



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES

ESCULTURA Y CORPORALIDAD:

UN ENFOQUE FENOMENOLÓGICO A LA VENUS DE TAMTOC

Tesis presentada para obtener el grado de:

Licenciatura en Artes Plásticas

PRESENTA:

ANA MASTRETTA YANES

DIRECTORES DE TESIS:

VICTOR RUIZ RAMIREZ

AMANDA PEREZ MORALES

PUEBLA, PUEBLA Septiembre de 2023

Índice

1. Introducción.....	2
Capítulo I: Mesoamérica y la Huasteca	10
1.1 Primeras aproximaciones	11
1.2 El término hoy en día.....	16
1.3 Periodización.....	21
1.4 La Huasteca.....	23
1.5 Conclusión.....	34
Capítulo II: Tamtoc, agua y escultura	37
2.1 Cómo nombrarle.....	39
2.2 Tamtoc: agua y fertilidad	41
2.3 La Venus de Tamtoc.....	48
2.4 Conclusión.....	76
Capítulo III: Escultura Mesoamericana.....	79
Introducción.....	79
3.1 Roca: materia prima	82
3.2 Técnicas de tallado mesoamericanas	89
3.3 Técnicas abrasivas.....	95
3.4 Esculpir la Venus de Tamtoc	104
3.5 Conclusión.....	117
Capítulo IV: Piedra, corporalidad y escultura	120
4.1 Bases fenomenológicas	120
4.2 La corporalidad	125
4.3 Las piedras y el tiempo	134
4.4 Conclusión.....	144
5. Conclusión.....	146
6. Anexos.....	154
6.1 Entrevista: el hallazgo de la Venus de Tamtoc	156
6.2 Entrevista: la arenisca en la huasteca potosina.....	159
6.3 Crónica: en busca de arenisca	168
6.4 Crónica de mi percepción	169

1. Introducción

La Venus de Tamtoc es una pieza que rompe paradigmas respecto a Mesoamérica, ya que su imagen desentona con lo que estamos acostumbrados a ver en el arte de esta región (figura 1). Cuerpo y escultura serán las cuestiones medulares de este trabajo, ambos implicados en la percepción de los fenómenos de la piedra y el agua, atravesados por la temporalidad. Para ello, esta tesis aplica una metodología fenomenológica en conjunto con la información historiográfica.

Figura 1

La Venus de Tamtoc



Nota. Adaptado de *Exponen la “Venus” Huasteca en México* de INAH, en El Sol de San Luis por Mayra Tristán. <https://www.elsoldesanluis.com.mx/local/exponen-la-venus-huasteca-en-mexico-2355035.html>

Antes de ahondar en el proceso de investigación es pertinente detallar las cuestiones medulares de la Venus de Tamtoc. Esta escultura fue mutilada durante un ritual y sumergida en un manantial como ofrenda a *La Sacerdotisa*. Consta de un torso femenino que distinguimos por los senos, la cintura, el pubis y la cadera. De las extremidades solo se conservan unos grandes muslos y el principio de los hombros; todo lo demás, incluida la cabeza, no se ha encontrado. A lo largo del cuerpo aparecen cientos de escarificaciones circulares, las cuales en conjunto forman figuras, tres de ellas romboides. Pese a tener 220 escarificaciones, las que más llaman la atención son las del hombro derecho, que forman una cinta de 52 cicatrices, lo cual remite de manera directa a la pieza con los ciclos calendáricos mesoamericanos.

La historia de esta escultura se origina en el preclásico mesoamericano en la zona del Golfo de México. Fue encontrada en 2005 en Tamtoc, San Luis Potosí, sumergida en el mismo manantial sagrado donde fue ofrendada. Estaba sepultada por *La Sacerdotisa*, una loza de seis metros quebrada en varias partes y que los arqueólogos descubrieron en el sitio; reconstruido, este monolito actualmente se mantiene de pie frente a la caja de agua. Durante el esplendor de la ciudad de Tamtoc la ofrenda se mantuvo abierta, y con el paso de los siglos cada vez se hizo más rica y diversa. Consta de cientos de cuentas de calcita, huesos humanos, ollas antropomorfas, figurillas de animales y de personas. Todos los elementos se encontraron revueltos entre el agua y el lodo junto con los pedazos dispersos de la Venus de Tamtoc.

A lo largo de la investigación será notorio el interés en la feminidad y la corporalidad, porque la existencia de la Venus de Tamtoc me ha ayudado a amar a mi propio cuerpo. Esta escultura ha sido parte de un proceso de sanación de un dolor que muchas personas, en su mayoría mujeres, vivimos en esta sociedad: la restricción de la comida. La motivación de esta

investigación, más allá de la importancia de estudiar una pieza tan misteriosa y disruptiva en el arte, parte de una historia personal, de la vivencia de mi propia corporalidad.

Todo esto empieza hace años, antes de entrar a la universidad, con el deseo de estar delgada, aunque en realidad ya lo estaba. Quizás la raíz de todo fue crecer con las imágenes de las actrices de *Disney Channel* y *Nickelodeon*; creía que sus cuerpos eran normales, sin saber que muchas de ellas tenían severos trastornos alimenticios. Mi restricción de la comida duró el último semestre de preparatoria y el primero de universidad, cuando cumplí 18 años y estaba aterrada, de manera que proyecté mis angustias en exigencias hacia mi cuerpo. Me sofocaba el pavor a engordar; pasaba hambre para cumplir con un canon, sufría el dolor de ir a entrenar fútbol y casi no cenar. Me dormía para olvidar el hambre.

Esta historia estalló en la escuela de artes, cuando se potenció la capacidad de expresar mis emociones mediante los materiales, incluso antes de admitir que algo estaba pasando. Sanar implicó confrontarse a una misma, ayudada por mi hermana mayor y mi mamá. Mediante la cerámica logré sanar y reconectar con mi propio cuerpo desde las imágenes de las Venus Adiposas, esculturas de mujeres paleolíticas, ajenas a nuestra sociedad que premia la delgadez, ajenas al dolor, entonces silencioso, de las actrices que alegraron mi infancia.

Todo esto coincidió con una exposición temporal muy importante en el Museo Nacional de Antropología: *Golfo: mosaico ancestral*. Entusiasmada por mi mamá fui a ver la muestra; ella me dijo que allí estaba una escultura huasteca fascinante que venía prestada desde el mismo sitio arqueológico cercano a Tamuín, en San Luis Potosí, a cuyos pobladores no les agradó que su preciada Venus haya salido de su casa. Entonces me encontré de frente con la Venus de Tamtoc, y en ella vi quizás mi propio cuerpo. A la vez era un cuerpo lejano, extraño a mis costumbres y cotidianidad. ¿Qué hacía sumergida durante milenios? ¿Por qué la rompieron? ¿Por qué aquellas

escarificaciones? Preguntas que rondaban en mi cabeza y en la de todos. Al leer la bibliografía especializada me sentía insatisfecha, la información era escasa e inclusive contradictoria.

De algo estaba segura, quienes la tallaron eran personas y como nosotros tenían un mismo cuerpo humano, un cuerpo mediante el cual habitaron el mundo. Fue entonces cuando decidí que la fenomenología sería la disciplina que me ayudaría a comprender esta escultura desde el estudio de la percepción. El enfoque fenomenológico me llevó a formular la pregunta de investigación que responderé en la presente tesis: ¿Cómo se implica la percepción de cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc? Desde esta corriente filosófica y de la mano de la historiografía, planteo la siguiente hipótesis: en la Venus de Tamtoc cuerpo y escultura se implican desde la percepción del tiempo y la corporalidad en la piedra y el agua.

Por lo tanto, analizar las implicaciones de cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc, desde los estudios fenomenológicos aplicados a Mesoamérica y la Huasteca, es el objetivo principal de esta investigación. De manera específica, la investigación busca dilucidar la percepción en este territorio y en la antigüedad del mundo mesoamericano y tének desde sus vínculos con la naturaleza, el agua y la feminidad. Otro objetivo de vital importancia será analizar las técnicas escultóricas mediante las cuales se creó la Venus de Tamtoc, en relación con su entorno y las herramientas. Finalmente, la tesis se propone identificar los vínculos entre agua, piedra y tiempo en la percepción de la corporalidad de la Venus de Tamtoc.

Por consiguiente, los cuatro capítulos que conforman esta investigación exploran diferentes aspectos de la hipótesis y los objetivos, con un método deductivo de lo general a lo particular. De esa manera, el primer capítulo ahonda conceptos de la historiografía para poder comprender a Mesoamérica como horizonte teórico mediante el cual se ha estudiado la Huasteca, la región que le dio vida a la Venus de Tamtoc. Para comprender la percepción que había en aquella súper área

cultural, será vital la revisión de las ideas de Kirchhoff (1943), quien acuñó el término Mesoamérica en base a sus características primarias: las técnicas de agricultura.

Extensión de esas ideas serán las de López Austin y López Luján (2018) quienes establecen que la gran tradición en común de tan diversos pueblos es el cultivo del maíz, el núcleo más importante de lo mesoamericano. Uno de tantos pueblos tan diversos que habitaron la Huasteca fueron los tének, quienes en el preclásico se establecieron en el territorio del Golfo de México. Fueron ellos los más antiguos habitantes de la región huasteca, fundaron Tamtoc, en íntima relación con sus orígenes mayas y la influencia olmeca que estaba en hegemonía. Cabe resaltar, que al profundizar respecto a estos grupos culturales y su desarrollo histórico, haré hincapié en sus representaciones femeninas, abundantes y diversas en toda la región, con un íntimo simbolismo de la mujer, la fertilidad y la naturaleza.

En el segundo capítulo me aproximo a la ciudad de Tamtoc desde su relación con el agua y la fertilidad, fenómenos de la percepción que resultaron vitales en la creación de la Venus de Tamtoc.¹ La revisión de las ideas de la pareja Stresser-Pean (2001) resultará vital para comprender el entorno geográfico del sitio, con énfasis en el río Tampaón, el cuerpo de agua que permitió la vida en la zona, a la vez que la sometió a constantes inundaciones. Uno de tantos de sus afluentes es un nacimiento de agua que a la fecha existe es justo el que corona *La Sacerdotisa*, en él se construyó la caja de agua con lajas de arenisca, que durante siglos ha guardado la ofrenda ritual.

El libro *Tamtoc: esbozos de una sociedad urbana* (2012) será mi principal fuente para comprender el vínculo de la Venus de Tamtoc con el agua y con los elementos que la rodean, el

¹ Este capítulo se enriquece con la visita que realicé a Tamtoc en enero de 2023, en la cual pude conocer a la Venus en su entorno inmediato. En los anexos de esta investigación se encuentra una entrevista a Alfredo Gámez, miembro del equipo que descubrió la ofrenda, así como una entrevista a Ernesto Echavarría, un geólogo potosino especializado en las rocas de la Huasteca, una crónica por la búsqueda de la arenisca en la región; y una crónica de mi percepción con la Venus de Tamtoc.

monolito y el manantial, así como el símbolo que la escultura encarna: sus escarificaciones. Vincularé estos tres elementos desde la mutilación ritual mediante la cual la Venus fue ofrendada a *La Sacerdotisa*, sumergida en el manantial, cuando el número de escarificaciones cambió, pues la escarificación número 52 fue mutilada, lo que rompe con la numeración cíclica propia del calendario mesoamericano en su cuenta corta.

Para comprender a la mutilación es necesario aproximarnos al trabajo artístico mediante el cual fue creada la escultura. Con ese propósito el tercer capítulo profundiza en las técnicas escultóricas de Mesoamérica y en específico de Tamtoc, con una revisión puntual de las materias primas y herramientas con las que se creó la Venus de Tamtoc, expresión de las artes plásticas y del encuentro con el mundo de quienes la tallaron. Con base en el Servicio Geológico Mexicano (2022) haré una descripción sobre los diferentes tipos de piedra existentes en el mundo: ígneas, sedimentarias y metamórficas.

Para profundizar en los tipos de roca más utilizadas en Mesoamérica la compilación de la Fundación Cultural Armella Spitalier (2008) será vital en el detalle del basalto, el pedernal, la obsidiana, la piedra caliza, el cuarzo, el jade, etc. Esta misma fuente será utilizada en la enunciación de las diferentes técnicas mesoamericanas de tallado en piedra, como lo fueron la percusión, el picotamiento, los movimientos circulares, los cortes lineales por desgaste. Debido al pulido de la pieza, será pertinente explorar las ideas de Langenscheidt (2006) entorno a la variedad de abrasivos en Mesoamérica.

Para el caso específico de la Venus de Tamtoc, es importante ahondar en la arenisca, roca sedimentaria, la más abundante en la región Huasteca, originada por sedimentos marinos. Nuevamente, la revisión del libro *Tamtoc: esbozos de una sociedad urbana* (2012) será vital para conocer los detalles de la arenisca en la zona, el uso de huesos de venado para la talla, y la

aproximación a la naturaleza como materia prima, un vínculo íntimo con el mundo. Gracias a las mencionadas ideas, al final del capítulo se encuentran una serie de inferencias e interpretaciones mediante las cuales esbozo cómo se talló la Venus de Tamtoc.

La principal ventaja que debieron tener es que la arenisca es una roca blanda y de fácil extracción, el pedazo usado debió de ser un bloque rectangular al menos de 1.60 metros de altura. El cual se mantuvo de pie para trabajar la percusión y el picotamiento, técnicas que permitieron marcar la forma y el volumen, con el uso de algún cincel de una roca más dura. El uso de los movimientos circulares y los cortes lineales por desgaste fue limitado solo para algunos detalles. El uso de abrasivos debió de ser fundamental; para dotar a la pieza de aquella redondez y pulido tan perfecto, posiblemente se ocuparon el topacio, el corindón y muy seguramente la propia arenisca. Para romperla, se hizo con fuerza, pero con mucho cuidado para preservar elementos clave de la escultura: las escarificaciones, los senos, el pubis y las caderas. Signos importantísimos para que podamos reconocerla como una mujer escarificada, por lo que la espalda es la zona que más ostenta roturas, además de las extremidades perdidas: brazos, piernas y cabeza.

Finalmente, el cuarto capítulo desarrolla nociones puntuales sobre la corporalidad, la percepción y el lenguaje, para profundizar en la relación de las piedras y el agua con el tiempo. Para ello, la revisión de bases fenomenológicas explicadas por Dartigues (1981) será fundamental para esclarecer conceptos básicos de esta corriente, como lo son la consciencia, el mundo y el ser, todos vinculados desde la percepción de los fenómenos, en el flujo de la intencionalidad entre el sujeto y el objeto.

Es importante aclarar que la fenomenología nace de las ideas de Husserl, quien buscaba crear un nuevo método de conocimiento; pero en la actualidad hay diversas ramas que, si bien pertenecen al mismo árbol, tienen caminos e intenciones diferentes. Para el interés de esta

investigación en torno al arte y la corporalidad las ideas más pertinentes son las de Merleau-Ponty, pensador que vincula la fenomenología con su relación con el cuerpo y el lenguaje. A lo largo del cuarto capítulo citaré diferentes textos suyos, como *Signos* (1964), para entender la relación de la percepción con el lenguaje desde la enunciación de los signos, misma que genera en el arte la expresión del encuentro con el mundo del artista. La lectura de *El ojo y el Espíritu* (2013) brindará de nociones claras para profundizar en la relación del cuerpo en la creación artística, desde la complejidad de ser vidente y visible al mismo tiempo.

Para profundizar en la corporalidad serán necesarios diversos autores, como López Ibor y López Ibor-Aliño (1974) quienes desarrollan el término desde la historia vital, no el cuerpo entendido como realidad fisiológica, sino su relación con las experiencias personales que resignifican la relación de nuestro cuerpo con el mundo. Las ideas de Moraña (2021) en *Pensar el cuerpo* serán fundamentales para comprender los cambios en el cuerpo, su cualidad vital que lo hace estar vivo y transitar por el mundo.

Es importante precisar la existencia de la Venus de Tamtoc como un desnudo femenino, por lo que la visión de Berger en *Modos de Ver* (2016) será importante para comprender las implicaciones de la mirada en la percepción de la escultura. Bien aclara el autor, la mirada masculina se impone en los cuerpos de las mujeres retratadas en la historia de la pintura occidental. Aquella línea la podré profundizar con la lectura de Zamora (2012) quien profundiza en la relación que las mujeres tenemos con nuestro propio cuerpo desde estos cánones e imposiciones patriarcales, y cómo eso genera sesgos de percepción hacia nosotras mismas, hacia el mundo y hacia el arte.

Al ser tan arriesgado, o incluso imposible, afirmar cuál era la experiencia de la corporalidad de quienes tallaron la escultura, es preciso remitirnos a los fenómenos inmediatos de la Venus de

Tamtoc: la piedra y el agua. La piedra, material tan milenario y resistente; el agua, la que fluye en nuestro planeta, en el río Tampaón y en el manantial donde fue ofrendada la escultura y permaneció oculta durante milenios. Por ello, el último apartado del capítulo (y por ende de la tesis) será una revisión de estos fenómenos con relación al paso del tiempo.

Las ideas de Lapoujade (2014) en *Homo Imaginans I* arrojarán una gran guía respecto a las piedras como relojes cósmicos, como testigos de la historia de nuestro planeta, y de la historia humana. Las cuales las conjuntaré con las nociones de Merleau-Ponty sobre el tiempo escritas en *Fenomenología de la percepción* (1993), donde su revisión fenomenológica plantea un tiempo no lineal, sin pasado ni futuro, sino aquel que se abre a la consciencia desde la percepción. La Venus de Tamtoc es una escultura que implica al cuerpo desde la vivencia de la piedra en el agua, desde la permanencia de un cuerpo escultórico en un manantial, en un tiempo inimaginable para el cuerpo corpóreo. La permanencia de la Venus de Tamtoc, la resistencia de la piedra en el agua permitió la percepción de su corporalidad.

Capítulo I: Mesoamérica y la Huasteca

Introducción

En este primer capítulo de la investigación busco comprender la multiculturalidad de Mesoamérica para profundizar en los modos de habitar el mundo que generaron a la Venus de Tamtoc, ya que su carácter único nos brinda un cambio de paradigma en la historiografía mesoamericana y en el conocimiento que teníamos de las distintas culturas y territorios de lo que hoy es México. Para cumplir ese objetivo es necesario comprender la situación en la cual aquella sociedad humana vivía y percibía para dar origen a la Venus de Tamtoc. Ello desde la aceptación de las distancias temporales y culturales que dificultan la comprensión de Mesoamérica y sus pueblos.

Por ello, desde los mapas del continente americano y el actual México, analizo las diferentes interacciones de las culturas en el tiempo y el espacio, atravesadas por procesos históricos contrastantes. Los mapas se complementan con las ideas de Kirchhoff (1943), pues me remito a las primeras aproximaciones al término de Mesoamérica como horizonte teórico. En contraste, nutro el capítulo con algunas de las publicaciones más recientes que ahondan en las características mesoamericanas, para comprender la multiculturalidad de los pueblos que dieron origen a esta investigación.

De primera importancia es el estudio de la Huasteca, región cuna de la Venus de Tamtoc. La del mundo huasteco es una cultura que se mantuvo y mantiene viva desde el contraste y la cualidad multiétnica de sus pueblos, desde los tének a los nahuas, vinculados por una misma tradición, al igual que toda Mesoamérica. Por lo que detallo sobre la vida cotidiana en la Huasteca, sus simbologías y sus vínculos con la escultura en piedra. De particular importancia serán los orígenes mayas y olmecas de esta región por la posible influencia estilística y ritual en el tema de esta investigación. Todo ello con el objetivo de profundizar en los modos de ver y percibir el mundo por aquellas personas que crearon la escultura que hoy enunciamos como la Venus de Tamtoc.

1.1 Primeras aproximaciones

En este apartado mencionaré los orígenes del término Mesoamérica. Enfatizaremos la interpretación desde la mirada europea, lo cual sin duda es un prejuicio muy arraigado en nuestro imaginario colectivo, el cual incide en la manera en que comprendemos al territorio. Una vez esclarecido aquello, podemos establecer que *Mesoamérica* es un concepto occidental utilizado para comprender el territorio cultural de los pueblos originarios de lo que ahora es el territorio de México y algunos países de Centroamérica. Deriva del prefijo griego “meso” (medio), haciendo

alusión a que es el área que se encuentra entre las culturas de Norteamérica y Sudamérica. Son diversas las investigaciones respecto a la periodización del territorio, pero la mayoría coinciden en un periodo entre 2500 a. C. y 1521 d. C., según estipulan López Austin y López Luján en la revista *Arqueología Mexicana* (15, 2000). Es importante remarcar la amplia extensión de su territorio y su latente biodiversidad. De tal modo, en un territorio tan vasto y siglos de desarrollo, es natural que las culturas mesoamericanas sean heterogéneas y contrastantes entre sí.

Para poder entender las diferencias y similitudes de las culturas mesoamericanas es preciso regresar a las primicias del término como sujeto de estudio. Publicado en 1943 por Paul Kirchhoff, *Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales* es el primer texto que propone la palabra como tal. Trata de encontrar lo que tienen en común ciertos pueblos y lo que los diferencia de otros, en respuesta a las fallas de la mera división geográfica entre norte y sur del continente Americano.²

Al comprender que el contexto de información y de conocimiento era distinto al que tenemos hoy en día, hoy nosotros partimos de ese conocimiento que alguna vez se tuvo que haber generado. Surge entonces la pregunta: ¿cómo es que se planteó este horizonte de sentido ante un territorio desbordado por culturas antiguas aún sobrevivientes? Creo que para tratar de contestarlo es importante ver en amplitud todo el continente, tratar de borrar las fronteras actuales entre países, y ver cómo se entrelazan las áreas culturales anteriores a las conquistas del siglo XVI.

² Me parece importante reflexionar respecto al contexto en que se dio. Kirchhoff nació en Alemania en 1900; filósofo y antropólogo de formación llegó a México en 1937. En 1938 funda la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y en 1943 establece el término Mesoamérica, y hasta 1952 los términos Oasisamérica y Aridoamérica. Es importante tener presente que sus investigaciones anteceden por treinta años al descubrimiento del Templo Mayor en el centro histórico de la Ciudad de México, por poner un ejemplo del papel jugado por este investigador.

Recordemos que “América” como le llamamos ahora a este continente era habitado por cientos de culturas diferentes, todas atravesadas por la amplia variedad geográfica que cruza de polo norte a polo sur, desde grandes desiertos, selvas tropicales, a glaciares, sabanas y bosques. Proliferaban innumerables lenguas y creencias, tribus nómadas y ciudades bien establecidas. Mesoamérica, con sus distintas y diversas áreas culturales, es solo uno de tantos territorios del continente.

Con ello presente, podemos analizar el contexto del área cultural que se encontraba justo en medio del continente, que no correspondía con las áridas regiones del norte, ni con las relaciones culturales del sur. Kirchhoff comenzó su investigación analizando una clasificación geográfica ya existente que agrupaba a los grupos indígenas de la zona. “1. Los recolectores, cazadores y pescadores de Norteamérica. 2. Los cultivadores inferiores de Norteamérica. 3. Los cultivadores superiores (<<altas culturas>>) 4. Los cultivadores inferiores de Sudamérica. 5. Los recolectores y cazadores de Sudamérica” (1943, p. 3). Partió de un vacío del que varios antropólogos también eran conscientes: muchas veces en las zonas de cultivadores superiores existían tribus de cazadores y recolectores, fenómeno que también ocurría en zonas de cultivadores inferiores. Sin embargo, pese a las diferencias en las técnicas de agricultura, las diferentes tribus comparten entre sí rasgos culturales que generan una súper área cultural con diferentes culturas. Es así como el grupo 3, de los cultivadores superiores, es nombrado por Kirchhoff como Mesoamérica, una súper área cultural intermediaria entre culturas septentrionales y meridionales.

Cuando este autor enlista lo exclusivo mesoamericano comienza por las características de la agricultura, dándole prioridad sobre elementos religiosos o políticos. De tal modo, prioriza los siguientes elementos del cultivo como la base mesoamericana: “bastón plantador de cierta forma (coa); construcción de huertas ganando terreno a los lagos (chinampas); cultivo de chíá y su uso

para bebida y para aceite de dar lustre a pinturas; cultivo de maguey para aguamiel, arropo, pulque y papel; cultivo de cacao; molienda del maíz cocido con ceniza o cal” (1943, p.8). Posteriormente recorre las materias primas, como el barro, la obsidiana, la pirita, el cobre, el pedernal, y objetos hechos con fibras como el algodón y la palma. También resalta la vestimenta, como el uso de turbantes, sandalias con tacones, vestidos.

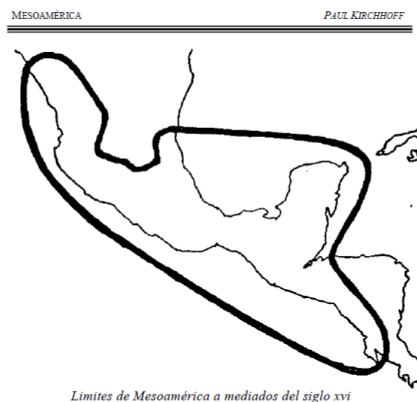
Después enlista elementos arquitectónicos, como las pirámides escalonadas, pisos de estuco, aros de juego de pelota. Resalta la escritura jeroglífica, signos numéricos y valores relativos. También subraya la medición del tiempo con un “año de 18 meses de 20 días, más 5 días adicionales; combinación de 20 signos y 13 números para formar un período de 260 días; combinación de los dos períodos anteriores para formar un ciclo de 52 años” (1943, p. 8). Ese último detalle, el ciclo de 52 años, será muy importante en esta investigación, ya que es el número de escarificaciones con las que cuenta la Venus de Tamtoc en el hombro derecho (revisar capítulo IV). Además, el autor también enlista elementos rituales, como el papel y el hule, el 13 como número ritual, el juego del volador, las deidades, varios ultramundos, y ciertas formas de sacrificio humano y auto sacrificio. Para finalmente concluir en elementos económicos como los mercados, y en procesos políticos como las órdenes militares y las guerras.

Sin lugar a duda las investigaciones de Kirchhoff son fundamentales para poder comprender las culturas originarias de América, pero por los años que han transcurrido desde sus investigaciones es importante revisarlas con cautela, en relación a los avances que han tenido disciplinas como la antropología, la historia, la arqueología, etc. Pensemos tan solo en todos los sitios arqueológicos que se han descubierto, como el Templo Mayor en Ciudad de México y la propia Tamtoc, el tema de estudio de esta investigación; y todos los sitios arqueológicos que hoy en día hace falta conocer y comprender en todo el territorio mexicano y centroamericano.

Ante ello, es necesario comparar el mapa original de Mesoamérica que propuso el autor, con los mapas actuales avalados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Es de aplaudirse cómo el territorio que estableció Kirchhoff como el Mesoamericano sigue siendo vigente en la actualidad, con ligeras variaciones en la frontera norte respecto al inicio de Aridoamérica (figura 2). Por otro lado, es evidente que el avance de las investigaciones ha profundizado en la categorización de las sub áreas y sistemas culturales; hoy en día se han establecido nueve áreas de desarrollo cultural: Norte, Occidente, Centro, Guerrero, Oaxaca, Golfo, Costa Sur, Maya y Centroamérica (figura 3). En el presente, los grupos indígenas del país mantienen vivas sus culturas en la resistencia de sus tradiciones, ellos son los herederos de Mesoamérica.

Figura 2

Mapa de Mesoamérica propuesto por Kirchhoff.



Nota. Adaptado de *Límites de Mesoamérica a mediados del siglo XVI*, de “Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales” (p. 6) por P. Kirchhoff, 1960, *Suplemento de la Revista Tlatoani*, n. 3. [Versión digital de AL FIN LIEBRE Ediciones Digitales, 2009.]

Figura 3

Mapa de Mesoamérica y sus áreas culturales



Nota. Adaptado de “Mesoamérica” por Vela y Solanes, 2019, *Arqueología Mexicana*, Especial 5, *Atlas del México Prehispánico*, <https://arqueologiamexicana.mx/indice-tematico/mesoamerica>

1.2 El término hoy en día

Es pertinente analizar el concepto de Mesoamérica desde una perspectiva refrescada por los nuevos saberes y el porvenir analítico que los descubrimientos arqueológicos y antropológicos han ofrecido en las últimas décadas. En ese transcurso, el libro *El pasado indígena* de López Austin y de López Luján ha sido una excelente guía para poder comprender a la Venus de Tamtoc desde la amplitud de lo que fue y es Mesoamérica. Comienzo este apartado con una definición actual que los autores ofrecen del término:

Mesoamérica fue una realidad histórica, producto de muy variables interrelaciones (de intercambio, políticas, bélicas, religiosas, etc.) que integraron diversas clases de sistemas. El nuevo concepto deberá referirse, entre muchas cosas, a los nexos causales de la incorporación de sociedades al sistema; a los nexos cohesivos que permitieron que, una

vez incorporadas, se mantuvieran permanentemente relacionadas entre sí; y a los nexos estructurales, que hicieron que cada una de ellas articulara su acción en la complejidad del sistema como uno de sus componentes (2018, p. 64).

Los autores, más allá de enfocarse en las similitudes y diferencias entre las culturas, definen el término desde la amplitud de relaciones e interconexiones entre sus tan diversos pueblos. Multicultural es aquel el territorio que dio vida a la Venus de Tamtoc, gracias a los diversos y estrechos nexos entre culturas.

A continuación, se enuncia lo que concibo como la base de la percepción en Mesoamérica, a partir de la cual se enuncia toda su cultura, e incluso fundamenta al territorio mexicano hasta hoy en día. López Austin y López Luján establecen que “con el transcurso de los siglos, estos pueblos de tan distinto origen fueron capaces de crear una unidad cultural fundada en torno al cultivo del maíz. En efecto, los primeros mesoamericanos se identifican como pueblos agricultores, descendientes de los nómadas recolectores-cazadores que habían habitado el mismo territorio durante milenios” (2018, p. 65). Es claro que los autores coinciden con lo planteado por Kirchhoff: la agricultura, y en específico el cultivo del maíz como base fundacional de Mesoamérica. Desde la agricultura se da el encuentro con el mundo de aquellos pueblos.

Por consiguiente, en un territorio vasto, fértil, con una flora y fauna exuberante, sus pueblos lo eran también. Las mesoamericanas son culturas nutridas de la biodiversidad de un territorio repleto de climas, relieves y paisajes tan diversos en los que desde hace milenios las primeras migraciones humanas lograron establecerse y subsistir con muchas más facilidades que en el norte. Como bien puntualizan López Austin y López Luján:

(...) los antepasados nómadas habían domesticado y cultivado, entre otras plantas, el maíz, el frijol, la calabaza y el chile. Esta invaluable herencia constituyó la base de la alimentación mesoamericana. Los agricultores, como cultivadores de dichas plantas, pudieron desarrollar una tradición compartida, independiente de influencias extracontinentales, hasta el siglo XVI. (2018, p. 67)

Durante siglos, las personas en Mesoamérica lograron domesticar las plantas silvestres para poder subsistir, y esas plantas alimentaron tanto a la gente como a sus culturas; tal es así que es sabido que la deformación craneana de las élites mayas se usaba para asemejar el cráneo humano a la forma de las mazorcas.

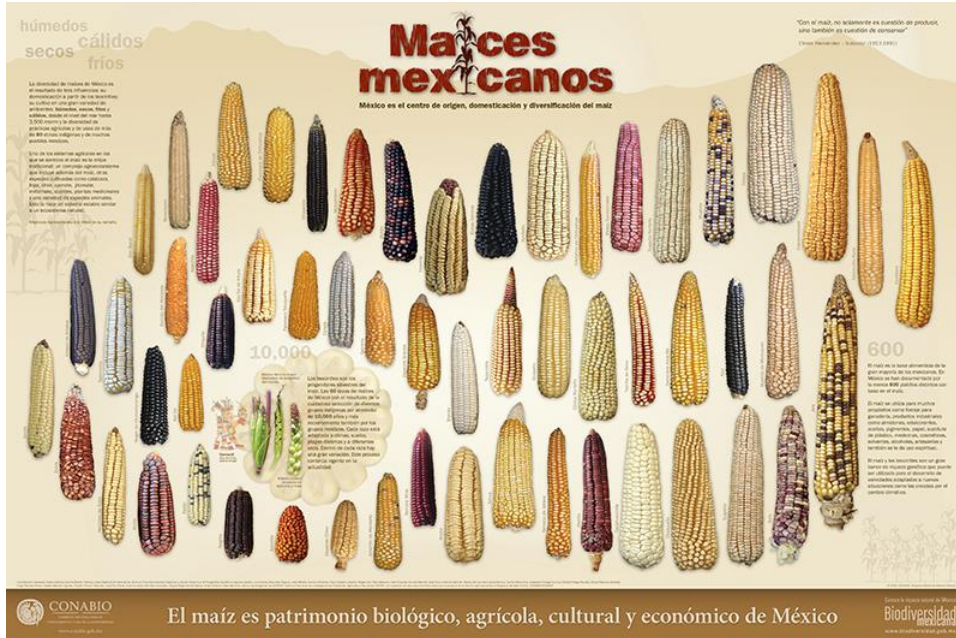
Eres lo que comes, se dice de manera coloquial. Esa frase hace eco en la manera en la que se define y constituye Mesoamérica como una súper área cultural desde los tres elementos que plantean López Austin y López Luján:

a) un patrón de subsistencia basado principalmente en las técnicas de cultivo de maíz; b) una tradición compartida creada por los agricultores en el territorio estudiado; y c) una historia, también en común, que hizo posible que dicha tradición de agricultores se fuera formando y transformando a lo largo de los siglos. (2018, p.67)

Si vemos una foto del maíz biodiverso que constituye la base de la dieta mexicana, podemos encontrar en cada colorido grano reflejos de la tradición e historia cultural que entrelazó el pasado indígena del país, y que aún hoy sostiene la diversidad cultural e identitaria de México (figura 4).

Figura 4

Maíces mexicanos



Nota. Adaptado de *Maíces Mexicanos [cartel]* por Galindo, C., 2013, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO).

<https://bioteca.biodiversidad.gob.mx/janium-bin/detalle.pl?Id=20230315133731>

Es debido resaltar que, si bien cada pueblo tuvo su propio desarrollo cultural, el factor de las culturas protagónicas influyó de manera decisiva en el desarrollo de tecnologías, tradiciones y estilos de expresión plástica. Estas sociedades protagonistas “tuvieron una influencia decisiva en épocas determinadas y sobre amplias extensiones de Mesoamérica. (...) La historia de Mesoamérica se teje, pues, con tres hilos: lo mesoamericano (producto de la gran tradición básica), lo local-regional y la acción globalizadora de los <<<protagonistas>>” (López y López, 2018, p.69). De tal modo, los autores plantean a los olmecas, teotihuacanos, toltecas y mexicas como las sociedades que influyeron de manera globalizadora en el territorio, dominando las redes de

comercio, lo cual sin duda influyó en que distintos modos de habitar el mundo se encontraran y expresaran, pero siempre manteniendo la gran tradición mesoamericana.

Pero ¿qué es entonces una tradición? Cuando esa palabra ronda nuestra mente solemos pensar en el día de muertos, en los altares y ofrendas que cobijan los hogares y las escuelas con el olor del copal y el naranja intenso de la cempaxúchitl. Para profundizar aún más, López Austin y López Luján ofrecen una definición que va más allá de lo aparente y ahonda en el imaginario colectivo:

Por tradición podemos entender un acervo intelectual creado, compartido, transmitido y modificado socialmente, compuesto por representaciones y formas de acción, en el cual se desarrollan ideas y pautas de conducta con que los miembros de una sociedad hacen frente individual o colectivamente, de manera mental o exteriorizada, a las distintas situaciones que se les presentan en la vida. No se trata, por tanto, de un mero conjunto cristalizado y uniforme de expresiones sociales que se transmite de generación en generación, sino de la forma propia que tiene una sociedad para responder intelectualmente ante cualquier circunstancia. (2018, p. 67)

Desde lo fenomenológico, podemos entender aquel entramado intelectual como la visión de Merleau-Ponty del lenguaje como encarnación de la percepción. Por poner un ejemplo hipotético, no pensemos en la tradición como el acto de pintar vasijas de ciertos colores y colocarlas en cierta ofrenda, la tradición sería la expresión del lenguaje de un pueblo para hacerle frente a la vida, al mundo que habitan. La vía sería esa técnica de pintura y colocación de tales vasijas que comparten los miembros de la comunidad, en base a su imaginario simbólico y religioso.

Es entonces cuando Mesoamérica se plantea como una súper área cultural, desde los vínculos siempre cambiantes entre grupos humanos con una tradición en común, la cual los interrelaciona más allá de sus similitudes y diferencias, debido a una misma manera primigenia de ser en el mundo. Por lo tanto, “más que como un conjunto de elementos inmutables en el tiempo y en el espacio, las tradiciones que caracterizan una súper área cultural deben concebirse como una peculiar corriente de concepciones y prácticas en continua evolución multiseccular y con notables particularidades regionales” (López et al., 2018, p. 21). La percepción en Mesoamérica nace desde la diversidad de sus pueblos y culturas que habitaron un mundo en el que el cultivo de maíces, frijoles, cacao y demás plantas permitió la vida y la generación de una tradición en común.

1.3 Periodización

Para poder situar el resto de la investigación en las dimensiones temporales es debido puntualizar la cronología mesoamericana: preclásico, clásico y postclásico, seguidos de los procesos de conquista y colonización. Aquella temporalidad es fruto de múltiples debates y propuestas entre los investigadores, de la mano de análisis científicos respecto a la antigüedad de los vestigios. No debemos olvidar que respecto al desarrollo de las investigaciones, el historiador “creará en esta forma un modelo de la transformación histórica, es decir, un marco hipotético para estructurar sus observaciones de una realidad compleja, siempre cambiante” (p. 15), como bien establecen López Austin y López Luján en el artículo “La periodización de la historia mesoamericana”, publicado en la revista *Arqueología Mexicana* (2000), el cual es una guía precisa para comprender el origen de estos conocimientos. Así, más allá del término o inicio de un proceso, es importante comprender las fuerzas sociales que los generan, siempre conscientes de que la historia es una reinterpretación, una construcción desde el presente.

Después de analizar las múltiples propuestas de periodización, López Austin y López Luján establecen la temporalización de Mesoamérica en siete etapas divididas en tres horizontes (los correspondientes a la periodización tradicional). Los criterios de clasificación son de índole agrícola, urbana y político-económica. En la tabla adjunta se sintetiza de manera clara y didáctica la información según los procesos culturales, los horizontes históricos y las fechas aproximadas (figura 5).

Figura 5

Tabla de los periodos históricos mesoamericanos

CRITERIO	MANIFESTACIÓN	PERIODO	FECHA
Patrón de subsistencia	Sedentarismo agrícola	PRECLÁSICO TEMPRANO	2500 a. C.
Relación de producción	Jerarquización social	PRECLÁSICO MEDIO	1200 a. C.
Relaciones político-económicas regionales	Capitales protourbanas	PRECLÁSICO TARDÍO	400 a. C.
Diferenciación campo-ciudad	Urbanismo	CLÁSICO TEMPRANO	150/200 d. C.
Relaciones político-económicas interregionales	Declive de los grandes estados hegemónicos y proliferación de capitales regionales	CLÁSICO TARDÍO	650 d. C.
Relaciones políticas hegemónicas	Regímenes supraétnicos zuyuanos	POSCLÁSICO TEMPRANO	900 d. C.
Relaciones políticas de dominio centralizado	Ruptura de regímenes zuyuanos	POSCLÁSICO TARDÍO	1200 d. C.
Fin de Mesoamérica	Conquista	COLONIA	1521 d. C.

Nota. Adaptado de “Criterios utilizados para la periodización de Mesoamérica” por López, A. y López, L., 2012, *Arqueología Mexicana*, Tiempo Mesoamericano I

<https://www.mesoweb.com/es/articulos/sub/AM043.pdf>

El periodo histórico más importante en esta investigación es el *Preclásico Tardío* (400 a. C.-150/200 d. C.); su proceso fue una consolidación de los avances de la etapa anterior, creciendo

la complejidad político-económica, así como el tamaño de los asentamientos y de las obras arquitectónicas. Según los investigadores, lo más probable es que la escultura de la Venus de Tamtoc pertenezca a esta última etapa, lo cual se explorará en el siguiente capítulo.

1.4 La Huasteca

Después de este recorrido por la amplitud mesoamericana, desde sus lluviosas selvas, sus helados volcanes y sus calurosas costas, el siguiente viaje que hay que emprender para comprender a la Venus de Tamtoc es a un territorio en el noroeste del actual México; a una región vasta que abarca Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Querétaro y Puebla; una región célebre por sus sones y danzas, donde el desierto y la selva conviven entre manantiales y cascadas: la huasteca. No lo haremos sin antes mencionar, que al ser tan complejas las definiciones de la Huasteca y sus múltiples características a lo largo del tiempo y el espacio, en esta investigación nos centraremos en los rasgos que inciden de manera directa con la Venus de Tamtoc y con las técnicas escultóricas; comprenderemos así la percepción en la situación de origen de la escultura, según quienes habitaron el territorio y expresaron con ella su encuentro con el mundo.

Durante milenios los huastecos han sido una cultura que persiste desde la tradición Mesoamericana del Golfo de México, cuyo legado ancestral rebosa de centros arqueológicos, esculturas, vasijas, etc. Empero, su estudio se vuelve un reto desde el nombre mismo de la cultura. En busca de comprender qué es la huasteca me respaldo en la tesis de maestría *Los motivos corporales de la escultura Huasteca: interpretación mediante un análisis objeto-imagen* de Caraveo (2018). Esta investigación me ha orientado de manera certera como un ejemplo a seguir de alguien que ha estudiado recientemente a la escultura huasteca. Su investigación comienza con la problemática de cómo nombrar a esta cultura, por lo que la autora desarrolla pertinentes diferenciaciones:

Con el nombre <<Huasteca>> han sido nombrados por igual y sin que por ello los haga equivalentes: al conjunto de grupos indígenas que viven en un área determinada sin importar su lengua; a la región geográfica con características específicas; a un grupo indígena de lengua maya; a una cultura material prehispánica. Para evitar confusión entre ellos, a lo largo de esta investigación se les referirá de la siguiente manera: 1) La Huasteca, la región geográfica con características específicas, 2) huastecos, todos los grupos humanos que viven o vivieron en la región Huasteca sin importar su lengua, 3) tének, al grupo de filiación lingüística maya que se considera originario de la cultura huasteca, 4) cultura huasteca, al conjunto de creencias, tradiciones y restos materiales que desde tiempos prehispánicos se encuentra en la región de la Huasteca. (2018, p. 5)

Es pertinente recordar que la problemática para entender los límites y alcances de esta cultura, así como su relación con el resto de las llamadas culturas del Golfo y de Mesoamérica, radica en la amplitud de siglos donde se cierne su desarrollo. En el caso de esta tesis enfocada en la Venus de Tamtoc, se utilizará la palabra *tének* para referirnos al grupo humano que desarrolló su civilización en tal ciudad y su periodización coincide con las posibles dataciones de la escultura y la ofrenda, como veremos más adelante en el capítulo II.

Sin embargo, como bien se plantea en el libro *De aquí somos: la Huasteca* (2008), dicha región ha sido habitada por etnias originales de tan diversa filiación lingüística, como los “tének o huastecos, nahuas (masewalimeh), otomíes o n’yuhu, los limasipihní o tepehuas, los totonacas y los pames o xi’iuy que, no obstante compartir rasgos culturales comunes, poseen sus propias lenguas y expresiones. Estamos hablando, pues, de una región monocultural y pluriétnica” (Ramírez et al., p. 21). Para estos autores se trata de una región monocultural y pluriétnica, es

decir, que diferentes etnias viven y alimentan a una misma cultura, la cual se ve enriquecida por tal diversidad, lo que se plasma también en sus manifestaciones artísticas.

Por su parte, respecto al papel que tuvieron los tének en la fundación de la tradición huasteca “la glotocronología muestra que, hace más de cuatro mil años, se estableció en la zona costera de la Huasteca una población hablante de tének, lengua emparentada con el tronco maya que formaba una continuidad idiomática a lo largo de la Costa del Golfo de México” (Ramírez et al., p. 13, 2008). De tal modo, este grupo de origen maya es el que posiblemente habrá tenido contacto con los olmecas, y que a la fecha vive y perpetúa la tradición en el territorio, sobre todo en San Luis Potosí.

Si bien estas etnias habitan el territorio en la actualidad, el vínculo particular de los tének con las culturas hermanas del territorio Mesoamericano, desde los albores de la civilización, se comprende bajo el concepto de culturas protagonistas que se plantea en *El pasado indígena* (revisar apartado previo). Con base en la posible temporalidad de la Venus de Tamtoc durante el *Preclásico tardío* (revisar capítulo II) su talla coincide con el esplendor olmeca. Durante ese periodo, la olmeca fue la primera cultura globalizadora en Mesoamérica, cuyo estilo se extendió a lo largo del territorio de la súper área cultural.

No hay que dejar de dimensionar las distancias geográficas. Si bien tanto huastecos como olmecas coinciden como Culturas del Golfo, hoy en día trasladarse en auto desde la zona arqueológica de La Venta a la zona arqueológica de Tamtoc tomaría de unas 12 a 14 horas (según Google Maps). Sin embargo, la cultura olmeca no funcionaba como una entidad individual, sino como un conjunto, pues:

(...) se ha pasado de hablar de una <<cultura madre>> a concebir muchas <<culturas hermanas>>. Por ejemplo, Christine Niederberger ha hecho notar que las fechas de radiocarbono no permiten sostener la existencia precoz de lo olmeca en un solo foco cultural; por el contrario, a partir del siglo XIII a.C. se observa una sincronía en el surgimiento de las manifestaciones simbólicas y estilísticas olmecas. Esto se hace patente en sitios muy lejanos a la costa del Golfo, en los cuales se produjeron con materias primas locales obras cuya calidad artística va mucho más allá de las simples copias provinciales. Lo anterior hace proponer a Niederberger que en 1200 a.C. se gestó la primera cultura panmesoamericana como resultado de un proceso generalizado de ósmosis económica, cuya evidencia más tangible es el llamado estilo olmeca. Fue éste un proceso de maduración cultural simultánea de numerosas etnias que habitaban un vasto territorio geográficamente diverso. (López y López, 2018, p.110)

Pensar el posible origen olmeca de la Venus de Tamtoc se vuelve más realista si recordamos las posibilidades de comunicación fluvial en la región costera entre ambos yacimientos arqueológicos. En el caso de Tamtoc, esta ciudad se ve rodeada por el río Tampaón, cuyo cauce definió su historia.

Las influencias del lenguaje artístico olmeca sobre otras culturas eran muy amplias. Un ejemplo escultórico de la extensión del estilo olmeca en otras áreas culturales es la pieza de cerámica *Hombre en actitud reflexiva* que forma parte de la colección permanente del Museo Amparo (figura 6).³ Lo explica Pablo Escalante, el curador de la colección, en su artículo en la página web del museo donde estipula que:

³ En mi estancia como parte del equipo de servicio social en el área de talleres artísticos y visitas guiadas fue muy interesante descubrir la sorpresa de las personas al revelar que esta pieza que tiene tanta semejanza con el arte olmeca de Tabasco y Veracruz fue realizada en Las Bocas, Puebla.

(...) cuando decimos “*olmeca*” no queremos decir que proceda de la costa del Golfo, sino que pertenece a esa gran tradición cultural predominante durante el Preclásico medio (1000-500 a.C.) en varias regiones de Mesoamérica. Lo olmeca se manifiesta como un estilo en la escultura, en la cerámica y en la arquitectura y nos indica que las nacientes noblezas mesoamericanas estaban en contacto y compartían ya, en esa etapa temprana de civilización, muchos rasgos culturales y una manera de ver el mundo. (s.f., párr. 1)

Ante lo cual, si el actual Estado de Puebla, lleno de volcanes y montañas tan pronunciadas, además de desiertos repletos de cactus y de biznagas, estuvo tan fuertemente influenciado por las costumbres, la política y la economía olmeca, no es para nada descabellado inferir que entonces los antiguos habitantes de Tamtoc, situados en el Golfo de México compartieron la gran tradición olmeca.

Figura 6

Hombre en actitud reflexiva



Nota. Adaptado de *Hombre en actitud reflexiva*, por Museo Amparo, (s.f.)

<https://museoamparo.com/colecciones/pieza/289/hombre-en-actitud-reflexiva?page=5>

Es muy importante tomar perspectiva para no perder de vista la diversidad dentro de la conexión entre culturas, bien recordemos lo planteado en apartados previos respecto a lo local-regional, siempre en tensión con la fuerza globalizadora de las culturas más dominantes. Aquella diversidad implicaba compartir los modos de habitar el mundo, de percibir y de expresarlo mediante el lenguaje, más allá de la lengua hablada, de las expresiones de la mirada. Como apunta Escalante respecto a las variadas expresiones artísticas: “se llegaron a realizar figuras humanas dentro de una pieza rectangular, con muy pocos trazos, con un esquematismo sorprendente. Y al mismo tiempo, en los mismos sitios y en las mismas fechas, otros artistas hacían piezas como ésta [el *Hombre en actitud reflexiva*], acentuadamente naturalista y con rasgos que le confieren una fuerte individualidad” (s. f., párr. 3). Ante ello podemos encontrar piezas tan distintas dentro del estilo olmeca, en las que pueden existir las contradicciones entre el naturalismo y la abstracción, diferentes expresiones de los sentidos y la expresión.

Hay diversos estudios y propuestas de la temporalidad de los yacimientos en la Huasteca y del desarrollo de los grupos tének, en un periodo desde el 1600 a. C. hasta la conquista por parte de los españoles en el siglo XVI. En afán de vincular toda la información a la percepción que dio origen a la Venus de Tamtoc, nos centraremos en mencionar solo las fases culturales cuya información disponible remitan a la escultura, la feminidad y al vínculo olmeca. Es de resaltar que no necesariamente coinciden con las fases de mayor hegemonía de los huastecos en relación a otros pueblos.

La Fase Cultural Chacas (1150-900 a. n. e.) es importante porque sienta las bases del primer contacto tének-olmeca, ya que “durante esta época se presentan algunos rasgos de la <<cultura olmeca>> que son absorbidos por la cultura local sin llegar a transformarla” (Ramírez et al., p. 37, 2008). La Fase Cultural Tampaón (900-650 a. n. e.) perpetua los orígenes del vínculo entre las

culturas y su incidencia en las artes plásticas, sobre todo en la escultura, pues “las figurillas también denotan ciertos rasgos olmecoides y se elaboran juguetes de barro con ruedas, cuentas de barro, orejeras sólidas y huecas de barro y hueso pintadas de rojo en el interior” (Ramírez et al., p. 37, 2008). En contraste con la fase Chacas, la fase Tampaón remite de manera directa con Tamtoc, ya que ese es el río que rodea casi por completo a la ciudad, uno de los medios de vida de la población, y a la vez un riesgo vital por las constantes inundaciones.

En la Fase Cultural Tantután II y III (350 a. n. e.- 200 a. n. e.) se hace mención de la representación de mujeres con fisonomía similar a la Venus de Tamtoc, pues “(...) se introducen a la vez las tradiciones de cerámica pasta fina y las figurillas femeninas desnudas de cuerpos esbeltos y caderas anchas, así como silbatos, flautas y figuras de animalillos” (Ramírez et al., p. 39, 2008). Ello se relaciona no solo con la Venus, también con las representaciones de mujeres de Tamtoc, incluidas las tres figuras del monolito de *La Sacerdotisa*, y las diversas figurillas de barro ofrendadas, que también denotan lo que hoy en día le llamaríamos un cuerpo tipo de pera o de reloj de arena, con caderas prominentes.

Esta importancia que en la Huasteca se le da a la presencia de las mujeres embarazadas (figura 7) o con cuerpos esbeltos (figura 8), desnudas o con grandes tocados, ha sido analizada por más investigadores, quienes establecen vínculos con la cosmovisión y los rituales. De aquello infiero que la percepción del pueblo huasteco o tének nos expresa la importancia de la fertilidad y la conexión con la naturaleza en el lenguaje de lo femenino. Por ejemplo:

Existen figurillas representando mujeres desnudas con pechos y caderas prominentes, a veces embarazadas, al menos desde el 1400 a. C.; se trata de las primigenias diosas de la fertilidad o diosas madre, relacionadas con la luna, la tierra, el agua, la fertilidad, el sustento y la vida. Estas reciben el nombre de *Teem*. Aparte de las figurillas de arcilla, en la escultura

mayor se les representaba como mujeres semidesnudas, con las manos sobre el vientre y portando un gran tocado en forma de semicírculo en la cabeza. (Ramírez et al., p. 89, 2008)

La descripción que se plantea respecto a las figuras de barro coincide con la corporalidad de la Venus de Tamtoc, con una figura con curvas contorneadas; sin embargo, respecto a la escultura mayor, la descripción no coincide, ya que la cabeza de la Venus desapareció, por lo que se desconoce que tuviera tocados; además, otra diferencia son las marcadas escarificaciones. Es decir, el caso de estudio de esta investigación coincide con el imaginario cultural sobre las mujeres, pero no en su representación plástica.

Por su parte, el Museo de la Cultura Huasteca en Tampico, Tamaulipas tiene diversas piezas nombradas como *Diosas Teem*, las cuales coinciden con la Venus de Tamtoc en el tamaño y en el material, pues también están hechas de roca sedimentaria; sin embargo, la talla es mucho más geométrica (figura 9), y el acabado no ostenta un pulido (figura 10), al contrario, hace gala de la porosidad de la roca. Además, ambas esculturas cuentan con otros simbolismos, como cráneos, tocados y orejeras.

A pesar de las constantes coincidencias y vínculos, es muy difícil poder situar a la Venus dentro de la tradición Huasteca/tének. Por ejemplo, en el Museo de la Cultura Huasteca no se menciona la existencia de la Venus de Tamtoc en ninguna fotografía, en ninguna sala, en ninguna ficha técnica, ni siquiera en el material específico respecto al trabajo escultórico en la región. Lo que se explica en que el recinto fue fundado en 1973 y remodelado en 2003, dos años antes del descubrimiento de la ofrenda y el Monumento 32 por Guillermo Ahuja.

Figura 7

Figurillas de cerámica de mujeres embarazadas.



Figura 8

Figurillas femeninas de barro con piernas esbeltas y orejeras.



Figuras 9 y 10

Diosas Teem talladas en roca sedimentaria



Lo cual no es excusa para el libro *De aquí somos: la Huasteca*, publicado en 2008, tres años después del descubrimiento de la Venus. Este texto me orientó de manera muy certera respecto a esta milenaria cultura huasteca, para poder comprender su carácter multiétnico y su tradición forjada a través de los siglos; pero, es lamentable que la mención de la Venus de Tamtoc brille por su ausencia. No se le menciona en una sola página, si bien en un apartado sobre la escultura huasteca los autores se refieren a Tamtoc como un yacimiento vasto en escultura monumental, haciendo mención en los monolitos de *El Gobernante* y *La Sacerdotisa*; es decir, si

mencionan a *La Sacerdotisa*, con ella se descubrieron su ofenda con a la escultura de la Venus, pero aun así la omiten.

Pienso que el estudio de la Venus de Tamtoc implica admitir que el pasado nos rebasa y nos desborda, pues la originalidad, materialidad y el tratamiento del cuerpo de esta escultura hacen que sea casi imposible de catalogar y encasillarla en la historia mesoamericana y de la humanidad. Me remito de nuevo a Caraveo, quien puntualiza que “debido a la falta de documentación, es frecuente recurrir a los datos recabados de otras culturas –muchas veces lejanas en tiempo y distancia-- para llenar los vacíos que se tienen sobre la Huasteca” (2018, p. 12). Si entender a esta cultura es muy complejo, ¿qué nos depara respecto al estudio de la Venus de Tamtoc si en la bibliografía especializada casi ni se le menciona? Es por ello que en esta investigación recurro a la fenomenología y los estudios perceptivos para poder entender a la escultura desde otras amplitudes, aquellas que remiten a la corporalidad, el habitar el mundo, y la percepción del tiempo.

Además, si bien el vínculo de la huasteca con otras culturas, sobre todo la olmeca y la maya es muy importante, no debemos de perder de vista que, “la mayoría de los documentos de la Colonia o de poco antes de la conquista con los que se cuenta para obtener información acerca de quienes vivían en la Huasteca, fueron elaborados desde la perspectiva europea o bien desde la perspectiva de grupos indígenas ajenos a la región” (Caraveo, 2018, p. 17). Al hablar de una pieza de un descubrimiento tan reciente como lo es la Venus de Tamtoc y perteneciente a una cultura lejana al centro del país, es obligado afrontar y aceptar la escasez de información.

Esa es la belleza de esta escultura en el marco de estudio mesoamericano, su diversidad. Tratar de comprender a la Venus de Tamtoc para mí representa asomarse a la tierra y encontrar un milenario entramado de raíces de árboles tan antiguos y viejos como los ahuehetes. Entre esas raíces entrelazadas germinó una escultura, un cuerpo femenino mutilado y con escarificaciones,

una ofrenda en un manantial sagrado. Nombrarlos huastecos, olmecas, mayas, teenek es importante para tratar de comprender cómo era la vida de esas personas, cuál era su manera de habitar el mundo que los llevó a perpetuar tradiciones en las que la *Venus de Tamtoc* germinó como una pequeña semilla.

Al estudiar a la Venus de Tamtoc resalto la multiculturalidad (o multiétnicidad) de las personas que la realizaron, porque en su manera de habitar el mundo permanece siempre su humanidad, la rotunda humanidad de la talla de la *Venus de Tamtoc*, y la humanidad de su encuentro arqueológico en 2005, porque por más años que los vestigios arqueológicos se encuentren en la naturaleza, hasta que son vistas por alguna persona dejan de ser simples rocas y se abren a la percepción. El contacto que la Venus de Tamtoc nos brinda con las ancestrales culturas nos permite conocer la manera en que expresaron su encuentro con el mundo, una percepción vinculada con la diversidad, la fertilidad y la feminidad como enunciación de aquellos lenguajes.

1.5 Conclusión

Cierro este capítulo con la palabra que me parece fundamental para entender la percepción en Mesoamérica y en la Huasteca, la cual se expresó en la Venus de Tamtoc: diversidad. Este concepto remite a un habitar el mundo marcado por la variedad de culturas, idiomas, costumbres, expresiones de la vida humana en constante contacto entre sí, y vinculadas desde la abundancia de la naturaleza y en particular por el cultivo del maíz, una planta diversa en todo el territorio.

Desde un inicio, la América pre-conquista era un continente rebotante de climas, geografías y culturas, algunas con mayor contacto entre sí, estableciendo súper áreas culturales. Esta interacción se vio trastocada por la incidencia de una cultura externa: las colonias europeas

del siglo XVI, en su mayoría españolas, portuguesas e inglesas. Los procesos de guerra y resistencia cambiaron la organización político-administrativa del continente, con nuevas organizaciones con base en la hegemonía europea que englobaron de manera arbitraria diferentes pueblos indígenas. Tal es el caso del Virreinato de la Nueva España que atravesaba una decena de áreas culturales.

Así, nombrar a Mesoamérica como un término propio, diferenciado de las culturas del norte y del sur del continente, fue primordial en el siglo XX para comprender a los diferentes pueblos existentes en México y Centroamérica, cuyo sustento y estilo de vida es muy distinto a las otras regiones, desde los propios vestigios arqueológicos hasta los pueblos indígenas que hoy en día viven en resistencia. Ante ello, el trabajo de Kirchoff es fundamental para entender la súper área cultural en relación a sus características primarias: las técnicas de agricultura; a partir de las cuales se desprenden sus otros rasgos, como la política, los calendarios y la religión.

Por su parte, López Austin y López Luján nos orientaron para comprender esta tradición en común desde una planta muy particular: el maíz, en cuya biodiversidad late la tradición de cada cultura mesoamericana y hoy en día la mexicana. Estos autores puntualizan que, si bien los diferentes pueblos estaban divididos en distintas áreas culturales, separados por contrastantes territorios y sus propias lenguas, el cultivo del maíz es la gran tradición en común que comparten y que vincula su vida política, religiosa y cotidiana. Aquella tradición en común podría enunciarse como la percepción en común entre las personas del territorio.

Mientras tanto en la Huasteca, la presencia del río Tampaón enlazó a Tamtoc con toda Mesoamérica, en específico con la cultura Olmeca, ya que desde la Fase Cultural Chacas (1150-900 a. n. e.) se mantuvo el contacto tének y olmeca, aunque se desconoce cuál era la situación específica de Tamtoc y la Huasteca en ese entonces. Innegable es la influencia decisiva de los

Olmecas en el resto de la súper área cultural; gracias a su poderío comercial y político difundieron sus diversos estilos en las artes plásticas, por lo que podemos ver arte de carácter olmeca en toda Mesoamérica. Con base en ello, la posibilidad de que la visión del mundo Olmeca haya influido en la expresividad de la Venus de Tamtoc es alta.

Hoy en día la Huasteca rebosa de pueblos indígenas, siendo los tének los más numerosos y antiguos desde su origen mayense. Pertenece al área cultural del Golfo (en los actuales estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Veracruz, Querétaro, Hidalgo y Puebla) y se caracteriza por su propia diversidad, ya que es una de las regiones indígenas más importantes de México, la más fuerte hacia el norte del país, pues además de los tének se encuentran otros pueblos como el nahua, lo cual nos permite ver las interrelaciones entre culturas que conformaron Mesoamérica.

Pese a las estrechas relaciones entre pueblos, también había características que los diferenciaban entre la súper área cultural. Uno de los rasgos más importantes de la Huasteca precolombina (y actual) es la importancia de las mujeres dentro de la estructura social, incluso podemos clasificar su periodización histórica según las diversas representaciones de la figura femenina. Ejemplo claro de ello son las figuras escultóricas *Teem* que tanto en cerámica como en piedra representan a mujeres de caderas y senos rebosantes. En base a ello, podemos afirmar que una expresión fundamental de la percepción en aquella cultura era la feminidad como símbolo de la fertilidad y la vida, un vínculo con el mundo desde la naturaleza.

Sin embargo, es claro que el estudio de la Venus de Tamtoc, así como de la Huasteca necesita mucho más desarrollo, casi no se le menciona en mucha de la bibliografía especializada ni en los museos de sitio. Pese a ello, el vínculo de la escultura y los tének con el resto de Mesoamérica me reafirma que la tradición con base en el cultivo del maíz fundó la percepción del mundo que habitaron. Además, el lenguaje de lo femenino dentro de la Huasteca como expresión

de la fertilidad y la vida, generó que en Tamtoc se tallara una escultura de un desnudo femenino, para luego ser mutilada y depositada en las aguas de un manantial sagrado como ofrenda al monolito de una sacerdotisa.

Sin esas culturas rebosantes en su diversidad y en su culto a la naturaleza, la percepción que generó a la Venus de Tamtoc no existiría. Al mismo tiempo, los límites de la información de la historiografía me motivan al análisis fenomenológico de la Venus de Tamtoc, poder comprenderla en nuestra misma humanidad, lo que indudablemente tenemos en común con quienes la tallaron. Por ello, hemos de adentrarnos en la ciudad de Tamtoc y su relación con el agua, la fertilidad y la vida, la situación del aparecer de la escultura de esta investigación.

Capítulo II: Tamtoc, agua y escultura

Introducción

En el capítulo anterior esclarecí la importancia de la diversidad cultural y del cultivo del maíz como bases de la gran tradición mesoamericana; y de la importancia de las mujeres en la cultura huasteca como lenguaje simbólico de la fertilidad y la vida. Ahora, en este segundo capítulo de la investigación abordaré las características propias de la Venus de Tamtoc y su entorno, en específico al monolito de *La Sacerdotisa* y el manantial, donde la pieza fue encontrada. Con el fin de abordar la percepción que se expresó en la escultura en cuestión, haré hincapié en la importancia del agua y los ríos en el origen de ésta, así como del culto a la fertilidad desde lo femenino.

Aquellas cuestiones lo podemos atisbar en los diferentes vestigios que se encuentran en el Sitio Arqueológico de Tamtoc, San Luis Potosí. Con tal motivo, este capítulo complementa la

bibliografía especializada con mi trabajo de campo al viajar a Tamtoc el 26 y 27 de enero de 2023⁴. Durante mi visita pude atestiguar la importancia del agua en la constitución de la ciudad, por el vínculo con el río Tampaón, del cual es vertiente el manantial en el cual se sumergió la escultura.

Bien sabemos que los tiempos han cambiado, miles de años nos separan del momento de la talla y del ritual, y tan solo 500 de la conquista de Tenochtitlan, por lo que ni la percepción ni el territorio son el mismo. Tamtoc ha sufrido constantes cambios, procesos de florecimiento, declive, etc., pero el río Tampaón se mantiene ancho y acaudalado, y aún alimenta al manantial sagrado. Es por ello que el trabajo de campo me ayudó a aproximarme a la situación primigenia de la escultura, a lo perceptivo. Todo para dilucidar la percepción que tenían las personas que expresaron en la escultura su modo de habitar el mundo.

Respecto a la bibliografía utilizada, se recurre al libro *Tamtok: sitio arqueológico huasteco* (2001), de la célebre pareja de arqueólogos Stresser Peán, el cual se constituye como una fuente de estudio imprescindible en torno al tema, porque, si bien antecede al descubrimiento de la Venus de Tamtoc, de *La Sacerdotisa* y del resto de la ofrenda, resulta pertinente por su descripción del entorno natural. Por su parte, el libro *Tamtoc: esbozos de una sociedad urbana* (2012) es una perspectiva más fresca del área que profundiza a detalle en la dimensión arqueológica, social y religiosa del sitio.

⁴ En anexos de la investigación se pueden encontrar narraciones de mis experiencias e impresiones en mi visita a los diferentes lugares de Tamtoc, guiados por Alfredo Gámez, encargado actual del sitio, a quien también entrevisté para atestiguar su experiencia como parte del equipo del arqueólogo Guillermo Ahuja en el momento que se descubrió el monolito, la ofrenda y la escultura.

Antes de comenzar el capítulo es necesario hacer una importantísima aclaración: Tamtoc es un sitio vivo. Al viajar a Tamtoc se cuenta que hoy en día los grupos tének veneran a la Venus y a *La Sacerdotisa* durante la primavera. Tengamos siempre presente que Mesoamérica no es un concepto inerte del pasado, sino una resistencia en el presente. Huastecos no solo fueron aquellos que en el pasado tallaron las esculturas, lo son quienes hoy las veneran y la cuidan, pese a toda adversidad.

2.1 Cómo nombrarle

De entrada, en el desarrollo de esta investigación he encontrado confuso el cómo nombrar a esta escultura y a su zona arqueológica. El nombre que el INAH ocupa en las fichas técnicas es *Mujer escarificada*, sin embargo, el término Venus de Tamtoc también se encuentra en diversos registros, medios de comunicación y en el boca en boca de los lugareños del sitio. Otro conflicto está en la gramática de la zona arqueológica, porque en la bibliografía también aparecen muchas contradicciones entre las letras, sobre todo con la c y la k.

La cuestión radica en que Tamtoc es un nombre del que poco se ha oído; por lo menos en mi educación, desde el nivel básico hasta el superior, fue una palabra que nunca escuché. No fue hasta la exposición *Golfo: Mosaico Ancestral* (2018) en el Museo Nacional de Antropología que pude conocer el objeto de estudio de esta investigación y leer en la ficha técnica su nombre y yacimiento: “*Mujer Escarificada, Zona Arqueológica de Tamtoc*”. Unos años después, al comenzar a realizar mi tesis, empecé a encontrar las contradicciones entre las fuentes bibliográficas, algunas lo escribían como Tamtok o y otras como Tantoc.

Al respecto, los arqueólogos Stresser-Péan se remiten a las raíces de la lingüística tének, en comparación con otras palabras propias de la región que utilizan prefijos y sufijos similares. Como bien puntualizan:

el nombre de “Tantoc”, citado por dos documentos del siglo XVI, corresponde a un topónimo huasteco *tamtok’* formado por el prefijo locativo *tam-* y por la palabra *tok’* que significa azul-negro, o negro profundo, como el de algunas obsidianas. Volvemos a encontrar esta palabra *tok’* en el nombre del lugar *tok’mom* o Tocomón, que debe su nombre a un manantial de aguas oscuras del municipio de Aquismón. Se encuentra también en el nombre del arbusto llamado *tok’te’*, *Eupatorium albicaule* Sch. Bip. ex Klatt (*Compositae*) cuyas hojas se empleaban todavía hace poco en la Huasteca y en Guatemala para teñir de negro o de azul muy oscuro. El antiguo nombre huasteco de *Tamtok’*, posiblemente aludía a la presencia de este arbusto que, como otras plantas que producen tintes, se considera que tiene también propiedades médico-mágicas. (2001, parr. 88)

Lo que es un hecho es que *Tam* en tének significa *lugar o lugar dónde*, de allí diversos nombres en la Huasteca como Tamohi, Tamuín, Tampacooy, Tampico, Tamaulipas y una larga lista de etcéteras. En mi recorrido por Tamtoc durante enero de 2023 los lugareños me dijeron que el nombre de la ciudad significa “lugar de nubes”.

Por su parte, en el libro *Tamtoc: esbozos de una antigua sociedad urbana*, los coordinadores puntualizan que “A la palabra *Tamtoc* se le han asignado diferentes significados y se ha escrito de diversas maneras (Tantocoob, Tantoc, Tantok y Tamtok), (...) decidimos escribirlo temporalmente como Tamtoc debido a que es el nombre con que está inscrito actualmente en la Dirección del Registro Público de Monumentos y Zonas arqueológicas del INAH” (Martínez et al, 2012, p. 18). En mi investigación decidí utilizar la palabra Tamtoc para ir en sintonía con la fuente bibliográfica que más me ha orientado en torno a *La sacerdotisa*, la ofrenda y la Venus.

Elijo el término Venus de Tamtoc para referirme a mi tema de estudio, pues el término *Mujer Escarificada*, si bien es el nombre oficial por parte del INAH y es innegable que es un

término ilustrativo sobre las características primigenias de la escultura; a mi parecer le resta importancia al sitio tan importante en el que se encontró, pues la escultura es de las pocas piezas arqueológicas en el mundo que permanecen expuestas en su lugar de origen mesoamericano, lo cual es un “milagro” sobre todo si lo enmarcamos con los saqueos de Mesoamérica durante la colonia; o mucho más reciente, con el extractivismo del estado mexicano y su visión centralista de los museos en el siglo pasado⁵.

Por otro lado, la palabra *venus* en historia del arte remite a las diversas esculturas femeninas en todo el mundo, como la *Venus de Milo* o la *Venus de Willendorf*. Si bien el origen del término viene de la diosa Afrodita en Grecia y Venus para los romanos, en el arte suele contextualizarse para hablar de la belleza y de las distintas representaciones femeninas a lo largo de la historia de la humanidad. Al escribir esta investigación usando el término Venus de Tamtoc, se dota a la escultura de la identidad propia de su origen a la par que la contextualiza en la historia, con la importancia que merece en la comprensión del desnudo femenino en el arte.

2.2 Tamtoc: agua y fertilidad

En este apartado revisaremos la importancia del agua como elemento sustancial en Tamtoc, urbe que dio origen al objeto de estudio de esta investigación. Vinculo a esta antigua ciudad con el agua, porque la percepción de aquel fenómeno debió de ser sustancial en la creación de la Venus, ya que fue sumergida en un ritual vinculado al culto a la fertilidad. Hago especial hincapié en que la escultura no fue enterrada en la tierra, ni quemada en el fuego, la escultura fue mutilada y depositada en un manantial. Aquel manantial es un nacimiento de agua, parte de la cuenca del río

⁵ Pensemos en el traslado del Tláloc a mitad del siglo XX, una pieza de culto vivo, al Museo Nacional de Antropología.

Tampaón, el cual rodea a la ciudad y permitió su esplendor por la fertilidad del suelo, pero también su declive a causa de las inundaciones.

Desde hace siglos la presencia de los ríos determinó la historia humana en la zona. Actualmente las ciudades más cercanas son Tamuín y Ciudad Valles, las cuales desarrollan su economía desde los recursos del río Tampaón. La zona arqueológica se ubica en un carácter estratégico de su comunicación fluvial, pues “en el corto sector donde el río Tamuín [Tampaón] corre más o menos paralelo al eje de la sierra de Tanchipa es donde se elevan las ruinas de Tamtok” (Stresser-Péan et al., 2001, parr. 23). Su vecino arqueológico más cercano es Tamohi⁶, y desde la pirámide más alta de este sitio se vislumbra las pirámides de Tamtoc, las cuales desde la lejanía parecen cerros, pero su perfecta alineación delata la mano humana (figura 11).

Considero que el agua es imprescindible en esta investigación porque la Huasteca se constituye por su relación con los ríos (figura 12). Ejemplo de ello es la ciudad de Tamtoc rodeada casi en su totalidad por el río Tampaón, como bien puntualiza la pareja Stresser-Péan “durante la época precolombina, Tamtok fue uno de los tantos pueblos huastecos situados al borde de un río de caudal permanente. De hecho, aun cuando los actuales huastecos se han refugiado en las regiones montañosas o de colinas, sus antepasados precolombinos tenían predilección por las orillas fértiles de los grandes ríos de la llanura, navegables y con abundante pesca” (2001, parr. 1). Es fundamental dimensionar que el Tampaón es un afluente del Pánuco, lo cual aún hoy vincula a Tamtoc con las demás poblaciones, desde pequeños pueblos a grandes ciudades como Tampico, por lo que el caudal del río a la fecha mantiene vivos territorios de alta población en el país.

⁶ En aquel sitio se encontró la célebre escultura *El Adolescente Huasteco*, es un yacimiento en íntima relación con los ríos, por su nombre en tének “Lugar donde hace remolino el agua”.

Figura 11

Vista de Tamtoc desde la pirámide de Tamuín



Nota. Al fondo se observa Puente de Dios, y los tres aparentes cerros que están un nivel abajo son las pirámides de Tamtoc.

Figura 12

Orilla del río Tampaón desde Tamtoc



Se sigue entonces con la revisión de la temporalidad de la antigua ciudad para tener perspectiva sobre los contrastes entre la fertilidad del territorio y los riesgos del río. Como bien se ha puntualizado en los apartados previos respecto a la Huasteca, es complejo datar las distintas temporalidades de los yacimientos, pero se cree que el más antiguo periodo de Tamtoc ocurrió:

cerca del año 400 a.C., que corresponde a un asentamiento identificado como anterior al periodo urbano, en el cual posiblemente se gestó lo que podría considerarse el embrión urbano (Wiesheu, 2002). Es un periodo caracterizado por una economía basada principalmente en la producción de bienes de consumo (agricultura, caza y pesca), pero en el que empezó a tener relevancia la obtención de bienes de prestigio (esculturas, vasijas, lapidaria, etcétera). (Martínez et al., 2005, p. 23)

Si a esos 400 años a.C. le sumamos el número 2023, el año en el que escribo esta investigación, nos daría que la antigüedad del sitio sería de unos 2423 años aproximadamente⁷. Según lo planteado en la anterior cita, podemos identificar la presencia de las artes, sobre todo de la escultura a gran formato, como indicadores de la abundancia en una sociedad que tuvo los recursos humanos y materiales para llevarlas a cabo, en una temporalidad distanciada por más de dos milenios de nuestras tecnologías.

Sin embargo, el esplendor de Tamtoc se perdió mucho tiempo atrás, quedó olvidado en el paso del tiempo, hundido en la memoria de la selva. Se cree que el principal problema fueron las inundaciones, porque “al final, por razones que aún desconocemos, el sitio perdió su hegemonía regional. A la llegada de los españoles, acontecida en la primera mitad del siglo XVI, Tamtoc ya había sido abandonado y, al parecer, su vecino Tamohi se había consolidado como uno de los

⁷ Un factor muy importante en la generación de ese conocimiento justamente fue el descubrimiento de *La Sacerdotisa* y de su ofrenda, ya que rompió el paradigma que consideraba a los huastecos como poblaciones más recientes, parte del Posclásico.

centros importantes de la región” (Martínez et al., 2012, p. 32). Hoy en día, los lugareños dicen que, cuando en Tamuín apenas empieza a subir un poco el nivel del agua, Tamtoc ya está inundado.

Esta íntima relación de Tamtoc con el agua es una característica que resalto como primordial en el encuentro con el mundo que tuvieron quienes tallaron a la Venus y decidieron sumergirla en un manantial afluente de su gran río. Hoy en día, a pesar de que las circunstancias han cambiado, tanto en lo medioambiental, cultural, político, económico, etc., Tamtoc es un lugar fértil y rebosante de vida. Durante visita al sitio el 26 y 27 de enero de 2023 pude ver al río Tampaón fluir tranquilo y a sus aguas brillar como la pureza del jade, aunque en algunas partes de su orilla se delata la sobreexplotación industrial por una sociedad humana que no conoce límites⁸, muy lejana a aquellas culturas que sacralizaban la fertilidad y la vida en ese mismo territorio.

Es vital mencionar que la biodiversidad de Tamtoc se perdió en los últimos siglos a causa de las rancharías, la deforestación convirtió a las exuberantes selvas en potreros (figura 13). Pero hoy en día, en la entrada del sitio nos reciben las grandes ceibas que los trabajadores han plantado en un esfuerzo colosal de volver a llenar a Tamtoc de la vida que sus antepasados veneraban. En 20 años han reforestado toda la zona con más de 7000 árboles, desde ceibas, guayabos, higüeras. Al ver la comparativa del crecimiento de los árboles en Google Earth (figuras 14 y 15) entre el 2006 al 2022, es indudable que el proyecto ha sido exitoso.

Es importante mencionar que así como la ciudad tuvo diversas ocupaciones, también la vida natural cambiaba constantemente, pero su deterioro se agravó en los últimos siglos. Por ello, cuando Joaquín Meade conoció Tamtoc, y fue el primer investigador en explorar los yacimientos y en resaltar su importancia, se encontró con un lugar deforestado y carente de biodiversidad como toda rancharía de la región. Este 2023, el Tamtoc que pude conocer se sostiene con las raíces

⁸ Sobre todo por la industrias minera y ganadera y por el monocultivo de la caña.

culturales tan fuertes a partir del cuidado de su biodiversidad, ya que la reforestación ha traído consigo a la fauna, a los habitantes más antiguos del sitio (figura 16). Hoy por hoy, al recorrer las ruinas escuchas cantar a las aves y ves volar a las mariposas, y si caminas entre los árboles, fuera de los senderos establecidos, puede que te encuentres alguna serpiente.

Ahora bien, ¿por qué en 2006 comenzó el proyecto de reforestación? Fue tan solo un año después del descubrimiento de *La sacerdotisa*, la ofrenda y la Venus de Tamtoc. Es tan íntima la relación de estas piezas con la fertilidad que su descubrimiento incidió en el accionar humano y motivó procesos de cuidado a la naturaleza. Aquello me parece fundamental porque recordemos que Kirchhoff pudo definir a Mesoamérica desde el cultivo de plantas que sus pobladores consumían y desde lo cual se sustentó el tejido cultural. Al recorrer esta antigua ciudad y atestiguar el renacimiento de la selva que rodea a las pirámides y a las esculturas, encuentro sagrado caminar entre tanta vida, como si fuera un templo.

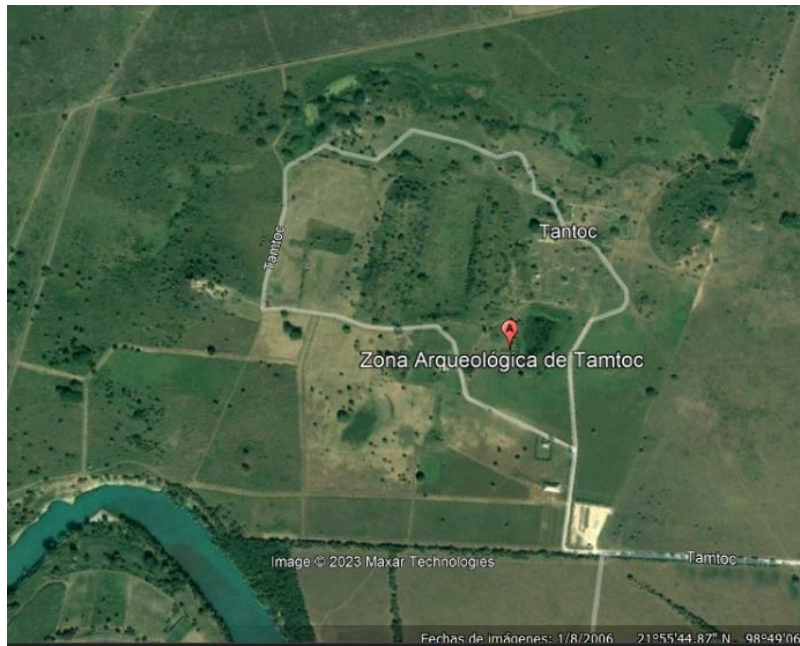
Figura 13

Entorno de la industria ganadera en la carretera a Tamtoc.



Figura 14

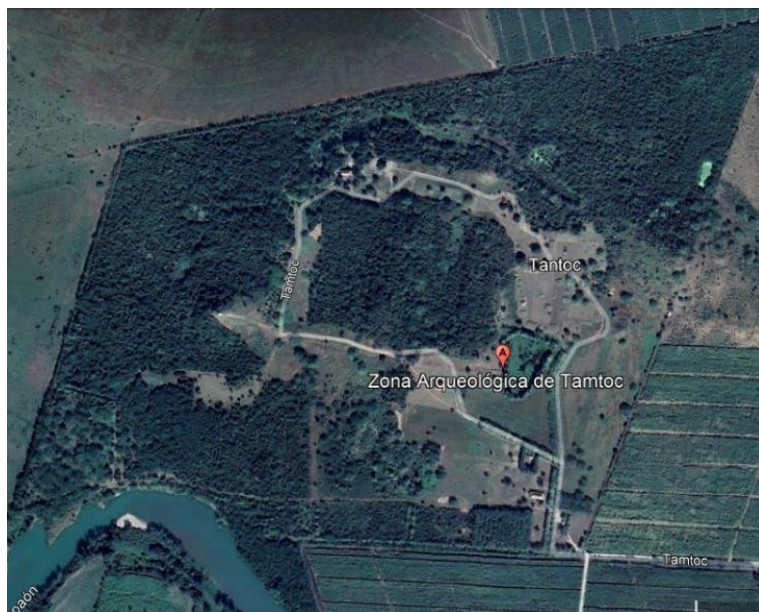
Imagen satelital de la Zona Arqueológica de Tamtoc (2006)



Nota. Adaptado de *Zona Arqueológica de Tamtoc*, por Google Earth, 2006.

Figura 15

Imagen satelital de la Zona Arqueológica de Tamtoc (2022)



Nota. Adaptado de *Zona Arqueológica de Tamtoc*, por Google Earth, 2022.

Figura 16

Myiozetetes similis o Luisito Común



Nota. Especie común en el neo trópico mexicano, fotografiado en la Zona Arqueológica de Tamtoc.

2.3 La Venus de Tamtoc

Una vez esclarecida la importancia del agua y la fertilidad en la comprensión de Tamtoc es momento de profundizar en la Venus de Tamtoc como parte de aquel entorno, siempre en consideración que es una escultura única (hasta la fecha) en toda Mesoamérica, porque no se ha encontrado otra que se le asemeje. Es vital recordar que la zona arqueológica se sostiene por el esfuerzo de sus trabajadores, campesinos de la región, quienes, desde la jardinería, las visitas guiadas y la conservación del sitio mantienen impecable a todo Tamtoc, y ese cariño que los impulsó a reforestar su selva, es el mismo que le profesan a la Venus. No solo ellos, toda la Huasteca, desde los tének, quienes hoy en día aún le rinden culto durante la primavera, hasta los

diversos pobladores mestizos, quienes sin importar si trabajan en la ganadería, los cultivos o el turismo, la aprecian con profundidad.

En el presente apartado, revisaremos a la Venus de Tamtoc desde los siguientes ejes: su entorno inmediato (el monolito y el manantial); una descripción puntual de la escultura; y, los simbolismos del agua y la fertilidad presentes en los dos primeros ejes. Lo que se hará de la mano de la lectura de *Tamtoc: esbozos de una sociedad urbana* (2012) y de referencias extras que puntualicen en detalles como las escarificaciones, como la información que el Museo Amparo brinda sobre su colección, ya que cuentan con diversas piezas huastecas investigadas a profundidad.

Todo con el fin de aproximarnos a la existencia de la escultura y la situación en la que ésta se percibe, de la mano de significados antiguos relativos a lo tének y lo mesoamericano. De nueva cuenta, el agua será el punto de partida para dilucidar la relación entre cuerpo y escultura. En suma, los Anexos de la investigación cuentan con una crónica de mi percepción con la escultura cuando realicé el trabajo de campo.

2.3.1 El entorno

Hoy en día corre el rumor de que a los pobladores tének no les gusta cuando los arqueólogos excavan las tumbas, pues al hacerlo están sacando a sus antepasados de su sagrado descanso. La cuestión es que la zona del sitio conocida como *La Noria*⁹ cuenta con numerosos sepulcros. Los investigadores definen al área cómo:

Un conjunto arquitectónico constituido por tres templos vinculado por un largo andador, en cuyos márgenes se emplazaron múltiples túmulos funerarios (...), los 50 individuos recuperados en nuestras tres temporadas de campo confirman que ahí sepultaban hombres,

⁹ Su nombre vine de cuándo era rancharía, allí había un pozo que a la fecha se conserva.

mujeres y niños y todos corresponden al tercer periodo o última ocupación del sitio, ubicado hacia el Posclásico temprano. (Martínez et al., 2012, p. 405)

En aquel conjunto funerario es donde se encontraban excavando el arqueólogo Guillermo Ahuja y su equipo, cuando por casualidad descubrieron una roca que resultó ser el ahora llamado Monumento 32. El detalle de la temporalidad tardía de los sepulcros contrasta con las posibles dataciones del monolito y la ofrenda, lo cual estableció a Tamtoc como un sitio mucho más antiguo en el horizonte Mesoamericano. Más detalles al respecto se pueden revisar en la entrevista que le realicé a Alfredo Gámez, encargado del sitio y parte del equipo de exploración de Ahuja, la cual se encuentra en la sección de Anexos de la presente investigación.

Durante mi visita al sitio pude constatar que, ante el monolito, la palabra enorme se queda corta (figura 17). Su fuerza y magnitud se contrasta con las etéreas mariposas que revolotean a su alrededor. Me parecen tan frágiles y livianas en contraste con una roca de “3.75 m de alto por 6.5 de ancho y poco más de 35 cm en su parte más gruesa” (Martínez et al., 2012, p. 275). Abajo del monolito se encuentra el manantial, del cual se extiende un canal que comunica hidráulicamente esta sección sagrada de Tamtoc con el resto de la ciudad, aunque la presencia del agua depende de la temporada de lluvias (figura 18).

Durante la intervención humana, el manantial fue acondicionado con lajas de piedra arenisca, las cuales mantenían el espacio de la ofrenda delimitado a la par que permitían el continuo flujo del agua en la estructura hidráulica de Tamtoc. Dentro de sus características, cuenta con una profundidad variable, “desde los casi 3 m hasta los escasos 30-40 cm, punto en el que se conecta con un largo canal superficial que se cree transportaba las aguas del manantial del fondo de la fosa a la Laguna de los Patos (...). Sus orillas están delimitadas por enormes lajas rectangulares de roca sedimentaria arenisca y de dimensiones variables, pero todas sobrepasan los 1.5 x 1 m” (Martínez

et al., 2012, p. 285). Al asomarme al manantial veo el reflejo del cielo, de las copas de los árboles y veo al monolito. En la quietud del agua, el manantial muestra al monolito invertido y al manto celeste, un reflejo perfecto solo perturbado por las hojas que caen de los árboles (figura 19). Al lado de todo el conjunto se encuentra lo que fue posiblemente el área de trabajo escultórico (figura 20).

Figura 17

La sacerdotisa y la caja de agua



Figura 18

Canal que comunica la caja de agua con la Laguna de los Patos



Figura 19

Reflejo del cielo y las copas de los árboles en el manantial



Figura 20

Posible área del trabajo escultórico



Nota. Esta área de vestigios de roca donde posiblemente se trabajó la escultura en Tamtoc se encuentra junto al canal de la ofrenda en la zona de La Noria, además de contar con un canal propio más pequeño.

Durante las excavaciones del 2005 se encontró una de las más variadas ofrendas en toda Mesoamérica, porque además de la Venus de Tamtoc, se obtuvieron piezas de diversos materiales, formas y significados. Algunas de ellas fueron figurillas humanas de cerámica, las cuales se asemejan a las piezas de mujeres con senos y caderas prominentes representativas de la Fase Cultural Tantuán II y III abordadas en el Capítulo I, aunque en el caso de esta ofrenda también había figurillas masculinas. También se encontraron algunas vasijas de cerámica con cara antropomorfa y una esculturilla de jaguar. Otro material utilizado fue la calcita, pues había cientos de cuentas de diferentes colores. Además, se encontraron huesos humanos, como algunos fémures y cráneos.

Lo complejo de las fechas del monolito y su ofrenda radica en la variedad de piezas encontradas, pues la distancia histórica entre las piezas puede llegar a ser de siglos. Además, hay materiales que son más complicados de datar, como la Venus de Tamtoc por estar hecha de roca y no tener un símil estilístico en la región. Por su parte, la cerámica cuenta con diversos esquemas de datación según los estilos, por lo cual los investigadores plantean que:

Posterior a la temporalidad que marcan los restos cerámicos encontrados como parte de la ofrenda al manantial, el sitio parece haber sido abandonado. A esta conclusión llegamos por el hecho de que en toda La Noria (zona donde se ubica la caja del monolito) y en todo Tamtoc no se encuentran restos cerámicos correspondientes a los tipos que se fechan desde el Clásico tardío hasta el Posclásico temprano. Durante este tiempo, la ciudad abandonada debió sufrir muchas inundaciones causadas por la poca altura del terreno y la cercanía del río Tamuín, de las que se tiene registro gracias a los estratos analizados en excavaciones recientes en La Noria; éstas lograron que el Monumento 32 colapsara sobre la caja de agua y depositaron grandes cantidades de lodo y escombros que cubrieron este espacio por

completo, ocultando sus restos a los nuevos habitantes del sitio en el Posclásico tardío.
(Martínez et a., 2012, p. 297)

Los diversos momentos de ocupación de Tamtoc explican las diferencias estilísticas entre sus monumentos y sus expresiones cerámicas, como puede ser el contraste entre *El Gobernante*, *La Sacerdotisa* y la Venus. Sin embargo, la presencia del río como fuente de vida y de muerte enlaza toda la zona arqueológica y su expresión escultórica

Al visitar Tamtoc la presencia del agua se hace notar desde los primeros pasos, al transitar por ese espacio tan lleno de vida y vegetación. Imaginar a esta ciudad inundada por el mismo río que le dotó de vida implica admitir la fuerza de la naturaleza ante la vulnerabilidad humana. Pese al monumental esfuerzo que tenía en pie al monolito más grande de Mesoamérica, el agua logró derribarlo sobre su propia ofrenda. Una laja caída delata la fuerza del torrente: permanece en diagonal contrario al resto del espacio, pues recibió el peso de *La Sacerdotisa*, peso que hundió durante milenios el culto de siglos (figura 21). Quizás es una enseñanza para esta humanidad que no perdona al río ni al planeta entero.

Figura 21

Laja caída



Nota. Esta laja debió de recibir el impacto del monolito al caer *La sacerdotisa* por alguna inundación.

2.3.2 *La escultura*

Hay que mantenerse en los hechos, en lo que sí sabemos con certeza de la Venus de Tamtoc (figura 22). Es una escultura en piedra arenisca que representa un cuerpo femenino con mutilaciones y escarificaciones. La talla y representación del cuerpo humano es de carácter realista y proporcionado, además de un pulido muy fino. De la escultura se conservan más de diez partes que al unirlas forman el torso de una mujer, desde los hombros hasta medios muslos, ya que la cabeza, los brazos y las piernas le fueron mutilados y hasta ahora no se han encontrado. Salvo un fragmento de la cabeza que podría ser su parietal izquierdo, pero no se le ha podido incrustar debido a la falta de más elementos. Éste cuenta con un relieve cuya forma es parecida a las escarificaciones de la escultura (figura 23).

En el plano de las escarificaciones, éstas se encuentran en los hombros y en las piernas, aunque en el hombro izquierdo y muslo derecho se encuentran incompletas por la mutilación. La forma de cada escarificación es redondeada, con un centímetro de diámetro aproximadamente. Si sumamos las 107 escarificaciones del muslo izquierdo (repartidas en rombos de 34, 36 y 37 escarificaciones), más las 18 del hombro izquierdo, más las 52 del hombro derecho, más las 43 del muslo derecho, en total tiene 220 escarificaciones. Vale puntualizar que en realidad tiene 51 escarificaciones en el hombro derecho, ya que la número 52 se encuentra mutilada.

Respecto al trabajo de pulido, se describe como “perfecto, a tal grado que su textura es completamente suave y fina (Martínez et al., 2012, p. 288).” Incluso las escarificaciones están pulidas, lo cual debió de ser muy complicado por ser tan pequeñas y numerosas. Otra sección también pulida es el brazo derecho, donde “tiene una banda ceñida, hecha por una línea gruesa en

bajorrelieve en la que se hallaron restos de cinabrio” (Ibíd.). Sobre esta banda poco se ha escrito y se desconoce su función en el cuerpo de la Venus de Tamtoc (figura 24), a mí me remite a las marcas que dejan en el cuerpo las ligas muy apretadas.

Figura 22

La Venus de Tamtoc en su montaje actual



Figura 23

Posible parietal izquierdo de la Venus de Tamtoc

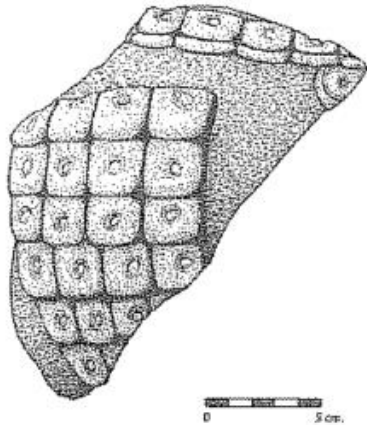


Figura 21. Fragmento de la posible cabeza de *La Mujer Escarificada*, encontrado como parte de la ofrenda, Dibujo: Daniel Salazar L.

Nota. Adaptado de *Fragmento de la posible cabeza de La Mujer Escarificada* (p. 289) por Salazar, D., 2012, Tamtoc: Esbozos de una antigua sociedad urbana. [Copia digital]

Figura 24

Vista del brazo derecho de la Venus



Respecto a las medidas de la escultura, en el libro *Golfo, Mosaico Ancestral* (INAH), catálogo de la exposición homónima en el Museo Nacional de Antropología, se establece que la *Mujer Escarificada* mide “107 x 52 x 25 cm” (Attolini, 2019, p. 238), con base en ello infiero que, si estuviera completa, contando la cabeza y las piernas, la escultura sería de un tamaño de 160 cm aproximadamente. Es decir, si fuera humana tendría la estatura promedio de la mujer en México.

Esa misma fuente sitúa la temporalidad de la Venus en el 200 d. C. (p. 238). Por su parte, Guillermo Ahuja es más precavido al datar la escultura y no da un año determinado, sino que plantea un aproximado de periodos históricos. En sus informes menciona “el estilo y forma geométrica de las escarificaciones y las compara con otras de las planicies costeras fechadas para el Preclásico” (Martínez et al., 2012, p. 296). Por su parte, los investigadores del libro *Tamtoc: esbozos de una sociedad urbana* expanden los datos de Ahuja y plantean que “estas formas geométricas (en este caso rombos) tienen una presencia en el Preclásico, pero como rasgo específico se puede encontrar también en otros periodos, incluidos el Clásico y el Posclásico en la costa del golfo; sin embargo, el estilo de escultura de cuerpo humano en bulto se presentó en la Huasteca hasta el Posclásico tardío, no antes” (Martínez et al., 2012, p. 296). Si nos remitimos a las fechas que plantean López Austin y López Luján (revisar Capítulo I) podemos encontrar que el Preclásico Tardío se gesta en el 400 a. C. y el Clásico Temprano en el 150/200 d. C. Recalco que las inferencias de los estudios de Tamtoc aquí mencionados no son conclusiones finales, sino un aproximado para intentar ubicar a la Venus en el horizonte Mesoamericano.

De entrada, la ausencia de otra escultura similar en Mesoamérica hace que sea muy difícil catalogarla estilísticamente, datar su temporalidad y encontrar sus significados. Las más parecidas son las diosas *Teem* mencionadas en el primer capítulo, pero ni su contexto histórico ni materialidad coinciden con las de la Venus de Tamtoc. Además, como vimos anteriormente, en

comparación con las culturas del centro del país, hay muy poca información sobre la Huasteca, ni qué decir de Tamtoc. Como si eso no fuera suficiente, el descubrimiento es del 2005, por lo que la mayor parte de la bibliografía existente respecto a la Huasteca, Tamtoc y las esculturas de la región no abordan ni a la Venus ni a *La Sacerdotisa* porque eran desconocidas.

Figura 25

Base metálica de la Venus de Tamtoc



Por lo cual, antes de seguir con el desarrollo de este capítulo, quisiera analizar por un momento la base que sostiene la escultura. Fue realizada en Francia en el periodo en que la Venus estuvo en préstamo por parte del INAH, está hecha de acero y tres columnas entrelazadas por vigas sostienen todas las partes de la pieza (figura 25). Hecha a la medida, siguiendo las caprichosas formas de las piezas mutiladas, la vista de la pieza es muy limpia y certera, ya que logra

suspenderla a unos 50 centímetros del suelo y mantenerla inclinada. Pero cuando reparamos en el complejo entramado de vigas que mantienen a la Venus de Tamtoc como una sola pieza, entiendo las dificultades que todo historiador, antropólogo, arqueólogo y, en mi caso, artista, atraviesa para comprender esta escultura. Por lo que es preciso revisar las dimensiones simbólicas del agua para poder profundizar en la relación que se tenía con este fenómeno, desde el entorno ritual al que fue ofrendada la Venus y los simbolismos de la escultura misma.

2.3.3 Agua, fertilidad y simbología

En este apartado de la investigación vamos a analizar el vínculo del agua con tres elementos que constituyen a la Venus de Tamtoc y su entorno: el monolito, el manantial y las escarificaciones. Aquello vincula al agua desde el culto a la fertilidad, y como esclarecí en el capítulo I, aquella es una de las bases de la percepción mesoamericana, y en el caso de la Huasteca se manifiesta en la representación del desnudo femenino. Es vital abordar el fenómeno del agua para entender la implicación del cuerpo y la escultura en relación a las piedras. No obstante, antes de comenzar dicho análisis es fundamental hacer una aclaración respecto a la Venus y el monolito: son piezas de culto vivo. Don Alfredo cuenta que en la primavera los tének bajan de las montañas y las veneran, hacen rituales para la fertilidad de la tierra y de la vida.¹⁰

Por lo pronto, en esta investigación me remito al magno libro *Imagen del Cuerpo en Mesoamérica* (2018) de Enrique Florescano, en el cual el autor hace una amplia travesía por la diversidad de representaciones corporales en la súper área cultural, y si bien no menciona a la Venus de Tamtoc, sus ideas respecto a la escultura olmeca nos orientan de manera clara sobre las mutilaciones de la Venus. El autor detalla que “si la figura humana se entendía formada por todos

¹⁰ También nos cuenta que hay una chamana tének que asegura que hay otra Venus en Tamtoc, solo que aún no se ha encontrado. Sin duda, entre tantos estudios que necesita la escultura, uno de carácter antropológico que profundice sobre el vínculo entre los pobladores, la primavera y las esculturas de Tamtoc, me parece vital.

sus componentes corporales, el retrato que la acompañaba se identificaba con su mismo cuerpo o ser, y por eso es que los daños observados en las estatuas y efigies del gobernante olmeca se han interpretado como ataques a la persona misma, no a su imagen” (Florescano, 2018, p. 116). Me parece fundamental comenzar este apartado sobre la ritualidad con una cita respecto a la mutilación porque vincula a la Venus con los tres elementos que analizaremos: el monolito al haber sido ofrendada; el manantial, porque allí se depositaron las partes; y las escarificaciones, porque hubo una intención de preservarlas pese a la rotura de la pieza.

Monolito, manantial y escarificaciones son el panorama ritual y simbólico de la percepción de la Venus de Tamtoc, siempre vinculado desde el agua representada en las piezas, constituyente del manantial y aludida desde la sangre. En los siguientes apartados profundizaré al respecto de estos tres conceptos, desde las interpretaciones de sus elementos visuales, vinculados con el tratamiento de la feminidad entre los tének y en la Huasteca.

La Sacerdotisa

Me aproximó al estudio de este monolito para comprender su relación con el agua, la sangre y la feminidad, en el marco de la comprensión de la Venus de Tamtoc como una escultura que fue ofrendada a *La Sacerdotisa*. Esta pieza es tan grande y tan pesada que no se la pudieron llevar prestada ni a Ciudad de México ni a Francia. Para la exposición en el Museo Nacional de Antropología *Golfo: mosaico ancestral* se creó una “réplica museográfica en espuma de poliuretano, resina y polvo de mármol con pintura acrílica” (Attolini, 2018, p. 488). Esa misma fuente plantea la temporalidad del monolito en 50 a.C., lo cual sería 250 años antes de la Venus de Tamtoc, según los mismos datos del libro mencionados en apartados previos. No olvidemos que las fechas son estimaciones tentativas dada la dificultad de datar la antigüedad de una escultura en piedra.

Su forma es irregular, un híbrido entre un rectángulo y un óvalo (figura 26). Tiene una composición simétrica, ya que los lados derecho e izquierdo son casi iguales. Una las diferencias entre estos, es que el lado derecho del monolito (izquierda de la foto) se encuentra más dañado: presenta una serie de grietas que dividen al monolito en unos cuatro o cinco pedazos. Una de esas grietas atraviesa la imagen de manera diagonal, cortando por la cadera al personaje central. Es importante recalcar que estas grietas, al contrario de las mutilaciones de la Venus, son accidentales, ocurrieron por las inclemencias del clima y las inundaciones que tumbaron a la gran piedra.

Figura 26

Vista frontal de *La Sacerdotisa*



En mi visita por Tamtoc noté que el monolito tiene muchos detalles en blanco, una especie de textura aún más clara que la materia prima, la cual en comparación adquiere un tono más hueso (figura 27). En el recorrido guiado por Tamtoc, Alfredo Gámez nos explica que esa textura

blanquecina se debe a huellas de las sales del manantial, ya que al caerse *La Sacerdotisa* pasó siglos (o quizás milenios) en contacto con el agua y el lodo, para más detalles revisar anexo de la investigación. Hoy en día no tiene rastros de color, pero es posible que haya estado pintada en los lejanos años de su esplendor.

Figura 27

Textura del monolito provocada por las sales



En el monolito, a estas tres mujeres las atraviesan líneas que circundan toda la escena. Estas líneas son anchas, de un lado permanecen rectas y del otro lado presentan ondulaciones. Estas formas parten el monolito por la mitad de manera horizontal, a la vez que describen una diagonal desde la cabeza y manos de la figura central, mismas diagonales que atraviesan el pecho de las figuras secundarias. El conjunto de todas estas líneas forma una serie de rombos entre las mujeres del monolito. Además, se encuentran otros elementos, posiblemente aves u algún otro animal, además de glifos que contornean la escena.

Una de las interpretaciones de los investigadores respecto al significado de estas líneas es que “la ofrenda del sacrificio en el Monumento 32 es sangre, entendida así por el contexto de decapitación, pero representada como agua. La lectura simbólica debe hacerse entonces con la sustitución de elementos y conceptos: la sangre es comparable al agua en tanto que sus atributos de fertilidad son los mismos” (Martínez et al., 2012, p. 281). Podemos entender entonces que *La sacerdotisa* se encuentra sacrificando a otras dos mujeres, y la sangre de ellas brota por toda la escena.

Respecto a la simbología del personaje central, los investigadores plantean la relación que tiene con el resto de los elementos que la acompañan. En base a su postura, las líneas que brotan y en donde está parada concluyen que:

Además de ser responsable de la ofrenda y de usar este símbolo de fertilidad como ostentación del poder en sus manos, *La Sacerdotisa* se convierte en el eje del cosmos. Al estar parada sobre dos cráneos, símbolos por excelencia de la muerte que remiten al inframundo como estrato cósmico, se convierte en el puente por donde todas las energías fluctuantes del universo se materializan y permean el mundo. (Martínez et al., 2012, p. 283)

Es de gran interés cómo en toda la Huasteca, y en particular en Tamtoc, las mujeres adquieren tal importancia que no solo están representadas en múltiples expresiones plásticas, sino que también se les representa en posiciones de autoridad y estatus. No son musas, contrario a lo que se suele ver en la historia del arte occidental, son figuras que ostentan el más grande poder y prestigio dentro de la cosmovisión de sus pueblos.

La pieza recibe su nombre por la mujer que se encuentra al centro de la imagen, quien está parada sobre cráneos labrados y mantiene los brazos elevados como si bailara o sostuviera algo a

la altura de la cabeza. Los personajes laterales también son mujeres, una a la izquierda y otra a la derecha. Se diferencian principalmente de la figura protagonista porque son mucho más pequeñas y no tienen cabeza ni cuello.

Durante los años previos a mi viaje a Tamtoc no encontraba ninguna relación visual entre el monolito y la Venus, pero fue al verlo en persona, que lo comprendí: las caderas (figura 28). En las fotos no se nota por la perspectiva de la cámara, incluso en persona es complejo notarlos por la falta de color, pero si uno ve al monolito de lado, es evidente que tanto el personaje central y los laterales tienen prominentes caderas, tal como la Venus de Tamtoc y las diosas *Teem*. A partir de lo cual, subrayo la importancia de las caderas en la Huasteca como representación de la fertilidad, en relación con la naturaleza y los rituales.

De la ofrenda poco se ha mencionado en este apartado y en toda mi investigación. La cuestión es que, al ser tan diversa en materiales, formas y temporalidad, me he remitido meramente a los vínculos estilísticos que encuentro con la Venus de Tamtoc. Por lo cual, las figurillas antropomorfas de cerámica deben detallarse con atención (figura 29). Cuentan con los genitales levemente sugeridos, y las figurillas femeninas también tienen senos y caderas prominentes al igual que la Venus, *La Sacerdotisa* y las diosas *Teem* huastecas. No obstante, pese a tener las caderas muy bien definidas siguen contrastando en tamaño, material y detalles del modelado con la Venus de Tamtoc.

Más allá de *La Sacerdotisa*, en la Huasteca hay antecedentes rituales que vinculan la feminidad con la cosmovisión. En *De aquí somos: la Huasteca* se describe la veneración del *Paya* como parte del culto a la fertilidad:

Se trata de una olla o cántaro decorado con flores y plumas multicolores que representa la matriz femenina y la luna. El código Borgia lo ilustra como una olla cortada por la mitad,

en cuyo interior hay un conejo en medio del agua. Esto es porque, como ya se mencionó, el ciclo menstrual de la mujer coincide con el mes lunar; además que representa la cueva o inframundo en donde tuvo su origen la humanidad. (Ramírez et al., 2008, p. 87)

Me parece importante vincular ciertos conceptos de este ritual con *La Sacerdotisa* ya que coincide con elementos simbólicos que los investigadores plantean como el mensaje global del monolito, en el cual “(...) el agua, es elevado al estatus de sustento vital de los hombres, así como la sangre lo es para los dioses” (p. 295). Agua, sangre y feminidad son elementos fundamentales para comprender los espacios sagrados de Tamtoc que dieron origen a su Venus, lo cual es vital para comprender a la escultura como un objeto del culto al agua.

Figura 28

Vista lateral de *La Sacerdotisa*



Figura 29

Figurillas antropomorfas

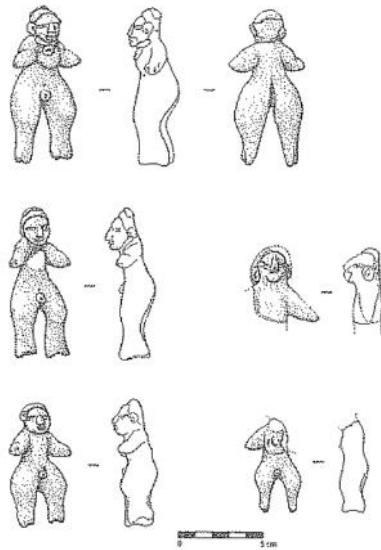


Figura 19. Cinco figurillas antropomorfas de distinto sexo encontradas como parte de la ofrenda, en la base de la caja de agua y sobre el ojo de agua. Dibujos: Daniel Salazar L.

Nota. Adaptado de *Cinco figurillas antropomorfas de distinto sexo encontradas como parte de la ofrenda, en la base de la caja de agua y sobre el ojo de agua* (p. 288) por Salazar, D., 2012, Tamtoc: Esbozos de una antigua sociedad urbana. [Copia digital]

Aquel fue el encuentro con el mundo que la Venus de Tamtoc expresa en su talla, en su mutilación y en su existencia durante siglos sumergida. Percepción que comparte con *La Sacerdotisa* desde el lenguaje del agua y la sangre como sustento de la vida religiosa en Tamtoc, pese a las diferencias escultóricas entre una escultura de bulto como la Venus a un relieve como el monolito. Al respecto profundizaré en el capítulo III, pues aquellas diferencias escultóricas generan una expresión muy distinta de la corporalidad.

El manantial

A los pies de la grandeza de *La sacerdotisa* yace un manantial sagrado. Es un nacimiento de agua que se comunica hidráulicamente con Tamtoc, el cual es contorneado por lajas de piedra arenisca que le dan una forma cuadrada, por lo cual también se le llama *caja de agua*. Esa labor

.arquitectónica en el manantial tiene una intención ritual, pues fue “creada con la finalidad no solamente de encerrar y encauzar las aguas del manantial, sino también de convertirse, mediante la realización de este tipo de actos, en un recinto de carácter ritual y, como veremos a continuación, por su vinculación con lo sobrenatural o sacralizado” (Martínez et al., 2012, p. 292). Este manantial nunca se seca, nace en el flujo eterno de la naturaleza y el río; además, en temporada de lluvia su cauce crece y llega hasta la Laguna de los Patos.

Antes de profundizar respecto al caso específico de la investigación, vale la pena sondear de manera general el uso de estanques rituales en el territorio, ya que su uso “es bastante difundido en Mesoamérica, ya sean éstos construidos (Cancuén, Guatemala o Xochitécatl, Tlaxcala) o naturales (como varios cenotes y pozas de cavernas en el área maya), se destinaban a ser escenarios de actos rituales asociados al agua y su cualidad fértil, al inframundo (en el caso de pozas en cuevas y cenotes) y a posibles ritos de iniciación” (Martínez et al., 2012, p. 292). El caso del estanque ritual de Tamtoc oscila entre ser natural, porque es parte de un nacimiento de agua; y construido, ya que, las lajas de piedra lo recubren, todo ello para poder llevar a cabo su ritualidad.

Me interesa en particular el vínculo que pueden tener los estanques rituales con el inframundo, *Tamzemlab* en tének, porque en la cultura huasteca es muy importante el vínculo de esta entidad con lo acuático. En esta creencia, el *Tamzemlab* “no es, entonces, un mundo aislado, sino que está en constante comunicación con los planos terrestre y celeste a través de fluidos que van de lo frío a lo caliente y viceversa. Las cuevas y los ríos, las cimas de algunas montañas y los espejos de agua son conductos de entrada y salida al inframundo” (Ramírez et al., p. 96, 2008). Quizás toda la ofrenda tenga un vínculo directo con la muerte, incluida la Venus de Tamtoc. En el capítulo IV de esta investigación me aproximaré a la cualidad de las rocas como resistencia de la humanidad a la mortalidad de su cuerpo.

Por lo pronto, considero que en esta ofrenda la cualidad fértil del agua se vincula con la muerte, porque ¿quién realizaría rituales a la fertilidad si no estuviera consciente de las consecuencias de la ausencia de ésta? En Tamtoc “el elemento por medio del cual se manifiesta lo sagrado es el nacimiento de agua. Aquí, el líquido es concebido como tal entre los discursos de la ofrenda y del Monumento 32. La primera, ofrecida directamente al ojo de agua, establece una asociación entre fecundidad, vegetación y lluvia, con lo cual resaltan las cualidades fértiles del manantial” (Martínez et al., 2012, p. 294). El agua para el sustento humano y para la abundancia de las cosechas es primordial en toda cultura¹¹. Debemos mencionar que en las múltiples etapas de florecimiento y declive de Tamtoc el territorio debió haber variado, por lo que las necesidades de la agricultura y sustento pudieron cambiar, como vimos en apartados previos. Lo anterior incide en las necesidades que tenía una sociedad en la perpetuidad de sus tradiciones y los modos de habitar el mundo.

Si bien el resto de los elementos de la ofrenda merecen amplia mención y estudio, como las ollas de barro, los huesos humanos y la figurilla de jaguar (de barro también), me centro en el elemento que se vincula directamente con la simbología del manantial y las intenciones de la ofrenda: los cientos de cuentas de calcita¹². “El uso ritual de este material está documentado en muchas regiones de Mesoamérica y en grandes cantidades, como las encontradas en la ofrenda que parecen representar corrientes de agua o el almacenamiento de ésta (Melgar y Solís, en prensa). De manera simbólica se asocian a las gotas de agua y su presencia en los atavíos de personajes principales o deidades representa lo fértil como cualidad” (Martínez et al., 2012, p. 290). Aquella cita me remite a imaginar los cientos de calcitas, algunas blancas, otras verdes, otras más azules,

¹¹ Numerosas son las investigaciones antropológicas respecto a los grupos indígenas y su cosmovisión entorno al cambio climático, pero rebasan a esta investigación por su carácter reciente, contrario a la antigüedad de *La sacerdotisa* y la Venus.

¹² Mineral cálcico, actualmente se ocupa para la construcción arquitectónica.

chocando entre sí, y generando el sonido de la lluvia al caer del cielo, al chocar en las copas de los árboles o en el techo de algún hogar.

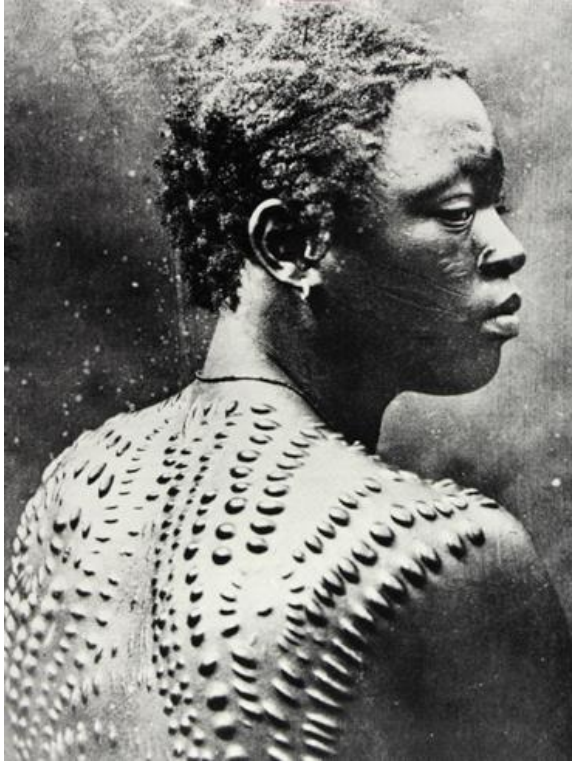
Hoy por hoy, la ofrenda se encuentra custodiada en bodegas confidenciales del INAH; la Venus de Tamtoc recibe al público cobijada por el amor de su gente; *La Sacerdotisa* permanece imperturbable, con todas sus toneladas de pie gracias a una estructura de metal; las lajas que recubren la caja de agua permanecen en quietud ante el paso del tiempo; el agua brota del manantial como desde hace milenios, más eterna y vulnerable que nunca ante la actividad industrial humana.

Las escarificaciones

Una vez descrito el entorno ritual y simbólico de la Venus de Tamtoc es pertinente analizar el lenguaje simbólico que la escultura porta en su cuerpo: las escarificaciones. En aquellas marcas la escultura encarna el marcaje y el sangrado, un vínculo con el agua que revisaremos a continuación. La palabra viene “del lat. tardío *scarificāre* 'hacer incisiones en el cuerpo', este del lat. *scarifāre* 'rascar', 'rayar superficialmente'” (Real Academia Española, 2022, en línea). El uso de esta práctica ritual no solo era propio de Mesoamérica, incluso en la actualidad diferentes grupos humanos lo practican, como algunas culturas africanas (figura 30) o grupos ciudadanos apasionados del tatuaje. El efecto que genera en la piel son cicatrices con la forma deseada, desde múltiples bolitas (propias de la Venus de Tamtoc) hasta elaborados diseños.

Figura 30

Escarificaciones africanas



Nota. Adaptado de “Photographer unknown, courtesy of Allen F. Roberts and the Central Archives of the White Fathers (Missionaries of Our Lady of Africa), Rome” por Museo Pitt Rivers, 2011, Oxford, <http://web.prm.ox.ac.uk/bodyarts/index.php/permanent-body-arts/scarification.html>

Las escarificaciones eran una práctica de modificación corporal muy importante en la Huasteca, tanto así que además de la Venus de Tamtoc existen muchas esculturas de esta cultura y de la Costa del Golfo que portan estas cicatrices. Gracias al vínculo entre cuerpo y escultura se tiene el registro de aquellas antiguas prácticas en el cuerpo. Ejemplo de ello son las figurillas femeninas de la colección prehispánica del Museo Amparo (figuras 31 y 32), las cuales:

son mayormente mujeres jóvenes, desnudas o portando poca ropa, con chongos, turbantes y tocados, a veces muy elaborados. Tienen cuerpos alargados, cuellos extendidos y

cinturas delgadas. A veces presentan atavíos o ropajes pintados o modelados por la cintura y collares por el cuello. Es común que manifiesten escarificaciones o tatuajes, principalmente en los hombros o en los muslos, y representados por puntos, bulbos, o filetes de barro. (Wilkerson, s.f., parr. 2).

El vínculo entre estas figurillas de barro con la Venus de Tamtoc se hace evidente no solo en las escarificaciones, sino en el tipo de cuerpo de anchas caderas y muslos tan fuertes, así como una cintura definida y unos senos firmes. Las figurillas se distinguen entre sí por sus tocados y accesorios, ya que el rostro, el cuerpo y la pose son casi idénticas. Es de resaltar como las escarificaciones de estas posibles atletas del juego de pelota tienen una forma mucho más alargada, casi rectangular.

Figuras 31 y 32

Figurillas femeninas con escarificaciones



Nota. Adaptado de *Figurillas de mujeres de muslos grandes con escarificaciones y un chongo grande torcido en la cabeza* por Museo Amparo, s.f., Museo Amparo <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3309/figurillas-de-mujeres-de-muslos-grandes-con-escarificaciones-y-un-chongo-grande-torcido-en-la-cabeza>

Una figura con escarificaciones más similares a las de la Venus de Tamtoc también se encuentra en el Museo Amparo, se trata de un rostro en barro con cicatrices y nariguera, procedente también del Golfo (figura 33). Pese al maltrato de la pieza, es notorio el trabajo de escarificaciones con forma de bulto, si bien en la cerámica lo más probable es que sea técnica de pastillaje, en la piel humana: “eran generadas mediante la formación de heridas en las cuales se introducían algunos materiales como ceniza o pequeñas piedras, con la finalidad de crear una cicatriz muy visible y con volumen ya sea en la cara, el tronco o las piernas” (Beltrán, s.f., parr. 3). Cabe resaltar que esta práctica se llevaba a cabo en toda Mesoamérica, lo cual se puede atestiguar en el resto de la colección del Museo Amparo, o cualquier otro recinto dedicado al mundo mesoamericano.

Figura 33

Rostro con escarificaciones



Nota. Adaptado de *Rostro con nariguera y escarificación* por Museo Amparo, s.f., Museo Amparo <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/2992/rostro-con-nariguera-y-escarificacion>

Si bien el uso de esta práctica era amplio en toda la súper área cultural, ¿por qué en la Huasteca era tan difundido? Además, ¿por qué encontramos tantas representaciones femeninas en sus manifestaciones artísticas? El texto “El cuerpo femenino como territorio sagrado. Una interpretación de la ritualidad sobre la piel entre las indígenas huastecas del oriente de México” publicado en la revista *Estudios Acatemeños* nos orienta respecto a la necesidad del símbolo de estatus y de la modificación corporal dentro de la significación del desnudo femenino en la Huasteca. Las técnicas eran amplias, además de la pintura corporal “otras modalidades de adornar el cuerpo son el tatuaje, la escarificación, la deformación de algunas partes del mismo, además de la forma histórica y universal de tratar la desnudez al cubrirla con distintas prendas textiles. Estas distintas maneras de adornar el cuerpo constituyen una forma de construcción de la identidad femenina” (Rocha, 2016, p. 4). Es claro que en la Venus de Tamtoc las escarificaciones expresan una percepción vinculada con la identidad, con el marcaje y con la sangre. Recordemos que toda sangre es agua, es vida. Además, en el caso de estudio de esta investigación, las marcas son constantes y generan formas, expresan un lenguaje visual, lo cual distingue a la escultura entre cualquier otra.

Es necesario puntualizar nuevamente que en total la escultura de la Venus de Tamtoc tiene 220 escarificaciones (107 muslo izquierdo, 52 hombro derecho, 43 muslo derecho, 18 hombro izquierdo). En *Tamtoc, esbozo de una sociedad urbana* las describen como “puntos sobresalientes del resto del cuerpo: los de los hombros, conformados en una banda, son 52, número emblemático relacionado con los ciclos calendáricos mesoamericanos; los que se encuentran en los muslos forman tres rombos sobrepuestos verticalmente y se tocan por la punta de sus ángulos” (Martínez et al., 2012, p. 288). Algo que observo es que en realidad en el hombro derecho cuenta con 51

escarificaciones, la que sería la 52 sí fue tallada, pero después se mutiló, y se conserva la marca de la rotura. En el último capítulo de esta investigación ahondaré más en vínculo con el calendario, en relación al cuerpo con la temporalidad. En este apartado me centro en resaltar a cada escaificación con el vínculo del agua en el tiempo, de su ciclo, de sus lluvias.

Aquella formación de rombos que mencionaba la cita anterior incide en una interpretación de las escaificaciones en la cultura olmeca. Por la imagen visual de las marcas se infiere un vínculo con las mazorcas, ya que respecto a las cicatrices y a su parietal izquierdo:

(...) los mismos motivos que se han interpretado en el arte olmeca como representaciones de vegetación y en algunos casos específicos del maíz. Esta lectura, dentro del contexto acuático de la ofrenda de la que la escultura formaba parte, parece también adecuada. Si lo que vemos en las piernas de la *Mujer Escarificada* son estos símbolos de vegetación, podríamos pensar que todo su significado está relacionado directamente, por la naturaleza de la mujer, con la fertilidad y la fecundidad.” (Martínez et al., 2012, p. 289)

Lo cual se vincula de manera directa con las interpretaciones simbólicas del manantial, el monolito y la ofrenda, en el marco de la importancia religiosa en Mesoamérica del culto a fertilidad y abundancia del mundo para las buenas cosechas y la sobrevivencia, en línea con el núcleo de la tradición mesoamericana respecto al maíz, expresión de la percepción.¹³

Tras revisar las diferentes interpretaciones y análisis de los expertos, me remito a una observación que identifiqué al observar la escultura con atención. Aclaro que no es una interpretación lo que apunto, sino un análisis a partir de los elementos visuales de la escultura que

¹³ Pero hay una interpretación más por parte de la persona que descubrió la escultura: el arqueólogo Guillermo Ahuja. Esta interpretación plantea el vínculo de la Venus con la menstruación, con el paso del tiempo. Busqué el texto original en Internet, pero pese a mis esfuerzos no logré hallarlo. Contacté al arqueólogo y comunicación personal me indicó que esos escritos de internet se basan en comentarios que él ha dicho en conferencias, que su texto aún está en desarrollo, pronto a salir.

se pueden constatar en fotografías, pues la Venus de Tamtoc tiene un equilibrio visual dentro de su mutilación: el lado derecho consta de la mayor cantidad de escarificaciones en su hombro y brazo, al igual que su seno está completo; en cambio, en el lado izquierdo no tiene hombro, el seno está roto y no tiene las escarificaciones completas. En las piernas se invierte lo anterior: la pierna derecha está casi incompleta y solo con dos rombos con la mitad de las escarificaciones; mientras que, el muslo izquierdo está completo en forma, escarificaciones y hasta tiene la mano con dedos. La Venus de Tamtoc está invertida de forma simétrica en su mutilación y escarificaciones.

En síntesis, podemos establecer que en la Huasteca las escarificaciones eran muy importantes para el marcaje de la identidad, con amplias representaciones en las esculturas femeninas. Hay una línea de investigación que vincula a las escarificaciones con la cuenta calendárica, por la presencia del número 52 en el hombro de la escultura; otras interpretaciones vinculan la forma de las escarificaciones con el maíz y el culto a la fertilidad; por su parte, de manera aún no oficial se les vincula con la menstruación y el sangrado en el paso del tiempo. A mí parecer cada interpretación se relaciona desde el agua como matriz de la percepción de la escultura en el vínculo con la sangre y la fertilidad.

2.4 Conclusión

A lo largo de este capítulo me remití al estudio del agua y la fertilidad en la antigua ciudad de Tamtoc como la base de la percepción que generó a la Venus. Para lo cual, el primer reto de todos fue el dilucidar cómo nombrar a esta zona arqueológica, ya que las variaciones entre las letras se presentan distintas según cada fuente. Decidí escribirlo como “Tamtoc” porque es la manera en que el INAH lo tiene registrado. De manera contraria, el nombre oficial del caso de estudio de esta investigación es *Mujer escarificada*, el cual no he ocupado para referirme a la escultura, porque considero que nombrarla Venus de Tamtoc dota al sitio de la importancia que se merece, a la par

que contextualiza a la escultura en la historia del arte, pues si bien la palabra Venus tiene su origen en la religión grecolatina, en la actualidad se ocupa para referirse al desnudo femenino.

En los apartados referentes a la zona arqueológica de Tamtoc hice hincapié en el vínculo de esta antigua ciudad con el agua y con la fertilidad. Por lo que aproximarnos a su relación con los ríos es fundamental para comprender la percepción que se gestó en una cultura rodeada por cuerpos de agua, en uno de los cuales la Venus de Tamtoc fue sumergida durante un ritual en culto a *La Sacerdotisa*.

Lo fértil era la cualidad que los antiguos pobladores veneraban y que propiciaba toda su vida religiosa; fértil fue el río que dotó a Tamtoc de toda su vida, pero que también condenó a la ciudad a su fin por las inundaciones; fértil es Tamtoc hoy, pues reverdeció gracias al esfuerzo de sus trabajadores, quienes reforestaron el sitio para que dejara de ser un potrero y volviera la vida de la selva; fértil es el río Tampaón, del cual depende la economía de la zona, como la industria ganadera y agropecuaria, cuya extracción desmedida pone en riesgo la integridad del río, de las poblaciones a su alrededor y de la zona arqueológica.

En medio de aquella coyuntura yacen *La Sacerdotisa* y el manantial sagrado. Los vínculos rituales, estilísticos y simbólicos entre la Venus de Tamtoc y el monolito se entrecruzan en el resto de la ofrenda, con las demás figurillas femeninas, los cientos de cuentas de calcita, los huesos humanos, entre muchos elementos más. En su dimensión simbólica, todas estas piezas arqueológicas remiten a la importancia del agua y la fertilidad como sustento de la vida. A su vez, el tratamiento del cuerpo de las mujeres en el monolito, en las figurillas de cerámica y en la Venus, mantiene la constante de las caderas anchas y pronunciadas, elemento que también remite a la fertilidad, y enlaza a Tamtoc con la tradición de representación femenina en la Huasteca.

Respecto al fenómeno del agua, en esta investigación resulta vital para comprender cómo se implican la percepción de cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc. Aquello se hace presente desde la relación de la ciudad con el río Tumpaón, el cual dotó de fertilidad a Tamtoc, pese al constante riesgo de inundaciones. El agua también es notoria en la presencia de *La Sacerdotisa*, ya que se ha interpretado al monolito desde el agua como sustento vital del ser humano en el marco de la fertilidad como elemento sagrado, así como la sangre lo es para los dioses. Además, la situación durante la cual la Venus de Tamtoc existió, permaneciendo oculta, fue la de estar sumergida en el manantial sagrado. Respecto a las escarificaciones, si bien son cicatrices talladas en una roca, en un cuerpo humano las escarificaciones sangran, por lo que la presencia de éstas en la escultura remite a la sangre, elemento del cuerpo humano compuesto por agua, el cual nos permite la vida. Estos tres elementos: monolito, manantial y escarificaciones, se relacionan desde la mutilación como vínculo ritual con el agua y la escultura.

Así mismo, el tratamiento de las escarificaciones es un elemento simbólico muy importante que vincula a la pieza con esculturas de cerámica huastecas que también cuentan con estas cicatrices. Además, el número total de sus escarificaciones es 52, la duración de los ciclos calendáricos mesoamericanos, por lo que el elemento de la temporalidad se hace vital para comprender la escultura. Otras investigaciones asocian las escarificaciones con el cultivo del maíz, por la forma de las cicatrices que asemejan granos, lo cual se vincula con la gran tradición mesoamericana.¹⁴

Una vez esclarecida la importancia del agua como fenómeno vital en la Venus de Tamtoc, cierro este capítulo con la necesidad de visualizar la base de la escultura y dimensionar lo difícil

¹⁴ Por otra parte, el arqueólogo que descubrió todas estas piezas, Guillermo Ahuja, asocia la posibilidad de la menstruación como significado de las escarificaciones; sin embargo, esas ideas aún no han sido publicadas en medios oficiales.

que es mantener todas sus partes en una sola. Al observar las marcas de la mutilación es claro que también son parte del trabajo escultórico de la pieza, porque se observa una intención de qué partes mutilar y cuales dejar intactas, ya que se preserva el frente de la escultura y se rompe desde la espalda. Es por ello que en el siguiente capítulo analizaré el tratamiento de la Venus de Tamtoc como escultura, desde las técnicas mesoamericanas hasta su materialidad, para poder ahondar en la percepción que hizo posible su existencia.

Capítulo III: Escultura Mesoamericana

Introducción

En el segundo capítulo abordé aquellas nociones enfocadas en la antigua ciudad de Tamtoc, lugar de origen de la escultura objeto de estudio de esta investigación. Respecto aquella ciudad fue de vital interés su relación con el agua y la percepción de la fertilidad, siempre latente en la relación cultural, social y económica de la urbe con el río Tampaón. En uno de aquellos afluentes del río, un manantial sagrado delimitado en una caja de agua, se encontró a la Venus de Tamtoc y el resto de la ofrenda al monolito de *La Sacerdotisa*. El estudio de la Venus y su entorno lo enfoqué en la relación de cada elemento vinculado con el agua, desde elementos como la sangre, lo femenino y la fertilidad, por la condición de la escultura de haber sido sumergida.

Por ello, la percepción del agua es un fenómeno primordial en la implicación del cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc, desde el vínculo de la mutilación y las escarificaciones en el culto a la fertilidad. Ese fenómeno se conjunta con otro vital en esta investigación: las piedras. Cuerpo y escultura se implican desde el vínculo entre el agua y la piedra, lo que me lleva en este capítulo a profundizar respecto a las rocas como elemento primordial del lenguaje artístico en Mesoamérica. La materia prima se vuelve escultura al ser tallada, por ello, a lo largo de los siguientes apartados trataré de comprender cómo fue tallada la Venus de Tamtoc, para

aproximarnos a la manera en que, mediante las herramientas y la materia prima las personas que hicieron a esta escultura expresaron su encuentro con el mundo.

Con ese fin, haré una recopilación sobre las diversas materias primas de la escultura en piedra mesoamericanas según su clasificación geológica (ígneas, sedimentarias y metamórficas); así como las técnicas de tallado y pulido en toda la súper área cultural, según los diferentes tipos de yacimientos y herramientas al alcance de los pobladores; con ese preámbulo profundizaré en la roca arenisca, materia prima de la Venus de Tamtoc, según su entorno geográfico en la Sierra del Abra Tanchipa, vinculada a las técnicas específicas de tallado y pulido en la Huasteca y en Tamtoc.

Sin embargo, antes de iniciar dichas descripciones y análisis, es pertinente aclarar lo complejo que es encontrar información sobre estos temas. Respecto a la escultura mesoamericana se ha escrito e investigado extensamente, pero casi toda la bibliografía aborda las esculturas desde un análisis simbólico. Pese a la escasa información, es importante profundizar en el proceso escultórico de las materias primas, para entender a las esculturas como expresión de las artes plásticas, previo a los mensajes que en su talla esconden.

Busco aproximarme a una comprensión de la escultura desde su origen en los yacimientos de roca hasta el proceso artístico de aquellos seres humanos, de los pueblos que decidieron tallar esos pedazos de naturaleza y volverlos elementos de su cultura. Entender los procesos de los escultores nos ayudará a aproximarnos a su manera de morar el mundo, al vislumbrar su percepción expresada en la talla de la Venus de Tamtoc. Aquello me llevará a responder dos preguntas respecto a la escultura en cuestión: ¿Cómo fue tallada? y ¿Cómo fue rota?

En esta investigación solo me centraré en la piedra como elemento escultórico, aunque fueron diversos los materiales que se utilizaron en el pasado mesoamericano para la creación de

esculturas¹⁵, entre estos la cerámica, las fibras vegetales o la madera. Esa decisión se basa en las diferencias en la manufactura entre aquellos materiales y la roca que dio vida a la Venus de Tamtoc. Por ejemplo, la cerámica es un medio que ha permitido la expresión plástica en este territorio durante milenios, pero al ser el barro un material que se trabaja mediante el modelado, se diferencia de la Venus de Tamtoc, ya que ésta se hizo mediante la talla y técnicas de extracción en piedra. Otro material que también utilizaba esas técnicas era la madera, pero al ser tan orgánica y de fácil descomposición, son escasos los vestigios que han llegado hasta nuestros días y que se han logrado conservar¹⁶, por el contrario, la escultura en roca ostenta una cualidad singular: la permanencia.

Gracias a su composición geológica la piedra es el material más resistente que se utilizó en aquella época, sobre todo si la comparamos con materiales aún más vulnerables, como el papel y los textiles, o incluso en contraste con la facilidad al quiebre de la cerámica. Sin embargo, si es un material clave para comprender el pasado indígena de este territorio, ¿por qué se le da tan poca importancia? ¿Por qué suele ser indiferente si una escultura está hecha de una determinada piedra y otra escultura de una piedra distinta?

Algunos de los factores que se dejan de lado al referirse a las piedras en la escultura mesoamericana son: las técnicas de tallado utilizadas por los antiguos escultores; los procesos de abrasión y pulido que le dieron brillo a muchas obras; así como la relación de las esculturas con el contexto geológico del territorio. Afortunadamente, sí hay bibliografía que lo contempla, gracias

¹⁵ Según las llamamos hoy en día, desde un valor de exhibición antes que de culto.

¹⁶ Un caso de lo más ilustrativo respecto a esta problemática refiere a los 2,550 vestigios de madera que se encontraron sumergidos en una ofrenda del Templo Mayor. Gracias a que estuvieron 500 años bajo el agua, en la oscuridad y con una temperatura constante es que se pudieron conservar. Una vez fuera del agua, para poder preservarlos se requirió de la mayor tecnología al servicio de la arqueología, pues era necesario que la madera recobrara su estructura en las paredes celulares. (Lagos, 2022, parr. 6).

a las cuales pude desarrollar el presente capítulo, el cual busca explorar el contexto y las características de la escultura mesoamericana para entender al objeto de estudio como expresión de las artes plásticas, porque más allá de los aspectos culturales y rituales que le dieron vida, la Venus de Tamtoc es una escultura.

3.1 Roca: materia prima

El presente apartado es un recorrido por las principales rocas utilizadas en Mesoamérica para los procesos de tallado. De entrada, se recurre al portal de divulgación del *Servicio Geológico Mexicano* (SGM) actualizado en 2017, para entender los tres diferentes tipos de rocas existentes: ígneas, sedimentarias y metamórficas, con la finalidad de aportar rigurosidad a la investigación respecto al origen y composición de las materias primas utilizadas en el pasado indígena del país. Además, fundamental será la publicación *Creaciones Pétreas: La Escultura en Piedra en Mesoamérica*, de la Fundación Cultural Armella Spitalier (FCAS), publicado en 2008, la cual es de la poca bibliografía existente que se dedica al estudio de la escultura mesoamericana desde un enfoque en las técnicas y materiales que se efectuaron para su creación. Dicha publicación plantea al basalto, al cristal de roca, al jade, a la obsidiana y al sílex como las principales piedras utilizadas en Mesoamérica; y describe cada roca desde su origen, composición, tallado y uso que cada roca permitía. Es importante recalcar que el caso de estudio de esta investigación, la Venus de Tamtoc, está hecha de arenisca, roca que no es mencionada por la Fundación, por lo que el análisis y descripción de esta roca se verá a detalle en apartados posteriores.

3.1.1 Clasificación geológica

A las rocas ígneas se las define por su relación con los volcanes, como lo indica la traducción del latín de la palabra *ignis*, en español, fuego. Sobre su origen, el *Servicio Geológico Mexicano* (2017)

detalla que este tipo de rocas “se han formado por solidificación de un de material rocoso, caliente y móvil denominado *magma*; este proceso, llamado cristalización, resulta del enfriamiento de los minerales y del entrelazamiento de sus partículas. Este tipo de rocas también son formadas por la acumulación y consolidación de lava, palabra que se utiliza para un magma que se enfría en la superficie al ser expulsado por los volcanes” (parr. 1). Algunos ejemplos de este tipo de rocas son el basalto, el granito y la sienita.

Por otra parte, las rocas sedimentarias tienen un origen que se remonta a largos periodos de asentamiento de materia mineral o restos orgánicos (flora y fauna) compactados. El SGM (2017) detalla que “los sedimentos son depositados, una capa sobre la otra, en la superficie de la litósfera a temperaturas y presiones relativamente bajas y pueden estar integrados por fragmentos de roca preexistentes de diferentes tamaños, minerales resistentes, restos de organismos y productos de reacciones químicas o de evaporación” (parr. 1). La variedad de este tipo de rocas es inmensa, pero algunas muy pertinentes para este estudio son el yeso, la arenisca y la piedra caliza.

Las rocas metamórficas están constituidas mediante el cambio de forma de otras rocas preexistentes. El SGM (2017) establece que ese cambio ocurre a través de “ajustes estructurales y mineralógicos bajo ciertas condiciones físicas o químicas, o una combinación de ambas (...). Estos ajustes, impuestos comúnmente bajo la superficie, transforman la roca original sin que pierda su estado sólido generando una roca metamórfica” (parr. 1). Este tipo de rocas suelen ser apreciadas por sus cualidades estéticas y de gran resistencia, como lo son la milonita, el mármol y el jade.

3.1.2 Tipos de rocas en la escultura mesoamericana

La extensa cantidad de volcanes que a la fecha existen en el territorio mexicano y centroamericano explican la enorme cantidad de basalto en la lapidaria mesoamericana, el cual, además de ser la

variedad más común de roca ígnea, resalta por su dureza. La Fundación Cultural Armella Spitalier (2008) establece que tales características permitieron diversos usos, como “elaborar diferentes herramientas y en otras ocasiones para hacer esculturas y petrograbados. También fue ocupada como material de construcción, para edificar muros o como enlajado de plazas, pasillos, estructuras, etc.” (p. 3). El uso y la extensión del basalto en Mesoamérica no sabe de fronteras temporales ni geográficas, ya que fue utilizado para la creación de las cabezas colosales olmecas en los albores de la civilización Preclásica y para la *Piedra del Sol*, obra de grandes dimensiones y un tallado muy fino que prevalece hasta nuestros días, elaborada por los Mexicas en el Posclásico (figura 34).

Figura 34

Piedra del Sol



Nota. Adaptado de *Piedra del Sol*, de Archivo Digital Museo Nacional de Antropología, s. f., Lugares Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH)

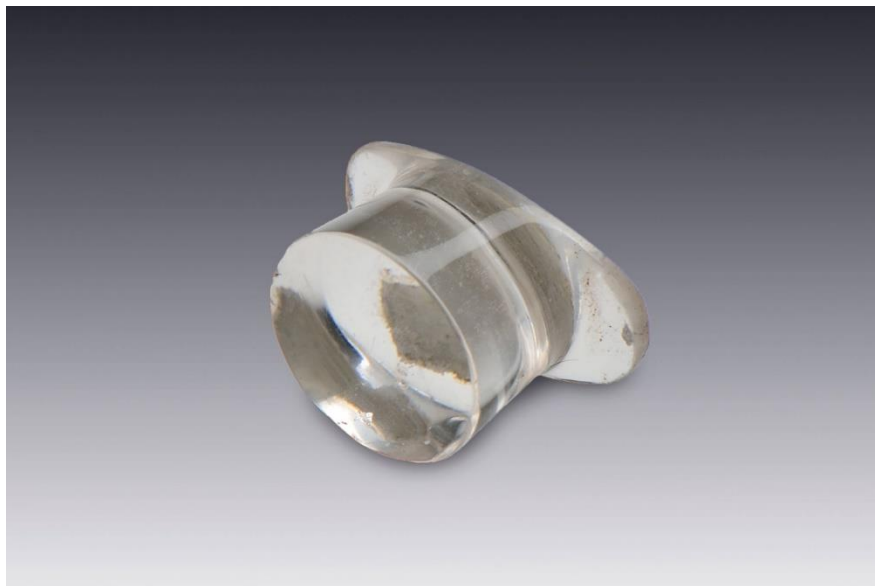
https://lugares.inah.gob.mx/es/zonas-arqueologicas/zonas/piezas/7431-7431-10-1123-piedra-del-sol.html?lugar_id=1699

De característico color negro, la obsidiana fue decisiva en la historia mesoamericana. Comparte con el basalto su origen volcánico, con la diferencia de que este vidrio se produce cuando la lava entra en contacto con la humedad y se enfría rápidamente. Su dureza y labrabilidad² permitieron la creación de armas, además de objetos rituales y ornamentales. “La importancia de la obsidiana en Mesoamérica fue tanta que en torno a su explotación y comercio se tejieron grandes redes de intercambio y en gran medida esta materia prima hizo posible el desarrollo de grandes ciudades como Teotihuacán, Tenochtitlan y Cantona, en donde las actividades económicas estuvieron impulsadas por la comercialización de este vidrio volcánico, a grandes distancias” (FCAS, 2008, p. 6). Son famosas las piezas militares y ornamentales elaboradas con este material e incluso en zonas arqueológicas turísticas como Teotihuacán se vende armas de juguete con variedades de este material.

El cristal de roca, de carácter sedimentario, tenía un uso amplio en todo el territorio. Contrario a la obsidiana, en su estado más puro da un tono incoloro, ya que se compone por cuarzo. Respecto a su tamaño, “varía desde una tonelada hasta los pocos gramos que pesan las partículas diminutas que centellean sobre las superficies de algunas rocas” (2008, p. 4). Si pensamos en esas pequeñas partículas de cuarzo integradas en la mayoría de las rocas, es posible que en toda escultura mesoamericana haya una pequeña cantidad de cristal de roca. Sin embargo, podemos encontrarlo en su estado más puro en diversas piezas de joyería, un ejemplo podrían ser los bezotes de la colección prehispánica del Museo Amparo, piezas de un tono por completo transparente (figura 35).

Figura 35

Bezote de cristal de roca



Nota. Adaptado de *Bezote de cristal de roca*, por Museo Amparo, s.f., Museo Amparo, <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/626/bezote-de-cristal-de-roca?page=7>

En continuidad con la línea ornamental, una de las piedras más valiosas era el jade, roca metamórfica. Sus coloraciones verdes tenían una importante connotación sagrada ya que “estaban íntimamente relacionadas con lo preciado y lo divino del agua” (FCAS, 2008, p. 4). Diversas sustancias minerales, como la nefrita y la jadeíta, generaban dichos colores tan preciados, desde un verde casi blanco al verde oscuro. Para trabajarlo se “requería de la preparación del bloque extraído por medio de la percusión y posteriormente la pieza adquiriría forma aplicando técnicas de corte, perforación, abrasión, pulido y bruñido (ibid.)” (FCAS, 2008, p. 5). El resultado eran objetos pequeños, pero de gran valor, como la famosísima *Máscara del Rey Pakal* de la cultura maya, la cual ostenta diversas coloraciones de mosaico en jade (figura 36).

Figura 36

Máscara del Rey Pakal



Adaptado de *Máscara de Pakal*, por Archivo Digital Museo Nacional de Antropología, s. f., Mediateca Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A18073 CC BY-NC

La última roca a la que la Fundación Cultural Armella Spitalier hace referencia es el sílex, también llamado pedernal. Formado por cuarzo hidratado, su composición es muy diversa, ya que contiene impurezas de diferentes óxidos y minerales, además de que suele encontrarse mezclado en rocas calizas. “Fue usado por los pueblos mesoamericanos para la elaboración de diversas herramientas y armas. Hay quienes consideran que el pedernal corresponde a las vetas grises o negras y que el sílex se presenta en colores claros, como blanco o rosado” (FCAS, 2008, p. 7). Del Templo Mayor datan algunos de los ejemplos más icónicos del uso del pedernal: los cuchillos sacrificiales *técpatl*, hechos de pedernal (sílex) con incrustaciones de obsidiana y concha.

Una roca imprescindible en el área maya es la piedra caliza, con la que se hacían piezas de suma importancia, aunque no es mencionada por la Fundación Cultural Armella Spitalier. Con este

material sedimentario los antiguos pobladores del sureste de México crearon piezas clave en la política y la religión, como lo es el respaldo de trono maya resguardado por el Museo Amparo, el cual retrata el diálogo entre un gobernante, un cortesano y una deidad (figura 37).

Figura 37

Trono maya en piedra caliza



Nota. Adaptado de *Respaldo de trono con un soberano, un cortesano (posiblemente una mujer) y una deidad en el centro*, Museo Amparo, s.f., Museo Amparo <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/529/respaldo-de-trono-con-un-soberano-un-cortesano-posiblemente-una-mujer-y-una-deidad-en-el-centro>

Finalmente, respecto a la distribución geográfica de las distintas piedras que los pueblos en Mesoamérica utilizaron, el investigador para el Museo Amparo, Pascual Soto (s. f.), aclara que los monumentos “en la Península de Yucatán fueron hechos en rocas calizas, en la llanura costera del Golfo de México sobre lajas de piedra arenisca y en el Altiplano central en basaltos y andesitas.

Las zonas de origen volcánico de Mesoamérica fueron propicias para obtener piedras de particular dureza, principalmente rocas metamórficas, útiles como cinceles en el proceso de tallado de los relieves” (parr. 1). Lo cual no significa que cada cultura utilizara un solo tipo de piedra, porque el movimiento de personas y bienes entre los distintos territorios de la súper área cultural era amplio. En menor o mayor medida, las características geológicas del actual territorio mexicano facilitaban el acceso de ciertos pueblos a las materias primas, como lo fue el basalto para los mexicas o la arenisca para los huastecos, de ésta última hablaremos en un apartado posterior, por su importancia en la talla de la Venus de Tamtoc.

3.2 Técnicas de tallado mesoamericanas

Una vez que hemos profundizado sobre las cualidades geológicas y materiales de las rocas, así como algunos ejemplos de su uso en Mesoamérica, en este apartado se explorarán las diferentes técnicas con las que se creaban las esculturas en piedra en aquellas culturas. Ello es de vital importancia para comprender cómo expresaban en la materialidad el encuentro con el mundo, cómo generaban un lenguaje mediante las herramientas y la tactilidad¹⁷ que diera cuenta de la percepción. Para ello, nuevamente se citará el texto *Creaciones Pétreas: la escultura en piedra en Mesoamérica* publicado por la Fundación Cultural Armella Spitalier (FCAS) en 2008. El segundo capítulo de tal volumen es útil gracias a su precisión con la que describe las acciones efectuadas por los escultores en el trabajo en piedra.

Amplió el estudio con la visión de Fernández Sánchez (2010), su artículo “Introducción al estudio de la producción de jade en el mundo Olmeca” publicado en la revista *Arqueología* de la Universidad de Granada es una visión fresca y contemporánea sobre el estudio de la talla en piedra

¹⁷ La tactilidad desde el entendimiento de la escultura como una creación de las manos y el tacto, no solo desde la visión, sino de lo tangible para generar un volumen y un lenguaje tridimensional.

en Mesoamérica. Pese a enfocarse en la manufactura y usos del jade para la civilización Olmeca, el autor aporta una perspectiva amplia sobre los retos que implica investigar el cómo se hicieron las esculturas, dado que:

La mayoría de los autores interesados en los procesos de industria lítica coinciden en lo mismo, no es posible conocer con certeza los modos exactos, ni las herramientas y los materiales usados en el México antiguo en cortes lapidarios, ni sus cadenas productivas, ya que las últimas se perdieron tras la conquista y los cronistas no dejaron textos descriptivos detallados de estos procesos. Además, en pocos sitios las rocas se cortan ya hoy en día con procedimientos y herramientas manuales. Fernández, 2010, p. 96

Resulta irónico plantear que la escultura mesoamericana está poco estudiada, ya que es gracias a la durabilidad y resistencia de la piedra como vestigio que se ha obtenido muchísima información respecto a estas civilizaciones, pero ante el paso implacable del tiempo y la historia, se estudia a las esculturas para hablar de algo más, relegando el proceso de creación.

De tal modo, aunque el estudio de la Fundación Cultural Armella Spitalier es muy valioso por dedicarse en exclusivo al tema del tallado, debemos tratarlo con cautela y no perder de vista que la historia es una interpretación de procesos que ocurrieron hace mucho, mucho tiempo. Una vez aclarado ello, la primera de las técnicas mencionadas es la más antigua y de más amplio uso por los escultores, no solo en Mesoamérica, sino en el mundo entero: la percusión. La cual “consiste en cambiar la forma de la piedra, partiéndola con golpes firmes y precisos, por medio de un percutor” (FCAS, 2008, p. 8). También se puntualiza que no todas las piedras se pueden trabajar con esta técnica, ya que no es apta para rocas finas como el jade, porque los movimientos bruscos las estrían. En cambio, la dureza de rocas ígneas como el basalto y la obsidiana es ideal para la percusión, lo que permitió la creación de herramientas en obsidiana y el dar forma a

esculturas, relieves y petrograbados (FCAS, 2008, p. 8). Con base en ello, es alta la probabilidad de que la *Piedra del Sol* haya sido tallada mediante la percusión.

El picotamiento es otra técnica fundamental en el proceso escultórico. Requería un “percutor y un cincel de dureza mayor que el material en proceso. [Con los cuales] a través de un martilleo se va dando forma a la pieza eliminando las partes innecesarias de un fragmento de roca por medio de varios golpes” (FCAS, 2008, p. 9). La ventaja de esta técnica es que permite formar líneas que definan la escultura en rocas de gran tamaño, logrando crear piezas de fina talla como las cabezas colosales olmecas.

Respecto a las herramientas utilizadas, la colección de arte prehispánico del Museo Amparo cuenta con un cincel mesoamericano (figura 38). Si bien no hay información sobre su cultura, temporalidad o región, ya que las excavaciones clandestinas hicieron imposible registrar esos datos, en el sitio web de la institución se encuentran perspectivas para aproximarnos a su uso a lo largo del tiempo:

Por supuesto, un cincel de gran dureza no bastaba para esculpir, importaba mucho la adecuada selección de las piedras que servirían de soporte y una combinación apropiada de técnicas que incluían en proporción importante la abrasión. No hubo en el México antiguo cinceles de metal, por lo menos no antes de la parte final del período Posclásico (1200-1521 d.C.) y si es que los hubo, éstos habrían sido de cobre, verdaderamente inútiles como para enfrentar las tareas del tallado de piedra. (...) Por supuesto había tamaños distintos de cinceles, unos más anchos y capaces de desbastar la roca hasta obtener una superficie relativamente plana sobre la que esculpir, mientras que otros serían mucho más finos, más delgados y útiles para hacer surgir de la piedra las figuras del relieve. (Pascual Soto, s.f. párrafo 2).

Es importante recalcar la ausencia de metales en el trabajo de los escultores mesoamericanos. Con la cuidadosa selección de las distintas rocas y minerales, y sin el apoyo de cinceles metálicos lograron esculpir sus piezas estas civilizaciones. Además, la técnica y el conocimiento de los materiales permitían que un cincel de piedra lograra desbastar otra piedra.

Figura 38

Cincel



Nota. Adaptado de *Cincel* por Museo Amparo, s.f., Museo Amparo <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/563/cincel>

Por otro lado, para los detalles se solía utilizar la técnica de cortes lineales por desgaste, la cual es muy útil para realizar líneas precisas que doten a la figura de expresividad sin comprometer la estructura de la piedra, en caso de que sea pequeña o delicada. Según la FCAS (2008) se obtenía “mediante un movimiento de vaivén, trabajando sobre la piedra con tiras de otate, cordeles de fibras vegetales, lascas delgadas de madera, tiras de metal blando, etc., que, junto con abrasivos húmedos, permitían realizar cortes e incisiones, sobre todo en materiales como el jade y otras

piedras verdes” (p. 10). Recordemos que tales piedras al percutir se estrían, por lo que los cortes lineales por desgaste permitían dotar de un acabado preciso sin comprometer el resultado.

Esta técnica fue ampliamente utilizada en la tradición Mezcala, la cual ostenta todas las posibilidades y limitaciones que las líneas dotan a la piedra (figura 39). El curador de la Colección de Arte Prehispánico del Museo Amparo, Pablo Escalante, hace un análisis de la creación de una escultura que considera una obra maestra de esta técnica: “Es posible que en un primer momento se haya usado el canto de otra piedra para acanalar esa zona, pero posteriormente debió emplearse una cuerda tensada en un arco, a manera de segueta, para perfilar, definir y redondear las piernas” (s.f., parr. 3). Tal proceso permite que las esculturas de esta tradición planteen un juego entre el realismo y la abstracción, lo orgánico y lo geométrico.

Por el contrario, los cortes circulares y semicirculares se aplicaban en busca de acabados sin esquinas y tridimensionales. La FCAS establece que “se obtuvieron utilizando implementos de forma tubular, generalmente con punta, que entraba en contacto con la roca por medio de un atornillamiento constante realizado de manera manual. (...) Las herramientas para realizarlos pudieron tratarse de huesos de ave, tallos petrificados, tubos de cobre, astas de venado, etc.” (2008, p. 11). Tales perforaciones en las rocas permitían diversos usos, por ejemplo, en la joyería se utilizaba para la creación de cuentas de collares.

Una práctica que Fernández Sánchez documenta dentro de las técnicas de tallado en jade es el choque térmico. Se le define “como el proceso de expansión y contracción de la piedra, originado por el uso del fuego, al calentarse y enfriarse el mineral de forma violenta” (2010, p. 97). Lo cual genera que distintas partes del material entren en temperaturas diferentes y la roca se debilite. Ello resulta útil en piedras de alta dureza como el jade, ya que previene que le surjan

estrías, aunque no se menciona más información que sustente el uso de esta técnica en el proceso de tallado de otras rocas.

Figura 39

Pieza de la tradición escultórica Mezcala



Nota. Adaptado de *Hombre de pie con los brazos sobre el abdomen*, por Museo Amparo, s.f., Museo Amparo <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/362/hombre-de-pie-con-los-brazos-sobre-el-abdomen>

Finalizo este apartado con una cita sobre quiénes habrán sido los escultores, aquellas personas que se dedicaron a la talla y manufactura de objetos que hoy en día custodiamos en los museos. Langenscheidt establece que

Alterar la forma de un trozo de cuarzo, una sustancia sagrada, como los chalchuihuites duros, convertirlo a voluntad en una representación plástica de un poderoso ser espiritual

y esgrafiar su superficie con finos trazos de diseños simbólicos y mágicos, pudo hacerlo sólo quien, en cada sociedad, tenía poderes muy especiales para producir tales símbolos religiosos o de poder. (2006, p. 60)

Recordemos, que lo que hoy en día consideramos arte, fue clave en la política, la religión, la guerra y la vida cotidiana de las antiguas civilizaciones, y solo selectas personas podían llevarlo a cabo.

3.3 Técnicas abrasivas

Debido a que la Venus de Tamtoc es una escultura finamente pulida, es importante revisar a detalle las técnicas de abrillantamiento de las piezas, las cuales requieren de abrasivos. Nuevamente se revisará la publicación *Creaciones Pétreas* de la Fundación Cultural Amella Spitalier (FCAS) (2008), pues de manera general establece una explicación respecto a los procesos de desgaste para los acabados finales de ciertas esculturas. Para profundizar en la materia prima que se ocupaba se hará una revisión puntual del artículo “Los abrasivos en Mesoamérica” de Adolphus Langenscheidt, publicado en el volumen 80 de la revista *Arqueología Mexicana* en 2006. Todo ello con la finalidad de comprender los distintos procesos y materiales que se ocupaban para darles brillo a las creaciones pétreas.

A ese proceso se le conoce como desgaste, mediante el cual se genera un acabado brillante y liso. Consta de tres fases: la abrasión, el pulido y el bruñido. Parecen muy similares, pero la FCAS (2008) aclara que varían en su intensidad y en las herramientas utilizadas, aunque todas se realizan mediante frotar un objeto con una materia de manera horizontal. También aclara que un método utilizado es el agua, ya que una corriente constante puede desgastar a las rocas (p. 12). Todo ello genera que la superficie de la roca se erosione poco a poco, pero propiciando que su porosidad cierre para que obtenga brillo.

Al respecto, Langenscheidt plantea un proceso general de desgaste, una vez que se finalizaba el tallado de la escultura:

(...) se desbastaba la pieza mediante un frotamiento manual con un abrasivo duro, arenoso o consolidado, aplicado directamente o con otro material; para pulir y abrillantar también debió frotar con los mismos abrasivos, pero de granulometría más fina. Si esgrafiaba la pieza, probablemente lo hacía con puntas de cristales de minerales adecuados, montados en manguillos. Para perforar, aplicaba el abrasivo en molinete, semejante al usado para hacer fuego y construido con pequeñas cañas de madera o huesos de ave, quizás cañón de pluma. Este mecanismo también se usó para desbastar piezas circulares y para pulir espejos. El acabado final era el pulido, y abrillantado en su caso, que debió hacerse con abrasivos más finos, como la hematita. (2006, p. 59)

Este resultado se lograba mediante un proceso constante del movimiento de la mano, similar al que uno hace al limpiar alguna superficie. Según cada etapa del proceso se requería de una fuerza diferente, en complemento al tallado previo de la roca, para poder ir disminuyendo la intensidad del movimiento y la dureza del mineral, según uno se acercaba al pulido deseado.

Es fundamental recalcar la principal diferencia entre los materiales utilizados en cada etapa. En la abrasión se necesita de mayor dureza, ya que es un método para tallar y desgastar; mientras que el pulido requiere de minerales más suaves y finos; por su parte, el bruñido necesita de mucha suavidad, incluso de materiales orgánicos. Para poder planear de manera rigurosa tales diferencias, se recurre a la célebre *Escala de Mohs*, la cual sistematiza la dureza de los minerales según la “capacidad de un material más duro para rayar un material más blando” (Moreno e Ibáñez, 2018, p. 4). Este sistema establece una lista de diez minerales, de los cuales el más resistente de todos es

el diamante, dado que resiste a cualquier abrasión, pero es capaz de rayar a todos los minerales, y el más blando y que no logra rayar a ningún otro es el talco (figura 40).

Figura 40

Escala de Mohs

Escala de Mohs	
Dureza	Mineral
10	Diamante
9	Corindón
8	Topacio
7	Cuarzo
6	Ortoclasa
5	Apatita
4	Fluorita
3	Calcita
2	Yeso
1	Talco

Nota. Adaptado de *Escala de dureza de Mohs*, (p.5), por Moreno, H. e Ibáñez, S., 2018, La escala de Mohs: dureza de los minerales. Universidad Politécnica de Valencia: Departamento Vegetal. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/105177/Moreno%3BIba%C3%B1ez%20-%20La%20Escala%20de%20Mohs%20Dureza%20de%20los%20Minerales.pdf?sequence=1>

El primer paso del desgaste de rocas, la abrasión, es un proceso que implica utilizar los materiales más duros y fuertes, para así poder darle mayor forma a las esculturas, previo a los detalles del acabado final. Según Langenscheidt (2006), el uso de la arena era el más común en toda Mesoamérica, y quizás en todo el mundo, ya que “está constituida principalmente por partículas cuarzosas que son el más antiguo, abundante y universal de los abrasivos” (p. 56). El autor también detalla sobre las arenas negras, presentes en cuerpos de agua como playas, lagos y

ríos, las cuales varían mucho en su calidad como abrasivo debido a su proporción mineral diversa (p. 57). En esta investigación es más pertinente identificar el cuarzo, ya que al estar disperso en fragmentos tan finos la arena resulta ideal para el trabajo de piedras muy resistentes como las trabajadas en Tamtoc.

El autor detalla un poco más respecto a este mineral con dureza de 7 grados Mohs, y su papel como abrasivo, al igual que lo relaciona con las cuarcitas y las areniscas. Sobre su origen se menciona que “el cristal de roca es un producto extraído de vetazo de descomposición de las mismas. Se encuentra en incontables localidades del área mesoamericana como grava o arena, ya sea en arroyos o como material de veta. Según lo llaman *tehuíotl*” (Langenscheidt, 2006, p. 57). Es interesante la relación del cuarzo con la arenisca, la materia prima de la Venus de Tamtoc, pues cabe la posibilidad de que esa misma piedra con la que fue tallada también se ocupara como abrasivo, debido a su origen de arena sedimentaria, y, por lo tanto, de cristal de roca.

La arenisca también se relaciona con otro mineral de gran dureza: el esmeril. Su dureza es de 6 a 7 grados Mohs, aunque diversos factores pueden generar que su grado en la escala no sea fijo, según la cantidad de impurezas que lo compongan. Esto se debe a que, según el autor, “el esmeril está constituido por una mezcla (en proporción no fija) de gránulos de corindón, magnetita, hematita y espinela, estas últimas como impurezas. (...) En la naturaleza se encuentra consolidado como arenisca o disgregado como arena” (Langenscheidt, 2006, p. 57). Ello nos lleva a inferir que los abrasivos que se utilizaron para la manufactura de la Venus de Tamtoc debieron ser más duros que el cuarzo o el esmeril, pero ello depende de la dureza en particular de la escultura en cuestión.

Al continuar con el análisis que Langenscheidt hace de los abrasivos, el autor plantea que, otro mineral utilizado fue el topacio, el cual “tiene dureza de 8 grados Mohs y es un silicato de flúor y aluminio, común en lavas ácidas y en pegmatitas. Como se distribuyó ampliamente por

Mesoamérica, también debió de usarse como abrasivo, en forma de arenas, y sus cristales se utilizaron como buriles para grabar” (2006, p. 57). Según la información que propone el autor, en San Luis Potosí hay yacimientos de topacio al norte de Tamtoc, por lo que es posible que se utilizara durante los procesos escultóricos.

Después, en la *Escala de Mohs* se encuentra el corindón, con dureza de 9 grados. Respecto a sus cualidades y usos en Mesoamérica, Langenscheidt establece que “se encuentra en rocas metamórficas, en pegmatitas y en sienitas, así como en productos de intemperización de las rocas. (...) Hay rocas con corindón por diversas partes de Mesoamérica, por lo cual desde el Preclásico debió de haber sido relativamente fácil obtener cristales, que se usaron como buriles para grabar y como arena para desbastar chalchihuites y piedras duras” (2006, p. 56). Según el mapa, este mineral también se encuentra en San Luis Potosí, aunque un poco más lejano de Tamtoc, si lo comparamos con la distancia de los yacimientos de topacio.

El siguiente paso en el proceso de desgaste es el pulido, el cual le da a las piezas un acabado mucho más fino a la vista. La Fundación Cultural Armella Spitalier (FCAS) define a los pulidores (las herramientas que se utilizaban para esta técnica) como “rocas de forma geométrica: rectangulares, cuadradas, esféricas o inclusive amorfas; pulidas total o parcialmente debido al frotamiento constante con otro objeto. Se caracterizan porque una o varias de sus caras tienen huellas de haber sido utilizados como abrasivos ya sea para pulir otras piedras, o fragmentos de madera, huesos, etc. fueron elaborados con cantos rodados, pequeños bloques de basalto o tezontle” (2008, p. 15). Ejemplos de pulidores pueden encontrarse en el Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Antropología (INAH), originarios de la región huasteca Tamohi (figura 60). Estas herramientas denotan una forma amorfa por el uso, aunque lo más probable es que se usaran para cerámica.

La Fundación plantea que el pulido era “un proceso agotador que exigía tenacidad, tiempo y determinado ritmo. Se efectuaba con un movimiento de vaivén, directamente sobre una superficie áspera como la arena o frotando con otro material más suave como la madera” (FCAS, 2008, p. 12). Esta definición resulta pertinente al coincidir con las características que otros investigadores plantean sobre este proceso y sus implicaciones en las esculturas.

En esa línea, Langenscheidt sostiene que el esmeril o la arenisca cuarzosa fueron implementos utilizados al pulir, mediante movimientos giratorios, y ayudándose de alguna fibra como la madera, similar a encender fuego utilizando esos materiales (2006, p. 58). Es importante recalcar que, con contadas excepciones, son casi nulos los vestigios arqueológicos de madera en Mesoamérica, ya que al ser un elemento orgánico no sobrevive al paso del tiempo, por lo que es complejo plantear qué maderas se utilizaron en esta tarea.

Sin embargo, un tipo de plantas que Fernández Sánchez menciona para el uso del pulido en jade es el bambú y la caña maciza, las cuales se usaban en conjunto de abrasivos muy finos. Respecto a las variedades nativas de bambú en el actual territorio mexicano, según la Comisión Nacional Forestal (CNF) existen las comúnmente llamadas guadas, cañizo y caña brava, las cuales “se distribuyen, principalmente en los estados de clima tropical como Veracruz, Chiapas y Oaxaca -que tienen el mayor número de especies- Tamaulipas, Michoacán, Colima, por mencionar algunos. Podemos encontrar bambúes desde el nivel del mar hasta altitudes de más de 4,000 m” (CNF, 2020, parr. 10). Si relacionamos la geografía de Veracruz y Tamaulipas con la existencia milenaria de la cultura huasteca y la cercanía con Tamtoc y San Luis Potosí, es probable que los escultores de tales regiones hayan tenido acceso al bambú para el proceso del pulido.

Respecto a los minerales utilizados como abrasivos finos o pulidores, a continuación se detallarán las materias primas de menor dureza que Langenscheidt plantea como utilizadas en

Mesoamérica. Es importante aclarar que el autor no detalla si se usaron en las fases de abrasión, de pulido o de bruñido. Se tomó la decisión de incluirlos en el apartado del pulido dado que su grado en la escala de Mohs es menor a los mencionados en el anterior apartado, por lo que es posible que se utilizaran para pulir aprovechando que eran más blandos que el diamante, corindón, topacio y el cuarzo, pero contaban con una dureza intermedia que permitía alisar las piedras sin cambiar su forma.

Una de las variedades mencionadas son los granates, los cuales Langenscheidt los define como “un grupo de seis minerales diferentes con durezas de 6.5 a 7.5 grados Mohs. Son silicatos con calcio, magnesio, hierro y aluminio combinados, y son comunes en rocas metamórficas” (2006, p. 57). Según el mapa que propone el autor, esta variedad mineral es un tanto rara en México, ya que solo los ubica en el norte de Zacatecas.

Por el contrario, una materia prima ampliamente utilizada en la pintura mural, pero también en el proceso de desgaste de ciertas esculturas es la hematita, un “óxido férrico, frecuentemente terroso, que se encuentra cristalizado en un sistema hexagonal con dureza de 6.5 grados Mohs. Es un mineral común, usado como pigmento rojo y como abrasivo fino. Se encuentra en yacimientos grandes y pequeños por toda la América Media. En forma natural terrosa no sirve para esgrafiar, pero sí para dar brillo a las piedras finas” (Langenscheidt, 2006, p. 57). Un célebre ejemplo de su uso como pigmento en Teotihuacán es el fragmento de pintura mural *Dios Tláloc* resguardado por el Museo Amparo.

En continuidad con la citada investigación, la última materia prima que mencionaré en el apartado de los pulidores será la tierra diatomácea, la cual “está constituida por esqueletos microscópicos de sílices amorfa (diatomeas). Tiene una dureza de 5.5 a 6.5 grados Mohs y por su fina granulometría sirve para pulir chalchihuites” (Langenscheidt, 2006, p. 57). Las diatomeas son

algas acuáticas unicelulares que a través de procesos de fosilización y sedimentación se genera esta materia que en Mesoamérica se aprovechó para pulir diferentes tipos de jade.

Al adentrarnos en el mundo del bruñido nos volvemos a topar con ciertos muros del paso del tiempo y la falta de información, ya que es la fase final en el proceso de desgaste, pero la menos documentada. La Fundación Cultural Armella Spitalier lo define como “un pulimento muy fino y brillante conseguido a partir del frotamiento de una tela o piel directamente sobre la roca (2008, p. 12).” Según lo cual, no se requería un mineral específico, por lo que es dudoso relacionar el artículo de Langenscheidt con este paso en el proceso. Se ha documentado más el proceso de bruñido en la producción cerámica (figura 41).

Figura 41

Herramientas para bruñir cerámica



Nota. Adatado de *Pulidores*, por Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, s.f.,

Mediateca

INAH

CC

BY-NC

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico:24786>

Respecto a los materiales utilizados en esta última fase del proceso de abrillantamiento “su empleo está poco documentado. Bernardino de Sahagún, por ejemplo, sólo lo menciona como método para obtener superficies lustrosas, el frotamiento con madera y bambú o con piedra, pero no menciona el empleo de medios suaves (Sahagún, 1589, como se citó en Fernández, 2010, p. 100)”. En la actualidad, el bruñido es un proceso que se utiliza ampliamente en la producción cerámica; los Reyes Metzontla, en el estado de Puebla, es un pueblo famoso por el uso de bruñido en su alfarería. Esperemos que en un futuro la información respecto al bruñido en la escultura en roca avance.

Mientras tanto, en esta investigación me remito a la búsqueda de la sensibilidad humana en la revisión de las diferentes técnicas escultóricas que hemos mencionado, como lo son la percusión, el picotamiento, los cortes lineales por desgaste, los cortes circulares y semicirculares, y el choque térmico (en el caso del jade); en conjunto con las técnicas de abrasión y pulido con el uso de minerales como el topacio, el corindón, las arenas, las tierras, o de fibras naturales como el bambú.

Todo ello me refiere a una profunda conexión con la naturaleza, ya que se ocupan elementos de ésta misma para la generación de objetos culturales. Lo relaciono con las ideas de Kirchhoff respecto a las técnicas de agricultura como la base de lo mesoamericano, en conjunto con las ideas de López Austin y López Luján respecto al maíz como elemento nuclear dentro de la gran tradición que une a esta súper área cultural, como se desarrolla en el capítulo I. Lo que me remite a las técnicas escultóricas desde el flujo entre lo natural y lo cultural, por el tipo de materiales utilizados, como los cinceles de piedra o los huesos de animales. Ello genera esculturas que en su talla portan un lenguaje conectado con la naturaleza, como lo podemos ver en la importancia de la fertilidad expresada en las artes plásticas, como vimos en el capítulo II.

3.4 Esculpir la Venus de Tamtoc

En el presente apartado se analizará el caso específico de la Venus de Tamtoc, con relación a los materiales utilizados para su talla, las técnicas que efectuaron los escultores y el vínculo de la escultura con el entorno geográfico de la Huasteca, de donde se extrajo la arenisca, su materia prima. Es importante recalcar que todo ello son inferencias según la información que tenemos hoy en día, lo que realmente pasó hace miles de años es un misterio.

3.4.1 La sierra y la roca

La arenisca es una roca sedimentaria muy común en todo el mundo y en el territorio mesoamericano; se caracteriza por su sencilla maleabilidad, ya que no es tan dura como otras piedras, pero a la vez es muy resistente. Su constitución es de arena con cuarzo, lo cual le da ciertas similitudes con el cristal de roca. Para una comprensión más profunda de esta materia prima es necesario revisar la definición geológica del término, pues las areniscas “son arenas cuyos granos se han ligado por cementos naturales. Los cementos son visibles a simple vista o con auxilio de una lupa. De acuerdo a la naturaleza del cemento que une los clastos se tienen distintos tipos de areniscas (...)” (Pasotti, s.f., p. 5). No he encontrado información específica sobre el cemento que une a las arenas de las que está hecha la Venus de Tamtoc, pero sus componentes deben de ser marinos por su ubicación en el Golfo de México y su origen sedimentario.

Gran parte de los monumentos de Tamtoc están hechos con esta roca, pues desde su origen sus primeros habitantes “aprovecharon los recursos de las sierras cercanas, como la de Tanchipa. Grandes bloques de arenisca fueron transformados por hábiles escultores en imágenes de diosas, dioses, gobernantes y estelas públicas, memoria de su orden social y simbólico. Del Cerro del Murciélagos se extraía piedra verde o tanguita, transformada en artefactos y adornos corporales

(Stresser-Péan y Stresser-Péan, 2001 y 2005)” (Córdova y Martínez, 2012, p.22). Recordemos que en la huasteca no hay un vulcanismo cercano, por lo que la presencia de basaltos u obsidias es muy escasa y se debe en su mayoría a las redes comerciales con otras culturas, por lo que las rocas sedimentarias constituían la base para la talla de todo tipo de motivos.

Pese a sus diferencias estilísticas, *La Venus* y *La Sacerdotisa* están hechas de la misma roca: la arenisca. La cual “posiblemente fue extraída de la sierra Tanchipa, a 30 km al noroeste de Tamtoc, y transportada vía fluvial hasta el sitio” (Martínez et al., 2012, p. 275). Previo a mi trabajo de campo, cuando leí las medidas y procedencia del monolito, no logré dimensionar la magnitud de esta roca y las dificultades para moverla a kilómetros de distancia, y lo importante que debieron de ser las tradiciones para que una sociedad moviera ese monolito para realizar sus cultos.

Por su parte, en la sierra del Abra-Tanchipa se han identificado yacimientos de arenisca, calcita y piedra caliza. La pareja Stresser-Péan definió de manera exhaustiva a la sierra, con el fin de comprender el entorno natural de Tamtoc, además de las rocas que les dieron vida a las creaciones culturales. Es de recalcar que hace millones de años, en un tiempo tan largo que solo la geología puede entenderlo, la sierra de Tanchipa era mar, así como toda la Huasteca. De ahí el carácter arenoso de todas sus rocas, pues:

Las rocas calizas que forman la sierra de Tanchipa, sufren una erosión cárstica sumamente activa, que ha dado lugar a múltiples dolinas, cuevas y grietas. El agua de la lluvia penetra rápidamente al subsuelo fisurado, de manera que la red hidrográfica actual corre completamente por el subsuelo. La tierra para el cultivo prácticamente no existe, excepto en algunas depresiones privilegiadas. La vegetación presenta una característica particular, adaptada a las condiciones de sequía. A falta de tierra, la sierra de Tanchipa es, por tanto, inapropiada para la agricultura y la falta de agua es un obstáculo para los asentamientos

humanos permanentes. Lo irregular de su superficie rocosa hace difícil el paso de los hombres y aún más del de los caballos o las mulas. Sin embargo, en la época precolombina tardía, probablemente algunas de las grutas de esta sierra fueron visitadas ocasionalmente por los indios huastecos que dejaron en algunas de ellas grandes cántaros de cerámica negra sobre blanco para almacenar agua. En otras cavernas se han encontrado cráneos humanos o restos de cráneos. Es posible que los antiguos indios hayan buscado en esta sierra pedernal para su industria lítica y quizá grandes cristales de calcita que eran muy apreciados para hacer algunas joyas. La sierra de Tanchipa es, hasta nuestros días, un refugio para la fauna silvestre. Es posible que en algunas fases de la época colonial, haya sido una zona de refugio provisional para unas tribus de cazadores-recolectores. (2001, parr. 3)

Esta cita nos da un amplio panorama sobre el vínculo entre la geología y la antropología, nos explica cómo la humanidad habita el planeta en relación a sus rocas. Es de resaltar que la sierra del Abra no es sencilla de habitar debido a la dureza del suelo y la escasez del agua, pero allí se refugiaron la mayoría de los grupos indígenas durante la colonia, muy lejos del esplendor de sus ciudades y de la fertilidad del río Tumpaón.

Hay quizás una contradicción entre los autores de *Tamtoc: esbozos de una antigua sociedad urbana* (2012) y *Tamtok: sitio arqueológico huasteco* (2001), respecto a la presencia o no de la arenisca en la sierra del Abra. En el libro más reciente se menciona que toda la arenisca se obtuvo de allí, e incluso citan al libro de la pareja Stressér-Peán para constatarlo, como vimos en párrafos anteriores. Sin embargo, al leer a los citados investigadores, he notado que mencionan más la abundancia de las calizas en la sierra, aunque sí hacen ligeras menciones a la arenisca, pues “otros relieves se deben quizá a la resistencia de bancos de areniscas calizas. Los geólogos han indicado la presencia ocasional de arenisca en las capas superiores de Méndez (Muir, 1936, pp.

74, 75; Heim, 1940, p. 329) y en las de Velasco (Muir, 1936, p. 78; Heim, 1940, p. 330)” (Strésser-Peán, 2001, parr. 14). Lo cual me lleva a reflexionar en que si al ver un paisaje a nosotros, en pleno siglo XXI, nos es complicado poder distinguir las rocas entre sí, es admirable la capacidad de los antiguos pobladores para diferenciarlas, seleccionar la roca idónea, extraerla y transportarla. Las diferencias entre las areniscas, las calizas y sus combinaciones radican en el tipo de sedimentos, en si eran clásticas o no clásticas (es decir, si se les pueden ver sus fragmentos o no), cualidades que impactan en la dureza y labrado de la roca.

En mi caso, al hacer esta investigación sobre la escultura en piedra, una de las principales dificultades en el estudio de la materia prima es poder diferenciar la variedad de rocas, habilidad que requiere mucho conocimiento. Afortunadamente, durante mi viaje a Tamtoc y a la huasteca potosina, pude conocer a Ernesto Echavarría Barrios¹⁸, geólogo por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, quien radica en la Huasteca y tiene más de 30 años trabajando las rocas de la región. En comunicación personal el 28 de enero de 2023, nos explicó que la arenisca “es roca no muy dura. Que es más maleable, más fácil, más factible, esculpirla y trabajarla”. Allí radica su abundancia en la escultura huasteca y en Tamtoc, además, al ser una roca clástica (a la que se le ven sus fragmentos) es menos compacta que la caliza.

Si bien es muy complicado clasificar las rocas, así como encontrar el punto de la sierra de donde se extrajeron, recordemos que el vínculo de los huastecos con la naturaleza “pudo conferirle un carácter sagrado, por lo que su traslado debió aumentar el aprecio por estos materiales” (Melgar et al., 2012, p. 338). Es fundamental tener aquello siempre presente, no era cualquier roca, sino la roca seleccionada por gente experta en aquellas civilizaciones, personas íntimamente vinculadas

¹⁸ En los Anexos de esta investigación se encuentra la entrevista completa.

con la religión y la política de una sociedad en la cual la talla en piedra era un método fundamental de comunicación con lo divino.

3.4.2 ¿Cómo se esculpía en Tamtoc?

Ya que hemos explorado el contexto geográfico de las rocas en la Huasteca y en particular de la arenisca, es momento de profundizar en la manera en que los antiguos escultores trabajaban las materias primas mediante las técnicas de tallado en piedra. No sin antes puntualizar en los retos que implica estudiar aquello, como Melgar et al. (2012) sostienen, pues las dificultades para poder diferenciar los tipos de rocas y las herramientas prehispánicas, hacen que sean muy pocos los estudios existentes sobre la lapidaria en Tamtoc y en Mesoamérica (p. 331). Por lo tanto, las diversas citas e inferencias de este apartado no dejan de ser interpretaciones, intentos de reconstruir el rompecabezas con muchas piezas faltantes, aferrándonos a los vestigios que tenemos.

Respecto al vínculo de la materia prima con el acabado final de las esculturas en la huasteca, Caraveo resalta que “para su elaboración fueron utilizadas losas rectangulares de roca sedimentaria de poco grosor cuyas características determinaron la forma final; el uso del geometrismo y simetría les otorgó el carácter hierático tan característico de la escultura huasteca” (2018, p. 7). Aquello me remite a los monolitos en relieve como *La Sacerdotisa* con un geometrismo claro, o a las esculturas de busto como *El Adolescente de Tamohi*, con una pose muy recta en las extremidades.

Las técnicas también incidían en el tipo de escena que se representaba en las piedras de la huasteca, ya que según el tamaño de éstas se necesitaban diferentes herramientas, como Caraveo aclara, pues los relieves sobre losa suelen utilizarse para narrar escenas de sacrificio o que implican sangre; mientras que, las figuras de bulto cuentan con posturas más rígidas que representan a algún

personaje, ya sea masculino, femenino o no se pueda identificar (2018, p.8). Es de resaltar que la finura en la talla de la Venus de Tamtoc nos hace olvidar que era un fragmento de piedra en bruto, ya que su forma es tan redondeada que poco queda de aquella roca rígida. Quizás, el hecho de que ya no cuente con sus extremidades, las cuales según la pose sí eran rectas como las de otras esculturas, le da mucho movimiento a la pieza, gracias a la mutilación.

Es necesario hacer un alto antes de aproximarnos más a la talla de la escultura central en esta investigación, porque en Tamtoc las rocas no solo se esculpían para hacer grandes monumentos, también se les utilizaba para realizar inserciones en determinadas partes del cuerpo humano, como en los dientes. De tal modo “los materiales más empleados en las incrustaciones dentarias fueron: pirita de hierro, hematita, jadeíta, jade (Romero Molina, 1974; Tomero Molina y Fastlich, 1951). Las incrustaciones generalmente se ajustaron a la perfección y cementadas con un pegamento que ayudó a su adecuada conservación e impedía la aparición de caries (Fastlich, 1947)” (Karam y Martínez, 2012, p. 189). Es importante puntualizar en la finura de la talla para las incrustaciones dentarias, porque nos habla de la capacidad escultórica en Tamtoc, donde lograban darles formas tan caprichosas a las piedras y en formatos tan pequeños que se ajustaran a los molares y dientes humanos.

Existe otro trabajo de talla que se hacía en formatos muy pequeños, el cual corresponde a un elemento muy importante de la ofrenda a *La Sacerdotisa*: las cuentas de calcita. Estas centenares figurillas “se hicieron a partir de preformas o materiales sin trabajar, a los cuales se les aplicaron desgastes con basalto, perforaron las piezas con polvo de pedernal y carrizo y bruñeron las piezas con piel para darles ese acabado brillante y lustroso” (Melgar et al., 2012, p. 348). Es muy importante recordar que, sin importar el formato, toda roca necesita del proceso de tallado

que hemos visto en este capítulo, en este caso, cortes por desgaste, perforaciones, abrillantamiento y pulido.

En Tamtoc, junto al canal del manantial se encuentra un área llena de piedras, vestigios de arenisca y herramientas como pulidores y cinceles, Alfredo Gámez nos cuenta que lo más probable es que en esa área se tallaran las esculturas de todo el sitio (figura 26) Esta área tiene un canal de agua bastante más pequeño que el de la ofrenda y con lajas de arenisca. En relación a las herramientas utilizadas, se seguía la técnica ancestral de la Huasteca y de Mesoamérica de trabajar roca contra roca. Dependiendo de sus durezas se elegía la adecuada para cincel en relación a la utilizada para escultura, pues:

Dado que el conocimiento de los metales duros se introdujo con los españoles, para la talla de la piedra se usaron herramientas de roca dura, como el basalto y la serpentina, de las cuales se conocen varios ejemplares. Hay también cinceles de bronce, pero se desconoce su aplicación en la lapidaria huasteca.

El acabado terso se lograba puliendo la superficie con arena; luego se tallaban con pasta los defectos naturales de la roca y, finalmente, se recubría la obra con una fina capa de cal sobre la que se aplicaban colores para resaltar los distintos atributos de la pieza. (Ramírez et al., 2008, p. 105, 2008)

Claramente, el trabajo en roca requería de momentos de mucha fuerza y dureza, un uso rudo del cincel, y de otros momentos más suaves y delicados para generar el acabado deseado. Hoy en día, con la cantidad de metales y herramientas eléctricas que se ocupan para esculpir en piedra, pensar en trabajar con otra roca, utilizar arena y pulir con cal parece limitado, pero en realidad las herramientas que tenían eran muy amplias, el límite era la naturaleza entera.

Otro ejemplo de herramientas utilizadas para tallar eran los huesos de animales, pues al afilarlos eran muy útiles para generar texturas y esgrafiados. El animal más requerido era el venado de cola blanca, pues según Pérez y Robles, sus huesos eran vitales en la industria lítica, ya que eran herramientas para trabajar detalles de retoque en la obsidiana o pedernal, o en los procesos de abrasión para generar diámetros anchos en movimientos tubulares y circulares (2012, p. 394). Es notoria la importancia al detalle que tenían los antiguos escultores, quienes combinaban herramientas robustas como los percutores, con estos huesos tan finos que culminaban el acabado.

Respecto al caso específico, no he encontrado una fuente biográfica que describa cómo se talló la Venus de Tamtoc, pero sí se ha escrito respecto a *La Sacerdotisa*, un monolito con un vínculo directo a la Venus, pese a sus diferencias estilísticas. Esta roca monumental:

Fue tallada en alto y bajo relieve (lo cual depende de la profundidad y el volumen alcanzado por las figuras) y con sus detalles incisos. En general, las figuras humanas se hicieron en alto relieve con sus detalles en línea, igual que los torrentes de líquido y las aves, mientras que los cráneos a los pies de los personajes, los signos de las bandas en forma de V invertida y los glifos de la banda superior se realizaron en bajo relieve. (Martínez et al., 2012, p. 275).

Es claro que los elementos que necesitan de mayor volumen se trabajan en alto relieve, mientras que los elementos más pequeños y de forma más caprichosa utilizaron el bajo relieve. Además, si bien esta escultura se vincula con la Venus de Tamtoc, sus características son un tanto bidimensionales, pues solo se trabajó la vista frontal de la piedra, mientras que la Venus es una escultura de busto, que fue esculpida para verse en todos sus ángulos.

Para recapitular, es claro que la variedad de opciones de la talla en piedra que había en la antigua ciudad de Tamtoc se veía influenciada de manera directa por las técnicas de tallado en el resto de Mesoamérica, tanto a nivel técnico, de materias prima, como de la sensibilidad, pero siempre con adecuaciones regionales. El trabajo escultórico en Tamtoc expresa una conexión profunda con la naturaleza, con la representación de la fertilidad y de la sexualidad humana (como vimos en el capítulo II). Todo ello gracias al aprovechar una roca maleable y de fácil talla como la arenisca, de amplia distribución en la región.

3.4.3 Interpretación del proceso de tallado

Con base en las técnicas escultóricas mencionadas en los apartados previos y su relación con las herramientas y las materias primas, haremos ahora una interpretación del proceso de tallado de la Venus de Tamtoc, desde el trabajo inicial en la roca arenisca para contornear la figura femenina, hasta el proceso de mutilación de la escultura, el cual se hizo con una intención muy particular que protegió elementos vitales de ésta. Cabe destacar que, al momento de la talla, todas las técnicas que se han recopilado en este capítulo se combinan para generar la manera más adecuada de expresar la corporalidad de la Venus de Tamtoc. Aquel cuerpo que expresa una sensibilidad hacia la redondez y vigorosidad del cuerpo femenino, alusiones claras a la fertilidad en el arte huasteco.

Si la escultura tuviera extremidades mediría 1.60 cm, por lo que la materia prima debió ser un pedazo de roca arenisca mucho más grande, y con el ancho suficiente para tallar los muslos y los glúteos. Para generar aquel volumen y redondez debieron de lograr mantener la roca de pie, en pro de mantener las proporciones y la forma. Sin duda, una vez concluido el proceso de tallado, la escultura debió de tener alguna base de la misma piedra, la cual ayudaría a elementos como los pies y las piernas a mantener el resto del cuerpo erguido y estable. La cual debió haber sido parte de la misma roca de la talla, y se perdió junto con la ruptura de los pies.

Respecto a la materia prima, la arenisca es una roca de carácter blando y de fácil talla, por lo que un cincel de alguna roca más dura debió de ser ideal durante el proceso. Es probable que en un inicio la piedra se tallara con *percusión* para romper la roca y obtener la forma general del cuerpo, desde las extremidades y la cadera, al torso y los senos. Si observamos la vista lateral de la escultura, se debió de extraer abundante material para generar el volumen de los tersos senos, en contraste con el abdomen, el cuello y los brazos. Probablemente también se extrajo bastante para el volumen de los glúteos, pero no es certero saber su tamaño original, dado que en esa zona se mutiló bastante roca.

Se pudo haber utilizado la técnica de *picotamiento* para definir la carnosidad de la escultura y generar detalles, como el ombligo un tanto recto, los pezones tan definidos y para la creación de los cientos de escarificaciones que componen la escultura. Para este proceso se pudo haber utilizado algún cincel más fino, sobre todo para definir las formas. Sin duda, el área de las escarificaciones correspondía al volumen que cada zona de la piel llegó a tener durante el proceso de desgaste, pero se fue dejando esa área más elevada para después contornear cada escarificación y que adquiriera su propio volumen.

En el caso de los pliegues de la piel, la técnica de *cortes lineales por desgaste* pudo haber contribuido en el proceso, sobre todo en áreas que tienen líneas muy marcadas, como la unión de la cadera y los muslos, el pubis y el ligero pliegue del abdomen. A mí parecer, esta es la técnica que se utilizó con mayor cautela en la talla de la Venus de Tamtoc, ya que puede generar un acabado muy geométrico y de líneas marcadas, contrario a la redondez de la Venus, por lo que un proceso de abrasión debió de ser muy importante para contrarrestar este efecto.

Es probable que se hayan realizado *movimientos circulares y semicirculares* que ayudaran a generar el espacio entre los senos, las axilas y el pubis, pero con el cuidado necesario de no

generar elementos tubulares en la piedra. Esta técnica también debió haber ayudado a definir la forma de las escarificaciones tan redondeadas. Además, debió de ser muy útil para generar la separación de los brazos y abdomen, ya que toda la pieza se talló de una misma piedra, por lo que los brazos quedaron separados del torso, pero sostenidos a la escultura por las manos y los hombros. Debió de ser muy complicado generar este espacio sin romper las extremidades, ya que eso se reservó para la mutilación ritual, por lo que también se debió de emplear una herramienta muy fina, como el hueso o alguna cuerda, combinando los *movimientos circulares* con *cortes lineales por desgaste*.

Sin duda, el proceso de *abrasión* fue fundamental para dotar a la piedra de carnosidad y redondez, ya que movimientos constantes combinados con el abrasivo adecuado son fundamentales para culminar los esbozos de la talla por extracción. Respecto a los minerales que se pudieron haber ocupado, por cercanía geográfica y la amplia cantidad de minas que existen en San Luis Potosí, lo más probable es que la Venus de Tamtoc haya sido desgastada en primera instancia con *topacio* y *corindón*. Recordemos que ambos son materias primas de gran dureza (8 y 9 grados Mohs respectivamente), con los cuales sería posible desgastar la arenisca. Aunque, al ser una roca de fácil talla es posible que también se utilizara alguna arena o la misma arenisca, ya que el uso de estos materiales es el más universal de los abrasivos. Sin poder tener certezas del material, la abrasión debió ser muy útil para diferenciar los niveles de volumen en zonas delicadas como las escarificaciones y la piel, al igual que el pubis y el abdomen, o la clavícula y los hombros. Infiero que ese mismo proceso pudo ser de utilidad para zonas muy finas como el rostro, aunque no tengamos vestigio al cual referirnos.

Respecto al proceso de *pulido*, en coincidencia con la temporalidad de la Venus de Tamtoc y con la posible gran influencia Olmeca en su realización, en el “Preclásico Medio hay incontables

instrumentos de la cultura Olmeca con indicios de haber sido esculpidos con la técnica de desgaste con abrasivos finos y hasta con tierra diatomácea y hematita, que proporcionaba un pulimento muy terso y hasta brillante” (Langenscheidt, 2006, 59). Por lo cual es viable que se hayan utilizado estos minerales en el proceso de pulido, para poder abrillantar así la piedra una vez que se había concretado la forma.

También se pudieron haber utilizado algún tipo de fibras orgánicas en este proceso, como alguna variedad de bambú, de amplia distribución en la región huasteca; algún mineral o tierra muy fina; o inclusive algún tipo de cuero. Es indudable que el proceso de pulido fue exhaustivo, intenso y fundamental para quienes trabajaron la escultura, ya que la Venus de Tamtoc es una pieza cuya textura rocosa, al ser suave, brillante y tersa, asemeja la piel humana. Me atrevo a decir, que inclusive pudieron haber pasado más tiempo en el proceso de pulido y abrasión, que en el de tallado con cincel.

Ahora, una vez que hemos esbozado las posibilidades de la talla escultórica, surge otra pregunta muy importante, que se suele pasar por alto, pero que es imposible ignorar a partir de la vista de la espalda de la Venus de Tamtoc: ¿Cómo fue rota? Si observamos con atención la escultura por detrás se hace palpable que los golpes para fragmentarla se efectuaron desde ese ángulo, casi toda la espalda está rota. Es decir, las zonas de los glúteos, la mitad de la espalda y las escápulas son las más afectadas de la escultura. Debió de ser toda una hazaña romperla sin deshacerla por completo, encontrar la fuerza suficiente para poder arrancar la cabeza, los brazos y las piernas, y a la vez separar el resto del cuerpo, pero respetando las escarificaciones.

La herramienta empleada debió de ser una roca muy dura, incluso más que la utilizada en el proceso de tallado, de un tamaño algo pesada para poder incidir en la escultura, pero con una zona más afilada para áreas más precisas. Incluso considerando la función ritual de la mutilación,

de “matar” la escultura, el primer golpe debió de haber sido en la base del cuello, para arrancar la cabeza, lo cual permitió mutilar el hombro izquierdo de la escultura, y generar una palanca que separara el hombro y seno derecho del torso. Romper los brazos debió de ser lo más sencillo por la cantidad de material, pues eran la parte más delgada de la escultura. Caso contrario de las piernas, que incluso hoy, sin la cantidad de roca que se les mutiló por la parte trasera, siguen siendo prominentes. Por ello en esa zona encontramos los golpes más intensos, como el efectuado al muslo izquierdo, el cual rompió la pierna a la mitad. Otro golpe muy profundo es el que tiene la pierna derecha, que además de estar dividida a la mitad de manera vertical, se le extrajo un bloque con forma de prisma piramidal en el vértice entre la mano y el hueso pélvico, partiendo las escarificaciones, pero respetando al pubis. Respecto a la rotura del torso, los golpes debieron de ser con movimientos de arriba para abajo, como muestran las marcas de rotura por debajo de los senos.

Recalco lo siguiente: la escultura se pudo haber roto desde el frente y dejar la espalda intacta, pero está claro que en el momento de mutilarla se cercioraron de que conservara la información visual del frente del cuerpo, lo cual nos hace reconocer en la figura a una mujer, gracias a las caderas, los senos y el pubis. De estas partes del cuerpo, el único que se encuentra maltratado es el pezón izquierdo, que parece haber sufrido de una abrasión tosca. Otro elemento que se encuentra al frente son las escarificaciones, las cuales en conjunto con la corporalidad de la escultura nos comunican el mensaje de la Venus de Tamtoc, tanto así, que a pesar de estar tan rota y haber pasado tanto tiempo desde su origen, la podemos reconocer, encontrar en la escultura su humanidad y su feminidad, además de su vínculo calendárico por las escarificaciones.

La mutilación de la Venus de Tamtoc fue intencionada para comunicar que es el cuerpo de una mujer escarificada. Aquella ofrenda a *La Sacerdotisa* se deposita en el manantial sagrado con

una intención, el enunciar su feminidad y sus escarificaciones, pese a haber separado sus partes. Allí encontramos un elemento vital en la percepción de la talla de la Venus, la importancia de lo femenino. Su talla requirió utilizar las técnicas escultóricas mesoamericanas para plasmar la carnosidad de un cuerpo, un cuerpo que desde la redondez alude al lenguaje de la feminidad huasteca, de los senos y las caderas como símbolo de la fertilidad.

3.5 Conclusión

Al entender a la Venus de Tamtoc desde su cualidad escultórica, podremos comprender su existencia en el mundo, desde el fenómeno de su materia prima, la roca arenisca, en conjunto con la expresividad humana. Con ese propósito, fue vital la clasificación geológica de las rocas según su origen, ya sea volcánico (rocas ígneas), a partir de sedimentos depositados durante un extenso periodo de tiempo (rocas sedimentarias), o a partir de una transformación de rocas ya existentes (rocas metamórficas).

Una vez esclarecido el origen de los tres tipos de rocas fue necesario recorrer sus variedades en Mesoamérica y las más utilizadas en la Huasteca y en Tamtoc. Las rocas ígneas más conocidas son el basalto, utilizada para esculturas en gran formato; la obsidiana, empleada en joyería y armas; así como el pedernal, famoso por su empleo como cuchillo sacrificial. Por su parte, las rocas metamórficas eran valoradas por sus cualidades estéticas, como el jade, tan valioso que solo las más altas élites tenían acceso a joyería de este material asociado al agua y a los dioses. Finalmente, las rocas sedimentarias eran las más utilizadas en las regiones del golfo y sureste, como la roca caliza en el área maya, o la arenisca en la Huasteca.

Esta última es una roca conformada por arenas conglomeradas, de la cual está hecha la Venus de Tamtoc y casi todos los monumentos del sitio. Tiene la ventaja de ser una roca blanda,

de fácil talla y muy abundante en la zona. Algunos investigadores plantean que se extrajo de la sierra del Abra Tanchipa, pero ésta se conforma en su mayoría de calizas, por lo que, el punto de extracción no es claro.¹⁹

Respecto a las técnicas de tallado, la información es escasa, ya que se perdió durante la conquista. Sin embargo, la roca, al ser tan resistente a las inclemencias del paso del tiempo, es el vestigio más resistente del pasado mesoamericano. Ello conlleva a que se analicen las esculturas desde la información que brindan de temas como la política o la religión, pero en contadas veces como esculturas en sí. Afortunadamente, sí hay bibliografía que plantea las siguientes técnicas mesoamericanas de tallado en piedra: percusión, picotamiento, cortes lineales por desgaste, movimientos circulares y semicirculares, choque térmico. Todas estas técnicas se efectuaban con herramientas de piedra, cinceles más duros que la piedra por tallar; o inclusive de hueso, en su mayoría de venados; muy rara vez se ocuparon herramientas de metal, ya que solo había acceso al cobre, pero es demasiado blando.

Posterior al tallado de las esculturas, las técnicas abrasivas fueron fundamentales para terminar de definir la forma y pulir la superficie de la pieza. Sus tres fases eran: abrasión, pulido y bruñido. Cada etapa requería de materiales con diferentes grados de dureza, en el caso de la abrasión, era indispensable el uso de minerales con alto grado en la escala de Mohs, como el topacio y el corindón; también se ocupaba la misma arena o arenisca, aunque ello dependía de la dureza de la roca por esculpir, ya que la abrasión era la culminación del tallado. En el pulido se ocupaban minerales más suaves, y entre más se avanzara en el proceso de abrillantamiento de las

¹⁹ En mi viaje a la Huasteca Potosina recorrí la vertiente del río el Tambaque, en donde se encuentran grandes lajas de piedra, las cuales por su forma, ostentan un enorme parecido con la Venus de Tamtoc y *La Sacerdotisa*. En los anexos de esta tesis se encuentra la crónica de aquel recorrido.

esculturas se requerían implementos más finos, como algunas fibras vegetales, entre ellas el cuero o el bambú.

Finalmente, todo ello me permitió analizar el cómo fue hecha la Venus de Tamtoc. A partir de una laja de roca arenisca, de 1.60 metros aproximadamente, se esbozaron las primeras partes del cuerpo mediante la técnica de percusión. Después, mediante el picotamiento se fue delineando la figura, hasta requerir de movimientos circulares y cortes lineales por desgaste para definir las extremidades, los pliegues de la piel y las escarificaciones. El proceso de abrasión fue fundamental para dotar a la escultura de carnosidad y redondez, quizás se utilizó topacio, corindón o alguna variedad de la arena.

A su vez, el proceso de pulido fue vital en el desarrollo escultórico de la Venus de Tamtoc, ya que es una cualidad que la distingue entre todas las esculturas de la zona. Sin lugar a dudas, quienes la hayan esculpido invirtieron mucho tiempo y esfuerzo en este proceso, por lo que debieron ir variando los pulidores, desde minerales muy finos a fibras vegetales. Todo ello para generar una escultura dotada de carnosidad, una piedra que remite a la vitalidad del cuerpo con un pulido tan suave como la piel humana.

Es importante recalcar que las técnicas de tallado son expresión de una sensibilidad en profunda relación con la naturaleza, ya que se utilizaban materiales propios de la tierra y el ambiente natural que los rodeaba. En el caso específico de la Venus de Tamtoc, estas técnicas expresan una sensibilidad que creó a partir de un pedazo de piedra un cuerpo redondeado, femenino y escarificado, elementos que se conservan en la escultura pese a la mutilación y el sumergimiento en el agua. En el siguiente capítulo profundizaré en la relación de la piedra y el agua con las implicaciones de la corporalidad en el trabajo escultórico, de la representación del desnudo femenino, y de la resistencia de la piedra ante el paso del tiempo.

Capítulo IV: Piedra, corporalidad y escultura

En el capítulo III me remití a la roca como fenómeno de la escultura, por lo que una revisión exhaustiva de las técnicas de tallado en Mesoamérica fue sustancial para tratar de dilucidar como se hizo la Venus de Tamtoc. Abordé desde su materia prima, las herramientas utilizadas y las posibles técnicas utilizadas, las cuales expresaron en la escultura la percepción del cuerpo humano, y dotaron a una roca de carnosidad, brillo y redondez, además de las características del cuerpo femenino que nos permiten reconocerlo como tal.

En este capítulo, el último de la investigación, voy a hacer uso puntual de la fenomenología para aproximarme a la vivencia de la corporalidad en la escultura, desde su vínculo con el mundo y la temporalidad. Para ello, será necesario esclarecer los conceptos básicos del método fenomenológico, entre ellos *el ser, la consciencia y el mundo*, atravesados por el *lenguaje*. Además, buscaré definir la corporalidad en relación al desnudo femenino en la historia del arte, para entender la carga social que tienen nuestras miradas al contemplar un cuerpo humano, y cómo eso influye en los prejuicios que cargamos al observar las creaciones artísticas.

Ello me conduce a explorar la materia prima de la escultura, la roca arenisca, desde su vínculo con el paso del tiempo y los contrastes con lo efímero del cuerpo humano, en relación a un fenómeno vital: el agua. Todo ello con la finalidad de encontrar lo que tanto busca esta investigación desde sus primeros esbozos: entender la implicación de cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc. En última instancia, volvemos a una característica primaria de la pieza: sus 52 escarificaciones del hombro derecho, las cuales remiten a los ciclos calendáricos mesoamericanos, un lenguaje que la escultura encarna en su propia piel.

4.1 Bases fenomenológicas

Para entender la fenomenología en relación a su método y alcances de estudio es fundamental revisar el libro *La fenomenología* de André Dartigues; cuya introducción esclarece los conceptos básicos para poder aplicar este método en el análisis de la Venus de Tamtoc. A la vez, en este apartado revisaremos las nociones de Merleau-Ponty sobre el lenguaje y los signos, ya que estos conceptos distancian las investigaciones de este autor de las ideas primigenias de Husserl en cuanto a la fenomenología, por lo que recorro al texto “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” (1964) para profundizar en las ideas sobre la percepción y el arte.

En base a Husserl, Dartigues define de manera muy precisa un concepto que la fenomenología busca contra argumentar: la actitud natural. Idea cuya base es “pensar que el sujeto está en el mundo como en un continente, una cosa en medio de otras cosas” (1981, p. 30). En cambio, la reducción fenomenológica establecida por Husserl plantea una “puesta entre paréntesis de la realidad tal como la concibe el sentido común; es decir, como existente en sí” (Dartigues, 1981, p. 30). Aquella es la vuelta a las cosas mismas, la célebre frase de Husserl que durante años los filósofos han reflexionado y expandido, no sin polémica y múltiples interpretaciones. En esta investigación me distancio de este concepto que ha suscitado tantos diálogos filosóficos que rebasan el estudio de la Venus de Tamtoc.

Por lo pronto, es pertinente revisar el concepto de consciencia según la fenomenología, para comprender el vínculo entre sujeto y objeto. El concepto fenomenológico de consciencia es clave para comprender el vínculo entre mundo, sujeto y percepción, así como sus implicaciones en nuestro enigmático caso de estudio. Nuevamente en estudio a Husserl, Dartigues (1981) plantea que la consciencia transcendental es la “condición de aparición de este mundo y dadora de su sentido” (p. 31). Sin embargo, debemos tener en cuenta algo muy importante: no hay una consciencia en la Venus de Tamtoc, la escultura no siente. Pero, como toda creación cultural, la

escultura implica la presencia de quienes le dieron origen. Al percibirla hoy en día podemos acercarnos a la percepción de las personas que la tallaron, a su manera particular de ser en el mundo.

Ser en el mundo, imprescindible concepto fenomenológico, éste resume el contraste de la fenomenología con la actitud natural, pues “la consciencia no es ya una parte del mundo, sino el lugar de su despliegue en el campo original de la intencionalidad” (Dartigues, 1981, p. 31). Por lo cual, la reducción fenomenológica requiere la implicación del estallido de la consciencia hacia el mundo, para plantear la existencia del mundo mismo.

Revisemos con calma todo lo que plantea el párrafo anterior. De entrada, la intencionalidad es definida por Husserl desde que “la consciencia siempre es <<consciencia de algo>>, que solo es consciencia si es consciencia dirigida hacia un objeto” (Dartigues, 1981, p. 27). Entonces, el estallido de la consciencia ocurre porque “contiene algo más que ella misma, en ella percibimos el sentido mismo del mundo, hacia el que no cesa ella de estallar” (Dartigues, 1981, p. 29). Intencionalidad y consciencia se plantean como conceptos inseparables en la vivencia del mundo, del fenómeno, a partir de las cuales comienza el campo de la percepción.

Por su parte, el concepto de mundo se puede deducir de las definiciones anteriores, en mis propias palabras: en términos fenomenológicos el mundo se encuentra inmerso en el ciclo entre la consciencia (es decir, el sujeto) y el objeto. En palabras de Dartigues (1981), el mundo es “aquello que aparece a la consciencia y se da a ella en la evidencia irrecusable de su vivencia” (p. 31). Es curioso, si pienso en qué tenemos en común, nosotros sujetos del siglo XXI con los ancestrales tének quienes tallaron la escultura, encuentro dos factores: el cuerpo humano y el territorio. La Venus de Tamtoc se encuentra hoy en día en su ciudad natal, a resguardo del INAH, en una selva

huasteca lamentablemente deforestada; además, es contemplada por sujetos que más allá de las diferencias fisiológicas y culturales tenemos el mismo cuerpo humano de quienes la tallaron.

Por su parte, Merleau-Ponty ha sido uno de los herederos del método fenomenológico, el cual amplió y profundizó mediante un enfoque lingüístico influenciado por Saussure, lo cual le permitió aproximarse al arte, la literatura y la corporalidad. Como el mismo autor aclara, “lo que hemos aprendido de Saussure es que los signos uno por uno no significan nada, cada uno de ellos expresa menos un sentido que marca una separación de sentido entre él y los demás” (Merleau-Ponty, 1964, p. 49). Al nutrirse de la fenomenología y de la lingüística su enfoque plantea a la percepción como un sistema de significación.

Desde la enseñanza de Saussure, Merleau-Ponty profundiza en la función del signo en la creación de significado, incluso en los generados en las ausencias del signo. “Lo tocante al lenguaje, si la relación lateral del signo al signo es lo que hace a cada uno de ellos significante, el sentido no aparece en consecuencia sino en la intersección y como en el intervalo de las palabras” (1964, p. 52). Lo anterior es de especial relevancia en el estudio de la Venus de Tamtoc, ya que la mutilación de los brazos, las piernas y la cabeza dota a la escultura de ausencias de signos que resinifican a la pieza. ¿Cuán diferente sería el vínculo del espectador y la escultura si pudiéramos saber cómo es su rostro?

Es así como Merleau-Ponty se aproxima a las artes plásticas desde el pensar a la experiencia humana como la encarnación del lenguaje y del cuerpo. De tal modo “(...) La pintura y el lenguaje solo son comparables cuando se les ha separado de lo que <<representan>> para reunirlos bajo la categoría de expresión creadora” (1964, p. 54). Aquella expresión creadora es la que vincula todas las artes, culturas y tiempos, la expresión del lenguaje en el cuerpo que genera lo que podemos considerar arte, aunque en tiempos antiguos no lo fuera.

Con aquellos lineamientos Merleau-Ponty define a la percepción desde el vínculo entre cuerpo, lenguaje y expresión, pues “toda percepción, toda acción que la supone, en una palabra todo uso humano del cuerpo es ya expresión primordial, (...), la operación primera que ante todo constituye signos en signos, (...), implanta un sentido en lo que no lo tenía, y que por consiguiente, lejos de agotarse en el instante en que tiene lugar inaugura un orden (...)” (1964, p. 79). Desde el cuerpo y la lengua nace el vínculo entre consciencia y mundo, el *ser en el mundo*.

Si vemos la larga tradición de las artes, desde las escénicas como la danza, la música, el teatro; a las artes plásticas con materiales como la tierra, los pigmentos y los aglutinantes; a las tecnologías de vanguardia como la animación y el cine; todas tienen en común la percepción humana. Como puntualiza Merleau-Ponty “y el primer dibujo en las paredes de las cavernas no fundaba una tradición sino que recogía otra: la de la percepción” (1964, p. 82). La gran fortuna de las artes plásticas es la permanencia que les dotan sus materiales, si bien no en todos los casos, los soportes y los pigmentos han resistido al paso del tiempo y nos permiten hoy en día percibir los trazos de bisontes sobre las cuevas; pero no ese el caso de la danza o la música paleolítica, cuya belleza se encuentra para siempre perdida en el abismo del tiempo

Lo que permanece hoy en día es la corporalidad, los seres humanos hemos poblado (o sobre poblado) al planeta entero. Como seres humanos con toda nuestra diversidad genética, de colores, estaturas, sensibilidades, experimentamos al mundo desde el cuerpo, por eso “hay que reconocer bajo el nombre de la mirada, de la mano y en general de cuerpo un sistema de sistemas consagrado a la inspección de un mundo, capaz de saltar de un paso las distancias, de atravesar el futuro perceptivo, de dibujar, en la inconcebible uniformidad del ser, (...) un sentido” (Merleau-Ponty, 1964, p. 78). El lenguaje encarnado es la percepción, la experiencia humana, el sentido y la

significación del mundo, aquello que define nuestra humanidad y nuestra manera de morar el mundo.

Si bien los factores culturales influyen, sobre todo en la concepción del lenguaje como un ente cultural que varía de población en población, Merleau-Ponty aclara que:

(...) nuestra cultura puede también informar nuestra percepción de lo visible, no es preciso abandonar el mundo visible a las recetas clásicas, ni encerrar la pintura moderna en el reducto del individuo, no hay que elegir entre el mundo y el arte, entre “nuestros sentidos” y la pintura absoluta: se penetran mutuamente. (1964, p. 62)

El arte se vuelve parte de nuestro ser en el mundo, lo enunciamos desde nuestro cuerpo, más allá de las diferencias culturales y sociales. Aquello influye en que podamos experimentar y apreciar obras de otras culturas y de tiempos remotos, como la antigua pintura oriental, por dar un ejemplo.

Bien puntualiza Merleau-Ponty, “¿Cómo podrían el pintor y el poeta decir otra cosa que no fuera su encuentro con el mundo?” (1964, p. 67). Aquel es de los más grandes aportes de la expresión creadora a la humanidad, atestiguar la percepción y la corporalidad de las personas que dieron vida a esas obras. Son diferentes las experiencias que tenemos con el arte, ya sea en una orquesta sinfónica sublime, o al ver película de animación que nos lleve al llanto, o al contemplar una escultura femenina escarificada, mutilada y sumergida en un manantial sagrado. Desde esa óptica, en los siguientes apartados profundizaremos sobre la corporalidad y cómo se resignifica desde la experiencia perceptiva de la Venus de Tamtoc, en su encuentro con el mundo.

4.2 La corporalidad

En el vínculo entre cuerpo y escultura la percepción se entiende desde la corporalidad, por lo que es crucial revisar las definiciones de este concepto para poder enfocarlo en la Venus de Tamtoc desde la fenomenología. Una lectura fundamental para tener las bases es *El Cuerpo y la Corporalidad* (1974), la cual mediante un enfoque médico y en busca de promover la salud de los

pacientes desde la psicología estudia diferentes corrientes filosóficas y antropológicas. De manera interdisciplinaria los autores postulan que “la corporalidad es la experiencia vivida, la del cuerpo como realidad fenomenológica. Está constituida por las manifestaciones del hombre, tal y como aparecen en la vida misma” (López Ibor, J. J. & López-Ibor Aliño, J. J, p. 16). Por su parte, el cuerpo como organismo es el territorio tangible del yo, que atañe al estudio de los médicos y fisiólogos.

Un estudio que vincula esta definición de la corporalidad con las ideas de Merleau-Ponty es el artículo de tres académicas de la Universidad de Chile *Cuerpo y Corporalidad desde el vivenciar femenino*. Dicha investigación plantea lo siguiente:

Tenemos nuestro cuerpo, pero a la vez nuestro cuerpo nos tiene. Merleau-Ponty señala que la envoltura corporal es a la vez posibilidad y prisión. La corporalidad, en tanto, hace referencia más bien a la realidad subjetiva, vivenciada o experienciada; por ello está en la intencionalidad de la vida psíquica. La corporalidad es historia vital interna, madura hacia la diferenciación; en tanto cada cual tiene su propia historia individual y no se limita al volumen del cuerpo, es capaz de extenderse e incluso tomar posesión de los objetos del espacio. (Montenegro, Ornstein & Tapia, 2006)

Desde aquellas historias individuales se resignifica la experiencia con el mundo, con el espacio e incluso con el arte. De allí que cada espectador conecte en mayor o menor profundidad con las diversas piezas de una exposición, o incluso con los diferentes medios artísticos, la propia historia de vida y socialización influye en la percepción de nuestro cuerpo, así como del arte.

Es necesario adentrarnos un poco más en las ideas de Merleau-Ponty en el *Ojo y el Espíritu*, una lectura que, si bien se enfoca en la pintura, nos orienta en la implicación del cuerpo en la

creación artística. ¿Cómo el cuerpo experimenta el fenómeno?: este pensador plantea que “el enigma consiste en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, puede también mirarse y reconocer entonces, en lo que ve, <<el otro lado>> de su potencia vidente. El cuerpo se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo” (2013, p. 23). Al tener un cuerpo humano, al poder mirar otros cuerpos humanos, y a la vez al ser vistos por nuestra comunidad, podemos reconocer los vestigios arqueológicos como una parte misma de nuestra humanidad, podemos reconocer en un fragmento de roca la talla de un desnudo femenino. Al observar sus senos, caderas y cintura podemos reconocer sus mutilaciones, sus escarificaciones, podemos estudiarla y nombrarla “Venus de Tamtoc” o “Mujer Escarificada”.

Sin embargo, la Venus no nos devuelve la mirada, no como lo harían las mujeres que habitaron Tamtoc, y que hicieron suya lo que hoy consideramos Historia y Antropología. Merleau-Ponty establece que “hay un cuerpo humano cuando entre vidente y visible, entre lo que toca y es tocado, entre un ojo y otro, entre mano y mano, se hace una especie de cruce (...)” (2013, p. 24). En esta investigación, entre yo que escribo y esa escultura que ronda mi mente desde hace años, no existe el cruce entre dos corporalidades, entre dos consciencias; pero, a partir de experimentar el fenómeno de la Venus de Tamtoc, sí existe la intencionalidad, la que se da en el vínculo entre objeto y sujeto, entre quien sea que mire hoy y la percepción que se gesta de la escultura. Ese es el estallido del mundo, de un mundo distinto, ajeno, ancestral.

Desde aquel cruce Merleau-Ponty define a la obra artística, no desde su simple existencia, sino desde el contacto con quien la percibe, el espectador, así:

La obra realizada no es pues la que existe en sí como una cosa, sino la que llega hasta su espectador, le invita a reanudar el gesto que la ha creado, saltándose los intermediarios, sin más guiña que un movimiento de la línea inventada, un trazado casi incorpóreo, a abordar

el mundo silencioso del pintor, desde ahora proferido y accesible. (...) Puesto que la percepción misma no está nunca acabada, puesto que nuestras perspectivas nos dan a expresar y a pensar un mundo que las engloba, las desborda, y se anuncia por medio de los signos fulgurantes como una palabra o como un arabesco. Es en los demás donde la expresión cobra relieve y se hace verdaderamente significado. (1961, p. 62)

Es desde la percepción donde se originan las llamadas experiencias estéticas, el íntimo vínculo que pueden tener las personas con las obras de arte: el llorar en un museo al ver una pintura, el éxtasis de escuchar una gran canción, o el identificarte tanto con una película que encuentras entre todos sus signos tu historia de vida.

Pero, ¿quiénes son los “demás”? ¿Quiénes miran a la Venus de Tamtoc? Somos ya miles de personas en el mundo, la escultura está expuesta de lunes a domingo en el sitio arqueológico, fue llevada al Museo Nacional de Antropología, viajó hasta Francia. Ante la enorme diversidad de personas en el mundo y las distancias temporales con la manufactura de la escultura es necesario analizar el cómo miramos hoy, la manera en que nuestra mirada contemporánea occidental afecta el vínculo perceptivo con la Venus de Tamtoc. Quiero hacer hincapié en el vínculo que las mujeres podemos tener con la propia pieza, porque al ser un desnudo femenino, ¿cómo percibe a la escultura quien diario se ve en el espejo y le teme a su reflejo? ¿Qué sucede con el miedo a la báscula que ejerce una presión tal en nuestros propios cuerpos y los de otras mujeres? Implicaciones socioculturales que nos suelen llevar al castigo, al hambre...

Un clásico en el estudio de las miradas es el libro *Modos de Ver*, el cual argumenta de manera extensa y autocrítica la situación del desnudo femenino en el arte. El autor, John Berger, plantea que antes de mirar una obra de arte, miramos a nuestros conocidos y conocidas, a las personas. Según se puntualiza en el texto “los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran

a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La supervisora que la mujer lleva dentro de sí es masculina; la supervisada, femenina” (2016, p. 64). Aquello me remite a las ideas de Merleau-Ponty sobre la contradicción del cuerpo como vidente y visible, la capacidad de ver, pero a la vez de ser visto. Según las ideas de Berger, podemos deducir que la mujer puede ser visible para sí misma como tal, pero su mirada vidente es de hombre.

Lo pertinente de las ideas de Berger es que politizan las miradas, no son neutrales ni inocentes, sino que corresponden a las ideas preestablecidas de la sociedad. Extensa es su revisión sobre el desnudo femenino en el arte, y el concepto mismo del desnudo se pone en duda, pues sobre las musas retratadas el autor plantea que “ella no está desnuda tal cual es. Ella está desnuda tal como el espectador la ve” (2016, p. 70). La mayoría de pinturas que analiza el texto remiten a mujeres pintadas por hombres, con el objetivo de que el cuadro fuera visto por otros hombres. Por lo que se plantea una ruptura entre el sujeto (la modelo) y su propio cuerpo.

Ante lo cual, el libro profundiza en la definición de desnudo y sus diferencias con la desnudez. Berger (con influencias de Clark Kenneth) plantea que “estar desnudo es ser uno mismo. Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros y, sin embargo, no reconocerse a uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en <<un desnudo>> es preciso que se lo vea como un objeto” (2016, p. 78). Recordemos que estas definiciones se aplican en un contexto de la pintura occidental, lo que plantea la pregunta, ¿cómo se aplica el desnudo a la Venus de Tamtoc? La escultura es desnudez pura, no tiene ropajes ni tocados, contrario a otras esculturas huastecas (revisar capítulo I), solo las escarificaciones y la mutilación; además, no fue creada como un objeto contemplativo, sino como una parte sustancial de un ritual y una ofrenda (revisar capítulo

II). Desde aquellas consideraciones me pregunto ¿la Venus de Tamtoc está desnuda o es un desnudo?

Por su parte, Berger apunta sobre los procesos visuales al mirar un cuerpo sin ropa ni atavíos. “El foco de la percepción se desplaza desde los ojos, la boca, los hombros y las manos — capaces todos ellos de tales sutilezas de expresión que la personalidad que expresan es múltiple— de ahí a las partes sexuales, cuya formación implica un proceso extremadamente apremiante pero simple. El otro queda reducido o elevado —como cada cual prefiera— a su categoría sexual primaria: hombre o mujer” (2016, p. 88). La Venus de Tamtoc tiene la particularidad de no tener cabeza, y por ende carece de la boca y ojos que doten de emociones o personalidad, además, tampoco cuenta con manos. Es decir, la pieza nos comunica enteramente desde sus características sexuales, desde los senos, la cadera y el pubis.

Ante tal reminiscencia de la Venus de Tamtoc a la feminidad y la sexualidad es pertinente revisar el trabajo de la artista e investigadora Lorena Zamora Betancourt, su libro *El desnudo femenino: una visión de lo propio* arroja perspectivas sobre los filtros a la percepción del cuerpo de las mujeres en el arte, desde la óptica de cómo se resignifica desde la esfera personal:

Muchas miradas más a nuestro cuerpo desnudo se darán con el tiempo, y tanto la mirada como el cuerpo irán perdiendo la inocencia de aquel primer encuentro de la infancia; los ojos se irán cubriendo con filtros de percepción (culturales y sociales) y el cuerpo se irá transformando en imágenes impregnadas de inscripciones que lo convierten en un discurso de significados (la experiencia vivida como historia personal y las marcas indelebles de la cultura son un cúmulo de subjetividades que construyen una identidad sexual y de género sobre nuestro cuerpo de mujer). (2012, p. 58)

Los cánones de belleza de nuestra sociedad comienzan a enturbiar la experiencia corporal desde la más temprana infancia, crean lenguajes de exigencia ajenos al cuerpo mismo (entendido como un ente natural, animal), cánones pertenecientes a una sociedad en la que proliferan las cirugías plásticas o los trastornos alimenticios.

Pero, si nos remontamos a las famosas pinturas de Rubens encontramos una notoria contradicción con la cultura de la anorexia y la gordofobia de la actualidad. Es necesario mencionar que dicho pintor también es analizado por Berger dentro del desnudo pintado desde la mirada masculina. Cuando el flamenco pinta mujeres enfatiza sus lonjas, su amplio volumen e incluso ciertas nociones de celulitis, un ejemplo sería su cuadro *Las tres gracias*. Como bien afirma Zamora “cada época ha tenido un crisol ideológico, y en las representaciones del desnudo se fusionaron cánones de perfección (física y espiritual) con factores políticos y socioculturales, de tal forma que evolucionaron de acuerdo con el propio desarrollo del pensamiento (p. 43).” ¿Qué sucede con la Venus de Tamtoc? Escultura tallada cientos de años antes de Cristo, pero descubierta en el tardío 2005, la infancia del siglo XXI, ¿con qué canon miramos a la escultura?

Si bien los cánones de belleza han cambiado a lo largo de los siglos y de las décadas, en la historia del arte el concepto del desnudo femenino tiene algo en común: el retrato de mujeres en edad reproductiva. Zamora aclara que el término “se refiere particularmente al cuerpo de las mujeres adultas, con las modificaciones de la pubertad en sus transformaciones orgánicas paralelas a los cambios de sus contornos externos; la imagen de un desnudo femenino descubre así formas que le son propias para el funcionamiento de su sexualidad, atrapadas también en las perversiones del fetichismo” (2012, p.77). Es decir, cuando hablamos de un desnudo femenino en el arte se observa un cuerpo que ha pasado tanto por una pubertad biológica como social: las hormonas han

cambiado su cuerpo infante y la cultura ha hecho que viva procesos sociales que cambian la percepción de sí misma y su sexualidad.

Al estudiar a la Venus de Tamtoc desde tantas miradas y cánones contradictorios entre sí, los cuales influyen en nuestra manera de ver el cuerpo propio y el desnudo femenino en la historia del arte, es necesario volver a la experiencia de la corporalidad, por lo que la lectura *Pensar el Cuerpo* de Moraña (2021) arroja un panorama contemporáneo de las diferentes implicaciones del cuerpo en la historia humana. Respecto a la experiencia del cuerpo, la autora señala que es “enmarañada, palimpséstica, y aunque cada nivel puede ser identificado a efectos del análisis, está marcada por la simultaneidad en la que percepciones, afectos, conceptualizaciones, instintos y regulaciones se aglutinan y entremezclan” (p. 20). Si pensamos en el caso de estudio de esta investigación, una manifestación artística de milenios de antigüedad, la amplitud de la experiencia corporal de la Venus de Tamtoc es tan vasta como la biodiversidad de una selva o un amplio mar.

La autora profundiza en la implicación de la amplitud del cuerpo desde las manifestaciones artísticas por medio de las cuales es representado, ya que “toda representación del cuerpo, todo cuerpo textual, emerge de los cruces entre formas diversas de percepción que se desafían mutuamente y que permiten la intersección de diversos recursos cognitivos: el afecto, la intuición, la memoria, la imaginación, el raciocinio” (Moraña, 2021, p. 14). Sin embargo, todos esos son detalles a los que no podemos acceder desde el abismo del paso del tiempo, desde los cientos de miles de años que han pasado desde la talla de esa piedra arenisca, la mutilación ritual y su inmersión como la escultura femenina mutilada en un manantial sagrado de Tamtoc.

La piedra permanece. Tamtoc acabó perdido en la espesura de la selva hace tantos, tantos años, mucho antes de que las primeras pisadas occidentales traspasaran este territorio. Una escultura en piedra de un cuerpo humano va a perdurar mucho tiempo más que el cuerpo orgánico y mortal de cualquier persona. A lo largo de la historia mesoamericana (y me atrevo a decir, de la historia de la humanidad) las esculturas en piedra han resistido al paso del tiempo mucho más que las civilizaciones que las gestaron. Como bien puntualiza Enrique Florescano en el libro *Imagen del Cuerpo en Mesoamérica* “por medio de su reproducción en piedra, pintura u otro material estas imágenes lograban una permanencia duradera, una trascendencia inalcanzable para el cuerpo físico, que desaparecía con la muerte” (2018, p. 117). Característica compartida entre la Venus de Tamtoc y cada manifestación artística del cuerpo humano en la escultura mesoamericana, desde las grandes estelas mayas talladas para verse a la distancia, a los cuerpos en miniatura de barro que uno podría sostener con la palma de la mano.

En el caso de la Venus de Tamtoc bien sabemos que sus medidas corresponden a las de un cuerpo de mujer tamaño promedio (revisar capítulo II), a pesar de estar incompleta debido a la mutilación, parecería el mismo torso que pudiera tener yo, quien escribo esto, o alguna amiga mía. Sin embargo, recordemos que estamos frente a una piedra, no frente a un cuerpo vivo. Recordemos una de las más célebres frases de *El Ojo y el Espíritu* de Merleau-Ponty: “es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia al mundo en pintura (2013, p. 21).” En la talla de la Venus de Tamtoc se tomó un pedazo de mundo, la piedra arenisca, y se le transformó en un cuerpo humano, para devolverla al mundo, al manantial sagrado.

El autor profundiza la noción del cuerpo en el acto creativo al establecer que “para comprender estas transustanciaciones hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento”

(2013, p. 21). En una escultura, la visión y el movimiento se entrelazan con la tactilidad, para poder gestar un cuerpo tan proporcionado, tan fino, tan netamente humano como lo es la Venus de Tamtoc, recordemos que su pulido es tan perfecto que asemeja la suavidad de la piel humana.

A diferencia de la piedra arenisca, formada durante millones de años a partir de la sedimentación de la arena (véase capítulo III) “el cuerpo es agua precariamente solidificada, pero siempre lista a disolverse para volver a su forma primera (...) Nada es fijo en el cuerpo, ni igual, ni definitivo, ni propio ni ajeno, ni por ahora ni para siempre. Todo es temporal y cambiante, superfluo y efímero, definitivo y negociable” (Moraña, 2021, p.12). Ante lo efímero del cuerpo humano, ante la corta existencia de toda persona a comparación de los millones de años de historia que esconden las rocas, es arriesgado afirmar la experiencia de la corporalidad en esta escultura... Si era la de alguna mujer que habitaba Tamtoc, si fue una sacerdotisa en específico, o quién habrá sido la modelo (o la artista) que le habrá dado vida mediante las técnicas de tallado.

Lo que sabemos con certeza es que se trata de piedra arenisca que representa una figura femenina al desnudo, con mutilaciones y escarificaciones que enmarcan el torso, los pechos y las caderas, la cual fue sumergida en un manantial sagrado en Tamtoc, (hoy en día en el territorio de San Luis Potosí) en el posclásico tardío (aproximadamente) y fue descubierta en 2005 como parte de las excavaciones del Monumento 32. Esa es la certeza de la escultura, su viaje en el tiempo, como si el manantial la hubiera protegido de todo el transcurso de la historia mesoamericana, de la colonización, del mundo contemporáneo... La corporalidad en la Venus de Tamtoc se experimenta desde una piedra tallada para representar un cuerpo femenino, el cual fue inmortalizado ante el paso inquebrantable del tiempo.

4.3 Las piedras y el tiempo

Cuerpo y mundo son atravesados por la temporalidad, por lo que, en este apartado hablaremos de la noción fenomenológica del tiempo, con base en las ideas de Merleau-Ponty contenidas en el libro *Fenomenología de la Percepción* (1993) el cual ilustra de manera amplia las nociones de *mundo, ser y temporalidad* partiendo de los fenómenos. Indagaré en estas ideas para encontrar la implicación de corporalidad y escultura en la Venus de Tamtoc, pues los conceptos de este autor nos ayudarán a dilucidar las implicaciones de lo temporal en las ideas analizadas previamente, así como en los contrastes entre el fenómeno del tiempo en el cuerpo humano (materia orgánica perecedera) y la roca sedimentaria (arenisca).

En complemento a las ideas de Merleau-Ponty analizaremos el capítulo “Lo imaginario y las piedras” del libro *Homo Imaginans* (2014) de la autora María Noel Lapoujade, en el cual se indaga al ser humano desde su capacidad para imaginar y ser libre. Bajo esa óptica la autora analiza a las rocas desde su relación con la naturaleza y lo cultural. Al ser la roca sedimentaria arenisca la materia prima del objeto de estudio de esta investigación, las ideas de la autora nos aproximan al vínculo de la piedra con la implicación del cuerpo y escultura desde la temporalidad.

Es fundamental aclarar que en la fenomenología el tiempo no se concibe de manera lineal, aquella cuenta de sucesos en el antes y después que muestran los calendarios pertenece a una racionalidad alejada de la percepción del tiempo que detallaremos más adelante. Sin embargo, antes de abordar aquello, es vital precisar el vínculo latente que la Venus de Tamtoc tiene con la medición del tiempo: en sus escarificaciones encarna la cuenta calendárica mesoamericana. Como vimos en el capítulo II, la suma de sus cicatrices en el hombro derecho da el número 52, cifra ritual en las culturas originarias de este territorio. Como bien aclara Broda:

La base del calendario mesoamericano la constituía la observación del Sol, es decir el año solar de 365 días (xihuitl lo llamaban los mexicas). El año estaba dividido en 18 meses de

20 días más 5 días, y se combinaba con un ciclo ritual de 260 días (tonalpohualli en náhuatl), compuesto por 13 veintenas. La combinación entre ambos ciclos formaba unidades mayores de 52 años. Esta <<rueda del calendario>> de 52 años era la unidad mayor de la cronología mesoamericana en la llamada "cuenta corta" (xiuhmolpilli o "atadura de años") (...). (2004, p. 79)

Es decir, en Mesoamérica el número 52 era cíclico, cada que se cumplían esos años el ciclo volvía a comenzar, aquella era la manera en que el tiempo se renovaba. La Venus de Tamtoc porta en su cuerpo aquella unidad mayor cronológica, aquel ciclo eterno en la temporalidad mesoamericana. Desde aquel carácter cíclico del tiempo, las escarificaciones de la escultura remiten a las ideas del tiempo perceptivo, no desde el antes y el después, sino desde el constante flujo en la experiencia del mundo.

Un último apunte sobre los calendarios: al esquematizar con signos visuales la cuenta de los días y los meses, los calendarios hacen del tiempo un espacio. Por ejemplo, en nuestra época (y desde la actitud natural) quizás vemos el tiempo en un marco en la pared, o en una agenda; por su parte, en el esplendor mesoamericano se encontraban las grandes rocas talladas o los complejos arquitectónicos medidos a la perfección. Como explica Broda, el calendario se desarrollaba mediante observaciones astronómicas que seguían el movimiento del Sol en el horizonte, según sus alturas al mediodía, por lo que el paisaje era un elemento importante al comprender el movimiento del astro. En base a ello la autora afirma que el calendario conjuntaba tiempo y espacio en una misma dimensión (2004, p. 102). La dimensión en que el tiempo y el espacio se implican

en la Venus de Tamtoc es el cuerpo²⁰, el cuerpo escultórico se vuelve parte integral de los movimientos del Sol y de la cuenta humana. ¿Será aquella una experiencia vivencial del tiempo?

No obstante, recordemos que la escultura no tiene cuerpo, tiene materia prima, la piedra, la roca arenisca. Roca sedimentaria formada durante milenios mediante material marino, ¿cómo puede relacionarse con el tiempo? Lapoujade nos da un amplio panorama al respecto, al equilibrar conceptos de la geología con análisis filosóficos. La autora establece que “las rocas fungen como medidas de tiempo. El tiempo de la transformación del elemento indica la edad de la roca. Las rocas permiten métodos de datación, es decir, son nuestros calendarios a escala de millones de años. (...) Las piedras son relojes cósmicos” (2014, p. 317). Estos materiales geológicos, materia originaria de nuestro planeta entero refieren a tiempos mucho más antiguos que toda la historia humana, tiempos que desde nuestro efímero cuerpo y nuestra volátil mente apenas alcanzamos a dimensionar, miles de millones de años en la vida de nuestro planeta entero y su pequeñez ante el universo.

¿Qué sucede con la escultura en piedra? ¿Cómo es que podemos tallar un material tan antiguo? Quizás tan antiguo como el tiempo mismo. En el capítulo previo analicé con puntualidad las diferentes técnicas escultóricas mesoamericanas, como la percusión, los movimientos circulares, el uso de abrasivos. Pero, ¿cómo se relacionan estas técnicas con un material que contiene la historia de nuestro planeta? Lapoujade establece que:

La roca y el escultor labran un pacto paradójal. Una piedra dúctil recibe la impronta dura de una imagen. En fin, la acción del escultor, se trate de extraer o introducir una

²⁰ En el libro *Tamtoc: esbozos de una sociedad urbana* se plantea que “el eje oriente-poniente que generan El Tizate y El Cubilete pudiera representar el ciclo eterno del aparente viaje del Sol por la bóveda celeste” (López et al., 2012, p. 42). Lo cual es otro ejemplo del tiempo espacio en la antigua ciudad.

configuración, es una muestra de un rasgo inherente a lo humano. Es una de las posibles maneras en que el carácter transgresor de la especie se manifiesta en arte. El artista transgrede la piedra cuando —“partero de formas”— la ayuda a nacer de sí misma; a segregar una forma virtual que ella abriga. El escultor también es transgresor al labrar sus imágenes en la piedra que, así, deviene testimonio silente, que no mudo, de una imaginación derramada en materia. (2014, p. 328)

La piedra se vuelve escultura cuando se inaugura en ella un lenguaje. Al tallar en piedra se van extrayendo los fragmentos del material que le estorban al signo. Desde las ideas de Merleau-Ponty abordadas en apartados previos, en conjunto de la revisión de las técnicas escultóricas del capítulo III, afirmo que, mediante los golpes de la percusión, los movimientos del cincel y el pulido de los abrasivos, la tactilidad del escultor revela los signos que expresan su encuentro con el mundo.

Aquel encuentro entre la humanidad y las rocas se da en la naturaleza misma, matriz de origen de nosotros como animales y de las piedras como sustancias minerales. No solo los seres humanos tallamos las rocas, la misma naturaleza lo hace en el flujo de la vida y la muerte:

El trabajo marino del devenir eterno, sobre la eternidad de la roca, la moldea, alisa, redondea, recorta en guijarros, desmenuza en arena, pero ella es. Cuando un pie desnudo se duele del guijarro que lo llama desde la arena, junto al mar, el ojo transmutado en mano lo recoge. Entonces, ahí en la palma de una mano cabe el universo, que en ese instante está presente desde la arena a las estrellas. Las piedras son la calma del mundo. Inquebrantables en el respeto, la quietud, el recogimiento y el silencio, en fin. (Lapoujade, 2014, p. 333)

El agua, portadora de vida orgánica, es la mediadora de los tiempos milenarios de las rocas entre los tiempos vitales y efímeros de la vida humana. En los ríos el agua fluye entre las rocas, en los

mares acaricia las costas, en un brote de un manantial sagrado envuelve durante más de 2,000 años una escultura, una piedra tallada de un desnudo femenino escarificado y mutilado.

Ante el subyacente vínculo entre la Venus de Tamtoc con la piedra y el agua, revisar los conceptos de temporalidad de Merleau-Ponty se vuelve vital en esta investigación para entender las relaciones de esos tres elementos. El autor establece que “[el tiempo] nace de mi relación con las cosas. En las mismas cosas, el futuro y el pasado están en una especie de preexistencia y de supervivencia eternas; el agua que pasará mañana está en estos momentos en sus fuentes, el agua que acaba de pasar está ahora un poco más abajo, en el valle. Lo que es pasado o futuro para mí es presente para el mundo” (1993, p. 420). Esta cita es muy pertinente en el análisis de lo temporal desde la fenomenología, ya que nos permite visualizar que la visión del antes y el después se vuelve relativa ante la vivencia del tiempo como un fenómeno del mundo.

Respecto a las nociones de la actitud natural, el autor puntualiza que “el tiempo constituido, la serie de las relaciones posibles según el antes y el después, no es el tiempo, es su registro final, es el resultado de su paso, que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar” (1993, p. 423). Es decir, debemos deslindarnos de pensar el tiempo de manera lineal. Esa sucesión de acontecimientos que la actitud natural presupone, debemos reconfigurarlos desde la experiencia del mundo y la corporalidad. Así podremos plantear la pregunta ¿cómo se implica el tiempo en la percepción de cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc?

Según la actitud natural, la temporalidad de la escultura sería un agregado más a la línea del tiempo: el posclásico tardío mesoamericano en las Culturas del Golfo, extendiendo la imagen del tiempo hacia la izquierda, donde por alguna razón nuestra escritura occidental nos hace sentir que está el pasado en una hoja de papel. En cambio, la noción fenomenológica de Merleau-Ponty plantea que:

Cuando evoco un pasado lejano, vuelvo a abrir el tiempo, me sitúo en un momento en el que comportaba aún un horizonte de futuro hoy cerrado, un horizonte de pasado próximo hoy lejano. Todo me remite, pues, al campo de presencia como a la experiencia originaria en la que el tiempo y sus dimensiones aparecen en persona, sin distancia interpuesta y en una evidencia última. Ahí vemos un futuro deslizándose en el presente y en el pasado. (1993, p. 424).

Cuando miramos la Venus de Tamtoc el tiempo surge desde la experiencia de quien percibe la escultura, desde el presente para el mundo, aunque sea un pasado para nosotros y un futuro para quienes la tallaron. Aún hoy en día, el agua brota del manantial sagrado donde fue depositada la Venus junto con el resto de la ofrenda. Para el agua no hay distancia entre la escultura sumergida y la escultura descubierta, pertenecen a un mismo tiempo.

Como bien propone Merleau-Ponty (1993) “el pasado no es, pues, pasado, ni el futuro, futuro. No existe más que cuando una subjetividad viene a romper la plenitud del ser en sí, y dibujar una perspectiva, introducir el no-ser en ella. Un pasado y un futuro surgen cuando me extiendo hacia ellos” (p. 428). La Venus de Tamtoc surge al ser descubierta, vuelve a existir después de siglos bajo el agua. Si recordamos las nociones de consciencia y mundo planteadas en apartados previos y los vinculamos con esta cita, una nueva consciencia y un nuevo mundo surgen al descubrir rastros de consciencias y corporalidades humanas plasmadas en una escultura.

Es por ello que la Venus de Tamtoc rompe tantos paradigmas dentro de la historia mesoamericana, de la cultura tének y de la historia del arte, recordemos que hasta antes de su hallazgo se pensaba que la presencia de esta cultura en el Golfo se remitía apenas al postclásico, contemporáneos a los Mexicas y la colonización castellana. Pero en 2005, cuando los arqueólogos

descubrieron la ofrenda y todo lo que ésta contenía... el pasado, el presente y el futuro comienzan a existir, se vuelven parte del estallido de la consciencia.

¿Cómo percibimos las diferentes dimensiones del tiempo? ¿Qué hay del presente? Merleau-Ponty establece que “ninguna de las dimensiones del tiempo puede deducirse de las demás. Pero el presente (en sentido lato, con sus horizontes de pasado y futuro originarios) tiene, no obstante, un privilegio, porque es la zona en la que el ser y la consciencia coinciden” (1993, p. 431). Es fundamental tener claro el concepto de presente porque es en éste donde cuerpo y escultura se implican en la Venus de Tamtoc, si bien los ecos del pasado mesoamericano son fundamentales para comprender la escultura, es hoy (con todo lo relativa que puede ser esa palabra) cuando ocurre el vínculo perceptivo con la escultura.

Para explorar un poco más respecto al concepto de tiempo presente, es preciso vincularlo con las nociones fundamentales de la fenomenología dilucidadas en apartados previos. Quizás encontremos que en ese concepto se encuentra una clave en esta investigación, porque como bien establece Merleau-Ponty:

En el presente, en la percepción, mi ser y mi consciencia no hacen más que uno, no porque mi ser se reduzca al conocimiento que del mismo tengo y este claramente expuesto ante mí (...). Es comunicando con el mundo que comunicamos indudablemente con nosotros mismos. Tenemos el tiempo entero y estamos presentes a nosotros mismos porque estamos presentes al mundo. (1993, p. 432)

Desde el presente perceptivo comunicamos con el mundo, es en el presente donde el ser denota la corporalidad de la Venus de Tamtoc, la cual se expresa en la piedra milenaria, mucho más antigua de lo que jamás podría ser el cuerpo de quienes la tallaron.

En el presente perceptivo se da el vínculo de la consciencia con el objeto, por lo cual, profundizar la relación de tiempo, mundo y ser nos dará pautas sobre el encuentro con el mundo que los artistas expresan en sus creaciones. Merleau-Ponty establece que “es por el tiempo que pensamos el ser, porque es por las relaciones del tiempo sujeto y del tiempo objeto que podemos comprender los del sujeto y del mundo” (1993, p. 438). Si extraemos las palabras clave de aquella cita, casi por sí sola se hace notar la célebre frase fenomenológica *ser en el mundo*, el estallido de la consciencia, la apertura al mundo y al ser. El ser en el mundo de quienes tallaron a la Venus de Tamtoc se nos revela en cada detalle de la escultura, verla nos remite a aquellas personas cuyo cuerpo reconocemos en una piedra.

Al percibir a la Venus de Tamtoc hay que dejarnos guiar por su piedra pulida y sus brillantes esscarificaciones, por sus enigmáticas mutilaciones, hay que dejar que la escultura sea escultura, piedra tallada, y nos muestre sus senos, sus brazos, sus caderas, las caderas de mujeres de hace miles de años. Según la fenomenología de Merleau-Ponty:

Indudablemente, el otro no existirá jamás para nosotros como nosotros mismos, siempre será un hermano menos, nunca asistimos en él, como asistimos en nosotros, al impulso de la temporalización. Pero dos temporalidades no se excluyen como dos consciencias, porque cada una no se sabe más que proyectándose en el presente y porque ellas pueden, en él, entrelazarse. Como mi presente viviente abre hacia un pasado que, con todo, ya no vivo y hacia un futuro que todavía no vivo, que tal vez no viviré nunca, también puede abrir a unas temporalidades, que yo no vivo, y tener un horizonte social, de modo que mi mundo se encuentre ampliado a la medida de la historia colectiva que mi existencia privada reanuda y asume (1993, p. 440).

Gracias a la Venus de Tamtoc en el presente se encuentran dos temporalidades, la de los antiguos tének quienes la tallaron, quienes plasmaron al *tiempo* mismo en su cuerpo mediante las escarificaciones, quienes la mutilaron y la sumergieron; y la temporalidad del siglo XXI, de quienes excavaron y encontraron una ofrenda debajo de un monolito, de quienes la limpiaron, rearmaron y encontraron en aquella piedra a una mujer.

Una temporalidad creó, rompió y ocultó a la escultura; la otra temporalidad la encontró, rearmó y expuso. Pero ambas comparten algo: el mismo cuerpo humano. El reconocimiento de un cuerpo en aquella piedra, el encontrar en ésta los signos que enuncian a un cuerpo femenino. En ambas temporalidades el cuerpo femenino es parte del presente perceptivo, por ello podemos reconocer las partes de su cuerpo, contar sus escarificaciones y encontrar en su hombro derecho el número del ciclo calendárico mesoamericano de la cuenta corta: 52.

Ahora vuelvo a plantear la pregunta de investigación de esta tesis: ¿cómo se implica la percepción de cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc? Aquella escultura fue tallada en piedra y sumergida en un manantial. Pese a los milenios el tratamiento de su corporalidad se mantiene intacto, denota un cuerpo fuerte y vigoroso. La piedra es un material geológico, a su lado nuestro cuerpo es más parecido a las hojas de los árboles, quizás solo con excepción de los huesos. Como plantea Lapoujade “la especie humana, inconforme ante la sola posibilidad de vida y muerte — como si fuera poco—, busca afanosamente la inmortalidad. En esa búsqueda, mira una vez más las piedras en busca de auxilio” (2014, p. 324). La corporalidad de la Venus de Tamtoc se mantiene presente en la piedra y el agua, implica a la escultura desde la permanencia, desde la resistencia de las piedras ante el paso implacable del tiempo, desde el agua que fluye en el manantial, mientras que el cuerpo humano es efímero en la vida y la muerte, la piedra perdura. La Venus de Tamtoc permaneció en el agua, al percibirla se enuncia la vida de un cuerpo femenino, de alguna mujer

que habitó el mundo antes de nosotros, de quienes hoy somos. Al percibir a la Venus de Tamtoc el tiempo se expande, se hace uno.

4. 4 Conclusión

En el presente capítulo de la investigación abordé planteamientos fenomenológicos para aplicarlos a las nociones de corporalidad y temporalidad en la Venus de Tamtoc. Comenzamos por las bases fenomenológicas explicadas por Dartigues, autor que detalla las diferencias de la actitud fenomenológica en contraste con la actitud natural, según las ideas de Husserl al crear un nuevo método de conocimiento, el cual desarrolla conceptos como la consciencia, la intencionalidad y el mundo.

Después encaminé las bases fenomenológicas hacia las ideas de Merleau-Ponty, quien expandió las nociones del fenómeno con influencias de la lingüística. Sus ideas parten de Saussure, por lo que el concepto de los signos y sus vínculos son fundamentales para entender al lenguaje como experiencia de la percepción humana. Es desde el cuerpo y la lengua que nace nuestro vínculo con el mundo, nuestra manera de habitarlo. Además, las ideas de este autor son vitales por su estudio del arte como expresión creadora, como el testimonio del encuentro con el mundo de los artistas, ya sea en pintura, poesía, música, escultura, o cualquier manifestación artística.

Aquello nos permitió abordar las ideas de la corporalidad como la experiencia vital del cuerpo, desde la historia interna que resignifica nuestra experiencia en el mundo. Además, nuestro cuerpo tiene la capacidad de ver, pero a la vez de ser visto, y es en ese cruce donde tomamos consciencia de nuestro propio cuerpo, así como de quienes nos rodean. Por su parte, la obra artística se culmina no desde su simple existencia, sino al ser percibida por el espectador logra completar su significado.

Es por ello que puntualizar sobre las miradas que perciben a la Venus de Tamtoc es muy importante para liberarnos de prejuicios, bien nos enseñó Berger que los modos de ver no son inocentes, sino que están cargados de implicaciones socioculturales. La escultura de esta investigación es un desnudo femenino, temática ampliamente abordada en la historia del arte desde los orígenes de la percepción misma. La mirada masculina que durante siglos ha generado obras de desnudos para complacer a los espectadores hombres. Es entonces cuando, la mirada femenina sobre sí misma existe en medio de exigencias al cuerpo que alteran la percepción propia y del otro.

Por ello debemos de abordar la corporalidad desde su amplitud, desde las experiencias contradictorias, aquel constante cambio ante la historia vital interna. Como personas, estamos conscientes de la vulnerabilidad del cuerpo ante la muerte, en contraste con las piedras, con la roca sedimentaria arenisca, materia prima de la Venus de Tamtoc, la cual, como muchas otras esculturas en piedra, logra una permanencia más allá de los alcances del cuerpo humano, al haber sido una piedra sumergida durante milenios en un manantial.

Es entonces cuando la experiencia de la temporalidad cobra significado en la implicación de cuerpo y escultura en la piedra y el agua, pues la percepción de la Venus de Tamtoc vincula pasado, presente y futuro desde el ser en el mundo de la escultura. Además, la escultura remite a los ciclos calendáricos mesoamericanos por las 52 escarificaciones labradas en su hombro derecho, una manera en que el tiempo se hace parte del cuerpo mismo de la pieza.

Sumado a ello, las ideas de Lapoujade me orientaron en la reflexión filosófica de las piedras y la humanidad, porque en su carácter geológico esconden la historia de nuestro planeta y universo, a la vez que son alteradas desde comportamientos culturales humanos, como la talla escultórica. Aquello nos remite a las piedras como testigos del tiempo, de la vulnerabilidad del cuerpo humano

y de la búsqueda de permanencia en estos pedazos del mundo formados durante milenios en el planeta.

Estos planteamientos los relacioné con las ideas de Merleau-Ponty sobre el tiempo perceptivo, aquel que es siempre presente para el mundo, sin pasados ni futuros lineales, sino en constante flujo entre la consciencia y el mundo. Es entonces cuando, la percepción de la Venus de Tamtoc implica a la piedra y el agua para la encarnación de la corporalidad, en aquella piedra que atestigua a un cuerpo femenino que expresa fertilidad ante el paso del tiempo; una vigorosidad plasmada mediante las técnicas de tallado, las cuales transformaron un pedazo de roca en una escultura, en un vestigio del cuerpo humano, de los hombros, los senos, las caderas, las escarificaciones, de la redondez y la carnosidad. Entre la piedra y el agua, la Venus de Tamtoc implica la permanencia del cuerpo.

5. Conclusión

En esta investigación partí de la pregunta: ¿cómo se implica la percepción del cuerpo y escultura en la Venus de Tamtoc? El estudio de Mesoamérica y de la fenomenología me llevó a la siguiente hipótesis: En la Venus de Tamtoc cuerpo y escultura se implican desde la percepción del tiempo y la corporalidad en la piedra y el agua. Desde la cual desarrollé los cuatro capítulos de la presente tesis, puntualizando en diferentes aspectos de la hipótesis.

El primer capítulo fue una revisión puntual sobre el concepto de Mesoamérica y de la Huasteca, para plantear el horizonte teórico de las culturas que dieron origen a la Venus de Tamtoc. Dentro de lo cual fue fundamental la lectura de *El pasado indígena* (López Austin y López Luján, 2018) para entender lo mesoamericano desde su diversidad, y desde la solidez de la tradición en común que todas sus culturas compartieron: el cultivo del maíz, lo cual permanece como una

constante en el territorio pese a las diferencias temporales, geográficas y culturales. Aquella tradición la consideré la base de la percepción mesoamericana y su habitar en el mundo, íntimamente ligado a la naturaleza y a la agricultura.

La Huasteca forma parte clave de la diversidad mesoamericana, pues fue fuertemente influenciada por culturas como la de los mayas, de donde parte el grupo originario huasteco, los tenek. La cultura Olmeca también influyó en el desarrollo de la región, pues era la civilización más fuerte del territorio cuando se talló la Venus de Tamtoc. Dentro de la variedad de etnias y culturas en la Huasteca, un rasgo que distingue a la región dentro de toda Mesoamérica es la amplia variedad y representación de la feminidad. Son múltiples las esculturas donde la mujer figura como símbolo de la fertilidad, ligadas a la sexualidad y la naturaleza, como las diosas *Teem*. Sin duda aquel sistema de signos y símbolos remite a una percepción y un habitar en el mundo particular, donde las mujeres eran muy importantes, como la gran cantidad de esculturas atestiguan.

Uno de los centros huastecos más importantes en toda la región es Tamtoc, una antigua ciudad en el cauce del río Tampaón, en el actual estado de San Luis Potosí. Tamtoc fue un centro político, religioso y comercial íntimamente ligado al agua, ya que la presencia del río le dotó de una amplia fertilidad, a la vez que lo exponía a constantes inundaciones. Era tan importante el agua en esta ciudad que en un manantial sagrado construyeron una caja de agua con lajas de piedra arenisca, para llevar a cabo rituales. Por ello consideré al agua como un fenómeno primario en la experiencia del habitar el mundo de quienes constituyeron Tamtoc.

En la caja de agua antes mencionada es donde la Venus de Tamtoc pasó miles de años sumergida, como parte de las ofrendas a *La Sacerdotisa*, monolito al cual se dedicaron todos los elementos de la ofrenda. Además de la Venus se encontraron huesos humanos, cientos de cuentas de calcita, esculturillas de barro antropomórficas y de animales, ollas, entre muchos otros objetos.

Los investigadores de *Tamtoc esbozos de una sociedad urbana* (2012) consideran que la ofrenda está dedicada a la vida y la fertilidad, con énfasis en el agua como elemento sagrado, ejemplo de ello son las cuentas de calcita que remiten a la lluvia.

Por ello afirmé que la Venus de Tamtoc y *La sacerdotisa* se vinculan desde la feminidad, el agua y la mutilación. Ambas representan imágenes femeninas con caderas amplias, un motivo de representación común en la Huasteca respecto al cuerpo femenino. El agua implica a ambas esculturas desde el manantial en el que fue depositada la Venus como ofrenda, un manantial vinculado al sistema hidráulico de la ciudad. Gracias a la mutilación la escultura pudo ser ofrendada, ya que al partirla en trozos se “mató” a la escultura, expresión que ocupan los lugareños del sitio al referirse a la mutilación ritual. Lo cual reafirma la importancia del agua como fenómeno vital de la percepción que fue expresada en la Venus de Tamtoc.

Es importante recalcar la importancia de la sangre en estas representaciones, pues se considera que el monolito simboliza al agua como sustento vital de la humanidad, al igual que la sangre lo es para los dioses (Ibid.). Por su parte, la Venus de Tamtoc cuenta con escarificaciones en todo su cuerpo, las cuales, si fuera un cuerpo humano, serían cicatrices que debieron sangrar. En toda la escultura hay más de 200 escarificaciones, pero las que más resaltan son las del hombro derecho, pues son 51 escarificaciones. Eran 52, pero esa última fue mutilada, lo cual vincula a la escultura con los ciclos calendáricos mesoamericanos de la cuenta corta. Me atrevo a interpretar aquello como si se hubiera roto o terminado un ciclo.

Una vez profundizado en características de la Venus de Tamtoc, procedí al tercer capítulo, en el cual me aproximé a las técnicas escultóricas mesoamericanas, para poder interpretar cómo se talló dicha escultura y entenderla como expresión de las artes plásticas, así como de la percepción. Respecto a su materia prima, hice una revisión por los tipos de rocas según su

clasificación geológica: ígneas, sedimentarias y metamórficas. Para después explorar en las variedades mesoamericanas, como el basalto, la obsidiana, el pedernal, todas rocas ígneas; la roca caliza, el cristal de roca y la arenisca., como rocas sedimentarias; y el valiosísimo jade, una roca metamórfica.

Con ese panorama, profundicé en las técnicas y herramientas empleadas por las antiguas culturas para tallar aquellas rocas. La Fundación Cultural Armella Spitalier (2008) las establece como: la percusión, el picotamiento (hecho con cincel), los cortes lineales (hechos con cuerda), los cortes circulares (hechos con algún elemento tubular), además del choque térmico establecido por Fernández (2010) como una de las estrategias para tallar el jade y evitar que se estríe. Es de resaltar lo complejo que fue encontrar información sobre las técnicas enunciadas, ya que gran parte de información se perdió durante la colonización del territorio.

Así mismo, el recorrido por las técnicas abrasivas, en base a las ideas de Langenscheidt (2006), fue de vital importancia para comprender el pulido tan fino de la Venus de Tamtoc. Puntalicé sobre los diferentes minerales del territorio según su grado de dureza en la escala de Mohs, en específico los presentes en San Luis Potosí, como el topacio y el corindón. Además, fue vital indagar en los procesos de pulido y bruñido, los cuales requieren materiales más finos, como la misma arenisca, o inclusive fibras vegetales, ejemplo de ello el uso del cuero o el bambú.

Todo ello sentó las bases para inferir cómo se talló la Venus de Tamtoc, la manera en que mediante la escultura quienes la hicieron expresaron su encuentro con el mundo. De materia prima debieron de ocupar un bloque de piedra arenisca de mínimo 1.60 metros de altura, aunque debió de ser más para poder tallarla con mayor margen. Debieron de mantener la roca de pie y priorizando la creación de una base (ahora perdida) para que ésta se mantuviera de pie por sí sola.

Trabajarla de pie debió ser vital para poder dotar a la escultura de la redondez y las cuidadas proporciones que la caracterizan.

Respecto a las técnicas empleadas, inferí que en primera instancia se utilizó la percusión y el picotamiento (se usó como cincel alguna roca más dura que la arenisca), pero con mucho cuidado porque la materia prima de la escultura es muy blanda, sin duda una ventaja al tallado, pero que requería de precisión. Considero que también se empleó la técnica de movimientos tubulares para generar la separación entre los brazos y el torso (los huesos de venado cola blanca pudieron haberse ocupado con ese fin), así como para definir las escarificaciones. Los cortes lineales por desgaste se debieron de ocupar con suma cautela, ya que toda la escultura ostenta una gran redondez, pero pudieron ser útiles para definir las líneas del pubis y las mismas escarificaciones.

Además, el trabajo de abrasión y pulido fue muy importante, inclusive más que el de percusión, ya que la abrasión permite tallar al mismo tiempo que se va abriantando la porosa superficie de la roca. Para poder lograr un acabado que ostenta tal suavidad posiblemente se ocuparon abrasivos como el topacio o corindón para definir la forma, y para pulir la misma arenisca pudieron ser de utilidad fibras finas vegetales como cuero o bambú.

El proceso de mutilación fue muy importante también, ya que permitió llevar a cabo el ritual dentro del cual la escultura fue “matada” como ofrenda a *La Sacerdotisa*, pero con el cuidado de preservar partes cruciales de la escultura: Las partes mejor preservadas son las que la definen como una escultura femenina: los senos, las caderas y el pubis, mientras que la espalda, la cabeza y las extremidades fueron las más afectadas por los golpes de la mutilación. Las escarificaciones se encuentran muy bien conservadas, ya que todas, a excepción de la 52, se encuentran intactas.

En base a ello afirmo que la mutilación fue intencional para comunicar un mensaje: es un cuerpo femenino escarificado.

Una vez profundizado en el trabajo escultórico de la escultura me aproximé a las nociones fenomenológicas. Desde este enfoque me centré en los vínculos entre corporalidad y percepción, desde las ideas de Merleau-Ponty. Aquel autor desarrolló su fenomenología con influencias de la lingüística, por lo que consideraba a la percepción íntimamente ligada al lenguaje. Por ende, los fenómenos y el mundo se experimentan con los sistemas de signos de la lengua y de la enunciación de la percepción en el cuerpo. En este vínculo entre la conciencia y el mundo el artista, al crear, enuncia su encuentro con el mundo a través del cuerpo y de sus sentidos

El comprender al cuerpo como un fenómeno vital en el arte, tanto en su creación como en su consumo, me llevó a profundizar las nociones de la corporalidad. Lecturas como la de López Ibor (1974) y Montenegro et al. (2006) describen este concepto como historia vital interna, la resignificación del cuerpo en torno a las experiencias vitales, una realidad subjetiva y cambiante que influye en la percepción del mundo, de nuestro cuerpo, y por supuesto, del arte.

Ejemplo de ello fue la lectura de Zamora (2012), la cual plantea los cambios en la percepción del cuerpo de las mujeres a lo largo de la vida, sobre todo en relación a los cánones y presiones de la sociedad patriarcal. Cánones que implican un nuevo lenguaje en la experiencia del cuerpo entorno a la perfección, siempre cambiante según las épocas. Aquello incide en las miradas al crear y consumir arte, por ello me referí a Berger en su célebre libro *Modos de Ver* (2016), para hablar de los prejuicios de la mirada masculina en la pintura de desnudo femenino. El texto puntualiza que en la historia del arte occidental a las musas se las ve como un objeto cuando se pinta su cuerpo al desnudo, imponiendo un sesgo masculino al retratar un cuerpo femenino.

Aquello me hace pensar como si la propia experiencia del cuerpo de las mujeres fuera relegada, como si no existiera.

Una vez sentadas las bases de la fenomenología en relación al arte y la corporalidad, indagué en el vínculo entre las piedras, el agua y el tiempo. Volver a la materia prima de la Venus de Tamtoc, la piedra, implicó enaltecer la permanencia de este material, uno de los más fuertes y resistentes en toda la historia del arte. La revisión de las ideas de Lapoujade (2014) fue vital para comprender a las piedras como testigos de la historia de nuestro planeta y de nuestro universo, en íntima relación con la historia humana, por los usos que la tecnología y la imaginación les ha dado. Desde las técnicas y las ideas las piedras pasan de ser materia a volverse escultura.

Este análisis sobre las piedras las conjunté con las ideas de Merleau-Ponty sobre la temporalidad, quien desde la fenomenología plantea que no hay un pasado y un futuro, no existe el tiempo lineal, sino el presente para el mundo. Si bien desde esta visión los calendarios pertenecen a la actitud natural y al tiempo lineal, en Mesoamérica el tiempo era cíclico, y la Venus de Tamtoc encarna la experiencia del tiempo en su propio cuerpo en las 52 escarificaciones, el número de los ciclos. Si, como afirma Merleau-Ponty (1993), el tiempo fluye entre las experiencias vividas, en el presente para el mundo, la Venus de Tamtoc es pasado y futuro, ambos surgen al ser descubierta la escultura en 2005, la pieza cobra sentido en el campo de la percepción, y podemos tener contacto con los modos de ser en el mundo de aquellos seres humanos, experimentamos su corporalidad plasmada en la escultura.

Es entonces cuando, la Venus de Tamtoc, una escultura que estuvo durante milenios sumergida en un manantial, implica la permanencia del cuerpo ante la muerte, un cuerpo escultórico que permaneció mucho más tiempo que los cuerpos humanos que le dieron vida. Desde la piedra, un material milenario y resistente, sumergida en el agua, sustancia vital que, eterna, fluye

en el mismo manantial donde la escultura fue ofrendada y descubierta, podemos percibir a la Venus de Tamtoc y atestiguar a una corporalidad que sobrevivió al paso el tiempo, la de mujeres que habitaron el mundo hace mucho, mucho tiempo.

Reafirmo mi hipótesis: en la Venus de Tamtoc cuerpo y escultura se implican desde la percepción del tiempo y la corporalidad en la piedra y el agua. A partir de ello, se dio el descubrimiento de la escultura, se volvió a abrir al campo de la percepción, pudimos enunciarla en nuestro lenguaje, reconocerla como un desnudo femenino, pudimos darle un nombre, aunque no sepamos como la llamaban quienes la hicieron.

Desde 2005 la *Mujer Escarificada* pasó a ser parte del acervo arqueológico mexicano, amplió el conocimiento de la Huasteca, volvió a ser un elemento de culto vivo para el pueblo tének. Además, el culto a la fertilidad que dio origen a la escultura dio un mensaje que fue escuchado milenios después, cuando tras el descubrimiento del monolito y del resto de la ofrenda, los trabajadores del sitio reforestaron Tamtoc, siendo ahora la zona arqueológica un pulmón verde donde la biodiversidad que vivía con las personas mesoamericanas encuentra refugio.

¿Ahora qué sigue? ¿Qué más necesitamos hacer? Sin duda, esta tesis no habría sido posible sin las grandes investigaciones que la preceden, tanto en materia fenomenológica como mesoamericana. Sin embargo, es vital que en un futuro se sigan desarrollando ambos campos, porque investigar a la Venus de Tamtoc implica enfrentarse a diversas lagunas de la historia huasteca y de Tamtoc.

Para revertirlo es necesario que se realicen más excavaciones arqueológicas en la zona, así como información historiográfica de las mismas, sin duda el sitio necesita de más inversión y presupuesto para poder continuar en el cuidado que necesitan las piezas, así como poder descubrir elementos clave en su estudio, por ejemplo, la cabeza de la Venus de Tamtoc. Sin duda, es

importante continuar con el estudio de las esculturas mesoamericanas como tales, ahondando a mayor profundidad en las técnicas que las hicieron posibles. Es importante continuar ahondando en estudios que conjunten la fenomenología con los estudios mesoamericanos, ya que las escasas referencias fueron un gran reto al investigar y plantear la metodología. Ahondar en las implicaciones del ser, el mundo y la percepción pueden contribuir a comprender a Mesoamérica en mayor profundidad.

6. Anexos

Esta sección de la tesis consta de exploraciones relativas al trabajo de campo durante enero de 2023. Mediante un estilo un tanto más periodístico me remito a la situación de la Venus de Tamtoc desde la crónica y las entrevistas. Cabe resaltar que es información que se distancia de las fuentes bibliográficas, para remitirse a lo vivencial, pero siempre desde el respeto y la responsabilidad que estudiar a la Venus de Tamtoc implica.

De entrada, se encuentra una entrevista a Alfredo Gámez, el encargado actual del sitio, quien fue parte del equipo del arqueólogo Guillermo Ahuja durante el descubrimiento del monolito y la ofrenda en el 2005. La experiencia de Don Alfredo es de pertinente interés para esta investigación porque podría decirse que el trabajo de cualquier arqueólogo es en sí una labor fenomenológica, ya que se remite a los encuentros, a la percepción para poder discernir si lo que ve es una roca o una escultura, un pedazo de tierra o una vasija, un monte o una pirámide ritual.

Durante la excavación a Don Alfredo le tocó sumergirse en el manantial con el monolito todavía caído para ver qué encontraba. Uno de los principales aprendizajes al hablar con Don Alfredo es algo que en mis años de estudio y fascinación por la Venus de Tamtoc no había entendido: hoy en día vemos a la pieza como una sola, pero en realidad encontraron todos los

pedazos desperdigados por la ofrenda. Es decir, la mutilación ritual tuvo como una consecuencia importante: cuando los arqueólogos la encontraron tuvieron que rearmarla como a un rompecabezas, para poder entender que se trataba de un desnudo femenino. Fue en esta exploración cuando encontraron a la Venus en la existencia fenomenológica que tuvo durante milenios: una piedra revuelta entre el agua y el lodo.

Para profundizar en la relación de la Venus de Tamtoc con su materia prima la entrevista al geólogo Ernesto Echavarría resulta fundamental, pues ha ejercido su profesión durante décadas en la huasteca potosina. Su conocimiento me ayudó a profundizar en las nociones de geología, a la par que a explorar las características propias de las piedras de la región, lo cual es muy importante en esta investigación para entender la existencia de las rocas como fenómeno vital en la Venus de Tamtoc.

Bajo recomendación de ambos especialistas fui a buscar la roca arenisca en los alrededores de Tamtoc, para encontrar a la materia prima de la Venus de Tamtoc en su existencia en medio de la naturaleza. Aquello me llevó a localidades como el Matalote en el Pujal, y al río el Tambaque. Cabe resaltar que las piedras que se encuentran hoy en día no son las mismas que hace miles de años el pueblo tének utilizó para tallar sus esculturas, pero recordemos que en la geología los tiempos se miden con temporalidades muy largas, en las cuales la historia humana puede ser un parpadeo. Además, las rocas actuales de la huasteca potosina comparten el carácter sedimentario y marino en su formación. Sin embargo, es puntual reconocer que no cuento con el ojo agudo de un geólogo para poder nombrar y catalogar las diferentes rocas que pude encontrar, pero sí pude observar su íntima relación con el agua, la vida y los ríos.

Finalmente, esta sección concluye con una crónica de mi percepción con la Venus de Tamtoc durante mi visita al sitio. La crónica se encuentra dividida según la experiencia de los

cinco sentidos, lo cual según la fenomenología es propio de la actitud natural, a mí me sirvió como recurso para aproximarme de manera holística a la escultura. En la crónica relato la variedad de sonidos, olores y sensaciones que, junto con la vista, permitieron mi experiencia con la escultura, el tema de estudio de esta investigación.

6.1 Entrevista: el hallazgo de la Venus de Tamtoc

Alfredo Gámez, encargado del sitio. Frente al Monolito de La Sacerdotisa, Zona Arqueológica de Tamtoc, San Luis Potosí. 26 de enero de 2023. Entrevistado por la autora en comunicación personal.

Ana Mastretta: ¿Cómo encontraron al Monumento 32 y a su ofrenda?

Alfredo Gámez: No sabíamos que existía lo que ahorita le llamamos el Monumento 32, veníamos a trabajar lo que es el altar circular aquel, ahí el arqueólogo Ahuja nos menciona que recogiéramos la basura y toda la piedra que estaba regada para poder montar la retícula. Ya quitamos todo eso. Esta escultura [*La Sacerdotisa*] tiene dos curvitas, ésta de aquí y la otra de acá, estaba patas “pa’rriba”. Entre varios quisimos mover la piedra para poder quitarla, pensábamos que era una piedra pequeña... ¡y cuál!

Ana Mastretta: ¿Cómo se encontraba el Monumento 32?

Alfredo Gámez: Estaba patas “pa’rriba” aquí, aquí nos metíamos entre loza y loza, te digo que antes estábamos más delgados todavía y nos metíamos y sacábamos todo lo que era lodo, después colocamos tres bombas aquí, una de cuatro pulgadas, una de dos pulgadas y una de una pulgada, para poder sacar toda la ofrenda que estaba colocada aquí. Cuando la piedra cae mueve un poquito las lajas que estaban aquí, y nosotros movimos esas lajas, y vimos que el enlajado seguía más hacia abajo, hacia abajo, hacia abajo... Tiene 2. 80 m de profundo hasta dónde llega el piso.

Ana Mastretta: Después de bombear el agua, ¿qué fue lo primero que encontraron de la ofrenda?

Alfredo Gámez: Fueron unas figuritas que estaban aquí pegadas en la pared, unas figuritas femeninas de barro clásicas, y después sacamos el torso de la Venus, que no sabíamos que era, y la pusimos aquí, en esta parte, nos la quedábamos viendo... le habíamos visto lo que era el ombligo, pero no sabíamos que era, mirábamos como un ojito o así. ¡No inventes! Qué encontramos otra parte... ¡esto es una escultura de una mujer! Entonces cada que levantábamos un fragmento se te paraban los pelitos de la nuca, bien emocionados de querer encontrar otra parte de ella.

Ana Mastretta: ¿Qué pasó después de que encontraron lo que ahora sabemos que es el torso?

Alfredo Gámez: Ya cuando vimos que era el cuerpo de una mujer queríamos encontrar todas las partes y saber cómo era el rostro, pero nada, lo que encontramos de su cabeza fue la parte del parietal izquierdo y trae unos grabados muy bonitos, pero te digo, tu sacabas un pedazo y entre todos nos juntábamos, andaba el arqueólogo Gerardo, él es de Costa Rica y aquí andaba con el arqueólogo Ahuja, y otros compañeros más aquí que todavía van aquí trabajando, sacábamos las partes y no inventes, era una emoción, hasta los pelitos de la nuca se paraban cuando sacábamos cada uno de ellos.

Ana Mastretta: ¿Usted cómo se imagina su rostro?

Alfredo Gámez: La verdad yo sí sueño con ella, me profundizo mucho y ya la busqué, la he comparado con esculturas mayas y no le veo como yo me la imagino, la he buscado en esculturas persas, hindús, y no, no, no la he encontrado como la imagino... pienso que es una cara fina, los ojos alargaditos, pero no he encontrado en sí el rostro que me imagino, ya busqué, pero no lo encuentro.

Ahora lo que he ido viendo, fíjate, si viste que la venus tiene estos rombos, ve aquí [señalando al monolito y a sus líneas diagonales] está un rombo el principal y cierra así, y de donde están sus manitas ves que formó otro rombo, el más pequeño y el de allá... igual la Venus tiene tres rombos.

Ana Mastretta: Has podido observar estas esculturas durante años, en su momento ¿tuviste la oportunidad, aunque no la pudieras ver con tus ojos de tocar algún fragmento de la Venus de Tamtoc bajo el agua y el lodo?

Alfredo Gámez: Sí, sí, “n’ombre”, eso era impresionante, porque la tenía ya estaba el lodo con agua y mirabas el pedazo y tú ya querías sacarlo, pero teníamos que bajar el agua para ver qué más venía, pero cuando mirabas azulito decías, allí está el otro pedazo... ¿qué será? Era impresionante.

Ana Mastretta: Entonces, aunque lo miraran, tenían que esperarse para sacarla...

Alfredo Gámez: Sí, no era de que lo encontraste y ya lo vas a sacar, no, tenías que tener las pausas, esperarte y aunque comieras ansias de poder sacar ese pedazo, no podías hasta que no bajaras el nivel de agua, teníamos que hacer un cárcamo, de hecho, aquí quitamos una piedrita para poder bajar.

Ana Mastretta: ¿y volvieron a llenar el manantial de agua una vez que terminó la excavación?

Alfredo Gámez: No, no se llena, este es un nacimiento de agua, nace sola, por eso ellos [los antiguos pobladores de Tamtoc] tienen el canal aquí, cuando el nivel de agua llega a estas lozas, solita se va a este canalito y solita se va a la laguna que le llamamos la Laguna de los Patos. [Ahora pasa en épocas de lluvia] pero en su tiempo el río era más caudaloso, entonces el agua nacía y solita se estaba yendo, le estaba dando vida a la Laguna de los Patos. Después se encuentran dos canales más, que son tres sistemas hidráulicos encontrados en Tamtoc, y después en un

programa de empleo temporal encuentro otro sistema hidráulico que está en eje oeste-este, en la Laguna de los Patos, y cuando el agua sube en época de lluvia el agua la están mandando hacia el río porque tiene un desnivel.

Ana Mastretta: ¿Cuánto tiempo tardaron en la excavación?

Alfredo Gámez: Tardamos bastante, de hecho, aquí si alcanzas a ver aquí pegaban todas las lajas y no las quisimos sacar, de hecho, el arqueólogo Ahuja aquí se quedaba sentado, bien emocionado viendo como sacábamos las otras partes de la venus. También cuando veníamos, allí había una laja y debajo de esa laja venía un cráneo, y otros estaban acá.

Ana Mastretta: ¿Qué sintieron cuando excavaban la ofrenda?

Alfredo Gámez: La verdad fue super emocionante haber sacado esta ofrenda, una vez que la levantamos entre los todos trabajadores, los compañeros, le cantamos el himno nacional, las mañanitas, era un trabajo duro, pero a la vez muy bonito. Es un orgullo platicarles todas estas anécdotas, para mi es impresionante.

6.2 Entrevista: la arenisca en la huasteca potosina

Ernesto Echavarría Barrios, Geólogo por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Tamuín, San Luis Potosí. 28 de enero de 2023

Ana Mastretta: Ha sido súper interesante encontrar como todo ese mundo de las rocas y entender lo difícil que es analizarlas. Cuando aprendí que la palabra adecuada era roca, me enojé muchísimo porque veía que todos los museos de arte mesoamericano [las fichas técnicas] dicen piedra. Ningún lugar, dice roca en todos los lugares de piedra tallada, y es así de ¿¡qué piedra es?!

Ernesto Echavarría: ¿Dígame de qué se trata, verdad?

Ana Mastretta: ¡Sí! He visto que, por ejemplo, las culturas del centro del país, de dónde venimos nosotros [mi familia y yo], del altiplano central, por todo este componente volcánico suelen ser

rocas ígneas, como basaltos y en esta región de la Huasteca justamente lo que más se ocupa es la sedimentaria arenisca. Que es de la cual está hecha la Venus de Tamtoc.

Ernesto Echavarría: Así es, no sé si todos [los monumentos], pero por lo menos la gran mayoría y esa en específico están hechas de rocas sedimentarias. Sí, además de que aquí a la mano no tenemos vulcanismo cercano, entonces, pues obviamente ellos tenían que utilizar lo que estuviese más a la mano, claro. Por otro lado, no sé qué tanto haya sido ese factor que los hayan decidido a que fuesen arenisca es que es una roca no muy dura. Que es más maleable, más fácil, más factible esculpirla y trabajarla, tallarla.

Ana Mastretta: Claro, claro y, por ejemplo. ¿Cómo es la arenisca? ¿Cómo podemos distinguirla de otras rocas? Porque yo he tenido esa frustración, no sé distinguir todas las rocas que hay aquí. ¿Así como igualitas no, cambian los colores nada más, verdad?

Ernesto Echavarría: El tema de las rocas con las que están hechas los monumentos y aquí en Tamtoc, y muchos de los monumentos de México, están hechas con rocas sedimentarias. Te digo, una es porque es la roca en más abundancia del universo. La zona Huasteca específicamente lo que tenemos alrededor yo creo que estamos hablando de un 98% de roca sedimentaria versus un 1 o 2% de rocas ígneas, hay vulcanismo muy incipiente, muy poco e incipiente en la zona Huasteca, no hay un solo volcán. Hay unos montículos que sí está comprobado que sí son ígneos, pero se cree que fueron intentos de volcán que nunca extrudieron, como si fuera un intrusivo que les menciono, pero alcanzó a salir el *chipotito* y se quedó como cerrito pequeño.

La sierra [del Abra Tanchipa] es completamente sedimentaria. Lo más cerca que tenemos de un vulcanismo real vendría a ser San Luis Potosí capital, las sierras donde están las canteras de granitos. A diferencia de nosotros, por ejemplo, esa pared que ven ustedes aquí [señalando un muro de su patio] está hecha con roca caliza.

Ana Mastretta: ¿Cómo podemos distinguir la roca caliza de la arenisca?

Ernesto Echavarría: Las rocas sedimentarias ahora se dividen en diferentes tipos de rocas, existen las rocas clásticas y las no clásticas. El clasto es el trozo, como pedazos, quiere decir eso (la palabra) clasto. Entonces son las que están formadas de pedacitos o de partículas que son visibles o medibles o las que no puedes ver de partículas. Estos que no les puedes ver partículas, normalmente su origen se forma por diferentes procesos sedimentarios, el origen de las no clásticas que no se le ven partículas o trozos, es porque están formados por métodos más que mecánicos a diferencia de las otras, por métodos biológicos, químicos, como disolución, solución, oxidación, hidroxilación, etc.

Por lo mismo, no se les ven pedacitos, en cambio las clásticas esas sí tienen trozos, partículas que se forman por procesos mecánicos, por ejemplo, una roca que está en medio de un pedazo de cerro empieza a sufrir meteorización, que la meteorización es el impacto que le tenemos a las rocas o a cualquier elemento por medio de la temperatura del sol o la temperatura fría del clima, etc. La roca empieza a experimentar contracciones y se abren y se cierran, se abren y se cierran y se empiezan a fracturar, y en ese momento empieza el proceso de erosión. El viento, el agua, el hielo, los ríos, etc. empiezan a hacer que se intempericen más y empiecen a degradarse y desquebrajarse, no sé si les ha tocado ver las que están al descubierto y se zafan fácilmente con la mano, entonces vemos pedacería, la roca tirada al frente de ella. Si llueve se generan corrientes que jalan la roca y la transporta. Todos esos transportes y erosiones van a dar a una cuenca baja, en ese arrastre la roca se deteriora, y de ser angulosas, porque normalmente cuando se quiebran son angulosas, empiezan a hacerse más moldeables, redondeadas, lisas. Las piedras de río les llamamos cantos rodados, y es exactamente lo que les estoy contando. Vemos que muchos arroyos están formados de arenas, el lecho es arenoso y cómodo para los pies, pero hay otros que son

pedregosos, como los de Aquismón, eso significa que la roca madre de donde lo están arrastrando viene de muy cerca y no se llega a disolver completamente y formarse una arena.

Todo eso se va depositando en las famosas cuencas que son fosas en donde se van quedando atrapados, pero como va por periodos la geología, estamos hablando que la tierra tiene unos 5,000 millones de años, estamos hablando de temporadas bastante largas. Entonces, se sedimenta una capa, y ya depositada a lo largo de los años, siglos y milenios el sedimento empieza a petrificarse, letificarse, secarse, toma una textura más dura, pero empieza siendo una especie de lodo, que podrías desquebrajar completamente, de hecho, existen hoy por hoy.

Ya después con el tiempo se empiezan a litificar y se convierten en rocas más duras y macizas. Viene otra temporada de movimientos, lluvias y se sedimenta otro extracto, por lo que se van a haciendo capas, que eso es lo que caracteriza mucho a las rocas sedimentarias, el ser por deposito todas. Por ejemplo, si ahorita se regresaran [a Aquismón] por Ciudad Valles se van a encontrar muchas canteras de caliza, pueden parar incluso, van a alcanzar a ver que la caliza como están revolviendo ya la cantera se alcanzan a ver las franjas en la pared. Lo más interesante es que cuando te metes ya a fondo a analizarlas, entre las capas, entre que se sedimentaba una capa y venía la otra, había flora y fauna, de allí vienen los fósiles, ya que normalmente estaban cubiertos de agua, eran como laguitos, por lo que proliferaban los animalitos acuáticos, como caracolitos o peses que se quedaron atrapados por la otra capa.

Ana Mastretta: Según los historiadores, en esa sierra del Abra es de donde se obtuvo la arenisca con la que tallaban en Tamtoc.

Ernesto Echavarría: Ahí sí difiero un poquito de los historiadores. En pláticas con el arqueólogo Guillermo Ahuja él me decía que su equipo hizo una real búsqueda de dónde venían esas rocas, y encontraron que la zona donde se debieron de extraer fue en el Matalote, muy cerca del Pujal,

rumbo a Aquismón, allí hay una cantera muy grande de areniscas, la cantera más cercana a Tamtoc, él casi asegura que es de allí. No estoy seguro si se pueda visitar, pero a lo mejor preguntando, si hay acceso a la cantera. Debía de haber acceso al río, ya que la transportaron totalmente por agua, ya que era excelentes navegantes.

Ana Mastretta: ¿Cómo se explican los diferentes colores que hay en arenisca? El monolito de la Sacerdotisa es de arenisca blanca, la Venus de Tamtoc es gris y el Gobernante es amarillenta, pero todas son areniscas, ¿por qué varía su color?

Ernesto Echavarría: Por la forma en que fueron formadas, en el depósito donde se sedimentaron a través de millones de años pasa mucho tiempo entre una capa y otra, allí hay mucho material orgánico que le da un contraste a los colores. Tú me habías comentado como diferenciarlas, habíamos hablado de las clásticas y no clásticas, y también las químicas. La caliza de esta área no clástica está formada por que antes todos cerros eran arrecifes, aquí era mar. Entonces el agua del mar tenía mucho carbonato de calcio que se precipitaba en al agua y se formó un depósito en el agua misma. Por lo que estas sierras calizas se formaron con una sedimentación química que fue a través de una precipitación de minerales, por lo que no se le ven partes, a menos que haya una arenisca allí mezclada entre ellas.

Ana Mastretta: Entonces, a la arenisca sí se le ven partes y a la caliza no.

Ernesto Echavarría: Exactamente, la caliza es más compacta. Si vemos mi pared, yo creía que todas eran calizas, pero ya me di cuenta de que tengo todo un muestrario. Por ejemplo, la limolita, la arenisca, ¿por qué esos nombres? La arenisca está formada por arenas y la limolita por limo, es más pequeñito que la arena, es lo mismo, pero tuvo más erosión y el granito se hizo polvo, como si fuera *chocomilk*, y eso genera una roca diferente, son las famosas lajas. Yo sé que en Tamtoc son todas areniscas, aunque no las he visto con tanto detenimiento, podría ser que haya por allí

alguna limolita. Ya que de la limolita puede haber kilómetros de capas, y al momento que se quiebra se puede elegir el tamaño en el que trabajar.

Ana Mastretta: Si la arenisca no es tan compacta, ¿cómo es que la Venus de Tamtoc tiene un acabado tan fino en su pulido?

Ernesto Echavarría: Las areniscas son diferentes entre sí, va a depender del tamaño del grano, para que se pegue una arena con otro grano de arena tiene que haber un material cementante, que son polvos, [las arenas] empiezan a ser pegadas por esos lodos, esas arcillas, y se petrifica todo, va a depender también del tipo de grano de la arena y de la matriz cementante. Por ejemplo, si el material fue una especie de yeso es más maleable, más fino, más terso, que, si fue hecho con un material polvoso o granular, como si fuera azúcar, por ejemplo.

Ana Mastretta: Respecto a la antigüedad de las rocas de Tamtoc es muy complicado saber cuál era su antigüedad, ¿por qué pasa eso?

Ernesto Echavarría: Sí se puede saber la antigüedad de las rocas, es factible porque las rocas ígneas se pueden determinar por materiales ígneos, con los materiales sedimentarios al tener fósiles podemos definir a qué formación geológica corresponden, por ejemplo, las calizas de México corresponden todas al mesozoico. Sin embargo, la talla de las esculturas ocurrió muchísimo tiempo después de que se formó la roca. Vamos a ver el tiempo geológico como un reloj, partimos de las 12 del día, vamos a recorrer todo el reloj, y faltando 10 minutos antes de que se cumplan las doce, ahí aparece el hombre apenas, y de allí a que hubo culturas y que sacaron esa roca pasaron miles de años.

Ana Mastretta: O sea, podemos saber la antigüedad de la roca, pero no de la escultura...

Ernesto Echavarría: Así es, podemos tener la temporalidad de la cultura huasteca, pero en el caso de las rocas calizas corresponden a la formación Abra²¹ en esa zona, gracias al estudio de los fósiles.

Ana Mastretta: ¿y las areniscas?

Ernesto Echavarría: No recuerdo en específico su formación, pero cada una tiene un nombre y una temporalidad específica. Es una información muy amplia en internet y que se puede investigar. Las calizas de mi pared son del Abra, pero las areniscas no lo son, probablemente sean del Matalote.

Ana Mastretta: El encargado de Tamtoc, Don Alfredo Gámez, nos comenta de una diferencia de color entre las diferentes partes de la Venus, sobre todo en relación al último pedazo de muslo, el que se encontró en la parte más superficial de la ofrenda, no estaba tan hundido. Él nos comenta que pudo haber cambiado de color la piedra en contacto con el agua y el lodo.

Ernesto Echavarría: Claro, en el agua vas a encontrar muchos minerales y sustancias disueltas, que en el fondo hay un tipo, en el medio hay un tipo y en la superficie otro. Es posible que el color que vemos ahorita de la Venus no es el original que tenía, que pudo haber variado.

Ana Mastretta: ¿Podremos encontrar en esta zona una roca arenisca que tenga las mismas tonalidades que la Venus de Tamtoc?

Ernesto Echavarría: Puede ser que alguna de las tonalidades que tiene sea parte de la original, ya que la arenisca suele tener un color muy homogéneo, pero depende del proceso donde fue depositada ya como pieza arqueológica. Además, Tamtoc se inundaba todos los años.

Ana Mastretta: Principalmente lo que a mí me interesa en mi investigación es la relación del cuerpo con la escultura y bueno, particularmente esta es una escultura de piedra, razón por la cual me

²¹ El término geológico de las formaciones refiere a unidades de estratos de piedra diferenciadas entre sí.

surge una pregunta: ¿Cuál es el contraste que podemos encontrar entre un cuerpo humano y un cuerpo hecho de piedra? ¿Puede el cuerpo humano hacerse piedra? Mucho de lo que he leído acerca de la creación de esculturas de cuerpo humano, como las investigaciones de Enrique Florescano, plantean que las esculturas van a perdurar, tienen una vida mucho más larga que la del cuerpo que es etéreo. A comparación de las rocas, nuestro cuerpo es como estas hojitas de los árboles, entonces ¿cómo relacionas tú el cuerpo humano con las piedras?

Ernesto Echavarría: Imagínate que algún día podremos encontrar un fósil humano, que a lo mejor existen, pero que pudiéramos encontrarlo como encontramos un mamut. Es muy difícil encontrar uno completamente intacto, completamente petrificado, porque se encuentran pedazos de hueso, se encuentran trozos, etcétera. Pero si pudiéramos encontrar uno como cuando encuentran un pez, que lo estás viendo vivo, pero está hecho piedra, es una escultura de piedra.

Ana Mastretta: Como en Pompeya...

Ernesto Echavarría: Te encuentras el esqueleto del pez, que se descompuso todo el material orgánico, pero el hueso queda plasmado, y al final de cuentas es una escultura. Si nosotros pudiéramos quedarnos allí tirados y que nos cubra una capa geológica... sería maravilloso encontrar una escultura humana, hecha realmente por un método geológico.

Ana Mastretta: Claro, y la Venus, a pesar de la mutilación, que la escultura está matada, como dicen los guías de Tamtoc, a pesar de eso claramente es un cuerpo humano, un cuerpo femenino perfecto, y eso es muy difícil de conseguir en la realidad.

Ernesto Echavarría: Imagínate que el que ellos aquí [los huastecos] hayan logrado esa exactitud, pese a las inclemencias del clima y la falta de herramientas, es increíble.

Ana Mastretta: ¿Pero entonces cómo concibe la geología al cuerpo humano? ¿Cómo estas hojas?

Ernesto Echavarría: Sí, claro, somos un organismo.

Ana Mastretta: Cuando una persona muere y se deposita el cuerpo en el bosque, ¿qué va a pasar con ese cuerpo? ¿Cómo volverá a la naturaleza? ¿Según la geología ese cuerpo es como cualquier materia orgánica?

Ernesto Echavarría: Sí, claro, finalmente empezaron a hacerse los entierros para que no hubiera olores y se enterrara a la tierra, a la naturaleza. Como esos métodos en los cuales en lugar de cremar a la persona utilizan tu cuerpo, y siembran un arbolito en tu agujero, para que en lugar de tumba haya un árbol al que te vayan a visitar.

Ana Mastretta: Entonces ¿qué condiciones se necesitan para que un cuerpo humano se pueda petrificar?

Ernesto Echavarría: Tiene que estar realmente atrapado entre los sedimentos y que empiece a sustituirse todo lo orgánico por minerales, como en ese caracol que les decía que encontré, si yo le partía un pedazo era completamente roca mineralizada. Se sustituye una cosa por otra, lo orgánico por los minerales. Si ustedes van a las canteras, te puedes encontrar rocas naturalitas que han estado millones de años, y si te fijas bien ves a los caracoles o las formas de las conchas, conchas de mar. Lo impactante es que esto haya sido mar...

Ana Mastretta: El cuerpo como elemento orgánico ¿y las piedras? ¿Cuál sería el término?

Ernesto Echavarría: Inorgánicas, porque no tienen vida, para ser algo orgánico tienen que tener vida, crecer, reproducirse, ya que, si la entierras no te va a salir otra piedrita, un árbol sí, un animalito se reproduce naturalmente.

Ana Mastretta: Respecto a las técnicas escultóricas ¿qué tan completa es la tarea de tallar una piedra con otra piedra? Que suelen ser piedras más duras.

Ernesto Echavarría: Yo creo que escogieron la piedra idónea. Una de las piedras idóneas, porque era muy fácil labrarla a diferencia de otras. Entonces yo creo que ahí sí hay que tomar en cuenta

así como sabemos que tuvieron una destreza para esculpir, saber que tenían una destreza para transportarlas, pero también una destreza para decir: voy a usar este tipo de roca. Porque, además, si realmente en Tamtoc todos los monumentos que hay son areniscas, entonces quiere decir que ellos tenían claridad de lo que era una arenisca. Y las habían identificado en la naturaleza. Porque el que no, el que no tiene la menor idea te la puede confundir, con otro material con otro tipo de roca.

6.3 Crónica: en busca de arenisca

Durante el viaje estaba yo decidida a poder encontrar la materia prima de la Venus de Tamtoc, quería atestiguar la materialidad en su entorno natural. Según mis lecturas debía de estar en la sierra del Abra, pero al llegar a la Huasteca el panorama cambió bastante. En comunicación personal el 28 de enero de 2023, Ernesto Echavarría Barrios nos comentó que, desde su punto de vista de geólogo, en la sierra del Abra Tanchipa había en su mayoría caliza, que las areniscas estaban más cerca de Tamtoc. Nos comentó que en pláticas con el arqueólogo Ahuja y demás equipo de la zona arqueológica escuchó que fue en el Matalote, muy cerca del Pujal, donde se debieron extraer (revisar entrevista correspondiente).

Ese mismo día fuimos en busca del Matalote, por la carretera Valles-Aquismón, cuando vimos los anuncios del Pujal nos paramos a preguntar. Todos conocían el Matalote, una curva de la vieja carretera, famosa por haber acabado con la vida de varios potosinos, pero nadie conocía la cantera. Desviándonos de la autopista encontramos la curva de la antigua carretera, pero ni rastro de cantera. A nuestro alrededor crecían en abundancia el pasto y los árboles, y se notaba como el camino terminaba más adelante... si hay arenisca, probablemente estamos sobre de ella, me dicen mis acompañantes.

Imbatibles en la búsqueda de la arenisca, seguimos el consejo de Alfredo Gámez, el encargado del sitio arqueológico de Tamtoc, quien nos comentó que el lugar donde hay lajas de piedra arenisca del mismo color que la Venus se llama el Tambaque, una vertiente del río. Fuimos a aquel lugar, donde encontramos un río de aguas muy bajitas, de allí su nombre en tének, el cual es bordeado por un sendero turístico. En el camino encontramos aguas puras que corrían entre la montaña (figura 62), y enormes lajas de piedra en el fondo del río (figura 63). Al final del sendero estaba el nacimiento del río entre las piedras (figura 64), contorneado por toda una pared natural de lajas de roca (figura 65), las cuales tenían una forma muy similar en grosor al monolito de *La Sacerdotisa*. Que estas rocas sean areniscas o no se escapa a mi conocimiento, pero aproximarme al entorno natural, entender la vida que rodea a las rocas, el agua que corre entre su dureza y el musgo que crece vital y fértil, me remitió a la cercanía con la naturaleza que implicaba la escultura en Mesoamérica y en la Huasteca, la manera de habitar el mundo de los antiguos escultores.

6.4 Crónica de mi percepción

Una vez descrito todo lo anterior, desde el entorno geográfico e histórico de Tamtoc, a las interpretaciones a la Venus y *La Sacerdotisa*, así como la crónica de su hallazgo, en este apartado me voy a remitir al relato de mi percepción, a lo que pude ver, oír, sentir ante la Venus de Tamtoc. Sin afán de perder la rigurosidad académica, esta breve crónica tiene como objetivo atestiguar lo que un sujeto (en este caso una mujer) puede percibir de la escultura, quizás así entendamos a mayor profundidad su dimensión fenomenológica. Por lo que en este apartado se enuncian los sentidos con los que logré percibir a la escultura y su entorno.

Gusto:

Después de horas de recorrido Don Alfredo nos ofrece un elote asado, estaba muy dulce, pero a la vez muy duro, después de milenios en este territorio seguimos disfrutando de las bondades del maíz.

Oído:

Escucho los grillos, las aves, el rumor del agua que corre, la suavidad del viento entre los árboles, los murmullos y voces alegres de quienes me rodean.

Olfato:

Inhalo aire limpio, puro y fresco, como respirar el río color de jade, esa frescura del pasto recién cortado, de árboles que crecen altos y fuertes.

Tacto:

Antes de describir mi experiencia con este sentido, aclaro que no toqué a la Venus de Tamtoc. Se me permitió cargar una parte de la escultura imposible de incrustar que se encuentra en bodega. Es un pedazo de roca arenisca igual al de la Venus y con un pulido muy fino, por lo que se cree que era alguna parte de las piernas de la escultura.

De forma redondeada pero irregular, mide unos 20 centímetros de diámetro. Es muy pesado, apenas y logro cargar ese pedazo irreconocible de la Venus, tengo que recargarlo en mi cadera para no lastimar mis hombros y mi espalda. Me siento sobrecogida por el esfuerzo físico, conmovida por sentir esta piedra ancestral y distingo algo al tacto de mis dedos: el pulido tan fino se siente como la piel humana... suave. Solo al presionar mis dedos noté que era una piedra fría y dura.

Vista:

Veo su amplitud, veo sus curvas y sus roturas. Veo a la venus y me siento pequeña, siento mi cuerpo muy frágil ante la fuerza y perfección de la escultura. Trato de describirla en mi libreta,

me escondo de la escultura entre el lápiz y el papel (figura 42). Me siento desbordada e intimidada por la Venus de Tamtoc.

Lo primero que capta mi mirada son sus senos tersos y después reparo en la rotura profunda de su muslo derecho. Luego, veo sus escarificaciones, me llevan a su muslo izquierdo y a su mano rota. Me levanto, la rodeo. Veo sus uñas y su grueso pulgar, sus manos son anchas y fuertes, varoniles, aunque solo tenga los dedos (figura 43).

Es un rompecabezas. La piedra se distingue entre las partes pulidas a la perfección contra la porosidad de la piedra solo visible en sus roturas. Parece como si alguien la hubiera mordido, como si fuera una manzana, cuya cáscara es la piel finamente pulida y la pulpa el poroso interior de la piedra. Veo la oscura sombra que prevalece entre el pedazo del vientre y el pedazo del seno izquierdo y me pierdo entre las roturas de su espalda. Me doy cuenta de que los muslos no solo están partidos desde las rodillas, sino también a la mitad, como si le hubieran arrancado el costado posterior. ¿Por qué? ¿Qué había adelante? Las escarificaciones, quisieron preservarlas.

Veo la resistente estructura de acero que le hicieron los franceses. Consta de 3 columnas de las que otras barras hechas a la medida sostienen y mantienen unidas todas las partes de la Venus. El metal sigue las formas orgánicas y caprichosas de la rota espalda y las rotas piernas. Es un sistema tan complicado para mantenerla unida que me hace pensar que así nos vemos todos los que intentamos entenderla: haciendo lo posible por mantener unidas las partes ante el abismo de la historia y el olvido.

Las sombras delatan el pulido al ojo. En la superficie de la piel el pulido es tan suave que las sombras son lisas, más en las roturas, encuentran la textura de la piedra arenisca: rugosa y con ligeros poros. Me surge una pregunta, ¿si del muslo derecho rompieron las escarificaciones será porque querían anular la cuenta que había en ellas? ¿Por qué no la rompieron por detrás? Si la

hubieran roto por delante quizás no distinguiríamos que era una mujer... Intento contar las escarificaciones, mi ojo se pierde.

Vuelvo la vista al pubis (figura 44). Parece acolchado, como una mata de vello público esponjosa y tersa. Las grietas de las piernas denotan el triángulo de la ingle al pubis, desde la cual sube la cintura. En el vientre es clara una delgada línea (rascada con alguna herramienta puntiaguda, supongo) así como el ombligo que es más pequeño, pero más profundo, quizás de un centímetro de profundidad, como el mío propio.

Los senos se plantean tersos y erectos (figuras 45 y 46), miran ligeramente hacia arriba y en direcciones contrarias, el pezón derecho es perfecto (figura 47), es notoria una leve forma triangular del seno que deriva en una base circular y que se corona con un pezón redondeado, el cual no es muy alto, no más de un centímetro de alto y 1.5 centímetro de ancho. El pulido en el pezón es tan insistente que representa la parte más oscura de toda la escultura. Por su parte, en el pedazo del vientre se aprecia que su abdomen no es plano. Presenta una leve inclinación, una pancita propia de los cuerpos de las mujeres en la zona donde se encuentra el útero.

El costado derecho de la escultura tiene las marcas de lo que fue el brazo, ya que la piedra se vuelve más oscura en una sección que va por el lateral de la cintura (figura 48) En la base de la mano encontramos unas líneas curvas que evidencian el trabajo de rotura y separación de la escultura (figura 49). En el brazo y hombro derecho (donde se encuentran las 52 escarificaciones que vinculan la pieza con el calendario mesoamericano) justo en la base de las cicatrices se encuentra una marca de bajo relieve que rodeaba toda la circunferencia de la extremidad, se ve como esa marca que dejan en la piel las ligas muy apretadas a la manera de un torniquete. En el hombro izquierdo el pezón se encuentra raspado, evidenciando la porosidad de la roca y no tiene hombro, por lo que tiene solo 17 escarificaciones.

Bibliografía

1. Attolini, A. (Ed.). (2019). *Golfo, Mosaico Ancestral*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
2. Beltrán, B. (s. F.) *Rostro con nariguera y escarificación*. Museo Amparo. Recuperado el 01/03/2023 de <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/2992/rostro-con-nariguera-y-escarificacion>
3. Berger, J. (2016) *Modos de ver*. Editorial GG. <https://es.scribd.com/book/317029689/Modos-de-ver>
4. Broda, J. (2004). “El tiempo y el espacio. Dimensiones del calendario y la astronomía en Mesoamérica. *El historiador frente a la historia*. 75 – 108. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas. [copia digital].
5. Caraveo, J. (2018) *Los motivos corporales de la escultura Huasteca: interpretación mediante un análisis objeto-imagen* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México] Repositorio institucional de la UNAM. <https://repositorio.unam.mx/>
6. Comisión Nacional Forestal. (18 de setiembre de 2020). *Bambú, la planta de los mil usos*. Gobierno de México. Recuperado el 22 de julio de 2022 de [Bambú, la planta de los mil usos | Comisión Nacional Forestal | Gobierno | gob.mx \(www.gob.mx\)](https://www.gob.mx/comision-nacional-forestal)
7. Córdova, G. et al. (Eds.). (2012). *Tamtoc, esbozo de una sociedad urbana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia
8. Dartigues, A. (1981) *¿Qué es la fenomenología?* Capítulo I: Un positivismo superior. Herder. [copia digital].

9. Escalante, P. (s.f.) *Hombre de pie con los brazos sobre el abdomen*. Museo Amparo. Recuperado el 27 de julio de 2022 de [Hombre de pie con los brazos sobre el abdomen | El México antiguo. Salas de Arte Prehispánico | Museo Amparo, Puebla](#)
10. Escalante, P. (s.f.) *Hombre en actitud reflexiva*. Museo Amparo. Recuperado el 19 de enero de 2023 de <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/289/hombre-en-actitud-reflexiva?page=5>
11. Fernández, P. (2010) *Introducción al estudio de la producción de jade en el mundo Olmeca*. Arqueología y Territorio, Universidad de Granada, Máster de Arqueología, n. 7, 2010, [untitled \(ugr.es\)](#) p. 93-104.- Consultado el 18 de julio de 2022.
12. Florescano, E. (2018) *Imagen del cuerpo en Mesoamérica*. Fondo de Cultura Económica.
13. Fundación Cultural Armella Spitalier. (2008) *Creaciones Pétreas: La Escultura En Piedra En Mesoamérica. La manera de conocer el pasado mesoamericano a través de su arte*. Vol. 22. 3-73
14. García, A. y Velázquez, E. (s. f.) *Respaldo de un trono con un soberano, un cortesano (posiblemente una mujer) y una deidad en el centro*-. Museo Amparo. Recuperado el 29 de julio de 2022 de [museoamparo.com/colecciones/pieza/529/respaldo-de-trono-con-un-soberano-un-cortesano-posiblemente-una-mujer-y-una-deidad-en-el-centro](#)
15. Kirchhoff, Paul, “Mesoamérica”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 19, mayo-agosto, 2000, pp. 15-32, Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1031>
16. Lagos, A. (2022) *Los 2,550 objetos de madera recuperados por primera vez de las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*. El País. Recuperado el 29 de agosto de 2022 de <https://elpais.com/mexico/2022-06-15/los-2550-objetos-de-madera-recuperados-por-primera-vez-de-las-ofrendas-del-templo-mayor-de-tenochtitlan.html>

17. Langenscheidt, A. (2006). Los abrasivos en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*. Vol XIV. n° 80. 55-60.
18. Lapoujade, N. (2014). *Homo Imaginans I*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
19. López, A. y López, L (2012). "La periodización de la historia mesoamericana" *Arqueología Mexicana*. 14-23. *Arqueología Mexicana*. <http://www.mesoweb.com/es/articulos/sub/AM043.pdf>
20. López, A. y López, L. (2018). *El pasado indígena*. Fondo de Cultura Económica.
21. López Ibor, J. y López-Ibor Aliño, J. (1974). *El cuerpo y la corporalidad*. Editorial Gredos. [Copia digital].
22. Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. (J. Cabanes, Trad.) Planeta-Agostini. [Copia digital].
23. Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. (A. Del Río, Trad). Mínima Trotta. [Copia digital].
24. Merleau-Ponty, M. (1964) *Signos*. (Martínez, C. y Oliver G., Trad) Seix Barral. [Copia digital].
25. Moraña, M. (2021) *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. Herder. <https://es.scribd.com/read/505963995/Pensar-el-cuerpo-Historia-materialidad-y-simbolo>
26. Montenegro, M., Ornstein C. & Tapia P. (2006). Cuerpo y Corporalidad desde el vivenciar femenino. *Acta bioethica*, 12(2), 165-168. <https://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2006000200004>
27. Moreno, H. e Ibáñez, S. (2018). La escala de Mohs: dureza de los minerales. *Universidad Politécnica de Valencia: Departamento Vegetal*. 2-7. [http://s://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/105177/Moreno%3BIbáñez - La Escala de Mohs Dureza de los Minerales.pdf?sequence=1](http://s://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/105177/Moreno%3BIbáñez%20-%20La%20Escala%20de%20Mohs%20Dureza%20de%20los%20Minerales.pdf?sequence=1)

28. Pasotti, P. (s.f.) Rocas Sedimentarias. *Universidad Nacional del Rosario: Departamento de Ciencias Geológicas*. <https://www.fceia.unr.edu.ar/geologiaygeotecnia/Rocas%20Sedimentarias.pdf>
29. Ramírez, G. et al. (2008). *De aquí somos: la Huasteca*. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
30. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consultado el 01 de marzo de 2023]
31. Rocha, C. (2012). El cuerpo femenino como territorio sagrado. Una interpretación de la ritualidad sobre la piel entre las indígenas huastecas del oriente de México. *Estudios Acatemeños*. (En línea), (59), 59-78. Recuperado a partir de <https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/671>
32. Servicio Geológico Mexicano. (22 de marzo de 2017). *Rocas ígneas*. *Gobierno de México*. Museo Virtual de Geología del SGM., www.sgm.gob.mx/Web/MuseoVirtual/Rocas/Rocas-igneas.html.
33. Servicio Geológico Mexicano. (22 de marzo de 2017). *Rocas metamórficas*. *Gobierno de México*. Museo Virtual de Geología del SGM.; [Rocas metamórficas \(sgm.gob.mx\)](http://www.sgm.gob.mx)
34. Servicio Geológico Mexicano. (22 de marzo de 2017). *Rocas sedimentarias*. *Gobierno de México*. Museo Virtual de Geología del SGM. [Rocas sedimentarias \(sgm.gob.mx\)](http://www.sgm.gob.mx)
35. Soto, A. *Cinzel*. Museo Amparo. Recuperado el 28 de julio de 2022 de [Cinzel | El México antiguo](http://www.cinzel.org.mx). Salas de Arte Prehispánico | Museo Amparo, Puebla
36. Stresser-Péan, C. y Stresser-Péan, G. *Tamtok, sitio arqueológico huasteco. Volumen I: Tamtok, sitio arqueológico huasteco*. Nueva edición [en línea]. Mexico: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2001 (generado el 17 enero 2023). Disponible en Internet:

<<http://books.openedition.org/cemca/4322>>. ISBN: 9782821875517. DOI:
<https://doi.org/10.4000/books.cemca.4322>

37. Villaseñor, R. (2007) *Los calendarios Mesoamericanos analizados desde una perspectiva interdisciplinaria*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de México].
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/71329>
38. Wilkerson, J. (s. F.) *Figurillas de mujeres de muslos grandes con escarificaciones y un chongo grande torcido en la cabeza*. Museo Amparo. Recuperado el 01/03/2023 de
<https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3309/figurillas-de-mujeres-de-muslos-grandes-con-escarificaciones-y-un-chongo-grande-torcido-en-la-cabeza>
39. Zamora, L. (2012). *El desnudo femenino: Una visión de lo propio*. (2.^a ed.). Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.