

**UNIDAD CULTURAL DE MESOAMÉRICA: EL PROBLEMA ICONOGRÁFICO  
JAGUARES O SERPIENTES EN LA CULTURA OLMECA FUNDACIONAL***CULTURAL UNITY OF MESOAMERICA: THE ICONOGRAPHIC PROBLEM JAGUARS  
OR SNAKES INTO THE OLMEC FOUNDATIONAL CULTURE*

Octavio Quesada García<sup>1</sup>  
Universidad Nacional Autónoma de México, México

**Resumen:** Desde 1942 se estableció que la cultura olmeca no sólo era la más antigua de las civilizaciones autóctonas de México, Guatemala, Belice, El Salvador y las regiones occidentales de Honduras, Nicaragua y Costa Rica, sino que habría sido "la cultura madre" de todas las que la sucedieron, dotando de unidad cultural al complejo que hoy llamamos Mesoamérica. Pero esta interpretación oculta una contradicción irresuelta. Se admite universalmente que el numen toral de los olmecas era un ser jaguar, ya que sus imágenes divinas desde un principio se interpretaron como hombres felinizados. Sin embargo es la serpiente quien aparece central en los ámbitos de culto en todas las subsiguientes culturas. Este trabajo hace un recuento de las ideas acerca del sentido de las imágenes olmecas, revisa evidencia reciente que indica la predominancia en ellas de la serpiente, y concluye que la contradicción iconográfica, en la realidad no existe; tanto los olmecas como los pueblos que los sucedieron, representaron en sus imágenes divinas fundamentales, muchos felinos y aves, sí, pero fundamentalmente seres humanos con rostros estilizados por la presencia, naturalista o abstracta, de dos serpientes opuestas.

**Palabras clave:** Pensamiento Mesoamericano; Iconografía Olmeca; Cosmogonía Mesoamericana.

**Abstract:** Since 1942 it was established that the Olmec culture was not only the eldest of the autochthon civilizations of Mexico, Guatemala, Belize, El Salvador, and the western regions of Honduras, Nicaragua and Costa Rica, but it would be "the mother culture" of all those whose succeeded it, conferring cultural unity to the whole Mesoamerican complex. This interpretation, however, hide an unsolved contradiction. It is universally admitted that the main olmec deity was the jaguar, since from the very beginning their divine images were thought as were-jaguar human beings. It is the snake, however, who prevails in the sacred spaces of all subsequent cultures. This article makes a brief account of the ideas about the olmec sacred images, review

---

<sup>1</sup>Doctor en Ciencias, Investigador Titular "A" de Tiempo Completo, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM. *E-mail:* oquesada@unam.mx

recent data that point out to the predominance of the serpent in olmec iconography, and conclude that the iconic contradiction does not exist, since the olmec, just as the cultures that followed them, inscribed in their fundamental divine images, many felines and avian beings, but centrally, human beings stylized by the presence of two opposed snakes, either naturalistic or abstract.

**Key words:** Mesoamerican Thought; Divine Olmec Images; Mesoamerican Cosmogony.

*Recebido em: 04/11/2019*

*Aprovado em: 11/12/2020*

*Publicado em: 11/04/2020*

## 1 INTRODUCCIÓN

Hace aproximadamente tres mil quinientos años, comenzó en México una cultura que iba a dar origen a uno de los complejos civilizatorios más desarrollados y longevos de la historia humana. Al igual que Mesopotamia, Egipto, China, la India y Los Andes, México, junto con Guatemala, Belice, El Salvador y las regiones occidentales de Honduras, Nicaragua y Costa Rica, es considerado uno de los seis centros prístinos de civilización que la humanidad ha producido. Fenómeno original en donde se desarrolló conocimiento de manera extraordinaria y se levantaron numerosas y muy diversas construcciones sociales. En efecto, distribuidas en más de un millón de kilómetros cuadrados, al menos 40 culturas individuales coexistieron o se sucedieron a lo largo de tres mil años de historia, dejando a su paso obras que ostentan, todas, un sistema complejo y altamente elaborado de adjudicación de sentido, que incluía refinados conocimientos en áreas que hoy reconoceríamos en las ciencias y las artes bajo los nombres de matemáticas, geometría, cálculo, astronomía, ingeniería civil, arquitectura, urbanismo; agricultura, agronomía, cultígenos, sistemas de irrigación, ingeniería hidráulica; medicina, farmacia, terapéutica; pero así mismo escultura, pintura y cerámica en una extensa variedad de soportes, escalas y técnicas, orfebrería, plumaria; diversas formas de escritura y comunicación visual, junto con más de cien lenguas vivas al momento del contacto, pertenecientes a diez familias lingüísticas distintas. En el concierto civilizador de la historia humana, junto con los pueblos de Mesopotamia, Egipto, China, la India y Los Andes, se encuentran los pueblos autóctonos de México y Centroamérica. No obstante, la cosmovisión que subyace a tal ingente caudal de humanidad permanece aún vaga y difusa, pues no se logra, ni cercanamente, explicar el fenómeno mesoamericano en su conjunto, tal y como se nos aparece en sus vestigios: inmenso y diverso en sus aspectos lingüístico, cultural, geográfico, temporal, y aún coherente, armónico, dinámico, y estable por largos periodos de tiempo.

Por su parte, la cultura que hoy llamamos olmeca (1500-400 a.C.) es la cultura primordial que desde 1942 tenemos por raíz más probable de todas las que constituyeron el complejo civilizador mesoamericano (**Figura 1**). En efecto, en importante reunión académica y con el concurso de una veintena de reconocidos especialistas en el campo, después de una extensa revisión de datos arqueológicos –de excavación, estratigráficos, cerámicos–, lingüísticos e iconográficos, Alfonso Caso pudo enunciar en las conclusiones de aquel encuentro que la olmeca, “[...] *esta gran cultura que encontramos en niveles muy antiguos, es sin duda madre de otras culturas, como la maya, la teotihuacana, la zapoteca, la del Tajín y otras.*” (Caso, 1942: 46).

**Figura 1**



**Figura 1.** Mapa de los principales sitios olmecas identificados en Mesoamérica. Puede observarse su amplia distribución en la región, incluyendo la vertiente del Golfo, el Centro de México, los estados de Guerrero y Oaxaca, la Costa Sur, y Costa Rica. ©Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Sin embargo, hoy por hoy se sostiene de forma generalizada en la academia (investigación y divulgación del conocimiento), que la divinidad principal de la cultura olmeca habría sido un ser jaguar, y que los rostros estilizados característicos de su iconografía representan seres humanos felinizados. Y de allí, que el origen mítico de este pueblo habría sido consecuencia de

la unión carnal entre un ser felino y seres humanos; *were-jaguar* (*ser jaguar*) es el término utilizado en la literatura inglesa para aludir a la estilización tan peculiar de sus rostros. Pero tal interpretación, sin embargo, genera una discontinuidad entre la *cultura madre* y todas las culturas descendientes, ya que, *en todas estas*, si bien la presencia felina aparece clara y sólidamente representada, la importancia de la serpiente es ostentosa en comparación. Reiterada innumerables veces en todo tipo de técnicas y soportes, escalas y contextos; presente en casi cada espacio destinado al culto y a la divinidad, la imagen de la serpiente siempre sobresale mediante gran diversidad expresiva y acendrada complejidad visual, todo lo cual indica su importancia total en el pensamiento que estaba destinada a comportar. No hay explicación, por otra parte, al por qué la figura central y preponderante de la iconografía sagrada habría dejado de ser el jaguar y pasara a ser la serpiente en prácticamente todas las culturas subsecuentes a la olmeca, cosa que puede comprobarse con facilidad entre las más sobresalientes del Clásico mesoamericano, incluyendo a la teotihuacana, zapoteca, maya, tolteca, del Centro de Veracruz, mixteca, o mexica. En todas ellas hay felinos y seres humanos felinizados, y su presencia e importancia son innegables. Pero es muchísimo más patente aún que entre ambas naturalezas hay enormes diferencias, tanto en el número de contextos en donde cada una aparece, como en su incidencia numérica, diversidad de expresión plástica o su complejidad visual, todo lo cual favorece a la última. La contradicción es notable y permanece irresuelta e ignorada.

## 2 HISTORIA DE LAS IDEAS

La historia de la concepción actual acerca de la cultura Olmeca está íntimamente ligada con la identificación del estilo peculiar que caracteriza a sus imágenes sagradas. Fue Alfredo Chavero en 1887, quien primeramente relacionó dos imágenes olmecas. A pesar de los escasísimos ejemplos conocidos en aquella época, así como del total desconocimiento de esta cultura como entidad independiente, él comparó y vinculó la Cabeza Colosal número 1 de Tres Zapotes o Monumento A, con un “[...] *hacha gigantesca de granito* [...]” (Chavero, [1887] 2000: 64) que tiene labrada en una de sus caras una figura humana de rostro estilizado (**Figura 2A**). Con dicha reunión, Chavero expuso, por primera vez, la relación existente entre las imágenes olmecas mediante el estilo formal peculiar con que fueron realizadas. En los años siguientes se conocieron otras imágenes de esta cultura, entre ellas, un hacha de jade grisáceo publicada por

George Kunz en 1890, y que fuera objeto de interpretación de Marshall H. Saville diez años después, en un breve y temprano artículo de 1900 (Saville, 1900) (**Figura 2B**). Pero no fue sino hasta 1926 que se publicó el primer conjunto sustancial de piezas olmecas, asociándolas además y por primera vez con una región geográfica específica: el sur de Veracruz y el Occidente de Tabasco. En su trabajo “Tribes and Temples” (1926), Franz Blom y Oliver La Farge incluyeron la descripción y fotografías del monumento 1 de San Martín Pajapan, ubicado aislado en la Sierra de Los Tuxtlas, Veracruz, así como de varios otros del importante sitio de La Venta, en el vecino estado de Tabasco. Entre estos últimos se encontraban esculturas monumentales principales, como las estelas 1 y 2, y los altares 3 y 4 de ese sitio. Por comprensibles razones, Blom y La Farge consideraron esos monumentos de filiación cultural maya, y si bien esto no resultaría exacto, es de notarse que la asociación icónica es correcta, en tanto que existe, como hoy sabemos, estrecha relación de esa índole entre las dos culturas (Quesada y Castañeda, 2011). Con tiento científico escribía Franz Blom: “*Los rasgos mayas sobre la Estela 2, el hombre de pie con la barra ceremonial diagonal y enorme tocado, y en los altares 3 y 4, son tan fuertes, que nos inclinamos a adscribir estas ruinas a la cultura maya.*” (Blom y La Farge, 1926: 58).

## Figura 2



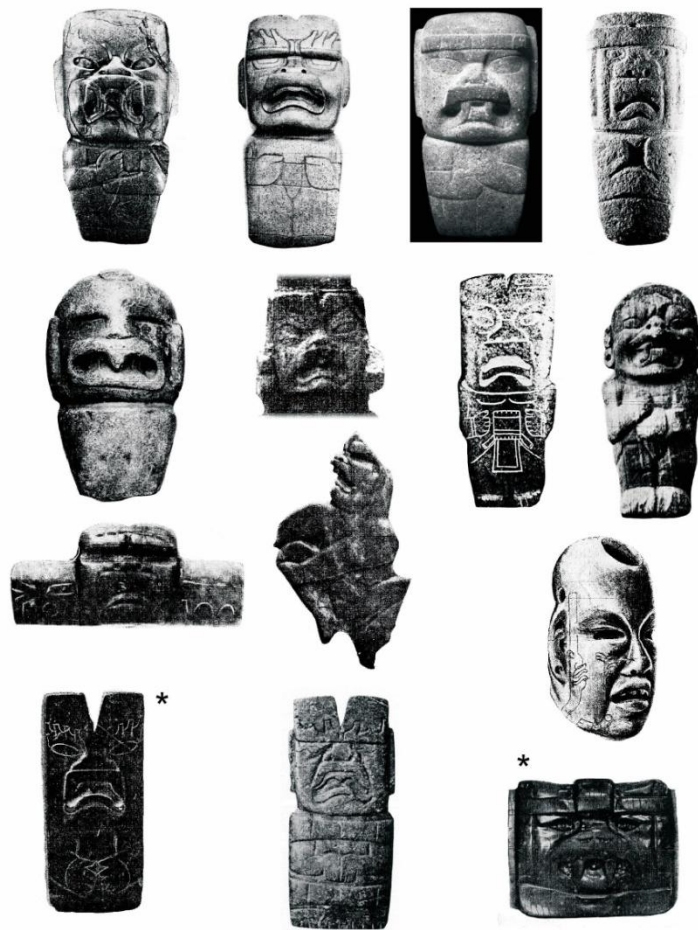
**Figura 2A.** Asociación de Alfredo Chavero entre un hacha de piedra y la cabeza Colosal 1 de Tres Zapotes, Veracruz.

**Figura 2B.** Hacha antropomorfa estudiada inicialmente por Marshall H. Saville (1900; 1929).

Pero en 1929, Marshall Saville publicó un nuevo trabajo sobre el tema, el cual iba a tener importantes consecuencias sobre el pensamiento de entonces acerca de la cultura olmeca, el cual, como se sabe se extiende hasta la época actual (Saville, 1929). Por una parte, al mostrar

catorce imágenes que claramente formaban un conjunto, puso al descubierto el *estilo* que opera sobre todas ellas, el cual es en tal modo consistente y de tan fuerte carácter, que fue reconocido casi de inmediato por otros especialistas contemporáneos, algunos de los cuales ya lo habían percibido (**Figura 3**). De esto último da testimonio el mismo Saville, quien en la parte final de su trabajo asienta que Alfonso Caso le había “[...] *enviado cortésmente fotografías de dos ejemplos relacionados en las colecciones del Museo Nacional de México.*” (Ib.: 335), los cuales fueron incorporados por Saville a su estudio. Sobre la primera pieza escribió: “*El Dr. Caso llama la atención acerca de la representación prácticamente idéntica de las cejas en este espécimen y en las del hacha votiva en el Museo Británico.*” (Ib.: 337), y más adelante, en alusión a la segunda asienta: “*El Dr. Caso es de la opinión que pertenece al mismo culto y debe ser incluida en un estudio de esta clase de ídolos.*” (Ib.: 342).

Así, en 1929 Saville ponía en evidencia con su acertada reunión de imágenes, la relación icónica que otros también percibían. Tres años después, George Vaillant publicó su trabajo sobre una pequeña escultura olmeca de excepcional calidad, proveniente de Necaxa, Puebla. El autor relacionaba la apariencia de la pieza con un tipo particular de esculturas cerámicas conocidas como *baby face*, y apoyándose en los estudios de Saville, intituló el suyo propio como: “*Un Jade Pre-Colombino. Comparaciones Artísticas que Sugieren la Identificación de una Nueva Civilización Mexicana.*” (Vaillant, 1932: 512). Hallazgos posteriores, como las figuras de cerámica huecas de Gualupita, Morelos, puestas a la luz por él mismo (Vaillant y Vaillant, 1934), las piezas excavadas por Caso en los estratos más antiguos de Monte Albán, Oaxaca (Caso, 1938: 94), o el descubrimiento del sitio de Tlatilco en el Valle de México a mediados de los años 30, irían agregando a lo largo de esa década nuevas piezas al *corpus* visual olmeca, al tiempo que consolidaban la idea de que todas ellas eran creaciones de una sola cultura –como sugería el artículo de Vaillant–, distinta de las hasta entonces reconocidas.

**Figura 3**

**Figura 3.** Imágenes analizadas por Marshall H. Saville en su trabajo de 1929. Fueron publicadas individualmente y no formando un cuadro. (\*) piezas sugeridas por Alfonso Caso.

En 1939, Mathew Stirling, orientado por los tempranos reportes de Seler-Sachs (1922) y Albert C. Weyerstall (1932), así como por las investigaciones de Blom y La Farge arriba citadas, inició una serie de exploraciones en el Sur de Veracruz. Excavó el sitio de Tres Zapotes, y en los años 1941 y 1942, el complejo principal de La Venta, en el Occidente de Tabasco. En ellos puso al descubierto gran cantidad de esculturas que incluían piezas monumentales de basalto, pero asimismo numerosas imágenes de pequeña escala, esculpidas en piedras duras como el jade, la jadeíta y la serpentina, todas realizadas con ese estilo peculiar que ya todos reconocían. Así, para el inicio de la década de los 40's, la existencia de una nueva cultura, a la que se le había comenzado a llamar *olmeca* (Beyer, 1927: 307; Saville, 1929: 285; Vaillant, 1932: Fig. 4, se admitía abiertamente. La discusión se centraba en su antigüedad y en las relaciones que habría tenido con las restantes culturas conocidas, o lo que vino a conocerse a la sazón como: *el*

*problema olmeca*. En particular, se debatía de forma encendida si era una cultura que habría precedido o sucedido a la cultura maya, por ese entonces ya destacada y reconocida mundialmente. En el debate participaron considerable número de reconocidos especialistas de la época, quienes defendían dos posturas encontradas, las cuales, como se sabe, iban a ser dirimidas en la memorable *Segunda Reunión de Mesa Redonda* de la Sociedad Mexicana de Antropología, acaecida en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en la primavera de 1942. La primera posición, sostenida por Eric Thompson —ausente en la reunión— Herbert Spinden y Alfred V. Kidder, entre otros, proponía que la cultura olmeca habría aparecido durante el período Clásico, por lo que su inicio habría sido posterior al comienzo de la cultura maya. Más importante todavía, consideraba que la olmeca habría tenido muy poca influencia sobre otras culturas coetáneas o posteriores y —desde luego— muy poca o ninguna sobre la cultura maya, original en sí misma en tanto que más antigua.

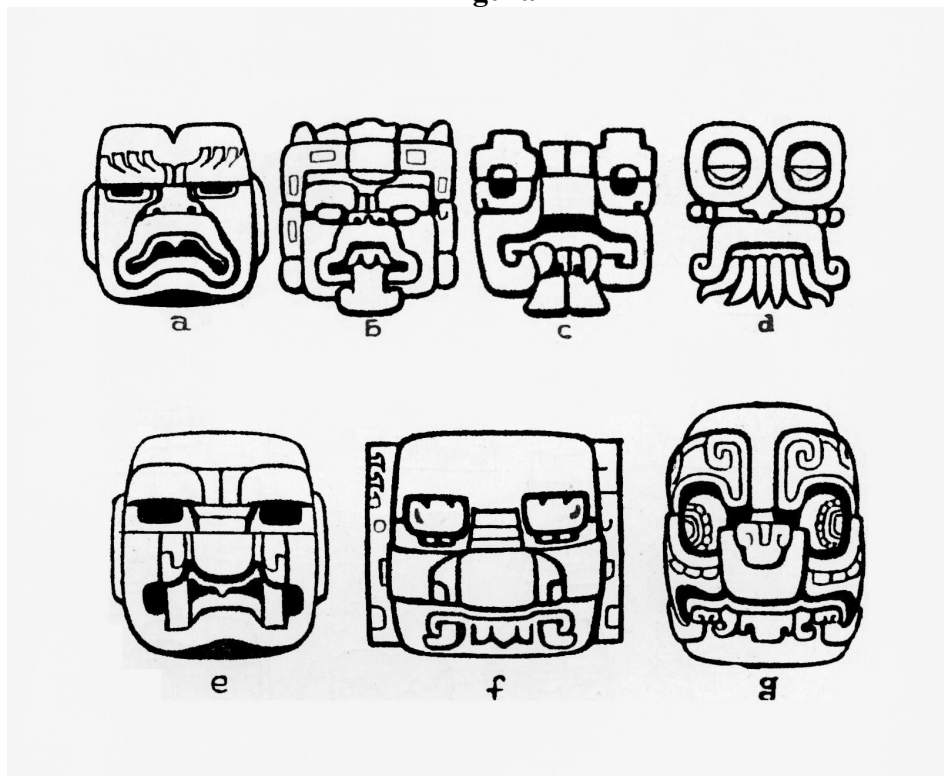
La otra postura, encabezada por Alfonso Caso, partía de que la olmeca era una cultura más antigua que todas las hasta entonces conocidas, la cual, de mayor relevancia todavía, habría influenciado de manera determinante a las que en el tiempo la sucedieron. Ambos aspectos se fundaban en abundantes datos arqueológicos: cerámicos y estratigráficos, así como en comparaciones estilísticas. Pero para sustentar el segundo punto —su influencia sobre las demás culturas— Caso se apoyó particularmente en el argumento iconográfico. Primero, por medio de su propio análisis de un notable conjunto de piezas reunidas por Miguel Covarrubias, el cual calificó como “[...] colección indispensable para el estudio de los ‘olmecas’.” (Caso, 1942: 43). En ese trabajo, reconoció la existencia de varios conjuntos de figuras, los cuales describió y agrupó según su apariencia (tipología). Pero al hablar sobre su distribución geográfica, enfatizaba que “[...] se han encontrado objetos ‘olmecas’ o íntimamente relacionados con este estilo, en Michoacán (El Opeño), Guerrero, (Balsas, Taxco, Iguala, Chilpancingo), México, Morelos, Distrito Federal, Puebla, Oaxaca, Centro y Sur de Veracruz, Tabasco, Chiapas, Campeche, Guatemala y Costa Rica.” (Ib.:46).

A su turno, Miguel Covarrubias, refiriéndose al ‘arte olmeca’, hacía notar que “[...] mientras otros complejos culturales participan de características ‘olmecas’, este estilo no posee rasgos o elementos de otras culturas.”, y estaría además “[...] conectado, lejana pero palpablemente, con el arte teotihuacano más antiguo, con el estilo llamado ‘totonaco’, con las formas más viejas del arte maya y con los objetos zapotecas, los cuales mientras más antiguos tienden a ser más ‘olmecas’.” (Covarrubias, 1942: 48). Para sustentar lo anterior, Covarrubias presentó



siete rostros agrupados en dos líneas, que iniciaban con sendas imágenes olmecas (**Figura 4**). En la primera se observa un rostro estilizado labrado sobre un hacha ceremonial, seguido de dos imágenes zapotecas; la primera de ellas muy antigua, quizá del Preclásico Tardío (Monte Albán I o II), y la segunda un rostro de Cocijo de Monte Albán IIIb-IV, en el apogeo del sitio durante la última etapa del Período Clásico; la secuencia concluía con el rostro de un Tláloc mixteco del Posclásico. La segunda línea también iniciaba con un rostro estilizado olmeca, seguido por dos rostros de Chaac, uno del Período Preclásico Tardío, y otro realizado durante el Clásico, sugiriendo con ambas secuencias que tanto la cultura maya como la zapoteca, habrían tenido como antecedente común a la cultura olmeca (ib.:49).

**Figura 4**



**Figura 4.** Secuencias zapoteco-mixteca y maya mostradas por Miguel Covarrubias durante su intervención en la reunión de 1942. Secuencias y dibujos de Miguel Covarrubias. Covarrubias, 1942, p. 49.

Apoyado en los trabajos de Miguel Covarrubias, George Vaillant, Eduardo Noguera, Mathew Stirling y en el suyo propio, entre otros, Alfonso Caso pudo escribir en las conclusiones del encuentro: *“Esta gran cultura, que encontramos en niveles muy antiguos, es sin duda madre de otras culturas, como la maya, la teotihuacana, la zapoteca, la de El Tajín, y otras.”* (Caso, 1942: 46). Cuatro años después del encuentro, Covarrubias publicó una síntesis elocuente de dicha concepción en la forma de un cuadro de relaciones icónico-temporo-culturales, el cual representa en sí mismo poderoso argumento en favor de la misma conclusión (Covarrubias, 1946: 169) (**Figura 5**). En esa misma ocasión, Caso había sugerido que para reconstruir la

cultura Olmeca, debiéramos [...] “*utilizar un método semejante al que usan los lingüistas para reconstruir una lengua madre. Partiendo de semejanzas entre las culturas diferentes, llegar a la conclusión del rasgo original del que derivan las semejanzas.*” (Caso, 1942: 46). Pues en el famoso cuadro de Covarrubias —observa Bonifaz— se muestra justamente lo que Caso proponía: la relación iconográfica existente entre los llamados “Dioses de la Lluvia” mesoamericanos, incluyendo al Cocijo zapoteca, el Chaac maya, el Dios Tajín de Veracruz, el Tláloc teotihuacano y el nahua, haciéndolos derivar a todos a partir de imágenes olmecas. Tomadas estas como principio de toda la construcción, los veinte rostros se ordenan en el tiempo desde el Preclásico Medio hasta el Posclásico Tardío sobre la base de sus elementos comunes: seres humanos cuyos rostros se estilizan por la presencia de dos serpientes enfrentadas, las cuales les transmutan, principalmente, los ojos y la boca (Bonifaz Nuño, 1992: 33-36).

Es conocido que excavaciones posteriores en los sitios de San Lorenzo y La Venta, en las que se incorporaron medidas de datación de  $^{14}\text{C}$ , vinieron a confirmar, ya de manera indiscutible, la ubicación temporal en el preclásico medio de la cultura Olmeca, previa, por tanto, a todas las altas culturas que florecieran durante el clásico mesoamericano, incluyendo naturalmente a la cultura Maya. Así mismo, es cada vez más evidente que muchos y muy diversos rasgos culturales presentes durante el Período Clásico, aparecieron inicialmente con los olmecas o con ellos se consolidaron. Ejemplos de lo anterior lo son la arquitectura pública, el diseño piramidal de base cuadrangular de los templos y su disposición espacial formando plazas; el juego de pelota; la escultura monumental en basalto y la de pequeña escala sobre piedras metamórficas muy duras; la costumbre de cubrir con cinabrio y otros pigmentos rojos la escultura votiva y a ciertos muertos; el jade, la jadeíta y otras piedras verdes como soporte de significados metafísicos; la cerámica votiva y la tradición de ofrendar frente a muy distintos acontecimientos. La pintura mural, la cuenta doble del tiempo, su estructura cíclica, los distintos tipos de lenguajes visuales, incluyendo el icónico y el glífico, podrían ser otros tantos ejemplos de instituciones sociales iniciadas por los olmecas. De esta manera, los dos puntos fundamentales establecidos en la Mesa del 42 y confirmados posteriormente —la antigüedad mayor de la cultura Olmeca y su carácter fundacional respecto a las grandes culturas del Clásico— son, hoy por hoy, pilares del conocimiento científico sobre los que descansa nuestra visión actual de Mesoamérica. Pero si bien es cierto que la argumentación iconográfica tuvo gran peso específico para alcanzar tan trascendentes conclusiones, también lo es que la naturaleza de esos inconfundibles rasgos no fue discutida en aquel memorable encuentro. Todo lo contrario, la interpretación felina inicialmente propuesta por Marshall H. Saville en su breve artículo de 1900, había sido simplemente repetida; primero por él mismo, y después por un alud de autores que, sin poner duda en ella, simplemente la siguieron. En efecto, en ese trabajo de

apenas tres páginas, este autor había sugerido acerca del rostro estilizado de un hacha ceremonial olmeca que “[...] *representa aparentemente una máscara de jaguar.*” (Saville, 1900: 140). Casi treinta años después, y en referencia a la misma imagen sobre la cual basó toda su interpretación, ahora afirmaba que “[...] *representa la máscara convencional de un jaguar [...]*” (Saville, 1929: 268). Unos años más tarde, George Vaillant, en su trabajo ya mencionado sobre la figurilla de Necaxa, se había apoyado en el trabajo de Saville para proponer la existencia de una nueva civilización mexicana (Vaillant, 1932: 512), lo cual, como sabemos, resultó ser del todo cierto. Sin embargo, al interpretar la naturaleza que estiliza la escultura humana objeto de su estudio, siguiendo a Saville la calificó como felina, por lo cual dicha imagen todavía hoy se le conoce como “El Tigre de Necaxa”. Hasta donde puede encontrarse en la literatura, al igual que Vaillant, nadie se opuso a la interpretación felina de las imágenes estilizadas olmecas. De hecho, no parece haber sido siquiera alguna vez revisada críticamente y, más bien, sólo recogida y adoptada por la totalidad de los autores contemporáneos. Tan así fue, que Mathew Stirling pudo afirmar en un artículo publicado en 1940, ya con una forma de certidumbre contundente: “*Las tallas de ‘Caras de niño’ o ‘Caras de Jaguar’ son características del arte ‘Olmeca’.*” (Stirling, 1940: 326). De esta manera, tres de los autores principales que habían contribuido a identificar a la olmeca como una cultura no reconocida previamente (Saville, Vaillant, Stirling), también habían afirmado, siguiendo al primero de ellos, que los rasgos que caracterizan aquel estilo comportan o representan la naturaleza del jaguar. Así, para 1942, año de la Mesa Redonda de Tuxtla Gutiérrez, la interpretación felina había sido adoptada universalmente y, como tal, asumida por cuanto autor aludió al tema, incluyendo a los mismos Covarrubias y Caso. Desde entonces, ha sido reiterada sistemáticamente, al grado que hoy se le admite como verdad comprobada y establecida que no requiere, por tanto, de comprobación mayor. Lo anterior, a pesar de que más de un estudio crítico y riguroso, apoyados en investigaciones que parten de los monumentos mismos, han puesto en evidencia tanto la fragilidad de sus fundamentos, como el carácter incierto de sus conclusiones (Bonifaz Nuño, 1989: 31-61; Quesada y Castañeda, 2011: 19-31). Llega a tal grado su asunción, que el rasgo ha sido incorporado incluso en las enciclopedias como principal y determinante de aspectos fundamentales de esa cultura, como lo serían su pensamiento religioso o su origen mítico. En la academia, mientras tanto, a pesar de voces críticas (De la Fuente, 2008) desde su óptica se emprenden actualmente distintos estudios, desde diversas disciplinas.

### 3 LA CORRIENTE SERPENTINA

En 1971 apareció el libro llamado "Chalcacingo", de Carlo T. Gay, donde el autor estudia la iconografía de doce relieves principales que se hallan en ese sitio, así como la de algunas otras imágenes provenientes del área, en el estado de Morelos, México, incluyendo varias vasijas inscritas (Gay, 1971). Producto de su análisis grupal, y después de compararlas con felinos y serpientes reales, concluye que representarían los rasgos de una serpiente estilizada (ib.:39). Este sería el caso no sólo de varias de las figuras que aparecen en los relieves estudiados, sino también de aquellas inscritas en los objetos encontrados en la zona (ib.:45). Después de hacer notar la escasez relativa de imágenes felinas en la iconografía olmeca, afirma en referencia a los jaguares que cualquier papel que hayan representado en el sistema religioso de la tradición, habría sido secundario en relación con el de la serpiente (Gay 1971: 54). Más adelante (ib.:93) refuerza dicha opinión al recordar que la serpiente, y no el jaguar, fuera el elemento central en el pensamiento religioso mesoamericano, el cual, como ya había sido establecido, proviene de la cultura olmeca. Poco después se publicó el trabajo *Olmec Religion*, de Karl W. Luckert (1976), quien estudiando un *corpus* de imágenes distinto del analizado por Gay, alcanza notablemente conclusiones similares: los rasgos que caracterizan el arte olmeca, y que se muestran ostensiblemente en sus rostros humanos estilizados, no son de felino sino de serpiente. Al igual que Gay, Luckert descarta por varias razones la naturaleza felina de las imágenes que estudia. Haciendo comparaciones con jaguares verdaderos y con las serpientes de cascabel, se inclina por una interpretación serpentina de la naturaleza que estiliza esos rostros. Al observar la nariz de los felinos reales, por ejemplo, hace notar que se inscriben en un esquema triangular, pero colocado justamente al contrario de lo que se mira en los rostros estilizados, en donde el vértice queda hacia arriba. Identifica también ciertos rasgos presentes en los grandes mosaicos sepultados de La Venta como de naturaleza serpentina, al hallar un patrón muy semejante en las escamas dorsales de las serpientes. Ambos trabajos, así, por un lado hallaban que los rasgos de aquellos rostros estilizados se apartaban de varias maneras de los del jaguar, mientras que por otro, las comparaciones anatómicas e iconográficas que hacían, los llevaban a concluir su relación con las serpientes.

Pero es Rubén Bonifaz Nuño quien en *Hombres y Serpientes* (1989), y con base en su trabajo previo: *Imagen de Tláloc* (1986), establece un marco teórico amplio en el cual se inserta y encuentra explicación y fundamento la interpretación serpentina de los rasgos característicos

de la iconografía olmeca. En el primer trabajo citado, este autor comienza por analizar crítica y puntualmente la *hipótesis felina* propuesta por Saville, mostrando las inconsistencias y varios problemas de interpretación que presenta; posteriormente, al revisar con pormenor los argumentos esgrimidos por los seguidores de dicha teoría en sus intentos por sustentarla, hace evidente su fragilidad real, al señalar la manera acrítica y falta de rigor con la que ha sido adoptada. Enseguida, revisa los trabajos de Gay y Luckert arriba citados, con quienes coincide respecto a la interpretación no felina de los rasgos en cuestión. No obstante, difiere con ellos en lo referente a que tales rostros corresponderían con los de una cabeza estilizada de serpiente. Este autor, primero, basa su trabajo en el análisis pormenorizado de un extenso *corpus* de imágenes olmecas. En él encuentra ciertos rasgos icónicos identificados previamente por él mismo en la iconografía mesoamericana (Bonifaz Nuño, 1986). Destacan por su importancia la presencia predominante de representaciones humanas y ofidias, la abundancia de imágenes en las que ambas naturalezas aparecen juntas, y la presencia persistente de un conjunto formado por dos serpientes opuestas. A continuación, realiza un estudio pormenorizado de los rasgos formales que caracterizan los rostros olmecas, incluyendo en su análisis los ojos, la abertura capital, los colmillos de extremo plano y hendido así como el conjunto de la nariz y la boca, hallando en todos ellos evidencia de naturaleza humana u ofidia, pero no felina. Al estudiar la imagen de Tláloc —la divinidad central y omnipresente en Mesoamérica— Bonifaz Nuño llevó a cabo con rigurosa pulcritud científica lo que Caso proponía para reconstruir la cultura Olmeca, esto es, partiendo de las semejanzas entre las culturas diferentes, llegar a la conclusión del rasgo original del que todas derivan (Caso, 1942: 46). Caracteriza la imagen de Tláloc de los períodos Clásico y Posclásico, como la de un ser humano único, cuyos rasgos, principalmente los ojos y la boca, se encuentran estilizados por la presencia de una entidad de naturaleza doble, y serpentina (Bonifaz Nuño, 1986: 73 y ss.).

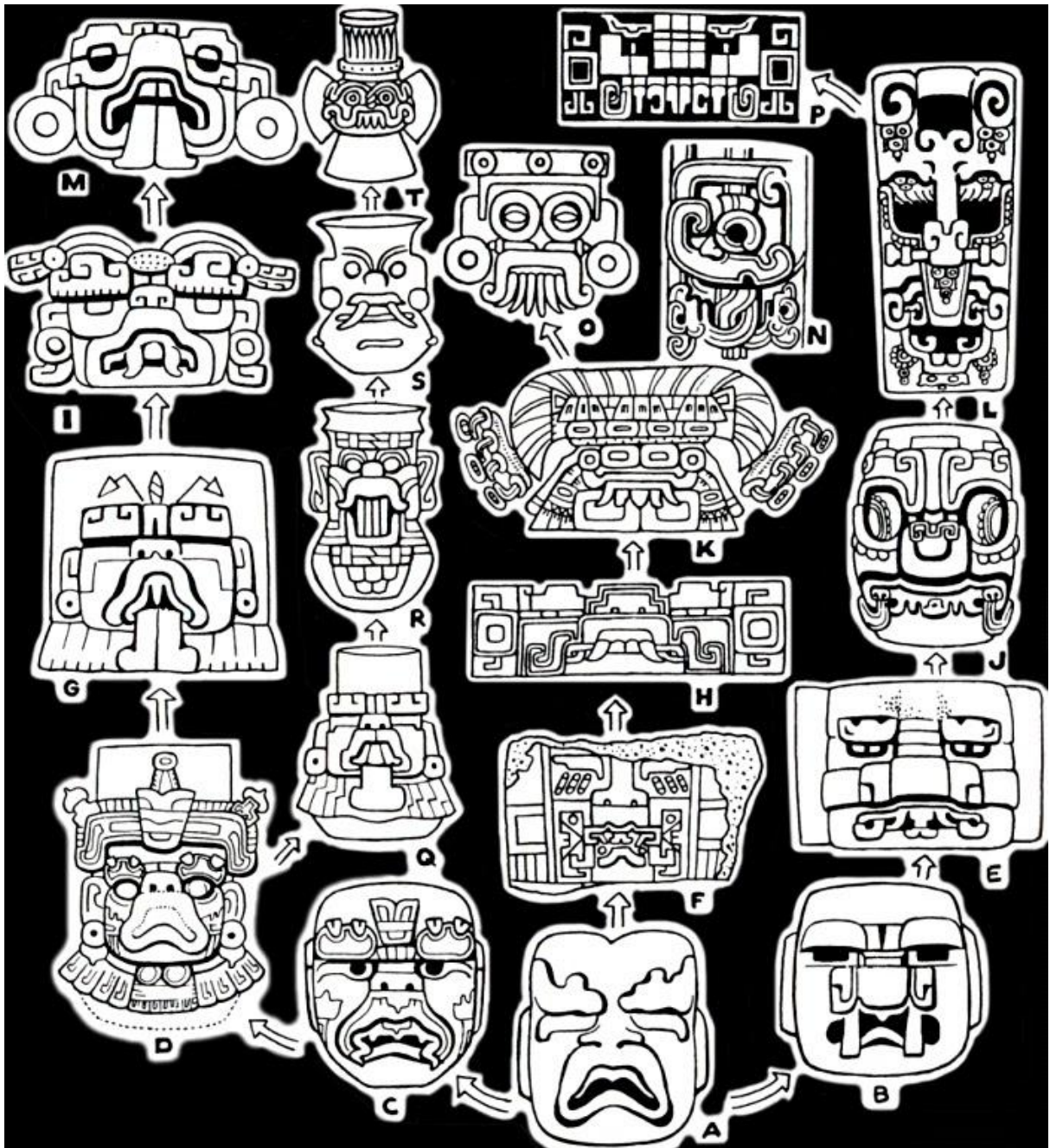
En el trabajo *Iconografía Olmeca. Composición de signos y principio combinatorio* (Quesada y Castañeda, 2011), se describió de manera exhaustiva y pormenorizada una muestra extensa de imágenes plásticas olmecas (n=890). Allí primeramente se examinó la imagen que estudiara Marshall Saville para fundar su interpretación, aquel “...rostro como máscara” que por la presencia de colmillos calificó como “...de jaguar” (Saville, 1900: 40). Al comparar uno por uno los rasgos que estilizan ese y muchos otros rostros con inequívocas representaciones de serpientes y felinas de la misma época, pudo observarse cómo todos (boca, colmillos, lengua, ojos, cejas) encuentran coincidencias en las imágenes ofidias, al tiempo que muestran notorias diferencias frente a las felinas (Quesada y Castañeda, 2011: 20-35). Posteriormente se valoró

la incidencia de las distintas naturalezas representadas, encontrándose –como había sido predicho– que la humana, la de serpiente, la del ave y la felina son por mucho las principales (Bonifaz Nuño, 1992: 27-32). Las cuatro aparecen como sustantivos, es decir, la imagen puede ser una figura humana, una serpiente, etcétera. Estadísticamente se estableció que de cada mil piezas olmecas, 800 son seres humanos, seguidos a un orden de magnitud de distancia por 83 serpientes 66 aves y 31 felinos; sólo estas cuatro naturalezas suman el 98 % de las piezas estudiadas. Pero las cuatro naturalezas también se expresan como "adjetivaciones" de los sustantivos; las imágenes, por ejemplo, se pueden describir como seres humanos *serpentizados*, *hechos ave* o *felinizados*, mediante la presencia de lenguas bífidas, alas, garras de jaguar, etcétera. Por ello, es la *incidencia absoluta* el parámetro que pone de relieve el papel de la serpiente en las composiciones olmecas. Definida como la presencia de cada naturaleza, sea como sustantivo o adjetivación, independientemente de la ocurrencia de las tres restantes, muestra resultados elocuentes: la naturaleza humana aparece en el 81.4 % de las piezas totales, pero la de serpiente en 81% de ellas, la del ave, en 10.3%, mientras que la felina lo hace en sólo 4.4% de la muestra estudiada (Quesada y Castañeda, 2011: 40). Al analizar la frecuencia de todas las combinaciones presentes, estos autores hallaron que de ochocientas representaciones de seres humanos, setecientos se encuentran *serpentizados*; la manera de hacerlo es mediante la presencia simbólica pero concreta de dos serpientes opuestas. El motivo de las dos serpientes explícitamente representado, también fue hallado en diversos monumentos, en donde con mucha frecuencia se le observa asociado con la boca de seres humanos. Nada de esto puede decirse respecto de las imágenes de jaguares. Estas, si bien existen en la muestra, representan un conjunto más bien pequeño, el menor de los cuatro para ser precisos, pues incluso las aves son más abundantes.

Sobre la base anterior, Bonifaz razona:

[...] si las culturas que en ese mundo [Mesoamérica] se crearon con posterioridad a la Olmeca, tenían por manifestación plástica fundamental, por su número y su difusión, la imagen de un ser humano combinada con la de dos serpientes, esa imagen misma tendría, por lógica elemental, que existir también como manifestación del mismo principio primordial en la cultura Olmeca, la cual dio raíz a todas las demás. (Bonifaz Nuño, 1989: 78).

Figura 5



**Figura 5.** Cuadro iconográfico de Miguel Covarrubias en donde se muestra la relación existente entre los llamados dioses de la lluvia del México antiguo, desde los olmecas hasta los mexicas. Cuadro y dibujos de Miguel Covarrubias. Covarrubias, 1946, lámina 4, p.169.

Al aplicar tal definición iconográfica a la plástica olmeca, el enigma se disipa y se resuelve: lo que está representado en esos rostros estilizados, y en particular, lo que da forma y determina la apariencia de esas bocas de ancho labio superior y comisuras dirigidas hacia abajo, es justamente la presencia de dos serpientes que se enfrentan. Partiendo de los lineamientos de la

iconografía moderna, pero adecuando su método al objeto estudiado; formando grandes conjuntos congruentes y buscando en las fuentes documentales su posible explicación, Bonifaz Nuño enuncia finalmente su hipótesis, una que no sólo explica aquellos rostros olmecas estilizados, sino que los pone en relación—como lo inferían Caso y sus seguidores— con las restantes culturas que en el tiempo los sucedieron. Omitidos los jaguares como elemento principal de la iconografía olmeca, el famoso cuadro de Covarrubias ostenta, con su poderosa coherencia visual, su ordenamiento cultural y temporal, la unidad esencial de la civilización allí representada (**Figura 5**).

#### 4 LA HIPÓTESIS COSMOGÓNICA

En el libro *Imagen de Tláloc*, así como en trabajos posteriores, Rubén Bonifaz Nuño ha propuesto la siguiente tesis iconográfica: la entidad omnipresente y emblemática de la divinidad en Mesoamérica, que aparece con la tradición cultural olmeca y termina al extinguirse la tradición azteca, está formada por un ser humano único, cuya estructura, principalmente su rostro, se encuentra estilizada por la presencia de dos serpientes opuestas. (Bonifaz Nuño, 1986, 1989, 1992). A esta tesis, fundada en un extenso análisis de la plástica mesoamericana, el autor suma un argumento textual: el examen de un documento fechado en el siglo mismo de la conquista, que lleva por título *Histoyre du Mechique* (De Jonghe, 1905), y que por su antigüedad y claridad aporta una serie de elementos de la mayor relevancia para interpretar y sustentar el argumento iconográfico. Concretamente, en aquel documento se hallan dos pasajes que describen la creación de la tierra y el cielo —es decir del mundo— los cuales notablemente coinciden con lo que objetivamente se observa en la imagen de Tláloc. Allí se lee:

Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte. Dos Dioses, Çalcóatl y Tezcatlipuca, trajeron a la diosa de la tierra Atlalteutli de los cielos abajo, la cual estaba plena en todas sus coyunturas de ojos y de bocas, con las cuales mordía como bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado había ya agua, la cual no saben quien la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron el uno al otro hay necesidad de hacer la tierra. Y en diciendo tal, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo, la otra de la mano izquierda al pie derecho, y la oprimieron tanto que la hicieron romperse por la mitad. Y con la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo [...]. (Ib. 28-29)

Pero antes había afirmado sobre esos mismos tres, que habían hecho el cielo, allí donde se dice...“ Esta última creación la atribuyen los mexicanos al *Dios Tezcatlipuca* y un otro llamado



*Ehecatl, es decir aire, los cuales dicen habían hecho el Cielo de esta manera. Había una diosa llamada Tlaltentl, que es la misma Tierra, la cual según ellos tenía figura de hombre, otros dicen que de mujer [...]*” (Ib.:25). Y después de confirmar por su nombre la identidad de los dioses creadores participantes, “[...] *el dios Tezcatlipuca y su acompañante, dicho Ehecatl [...]*”, describe el acto: “[...] *y los dos se reunieron en el corazón de la diosa, que es el medio de la tierra, y estando así reunidos formaron el cielo*” (ib.). La propuesta de Bonifaz Nuño ofrece la siguiente interpretación crítica:

Allí está el hombre central, pues, creador del universo él mismo, puesto que sólo merced a él adquieren los dioses el poder de crear, materia de la suma universal, ya que de su cuerpo van a ser creados el cielo y la tierra. [...]. Vuélvase ahora a lo que inequívocamente el texto refiere, a la presencia unida de una imagen humana y dos ofidias, e inténtese imaginar el punto del tiempo donde tal unión ocurre. Cuando los dos dioses transmutados en serpientes se juntan con el hombre, la forma humana; el instante mismo en que, previo al acto de la creación universal, las tres entidades se funden en unidad, constituyendo la suma del poder original. El hombre en el centro, como la materia y el motor de la acción divina. Véase ahora cualquiera de las imágenes de la entidad representada por las dos serpientes y el ser humano. En esa entidad cuya generalidad y permanencia en la cultura mesoamericana se exhibe en el mencionado cuadro iconográfico de Miguel Covarrubias. Inevitablemente habrá de percibirse que tal imagen, como todas las de su género, representa aquel original poder de creación en su condensación máxima constituida por el hombre y los dioses serpentinos [...] Éste es el eje moral e ideológico de nuestra antigua cultura; los cimientos del optimista humanismo que la rige, colocando al hombre en el punto mismo del origen de la creación, y atribuyéndole, por tanto, la encomienda de preservarla. (Bonifaz Nuño, 1992: 42). Figuras 5 y 6.

El humanismo encerrado en semejante cosmovisión coloca a los pueblos autóctonos de México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica –médula y dermis de nuestra identidad actual– entre los grandes creadores de civilización de toda la historia humana.

Figura 6



**Figura 6.** Cuadro de Miguel Covarrubias, modificado en el primero y el último de los rostros para incluir la demostración iconográfica de Rubén Bonifaz Nuño. (A) Rostro de Medias Aguas, Sayula de Alemán, Veracruz, en el Museo de Antropología de Xalapa, México. (T) Tláloc de la Colección Uhde, en el Museo Etnográfico de Berlín, Alemania.

## 5 BIBLIOGRAFÍA

- BLOM, Franz y LA FARGE, Oliver. **Tribes and Temples**. New Orleans: Tulane University, 1926.
- BEYER, Hermann. Nota bibliográfica sobre 'Tribes and Temples' de F. Blom y O. La Farge. *El México antiguo*. v. 2, p. 305-313, 1927.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén. **Imagen de Tlálóc. Hipótesis iconográfica y textual**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén. **Hombres y serpientes. Iconografía olmeca**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén. **Olmecas: Esencia y fundación. Hipótesis iconográfica y textual**. México: El Colegio Nacional, 1992.
- CASO, Alfonso. **Thirteen masterpieces of Mexican Archaeology**. México: Editoriales Cultura y Polis, 1938.
- CASO, Alfonso *et al.* (Eds.) **Mayas y Olmecas. 2ª Mesa Redonda Sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América**. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1942.
- COVARRUBIAS, Miguel. Origen y desarrollo del estilo artístico 'Olmeca'. En: CASO, ALFONSO *et al.*, (Eds.) **Mayas y Olmecas. 2ª Mesa Redonda Sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América**. México: Sociedad Mexicana de Antropología, p. 48-49, 1942.
- COVARRUBIAS, Miguel. El Arte 'Olmeca' o de La Venta. *Cuadernos Americanos*, v. 28, p. 153-179, 1946.
- CHAVERO, Alfredo. Libro Primero, Capítulo I, En: **México a través de los siglos**. México: Editorial Cumbre, 2000 [1887].
- DE JONGHE, Edouard. Histoyre du Mechique, manuscrit française inédit du XVIe siècle. *Journal de la Société des Americanistes*. Nouvelle Série, v. 2, p. 1-41, 1905.
- DE LA FUENTE, Beatriz. ¿Puede un estilo definir una cultura?. En: URIARTE, MARÍA TERESA; GONZÁLEZ-LAUACK, REBECA (Eds.). **Olmeca. Balance y perspectivas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 25-37.
- GAY, Carlo T. **Chalcacingo**. Graz, Austria: Akademische Druck-u Verlagsanstalt, 1971.
- KUNZ, George F. **Gems and Precious Stones of North America**. New York: The Scientific Publishing Corp., 1890.
- LUCKERT, Karl W. **Olmec religion**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1976.
- QUESADA GARCÍA, Octavio, y CASTAÑEDA VALLE, Rodrigo. **Iconografía Olmeca. Composición de signos y principio combinatorio**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- SAVILLE, Marshall H. A votive adze of jadeite from Mexico, *Monumental Records*, v. 1, p. 138-140, 1900.

SAVILLE, Marshall H. Votive axes from ancient Mexico, I y II, *Indian Notes*, v. VI, n. 3, p. 266-299, jul. 1929; v. VI, n. 4, p. 335-342, oct. 1929.

SELER-SACHS, Caecilie. Altertümer des Kanton Tuxtla in Staate Veracruz. In: LEHMANN, WALTER (Ed.). **Festschrift Eduard Selser**. Stuttgart: Strecker und Schroder, 1922.

STIRLING, Mathew W. Great Stone Faces of the Mexican Jungle. *The National Geographic Magazine*, v. 78, n. 3, p. 309-334, 1940.

VAILLANT, George C. A Pre-Columbian Jade. Artistic Comparisons Which Suggest the Identification of a New Mexican Civilization. *Natural History*, v. 32, p. 512-520, 1932.

VAILLANT, George C. y VAILLANT, Suzannah. **Excavations at Gualupita**. New York: American Museum of Natural History, 1934.

WEYERSTALL, Albert. Some Observations on Indian Mounds, Idols and Pottery in the Lower Papaloapan Basin, State of Vera Cruz, Mexico. *Middle American Research Series Publication*. v. 4, 23-69, 1932.