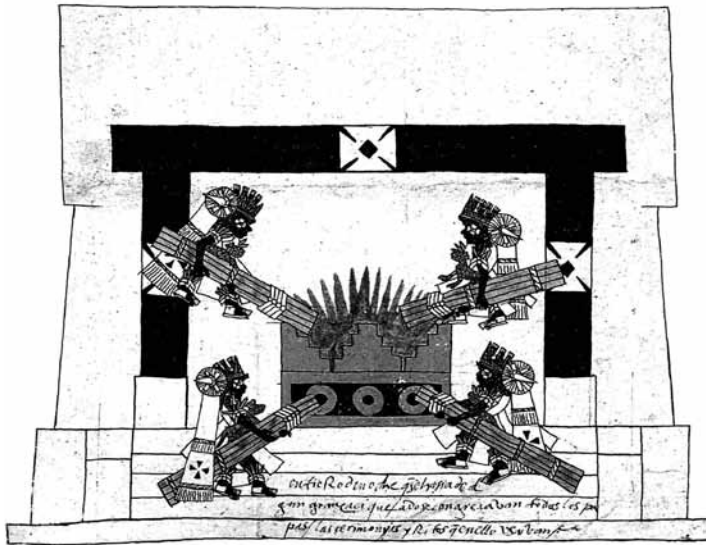
Cuando se acercaba este día, los habitantes de Tenochtitlán solían echar sus ídolos de piedra o madera al agua, a los canales y las lagunas, y lo mismo hacían con la mayoría de sus objetos domésticos, como las piedras que utilizaban en los hogares para cocer comida. También limpiaban la casa con gran cuidado y, para terminar, “mataban todas las lumbres”.

Durante este tiempo los sacerdotes, revestidos de los atavíos distintivos de los dioses, se ponían en marcha, lentamente y en silencio, hacia la colina de *Uixachtlan*, al sur de la ciudad. Ahí encima se ofrecía un cautivo a los dioses, y los sacerdotes, especialmente los que eran del barrio de *Copolco* (o *Calpulco*), tenían el oficio de sacar lumbre nueva, como lo relata Bernardino de Sahagún [1997: 439].

Los antiguos mexicanos sentían entonces un gran alivio, ya que creían que si no se llegaba a sacar el fuego, la raza humana desaparecería.

La representación pictográfica de la ceremonia en el *Códice Borbonicus* merece ser observada con atención (véase la figura 6). Detrás de la configuración cuatripartita del conjunto aparece el dibujo de la cruz olmeca. Los celebrantes, dispuestos en las cuatro esquinas del brasero, alimentan con leña el fuego, que crepita en el centro de la escena ocupando el quinto punto unificador.

Figura 6
Ceremonia del fuego nuevo



Fuente: *Códice Borbonicus*.

El *gladiatorio* es un juego mexica pre-sacrificial que llamó la atención de los españoles por su crueldad. Un escenario sumario, pero simbólicamente fuerte, preside al combate que opone un cautivo a cuatro adversarios en una confrontación con armas desiguales. A los pies del templo de Xipe Totec, “nuestro Señor el desollado”, un prisionero estaba atado por una cuerda a un pesado disco de piedra. Armado con un simple mazo de madera, con plumas de ave en lugar de navajas de obsidiana, debía enfrentar a dos

caballeros jaguares y dos caballeros águilas armados con mazos con filos de obsidiana. Si el cautivo se mostraba valeroso y temerario, debía combatir contra un quinto guerrero. Una vez que el cautivo estaba herido y debilitado por los golpes, cuatro sacerdotes lo sujetaban sobre la piedra sacrificial para que el sacrificante le sacara el corazón.

El análisis de la escena indica, una vez más, que el número, la disposición de los participantes y los elementos del “espectáculo” son importantes. La futura víctima, que lucha contra cuatro adversarios, ocupa el lugar central o el quinto rumbo. Está atada por una cuerda a una piedra redonda agujereada en su centro. Según nuestra hipótesis, el monolito simboliza la cueva, orificio de nacimiento y regreso, y la cuerda hace referencia al cordón umbilical, que evoca el concepto de descendencia y transmisión.

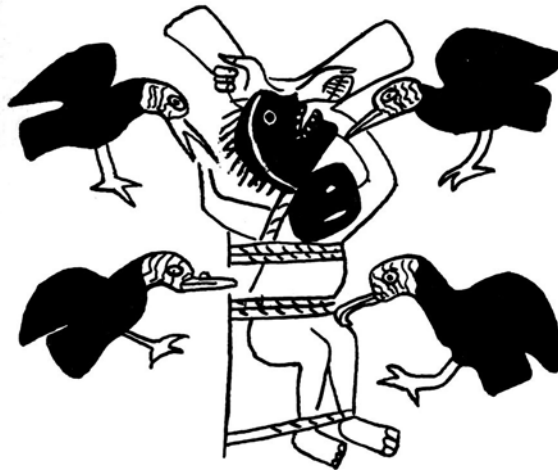
Practicada aun hoy en día, en particular por los totonacas de la costa del Golfo, la danza de *Los voladores* es de origen prehispánico. Espectacular, drena sus raíces en la cosmogonía indígena. Un árbol, cuyo tronco puede alcanzar unos 30 m de altura, representa simbólicamente el árbol de la vida, el *axis mundi*. En la cumbre se arregla una plataforma sumaria, con forma cuadrada, que simboliza la superficie del Universo. Se envuelven algunas cuerdas sólidas sobre el eje del palo. Cada uno de los cuatro voladores liga la extremidad de la cuerda en las clavijas. Un quinto participante, el capitán, personifica el centro. Se tiende sobre la plataforma, danza y toca la música durante el ritual, mientras que sus acólitos, con la cabeza hacia abajo y los brazos extendidos, a manera de alas desplegadas, se lanzan al vacío, realizando una proeza física de gran belleza estética.

Durante este baile aéreo cada protagonista describe en los aires, muy lentamente, 13 círculos antes de pisar el suelo. La evocación del ciclo calendario queda clara ($13 \times 4 = 52$), así como la configuración de la esfera celestial subdividida en 13 niveles. En total, los cuatro hombres realizan 52 vueltas, lo que corresponde al desarrollo de un “siglo” mesoamericano. En la actualidad, la danza de los voladores se representa para propiciar las lluvias durante rituales asociados a la agricultura.

En la iconografía del antiguo Perú, la disposición de los elementos también desempeña un papel preponderante, lo que sugiere la existencia de glifos empleados a guisa de cosmogramas. Recipientes de barro muestran, por ejemplo, figuras de pie dispuestas en forma de tresbolillo. Un personaje central, que destaca por su tamaño y sus ricos atavíos, está rodeado por cuatro acompañantes de dimensiones más modestas. Este tipo de escena se encuentra, en particular, en la cerámica propia de la cultura mochica, la recuay y la lambayeque.

Un objeto de cerámica pintada mochica ofrece un ejemplo significativo (véase la figura 7). La escena es sangrienta: un hombre está atado a un palo y cuatro buitres lo están atacando. La disposición, de tipo cruciforme, refleja preocupaciones de orden cosmológico.

Figura 7
Escena pintada sobre un objeto de cerámica mochica, Perú



Fuente: Lavallée, 1970: lámina 32d.

B. La cruz olmeca: oscuridad y ceguera

Hemos observado que el motivo de las bandas cruzadas se asocia con la figura del jaguar y del *were-jaguar*. En la escritura maya encontramos ubicaciones similares. La cruz olmeca se inscribe, entre otras cosas, dentro de las fauces del jaguar. Otras veces la superficie del glifo está manchada para reproducir su piel. Es al menos lo que revela un detalle procedente de un fragmento del Templo de la Cruz Foliada de Palenque, Chiapas.

Dentro del imaginario amerindio el jaguar está vinculado simbólicamente con la noche y el inframundo. Podemos deducir que la cruz olmeca codifica, entre otras cosas, el concepto de oscuridad.

Sobre la estatua en piedra del Señor de Las Limas, descubierta en 1965 en el actual estado de Veracruz, el artista pone en escena la oposición entre la oscuridad y la luz. Para eso omite intencionalmente la representación de la cruz olmeca en favor de una hábil evocación mental. Veamos cómo lo hace.

Esta obra, del más exquisito sentido artístico (conservada en el Museo de Antropología de Xalapa), representa a un hombre sentado con un niño-jaguar sobre sus rodillas. Este tema, que se califica como “presentación del infante”, es frecuente en el arte olmeca. Sin embargo, lo que llama nuestra atención es la forma en que están dispuestas las cuatro máscaras híbridas, incisas sobre las espaldas y las rodillas de la figura sedente, respectivamente.

Según el modo de representación del “arte invisible”, el motivo de la cruz olmeca se dibuja por medio de dos oblicuas imaginarias que vienen a cruzarse exactamente sobre el pecho del infante (caracterizado por rasgos felinos). Ahora bien, el niño exhibe sobre sus dos pectorales el signo de la cruz olmeca inscrito en un cartucho.

Cada máscara está superpuesta a una articulación del cuerpo, es decir, a un rumbo del Universo (o barrio). El centro, en cambio, está ocupado por la figura ancestral del niño-jaguar. Un análisis más profundo pone de relieve otra división, esta vez, dualista. Las máscaras sobre las espaldas del personaje principal se colocan verticalmente en oposición a las máscaras horizontales de las rodillas (véase la figura 8a y 8b).

Esta diferencia entre la parte alta y la parte baja de la composición significa la dualidad luz-oscuridad, vida-muerte. En favor de nuestra hipótesis hemos que tener en cuenta no solamente la colocación de los elementos sino también la iconografía de las máscaras. Las máscaras verticales muestran, respectivamente, el motivo de la banda ocular que atraviesa el ojo, decorada con una serie de puntos (agua-sangre sacrificial), y la ceja, que tiene la forma de una flama (fuego). Agua y fuego son elementos vitales. En Mesoamérica el binomio “agua-fuego” es más conocido bajo el nombre náhuatl de *atl-tlachinolli*. Este concepto, de una connotación militar y altamente sacrificial, está vinculado a la idea de regeneración y fue forjado, por primera vez, por los olmecas en Mesoamérica [Magni, 2008a].

Por otra parte, las máscaras horizontales llevan el motivo del ojo ciego (oscuridad) y del ojo cerrado (marcador de la muerte), respectivamente.

En resumen, además de la división cuatripartita existe una segunda división en dos mitades opuestas y complementarias, las cuales, a su vez, están partidas en dos partes.

Figura 8a y 8b
Estatua de Las Limas, Veracruz

Figura 8a



Figura 8b

VIDA-LUZ	
Banda ocular atravesando el ojo acompañada de una serie de puntos	Ceja en forma de flama
MUERTE-OSCURIDAD	
Cruz olmeca	Ojo cerrado

Fuente: interpretación de la autora, 2003: 130; máscaras tomadas de Michael D. Coe [1985: 77].

Existe otra ubicación de la cruz olmeca que revela totalmente su semántica. En efecto, este motivo se encuentra sobre algunas efigies del “tuerto”, donde el artista traduce con virtuosismo el concepto de dualidad (véase la figura 9).

Figura 9
Monumento 1 de Laguna de los Cerros, Veracruz: criatura híbrida humana-felina asociada con el concepto de dualidad

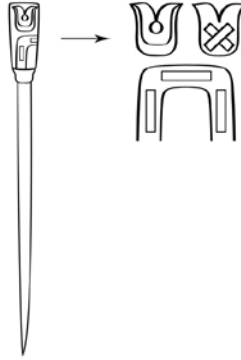


Fuente: dibujo de N. Argence.

El ojo ciego, donde se inscribe la cruz olmeca, se opone al ojo abierto, generalmente simbolizado por un círculo en un cuadrado (o en un rectángulo) y por el motivo en U, con o sin pupila. La eterna lucha entre la luz y la oscuridad, es decir, la vida y la muerte, que la imagen del “tuerto” codifica admirablemente, aparece en otros contextos, en particular, el sacrificial y el funerario. Un perforador de jade (véase la figura 10), semejantes a los punzones utilizados en los ritos de autosacrificio, lleva esta doble inscripción, que también se encuentra sobre la estela de Cascajal,¹¹ en el estado de Veracruz, según nuestra interpretación [Magni, 2008b y 2014: 130-142].

¹¹ La estela de Cascajal fue descubierta en 1999 cerca de San Lorenzo, en la costa del Golfo de México, pero el hallazgo se hizo público hasta 2006. Este bloque en serpen-

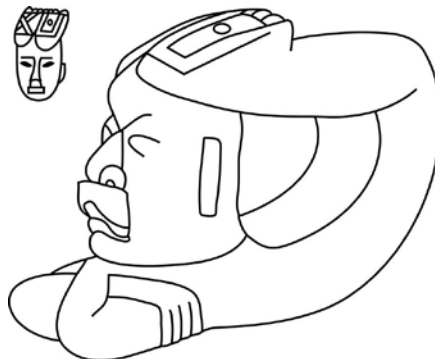
Figura 10
Perforador olmeca con la imagen de un tuerto



Fuente: dibujo de N. Argence [*apud*]oralemon, 1990: fig. 124].

Lo más asombroso es que el artista olmeca grabó la cruz olmeca y el “círculo en un rectángulo” sobre la planta de los pies de un contorsionista en esteatita (véase la figura 11). La forma circular creada por el cuerpo del contorsionista contiene el principio de la regeneración.

Figura 11
Estatuilla de un contorsionista de procedencia desconocida



Fuente: dibujo de N. Argence.

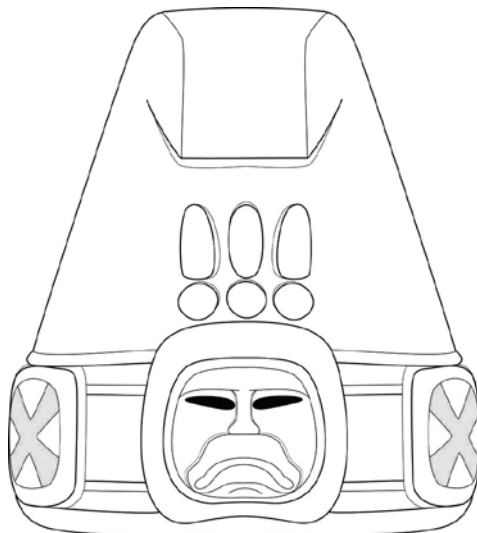
tina, grabado con 62 glifos de factura olmeca, fue fechado por los arqueólogos hacia el año 900 a. C.

C. La cruz olmeca: emblema de poder

El motivo de las bandas cruzadas se inscribe, a veces, sobre el adorno de los gobernantes olmecas. En este caso preciso constituye un emblema de poder y legitima la filiación con el jaguar.

Tomemos como ejemplo la figura del hombre sentado en el nicho del Altar 5 de La Venta (Tabasco), que lleva sobre sus rodillas al niño-jaguar y ostenta la filiación mítica. El niño sintetiza el símbolo de descendencia y autoridad. Sobre su tocado cónico se ve la cara del *were-jaguar*, encerrada en un cartucho, flanqueada por el motivo de las bandas cruzadas (véase la figura 12).

Figura 12
Detalle del Altar 5 de La Venta, Tabasco



Fuente: dibujo de N. Argence.

En el arte del antiguo Perú encontramos también este glifo cruciforme asociado con iconos de poder político y religioso. Una de las divinidades más célebres del panteón andino es el dios de los báculos. Este dios, ávido de sangre, muestra sus fauces abiertas con colmillos puntiagudos. Sus manos están dotadas de garras aceradas. Esta criatura feroz, que posee carac-

terísticas humanas y animales (de felino y ave rapaz), ha sido representada desde épocas lejanas. El arte de Chavín ha proporcionado imágenes muy instructivas. Sobre una corona en oro, por ejemplo, la divinidad tiene en cada mano dos cetos en forma de serpiente que se cruzan en X (véase la figura 13). Creemos que la disposición cruciforme de los báculos, emblema de poder por excelencia, no es anodina.

Veremos más adelante que a este primer significado, es decir, la demostración y la ostentación de poder, se añaden otros registros semánticos.

Figura 13 Ornamento de oro de Chavín, Perú



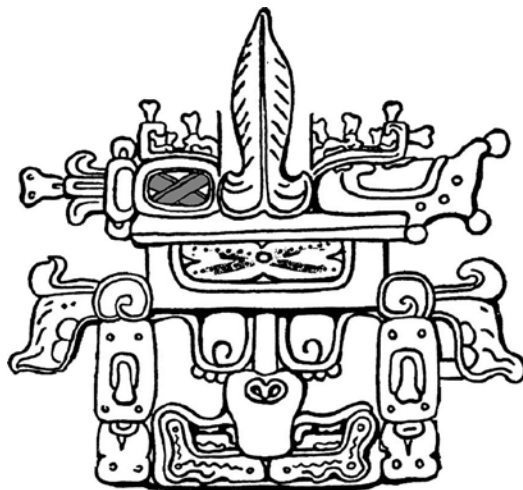
Fuente: fotografía de N. Argence.

D. La cruz olmeca y la muerte

La asociación de la cruz olmeca con el jaguar muestra un vínculo con el mundo subterráneo, la residencia de los antepasados y los dioses relacionados con el agua y el fuego. La escritura maya proporciona una prueba más del carácter oscuro del motivo de las bandas cruzadas (al que los estudiosos de la cultura maya llaman cruz *kin*).

En efecto, la cruz *kin* y el motivo *cimi*, que significa “muerte”, son intercambiables sobre el “emblema tripartito maya”, que incluye en su forma más frecuente una punta vertical, flanqueada respectivamente por una concha marina y por la cruz en X en un cartucho (véase la figura 14). Así, el sentido de los glifos *kin* y *cimi* es idéntico, ya que está relacionado con el mundo de la oscuridad. Por otra parte, observemos que en los glifos figurativos mayas,

Figura 14
Emblema tripartito maya



Fuente: Spinden, 1975.

que representan una cara humana o híbrida (a veces descarnada), el glifo *kin* se superpone al ojo, lo cual una vez más hace referencia al tema del tuerto.

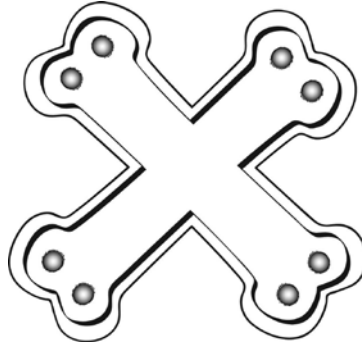
El motivo de los “huesos cruzados”, presente tanto en la iconografía nahua como en la maya, muestra de manera explícita el vínculo mantenido con la muerte. Como su nombre lo indica, son dos huesos, probablemente tibias, que al cruzarse forman la cruz de San Andrés (véase la figura 15). Este signo puede parecer aislado o en asociación con un cráneo. Los materiales empleados varían: van del estuco a la piedra, pasando por la arcilla y el papel. Pintado, tallado en bulto o en bajorrelieve, grabado o modelado, este motivo adorna la arquitectura, en particular el *tzompantli* o “lugar de los cráneos”, los códices y las obras de arte, como la cerámica mexicana.

E. La cruz olmeca y la cabeza decapitada

En el arte mesoamericano el artista asocia frecuentemente la cruz en X con la cabeza decapitada. Connivencia que no deja ninguna duda a la interpretación.

En la ciudad zapoteca de Monte Albán, Oaxaca, esta proximidad es sorprendente. El Edificio J, con vocación militar, está fechado entre 100 a. C. y

Figura 15
Glifo de los huesos cruzados

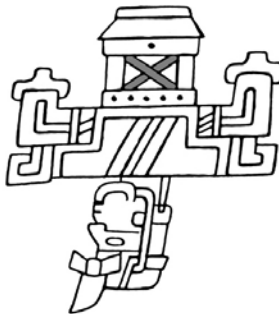


Fuente: dibujo de N. Argence.

250 d. C. (fase Monte Albán II). Ubicado en medio de la gran plaza, tiene la forma original de una punta de flecha y se distingue por su orientación.

Cubierto de losas grabadas, dicho edificio despliega un programa iconográfico, especialmente sangriento, que compite con el arte del famoso edificio de Los danzantes. El glifo de la conquista incluye el motivo de la cueva-montaña (o cerro), de pura filiación olmeca. Aquí, se convierte en un topónimo que representa la ciudad sometida, de ahí surge la cabeza invertida del enemigo. La cruz olmeca se inscribe sobre el templo de la ciudad (véase la figura 16).

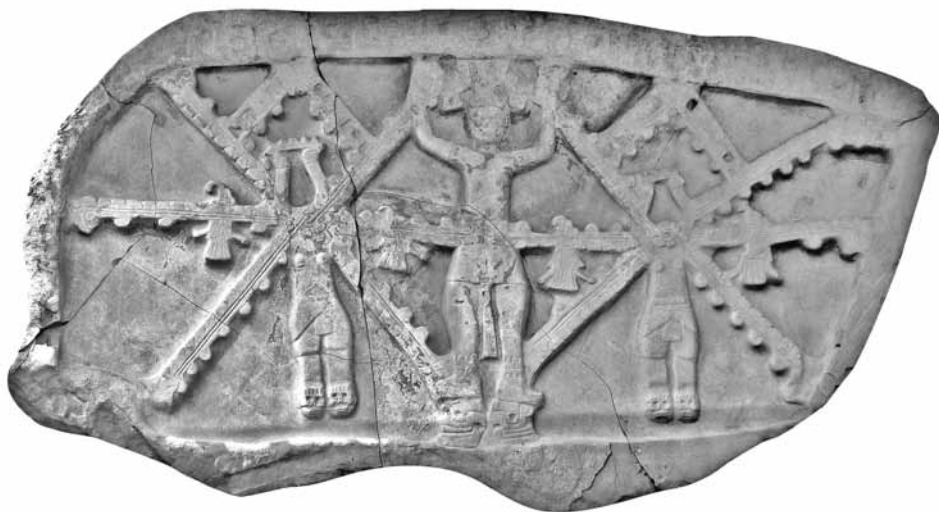
Figura 16
Glifo de la conquista. Edificio J de Monte Albán, Oaxaca



Fuente: Covarrubias, 1957: fig. 62.

El monumento 32, descubierto en marzo de 2005 en Tamtok, San Luis Potosí, muestra la asociación de la cruz olmeca con el sacrificio humano por decapitación (véase la figura 17). Este monolito de piedra, que mide más de siete metros de largo por cuatro de altura, pertenece a la cultura huasteca. La escena, que representa tres personajes, fue interpretada como un calendario lunar [Ahuja Ormaechea, 2006: 14]. Emitimos reservas sobre esta hipótesis. A nuestro parecer, el tema es únicamente el del sacrificio humano y de la muerte. Los dos personajes laterales se encuentran decapitados. Del cuello cortado salen cuatro chorros, que materializan sangre, y que dibujan una cruz en X. Del corte de los brazos brotan otros dos flujos del líquido precioso.

Figura 17
Monumento 32 de Tamtok, San Luis Potosí

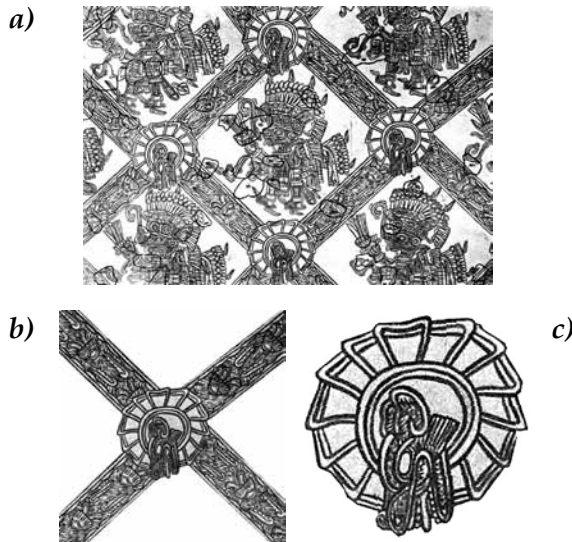


Fuente: fotografía de la autora.

En Teotihuacán, en el palacio de Atetelco, la cabeza decapitada está ubicada en la intersección de dos diagonales, las cuales se repiten con insistencia (véanse las figuras 18a, 18b y 18c). Al final, es el motivo “rastrillado”,

según nuestra propia fórmula,¹² el que cubre enteramente las paredes del edificio. En nuestra opinión este último motivo resulta de la repetición de la cruz en X.¹³ Entre las mallas de esta red de líneas aparece la figura de un guerrero disfrazado de animal o adornado con atributos divinos. En cambio, de la corona¹⁴ central surge la cabeza de un animal decapitado (perro o coyote) o el cuerpo de un ave rapaz.

Figuras 18a, 18b y 18c
Pinturas de Atetelco, Teotihuacán: a) motivo “rastrillado”, b) motivo de la cruz olmeca y c) motivo del “círculo con pétalos”



Fuente: reconstitución de la autora; imagen tomada de Miller, 1973: fig. 335.

¹² El motivo “rastrillado” es una variante de la cruz olmeca [Magni, 1995: 114].

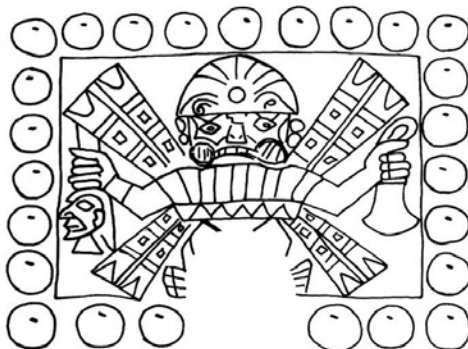
¹³ Según nuestra hipótesis, hay unos motivos de base a partir de los cuales el artista forja signos derivados [Magni, 2004 y 2014: 148-152]. Aparecen dos tipos de variantes, que se pueden clasificar según su grado de elaboración. Las cualificamos como simples y complejas, respectivamente. La variante simple consiste en una descomposición del motivo de base, a veces en las dos o cuatro mitades planas, puede intervenir un juego de inversión (bajo/alto; izquierda/derecha). La variante compleja, por su parte, resulta de una agregación de formas que produce un tipo de sobrecarga visual.

¹⁴ El motivo del círculo con pétalos (o corona vegetal) es significativo de la cueva y del orificio terrestre. Los olmecas lo forjaron por primera vez en Mesoamérica, como lo demuestra, por ejemplo, la Pintura 8 de Oxtotitlán, Guerrero [Magni, 1995 y 2003: 251-258].

Tal como ocurre con las pinturas murales de la “Ciudad de los dioses”, sobre el relieve en estuco llamado Mural de las Cuatro Eras (de Toniná, Chiapas), el motivo circular con pétalos está ubicado en la intersección de dos oblicuos. Esta vez es la cabeza de una víctima humana que brota del círculo vegetal. La imagen se asocia con el Señor de la Muerte, que tiene en la mano el mechón de una cabeza trofeo.

Los ejemplos donde la cruz en X alude, por medio de las cabezas trofeo, a la muerte sacrificial también son numerosos en el arte peruano. En Sipán el orfebre mochica crea un ser mítico “decapitador”, con aspecto humano y felino, que carga una cabeza trofeo y un cuchillo sacrificial. Esta criatura se inscribe en una forma general semicircular. Detrás de su cuerpo, visto de frente, se reconoce el glifo de las bandas cruzadas (véase la figura 19).

Figura 19
Dibujo grabado sobre un ornamento mochica de oro, Perú



Fuente: Alva y Donnan, 1993: fig. 126.

En cuanto al motivo rastrillado, éste es muy frecuente durante el periodo formativo. Sobre un recipiente en esteatita, que procede quizá de Limoncarro,¹⁵ en el valle de Jequetepeque, se ve una figura híbrida, mitad humana y mitad animal, cargar una cabeza trofeo. Sobre su espalda, el ser fantástico lleva una concha compuesta de una multitud de bandas cruza-

¹⁵ Véase Burger, 1992: 96, comentario a la figura 82.

das. Dentro de cada rombo el artista colocó una cabeza vista de perfil (véase la figura 20).

Figura 20
Motivo “rastrillado” con una cabeza trofeo. Detalle del recipiente en esteatita, de Limoncarro, Perú



Fuente: Burger, 1992: fig. 82.

Este dibujo se encuentra sobre un buen número de piezas procedentes de la costa norteña que pertenecen a la cultura cupisnique. Podemos citar otros objetos del valle de Jequetepeque: un segundo recipiente en piedra de Limoncarro, una serie de vasijas con asa de estribo, modeladas en arcilla, y coronas en oro de Kuntur Huasi. El valle de Lambayeque proporcionó también piezas similares. La cabeza trofeo, vista de frente o de perfil, posee a veces características felinas. Puede insertarse en un rombo o en un hexágono. En los dos casos esta trama se drena a partir del motivo de la cruz de San Andrés.

Precisamos que el motivo rastrillado se encuentra también en el arte de las culturas más tardías del antiguo Perú. Sobre objetos de la civilización nasca, por ejemplo, se observa la misma asociación con el tema de la cabeza trofeo.¹⁶

¹⁶ Véase Aïcha Bachir Bacha, “La continuidad del simbolismo guerrero entre los nazcas”, ponencia presentada en el 52° Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, España, 2006.

En definitiva, la cruz olmeca ilustra, mejor que cualquier otro símbolo, una gran adaptabilidad, como lo demuestra ampliamente su diversidad de ubicaciones y su multiplicidad semántica.

ANÁLISIS DEL LENGUAJE CORPORAL

El estudio del lenguaje corporal permite corroborar nuestra hipótesis, según la cual la cruz olmeca simboliza la oscuridad, el inframundo y la muerte. Además, las diferentes posiciones del cuerpo constituyen un código escriturario. En efecto, un análisis del arte precolombino muestra que las actitudes, ya sean humanas, animales o híbridas, son codificadas y cargadas de un simbolismo profundo.

Los brazos cruzados

Entre las numerosas posiciones identificables en el arte mesoamericano, la postura de los brazos cruzados sobre el pecho se encuentra desde los olmecas hasta los mexicas. El artista superpone, indiferentemente, el brazo izquierdo al brazo derecho y *viceversa*.

Entre los olmecas esta postura caracteriza, en particular, a los contorsionistas. Tenemos por prueba a la antes mencionada figurilla en esteatita, y a los contorsionistas grabados sobre los monumentos en piedra de Las Choapas, de Río Pesquero y de Tenosique.¹⁷ De manera menos sistemática, esta postura se asocia con figurillas sentadas en cuclillas, o incluso en posición fetal, y con características infantiles, con la cara y la mirada dirigida, frecuentemente, hacia arriba [Magni, 2003: 179-181]. Es el caso de una figurilla en basalto, de unos 12 cm de altura, procedente de San Lorenzo [Cyphers, 2004: fig. 146].

Más allá de los contorsionistas y los personajes con rasgos de niño, podemos mencionar otros ejemplos, tomados de la producción en piedra prehispánica sin distinción de tiempos. Citamos, a título indicativo, una estatua de piedra del Cerro de las Mesas, ubicado en Veracruz, que representa a un cautivo desnudo en signo de humillación (véase la figura 21) y una efigie de Mictlantecuhtli, procedente de Los Cerros, Veracruz. Esta última figura de barro, conservada en el Museo de Antropología de Xala-

¹⁷ Una pieza procedente de Corral Nuevo (Veracruz) conservada en el museo Tuxteco de Santiago Tuxtla, representa el busto de un individuo a los brazos cruzados. Aunque sea difícil identificar el personaje, podría tratarse de un contorsionista.

pa, representa al dios de la muerte sentado con las piernas replegadas y los brazos cruzados sobre el pecho.

Figura 21
Estatua del Cerro de las Mesas, Veracruz



Fuente: Drucker, 1955: lámina 30.

En el caso de esta figura, creemos que para descifrar el significado de la posición de los brazos cruzados, hay que acercarla al glifo de la cruz olmeca, con lo cual aparece con claridad su lazo con las tinieblas, el inframundo y el universo sacrificial. Estas evocaciones semánticas son patentes en la representación del Señor de la Muerte y del cautivo procedente de la costa del Golfo. En cambio, la alusión a la oscuridad se hace más discreta y más sutil en las figuras del contorsionista. Sin embargo, creemos que estas efigies ofrecen una formidable síntesis del concepto muerte-vida (renacimiento). Por un lado, la postura de los brazos cruzados sobre el pecho alude a la muerte, por el otro, la forma circular del cuerpo recuerda el movimiento cíclico y, por analogía, el concepto de la regeneración. La cruz en X y el círculo

son dos símbolos que cristalizan la esperanza del hombre en un nuevo ciclo de vida. Además, no olvidemos que un gran número de estas piezas se descubrieron en sepulturas. La asociación del contorsionista con el contexto funerario sugiere, obviamente, un vínculo con el inframundo. Lejos de la simple representación lúdica, el contorsionista sintetiza conceptos abstractos, revistiendo un valor altamente simbólico, donde la etapa de la muerte anuncia al mismo tiempo una nueva vida.

En lo que se refiere a las figurillas con rasgos infantiles, la actitud embrionaria, que debe entenderse únicamente a nivel simbólico, alude a la vida intrauterina. Esta etapa de la vida, que tiene lugar en el útero, está conceptualmente vinculada con la oscuridad.

Al sobrepasar las fronteras de Mesoamérica, el sitio de Cerro Sechín, ubicado en el valle de Casma en Perú, puede ayudarnos a corroborar nuestra hipótesis. Fechado para la época formativa, constituye uno de los centros más importantes de este periodo. Entre sus vestigios arquitectónicos en piedra o en adobe destaca el templo de la Sección I, con su muralla cubierta de losas grabadas que ofrece un arte integrado a la arquitectura. El programa iconográfico que se despliega sobre sus losas es singularmente macabro e impregnado de crueldad: la imagen del guerrero se asocia con la figura del cautivo. A los lados de estos personajes podemos ver partes del cuerpo seccionadas, como cabezas decapitadas, miembros mutilados y ojos arrancados.

Figura 22
Losas en piedra del sitio Cerro Sechín, Perú



Fuente: fotografía de la autora.

En medio de estos testigos, de una rara violencia, destaca el icono de los brazos cortados dispuestos en forma de cruz (véase la figura 22). Aquí, el tema de la muerte está perfectamente codificado a través del motivo en X.

El sitio arqueológico de Kotosh, en las montañas peruanas, ofrece también una iconografía instructiva. Entre sus construcciones está el Templo de las Manos. Nombre que se debe sobre todo a sus relieves modelados en adobe y excepcionalmente preservados y donde se reconoce el dibujo de los brazos cruzados. Sin embargo, por primera vez, las manos se vuelven hacia abajo.

El cuerpo descuartizado

La esfera sacrificial, tan palpable en Perú, se precisa en el antiguo México a través del análisis de una nueva actitud corporal: la posición descuartizada de la víctima sobre la piedra de los sacrificios, sobre la gran hoguera (véase la figura 23) o sobre estacas de madera paralelas destinadas a la ejecución por flechamiento, la cual se observa en una lámina tomada de la *Historia tolteca-chichimeca*.

Figura 23
Sacrificio humano sobre la gran hoguera



Fuente: Durán, 1995: lám. 22.

En el primer escenario los cuatro ayudantes sostienen los miembros del cautivo, mientras que el sumo sacerdote le abre el pecho con el cuchillo de piedra para extraerle el corazón. En el segundo, el cuerpo del cautivo es arrojado al fuego; y, en el tercero, la víctima inmovilizada, con las piernas y los brazos abiertos, es acribillada con flechas.

De todas maneras, el cuerpo de la víctima dibuja la cruz de San Andrés. Los miembros recuerdan la disposición cuatripartita de la superficie terrestre. El pecho abierto, falla terrestre y matriz femenina, corresponde al quinto punto central que se ubica en la encrucijada de los cuatro rumbos.

Según nuestra hipótesis, esta herida evoca la abertura vaginal, la hendidura en forma de V de donde nace la vida, mientras que el cuchillo de sacrificio (el *tecpatl*) es un instrumento de fecundación. Como consecuencia, el sacrificio humano por extracción del corazón se revela como un acto de procreación cósmica. La metáfora sexual es clara entre el cuchillo, el símbolo masculino, y la cortadura del pecho, el símbolo femenino [Magni, 2003: 372-379].

CONCLUSIÓN

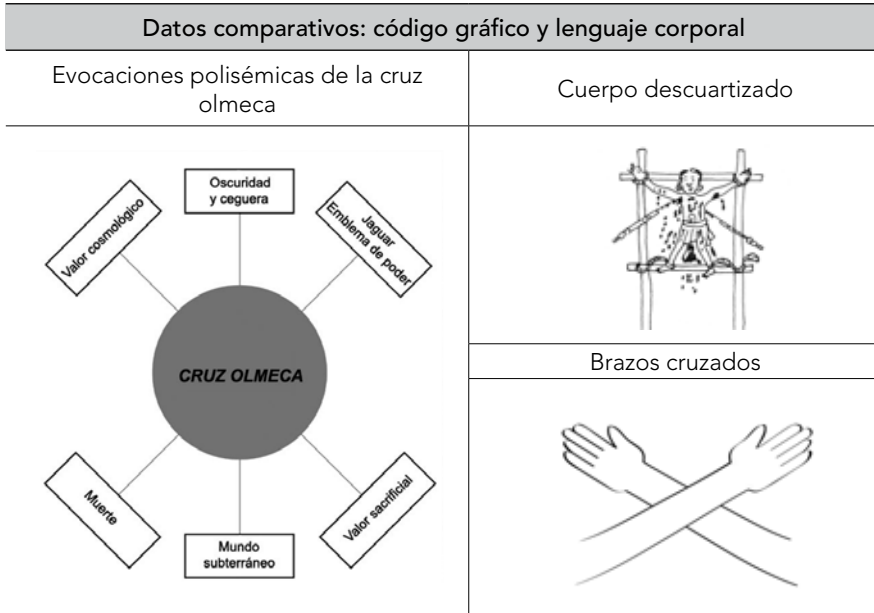
En este estudio hemos tratado de tejer un lazo formal y semántico entre el código gráfico olmeca y el lenguaje corporal. Detrás de la postura de los brazos cruzados y del cuerpo descuartizado se conjetura la evocación de la cruz olmeca y de su simbología asociada al mundo de la oscuridad, a la muerte, al sacrificio humano (y autosacrificio) y al poder (véase la figura 24). Es decir, tenemos derecho a conferir las distintas actitudes físicas olmecas, o incluso mesoamericanas, una nueva función glífica.

Tal como ocurre con la cruz de San Andrés, cada postura tiene un significado profundo que equivale a una forma de lenguaje codificado.

A partir de estos datos se imponen algunas conclusiones, las cuales se pueden resumir en tres puntos:

1. El análisis del "lenguaje de los signos" y de la escritura olmeca nos permitió interpretar algunas posturas que encontramos frecuentemente en el arte del antiguo México. Por lo tanto, es imprescindible no separar los distintos campos de investigación para que sean permeables entre sí.

Figura 24
Diagrama sinóptico con las evocaciones semánticas de la cruz olmeca y datos comparativos



Fuente: dibujo e interpretación de la autora; detalle de una lámina tomada de *Historia tolteca-chichimeca*, p. 15.

2. A nivel metodológico, la óptica comparativa, a menudo muy criticada, se revela útil a condición de que sea empleada con prudencia y sentido crítico. En este caso se apoya en dos postulados básicos: el *continuum* histórico de Mesoamérica y la unidad cultural del continente americano.
3. El sistema de pensamiento prehispánico demuestra una gran originalidad y un grado de elaboración muy elevado. Por ello, se nos invita constantemente a renovar nuestra percepción con el fin de descifrar, detrás de imágenes al parecer anodinas, un sentido profundo e inédito.

En el marco de este artículo presentamos intencionalmente un único glifo a manera de modelo. Sin embargo, por su complejidad e importancia, este tema no puede ser agotado con un solo ejemplo. Naturalmente, sería

interesante desarrollar estos resultados preliminares en posteriores publicaciones y, desde el punto de vista metodológico, proceder a estudios más sistemáticos ampliando el análisis a otros glifos con la preocupación permanente de relacionarlos con actitudes corporales.

BIBLIOGRAFÍA

Ahuja Ormaechea, Guillermo

2006 "El Monumento 32: calendario lunar", *Arqueología Mexicana*, vol. 14, núm. 79, p. 14.

Alva, Walter y Christopher B. Donnan

1993 *Royal Tombs of Sipán*, Los Angeles, University of California.

Burger, Richard L.

1992 *Chavin and the Origins of Andean Civilization*, Londres, Thames and Hudson.

Códice Borbonicus

1899 Facsímil, comentado por E. T. Hamy, París, Leroux.

Códice Florentino (Bernardino de Sahagún)

1950-1982 Texto en nahuátl y traducción en inglés de Charles Dibble y Arthur Anderson, Santa Fe, University of Utah and School of American Research.

Códice Mendoza (o Mendocino)

1938 Edición y traducción de James Cooper Clark, Londres, Waterlow and Sons.

Coe, Michael D.

1985 *Les premiers mexicains*, París, Armand Colin.

Covarrubias, Miguel

1957 *Indian Art of Mexico and Central America*, Nueva York, Alfred A. Knopf.

Cyphers, Ann

2004 *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Drucker, Philip

1955 "The Cerro de las Mesas Offering of Jade and Other Materials", *Bureau of American Ethnology, Bulletin*, núm. 157, Washington, Smithsonian Institution.

Durán, Diego

1995 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Cien de México.

Historia tolteca-chichimeca

1976 Estudio preliminar, traducción y notas de Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Joralemon, Peter D.

1990 *Un estudio en iconografía olmeca*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

Ladrón de Guevara, Sara

1999 *Imagen y pensamiento en El Tajín*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

Landa, Diego de

1985 "Relación de las cosas de Yucatán", *Historia*, núm. 16.

Lavallée, Danièle

1970 *Les représentations animales dans la céramique mochica*, París, Musée de l'Homme.

Magni, Caterina

1995 "El simbolismo de la cueva en la iconografía olmeca, México", *Cuicuilco*, vol. 1, núm. 3, pp. 89-126.

2003 *Les olmèques. Des origines au mythe*, París, Seuil.

2004 *Écriture, art et architecture. Analyse de la pensée olmèque, Mexique*, tesis posdoctoral inédita (HDR), París, Universidad de la Sorbona-París IV.

2008a "El glifo en tres dimensiones. Agua y fuego: un *leitmotiv* del simbolismo olmeca", en M. T. Uriarte y R. González Lauck (eds.), *Olmeca. Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 245-262.

2008b "Olmec Writing. The Cascajal Block: New Perspectives", *Arts and Cultures*, núm. 9, pp. 64-81, <<http://research.famsi.org/aztlan/uploads/papers/OlmecCascajalBlockNewPerspectives.pdf>>, consultado el 8 de febrero de 2012.

2014 *Les olmèques. La genèse de l'écriture en Méso-Amérique*, París y Arles, Éditions Errance/Actes Sud.

Martínez Donjuán, Guadalupe

2008 "Teopantecuanitlán: algunas interpretaciones iconográficas", en M. T. Uriarte y R. González Lauck (eds.), *Olmeca. Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 333-355.

Matos Moctezuma, Eduardo

1999 "Teotihuacán", *Dossiers d'Archéologie*, núm. 245, pp. 82-89.

Miller, Arthur G.

1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington, Trustees for Harvard University.

Niederberger, Christine

1987 *Paléopaysages et archéologie pré-urbaine du Bassin de Mexico*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (Cemca).

Pasztory, Esther

1983 *Aztec Art*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers.

Popol Vuh

1976 Texto traducido y comentado por Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica.

Sahagún, Bernardino de

1997 *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa.

Sotelo Santos, Laura Elena

1988 *Las ideas cosmológicas mayas en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Mayas.

Spinden, Herbert J.

1975 *A Study of Maya Art. Its Subject Matter and Historical Development*, Nueva York, Dover Publications.

Stirling, Matthew W.

1955 "Stone Monuments of Río Chiquito, Veracruz, Mexico", *Bureau of American Ethnology, Bulletin*, núm. 157, Washington, Smithsonian Institution.