

***Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde La Ventilla***

Tatiana Valdez Bubnova

Esta tesis fue realizada con el apoyo del  
Programa de Investigación y Formación  
“Sociedad y Cultura: México Siglo XXI”  
por medio del Proyecto  
“Lenguaje, Comunicación e Identidad”



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi querida niña Nina y a mi madre, ya que con su amor, apoyo y  
paciencia es que me fue posible realizar este trabajo.*

## AGRADECIMIENTOS

Primeramente quiero agradecer al Programa de Investigación y Formación “Sociedad y Cultura: México Siglo XXI”, de la Universidad Nacional Autónoma de México, del cual forma parte el Proyecto “Lenguaje, Comunicación e Identidad”, línea de investigación “Lenguajes e Identidad Cultural”, en la cual tengo el agrado de trabajar desde hace algún tiempo. Por medio de la beca que me fue otorgada por parte de este proyecto es que fue posible realizar esta tesis.

Quiero expresar mi gratitud a mi tutora, la doctora Dúrdica Ségota Tomac por sus enseñanzas, valiosos comentarios y cálidas charlas, los cuales me orientaron a lo largo de la elaboración de este trabajo.

A mis profesores, el maestro Erik Velásquez por su conocimiento, por su enfoque del tema de la escritura y por su interés en el tema de investigación que elegí. Sus comentarios fueron todo el tiempo una guía para mi. Al profesor Leopoldo Valiñas Coalla, por su generosidad y disponibilidad para orientarme en los temas a los que el proceso de investigación me fue llevando.

Al doctor José Alejos García, a la doctora Karen Dakin, a la profesora Laura Rodríguez Cano, al doctor Thomas Smith Stark y a la maestra Emilie Carreón, a quienes consulté durante el tiempo de la investigación y quienes me escucharon y respondieron con gusto, abriendo así horizontes para mi investigación.

A mis profesores de la Maestría en Estudios Mesoamericanos y de la Maestría Antropología: Patrick Johansson, Laura Sotelo, Marta Iliá Nájera, Johannes Neurath y Gabriel Bourdin, en cuyas clases amplié mi panorama de estudio y, especialmente, a mi querido maestro Alfredo López Austin, cuyas clases fueron clave para la elección del tema de investigación de esta tesis, al

cual pienso seguir dedicando mis estudios. Fue en el proceso de trabajo en sus clases cuando logré definir las líneas de estudio generales de este trabajo y aquellas que quiero desarrollar a futuro.

A todos ellos doy gracias por sus comentarios y entusiasmo por el tema de la plástica y la escritura. Las inconsistencias que se presenten en el texto son responsabilidad mía.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I. Una revisión historiográfica en torno a la presencia de escritura en Teotihuacan.....</b>	<b>16</b>
1.1.1 Autores que afirman que no hay elementos suficientes para confirmar la existencia de una escritura teotihuacana.....	20
1.1.2 Estudio de las imágenes relacionadas con la escritura a partir de materiales procedentes de Teotihuacan.....	28
1.1.3 Estudio de las imágenes relacionadas con la escritura teotihuacana con base en materiales procedentes de sitios fuera de la urbe.....	40
1.1.4 Opiniones que vinculan una lengua determinada con las imágenes.....	48
<b>Capítulo II. Descripción del Patio de los Glifos</b>	
2.1.1 Arqueología de La Ventilla.....	56
2.1.2 El Proyecto La Ventilla 1992-1994.....	58
2.2.0 ¿Cómo están organizadas las imágenes del Patio de los Glifos?.....	70
2.2.1 Retícula.....	75
2.2.2 Secuencias.....	79
2.2.3 Imágenes que conforman conjuntos.....	87
2.2.4 Acerca del orden de lectura.....	89
2.2.5 Elementos que no conforman secuencias ni conjuntos.....	100
2.2.6 Elementos fuera de la retícula.....	102
2.3.0 Organización de las unidades.....	104
2.3.1 Unidades mayores o compuestos.....	105
2.3.2 Unidades menores.....	106
2.3.3 Unidades discretas que no forman compuestos .....	113
2.4.0 Recapitulación.....	115
<b>Capítulo III. Consideraciones en torno a la iconicidad y la organización de los signos gráficos en Teotihuacan</b>	
3.1.0 En torno a los valores de los signos en la plástica teotihuacana.....	118
3.1.1 ¿Qué es un lenguaje plástico figurativo?.....	120
3.1.2 Acerca del análisis iconográfico.....	130

3.1.3	¿Qué es un sistema de escritura?.....	132
3.1.4	¿Qué es un sistema de escritura en Mesoamérica?.....	135
3.2.0	Tres clases de organización de las imágenes plásticas teotihuacanas: organización no icónica, organización figurativa-naturalista y organización mixta.....	143
3.2.1	Organización no icónica o arbitraria y convencional.....	148
3.2.2	Organización figurativa-naturalista.....	164
3.2.3	Organizaciones mixtas.....	181
4.0.0	Consideraciones finales.....	196
	Bibliografía referida.....	202

## Introducción

Parece de sentido común dar por hecho que los documentos escritos son un recurso fundamental para el estudio de la cultura e historia de un pueblo y que, por lo tanto, puede comprenderse que se haya, en ocasiones, denominado a las “sociedades ágrafas” como poblaciones sin historia. Hasta hace relativamente poco tiempo se dudaba de la existencia de sistemas de escritura en la antigua Mesoamérica y aún actualmente se transmiten programas de televisión en los que se hace referencia a las culturas prehispánicas como a “la prehistoria de América”. Teóricos de la escritura como Ignace Gelb publicaban en la década de los cincuenta del siglo pasado, obras en torno a la historia de la escritura en el mundo, en las cuales se explicaba, por medio de un modelo evolutivo, el *status* de “precedentes de la escritura” de las inscripciones en distintos medios, asociadas con las culturas maya y “azteca”:

El objeto de este estudio es sentar los cimientos para una nueva ciencia de la escritura que puede llamarse gramatología. Mientras las historias generales tratan las escrituras individuales con un enfoque primordialmente histórico-descriptivo, la nueva ciencia intenta establecer los principios generales que rigen el uso y la evolución de la escritura sobre una base comparativo-tipológica. Su importancia consiste en ser la primera presentación sistemática de la historia y de la evolución de la escritura basada en estos principios. Algunos de los resultados concretos del nuevo enfoque son los siguientes: eliminación de las llamadas <<escrituras léxicas>> y su sustitución por el tipo logo-silábico; clasificación de las llamadas <<escrituras maya y azteca>> no como tales escrituras sino como precedentes de la escritura; determinación de que las misteriosas

<<inscripciones de la isla de Pascua>> no son escrituras, sino trazos con fines mágicos.<sup>1</sup>

De más esta comentar que manifiestos como el anterior, expresados por parte del *fundador de una nueva ciencia*, no fueron precisamente los que impulsaron el desciframiento de las inscripciones mesoamericanas, las cuales durante mucho tiempo se consideraron como del dominio de la iconografía. Los especialistas en el desciframiento de la escritura maya antigua revelan, día con día, detalles y sutilezas insospechadas acerca de la civilización que dio origen a las inscripciones. En cuanto a la escritura en el centro de México del periodo Clásico, el panorama es un tanto distinto. Los vestigios arqueológicos constituyen una de las fuentes principales para el conocimiento de sociedades que fueron clave para la dinámica del área del México central en dicho periodo, entre estas se encuentra la importante civilización teotihuacana. Dentro del conjunto de los restos arqueológicos teotihuacanos, las imágenes gráficas constituyen un acervo particularmente rico para la interpretación de su universo cultural y no resulta sorprendente que hayan generado múltiples estudios a partir de distintas disciplinas, aunque, en tanto no sea posible comprobar propuestas de lectura de signos asociados con una escritura, probablemente la civilización teotihuacana permanecerá siendo considerada como “ágrafa”.

Desde la publicación a inicios del siglo XX de “The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands” de Eduard Seler, estudioso quien, como Gelb, dudaba de la presencia de fonetismo entre las imágenes asociadas con escritura en territorios actualmente considerados como mesoamericanos, han sido editados abundantes trabajos en torno a la existencia de sistemas de comunicación gráfica en Teotihuacan. En tiempos recientes han aumentado los estudios relativos a un posible sistema de escritura desarrollado en este centro urbano. En la década de los ochenta del siglo pasado fue publicado un importante trabajo de James Langley, quien propone una distinción entre *signos glíficos* y *otros motivos*

---

<sup>1</sup> Ignace Gelb, *Historia de la Escritura*, Madrid, Alianza, 1994, (Alianza Universidad), p. 9-10.

*simbólicos* teotihuacanos;<sup>2</sup> los primeros fueron definidos por este autor como parte de un *sistema de comunicación simbólico*, el cual no necesariamente constituye un *sistema de escritura*.<sup>3</sup> Langley distinguió entre los últimos y los denominados *signos de notación teotihuacanos* mediante un conjunto de criterios elaborados con base en la observación de asociaciones de signos en forma de conjuntos y de asociaciones entre *contextos gráficos* y *signos de notación*.<sup>4</sup> En el año 2000 aparece un trabajo en el cual Karl Taube<sup>5</sup> argumenta a favor de la existencia de signos teotihuacanos los cuales representaban *unidades de la lengua* y *por lo tanto* correspondían a un sistema de escritura en los términos en los cuales esta más comúnmente se define, es decir, como la representación gráfica de la lengua. Con base en hallazgos arqueológicos realizados a lo largo del siglo XX, Taube afirma que dicha escritura trascendió los límites de Teotihuacan hasta regiones tan lejanas como Escuintla, Guatemala. El descubrimiento de un piso y varios muros pintados con elementos clasificados como glifos, en el territorio de un rancho teotihuacano llamado La Ventilla, ha proporcionado nuevos materiales que contribuyeron a la controversia en torno a los valores atribuidos a las imágenes plásticas teotihuacanas. Los *glifos* de La Ventilla también proporcionaron un rico material para la comparación con otras imágenes asociadas con un sistema de escritura teotihuacano.

El territorio de La Ventilla se ubica al suroeste de la Ciudadela y el Gran Conjunto; los materiales gráficos que conciernen al presente trabajo fueron

---

<sup>2</sup> El término *glifo*, en el presente trabajo, no es empleado de manera conceptual, más allá de que constituye un elemento gráfico que forma parte de una escritura. Entre los estudios en torno a una posible escritura teotihuacana, dicho término carece de una definición única. En el presente trabajo, me permito retomar la palabra *glifo* cuando existen antecedentes, en el trabajo de distintos autores, de la caracterización de algunas imágenes teotihuacanas por medio de este término, el cual, como se verá en el primer capítulo, dedicado a una revisión historiográfica en torno a la presencia de escritura en Teotihuacan, rara vez es definido por los estudiosos de la plástica teotihuacana.

<sup>3</sup> Los sistemas de escritura serán abordados con mayor detenimiento en la parte conceptual de este trabajo, particularmente en los apartados 3.1.2 y 3.1.3 del tercer capítulo.

<sup>4</sup> James C. Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, B.A.R., 1986, (International Series 313), p. 5-6.

<sup>5</sup> Karl Taube, "The Writing System of Ancient Teotihuacan, *Ancient America*, vol. 1, NC y Washington, Center for American Studies, Barnardsville, 2000, otra versión de este trabajo se publicó, con el mismo nombre, en María Elena Ruíz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

fechados entre las fases Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan Temprano, entre los años 300 y 450 d. C., según R. Cabrera. Algunos fechamientos atribuidos a las fases teotihuacanas se pueden observar en la siguiente lámina, la cual en el extremo izquierdo muestra los resultados de estudios cerámicos publicados por E. Rattray en el año 2001, estos fueron elaborados con base en muestras seleccionadas de los complejos cerámicos que caracterizan cada fase. En el extremo derecho de la lámina se reproduce la cronología según la publicación de la misma autora del año 1991.

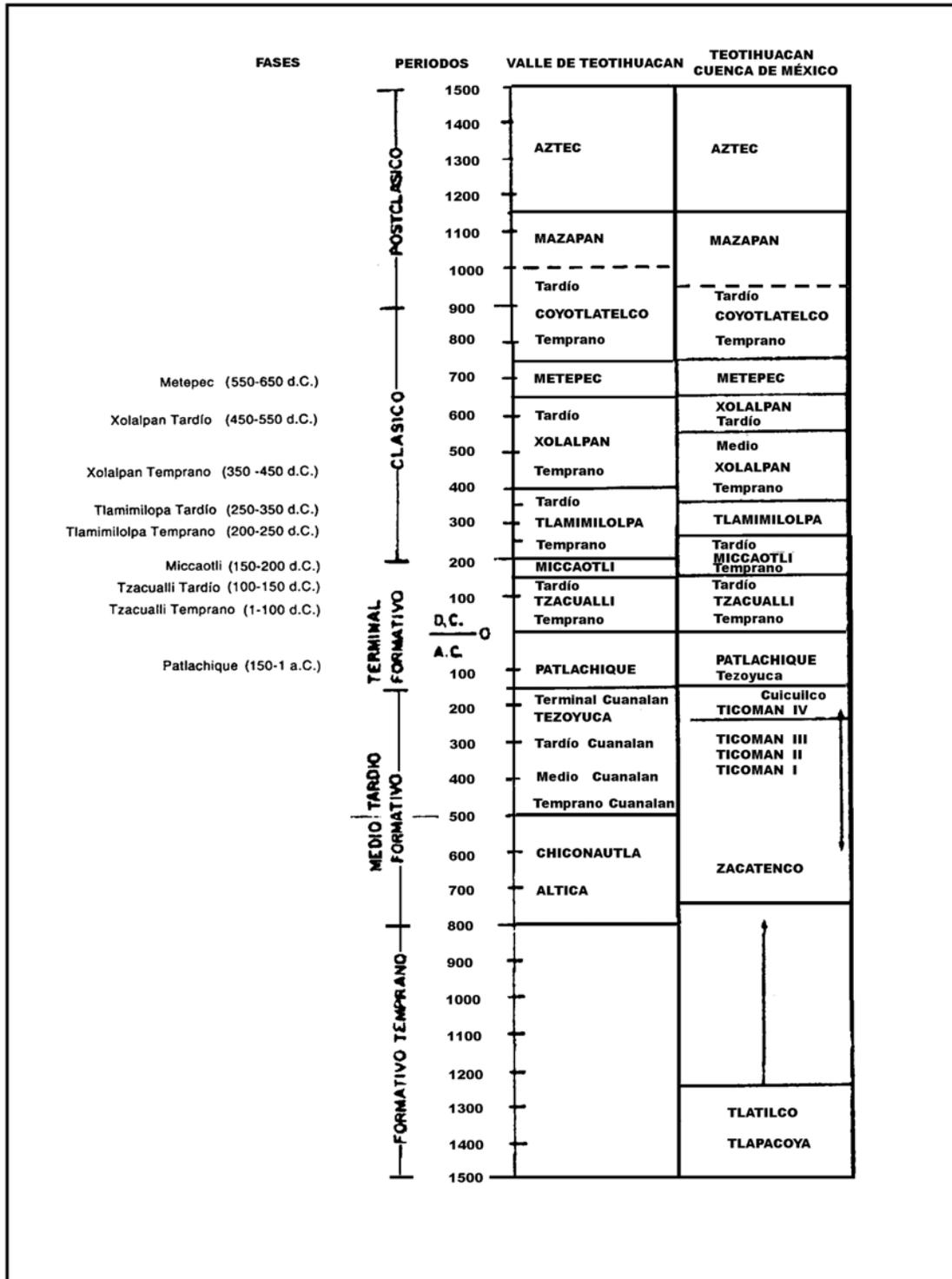


Lámina 1. Cronología de las fases cerámicas según publicaciones de E. Rattray. (Redibujado de Rattray:1991, 2001).

El estudio del estado de la cuestión en torno a las imágenes interpretadas como una posible escritura teotihuacana, exhibió una diversidad de opiniones acerca de los valores de los signos plásticos de este lugar, así como la necesidad de una nueva aproximación al estudio de las relaciones entre los elementos señalados como parte de una escritura, con la finalidad de observar si, entre las imágenes, existen constantes compositivas que las distinguan de aquellas que han sido interpretadas de manera iconográfica. En este sentido, el presente estudio se encuentra en deuda con el enorme trabajo de clasificación de signos plásticos realizado por James Langley.

Antes de proseguir se vuelve necesario precisar la manera en que se entenderán, en lo sucesivo, algunos conceptos que constituyen herramientas fundamentales para la clasificación de los principios organizativos en la plástica teotihuacana, estos son, primeramente, *composición, signo e icono*. Por composición plástica se entenderá, en lo sucesivo, la manera en que entran en combinación los elementos que conforman la totalidad de una obra, la cual puede ser, por ejemplo, pictórica, gráfica o escultórica. Los elementos que integran una composición pueden ser muy variados y abarcar tanto aspectos formales como temáticos. Se considera que no existe un “inventario universal” de recursos expresivos y de componentes plásticos y que estos deben ser estudiados en cada caso particular, en relación con su entorno espacial, temporal, económico y social, cuando esto es posible. En el caso teotihuacano, como se verá en el capítulo tercero, se tomaron en consideración las aproximaciones a la definición de las características de la composición plástica teotihuacana de A. Miller y S. Lombardo. En cuanto al signo y al icono, para los fines de este estudio resulta operativa una breve definición de signo elaborada por U. Eco en su *Tratado de semiótica general*, con base en una previa definición de Ch. S. Peirce: “todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra”. El signo es un vehículo o un mediador, culturalmente determinado y definido, de algo generalmente distinto de si mismo, es decir el signo es distinto de su objeto y se constituye, siguiendo a Hjelmslev, por la relación entre la forma de la expresión y la forma del contenido.

Las imágenes teotihuacanas han generado diversas propuestas de reconstrucción de su significación, y contamos con restos materiales que formaron parte del plano de la expresión de signos oscuros, puesto que no existe un intérprete competente en la comprensión del código original bajo el cual se elaboraron dichas imágenes. Es necesario inferir, a partir de aquellos recursos accesibles al investigador, el plano del contenido. En cuanto a la definición de icono, el punto de partida es una propuesta de clasificación del signo elaborada por Peirce, en la cual el signo es estudiado a partir de su *funcionamiento*, con base en la relación con el *objeto* al cual representa, de dicha relación se deriva la división del signo en índice, icono y símbolo. En la propuesta de Peirce, “cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un icono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella”. A lo largo del presente trabajo se abundará sobre esta definición y sus implicaciones en el estudio de las imágenes teotihuacanas.

Otro punto del que parte este trabajo es un concepto procedente de la lingüística saussuriana. Este se refiere a que el valor<sup>6</sup> de un signo se encuentra determinado por las relaciones en que se encuentra con otros signos del sistema.

---

<sup>6</sup>, Greimas y Courtés ponen en perspectiva la definición de valor propuesta por Saussure como una categoría relativa,

“1. El término valor se emplea, con acepciones muy variadas, en diferentes disciplinas, en lingüística, en lógica, en economía política, en axiología, en estética, etc. La teoría semiótica quisiera reunir las diferentes definiciones y conciliarlas, atribuyéndoles posiciones apropiadas en su economía general.

2. A F. de Saussure le cabe el mérito de haber introducido el concepto de valor lingüístico; al comprobar que el sentido no reside sino en las diferencias aprehendidas entre las palabras, plantea el problema de la significación en términos de valores relativos que mutuamente se determinan [...]”. Algirdas Greimas, y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios, 10), p. 429.

Las diferencias formales, permiten distinguir un signo de otro que se encuentra en una secuencia visual o en un entorno compositivo único, pero de la historia del desciframiento de escrituras antiguas se desprende que es necesario un *corpus* abundante para establecer, a partir de constantes compositivas, de que manera algunos de los valores de los signos de una escritura se determinan mutuamente. Por poner un ejemplo de escrituras logosilábicas, existen signos logográficos en la escritura maya cuyo valor depende de los signos con que se encuentra en composición, tal es el caso del signo logográfico **WAJ** (T506), el cual acompañado por un complemento fonético **ji**, produce **WAJ-ji**, que significa “tamal”. El mismo signo logográfico, acompañado por el complemento fonético **la** produce la lectura **OHL-la**, con el valor “corazón”. El mismo signo, en compañía del T128 constituye el logograma **WE**, con el valor “comer”. Entre los estudiosos de la escritura maya se ha llamado a lo anterior “principio de polivalencia”. Varios elementos de configuración distinta pueden tener el mismo valor en un sistema de escritura, para comprobar lo anterior basta con observar la cantidad de signos alógrafos en los silabarios elaborados mediante el desciframiento de la escritura maya. Sobre el principio de polivalencia, ver Michael Coe, *El desciframiento de los glifos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 248-249.

La definición del valor de un signo como una categoría relativa, sugiere la posibilidad de examinar si un elemento gráfico que interactúa con otros de manera continua, en un contexto figurativo naturalista,<sup>7</sup> tiene un valor distinto del de otro elemento de configuración semejante, pero que se encuentra en un contexto plástico relacionado con un sistema de escritura, por medio de la observación de las relaciones que se establecen entre distintos elementos en composición. Se propone que en la plástica de Teotihuacan existieron signos prototípicos, constituidos por una serie de rasgos básicos constantes, cuyas variaciones no alteraban su posible valor básico. Se considera que las variantes de dichos signos pueden presentarse en diferentes medios plásticos y serán, en adelante, denominadas como réplicas.

Las diversas maneras en que algunas imágenes gráficas y pictóricas teotihuacanas han sido clasificadas, ya sea como “imágenes-palabra”,<sup>8</sup> como “signos de sistemas comunicación gráfica” o, de manera particular, como “signos de escritura”, sugieren que, en ocasiones, los criterios de clasificación de los signos no agotan y, en algunos casos, no contemplan las distinciones entre formas semejantes que se presentan en distintas clases<sup>9</sup> compositivas. Los valores

---

<sup>7</sup> Durante el proceso de elaboración de este trabajo, el profesor Eric Velásquez me sugirió consultar la obra de E. H. Gombrich en la cual este autor se refiere a la pintura naturalista como aquella en la que se despliegan *mecanismos ilusionistas*, los cuales en el presente trabajo se considera que se constituyen por recursos diversos, según las variables que inciden en la producción y consumo de textos plásticos determinados, de las cuales derivan convenciones de representación propias de culturas y épocas específicas. Gombrich propone una distinción entre diversas formas de *narración pictórica*, una de los cuales se observa en manifestaciones pictóricas que hacen uso de recursos que el autor considera que conforman un *método conceptual*, en el cual la factura de imágenes se concentra en transmitir “*qué pasó*”. Las imágenes conceptuales se oponen a aquellas que se ocupan del “*cómo paso*”; estas últimas desarrollan, en distintas manifestaciones plásticas regidas en cada caso por convenciones particulares, recursos adecuados según criterios de la época, de la región y del artista, para obtener lo que Gombrich denomina como *naturalismo* en la pintura. Para los fines del presente trabajo, se considera que las imágenes teotihuacanas que serán clasificadas como icónicas constituyen una manifestación de la plástica naturalista, ya que su primera finalidad es la de transmitir, con los recursos propios de la cultura teotihuacana, relaciones entre elementos que transmiten significados mediante relaciones –culturalmente codificadas– de semejanza con sus referentes. El término *figurativo* en la plástica se entiende, en este caso, como relativo a los procedimientos que detonarían los “mecanismos ilusionistas” a que se refiere Gombrich. En el caso teotihuacano, son aquellas características del objeto que son seleccionadas y codificadas mediante recursos formales, para conformar una composición organizada de manera icónica. Ernst H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000, p. 20-21.

<sup>8</sup> Esta categoría fue elaborada por Kubler, cuya propuesta se comentará en el Capítulo I. Cfr. George Kubler, *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University Press, Washington, D.C., 1967 (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology Number Four).

<sup>9</sup> Para la definición de clase compositiva teotihuacana se recurrió a la obra de Greimas y Courtés:

atribuidos a los elementos presentes en las composiciones han sido de distinta naturaleza, según las características que rescata cada autor, ya sean elementos que transmiten conceptos susceptibles de ser interpretados de manera independiente de la lengua hablada por el intérprete (además de los mencionados signos de notación y signos de escritura). En el caso teotihuacano, las propuestas de interpretación se inclinan a que los signos de escritura posiblemente transcriben, mediante combinaciones sígnicas, nombres personales y nombres de lugar. No es extraña esta asociación, puesto que la historia de las escrituras muestra que por las características de los nombres propios, sus transcripciones han promovido el empleo de signos *fonográficos* –entendidos estos como grafías que representan diversas unidades de la lengua, según el sistema de escritura del que se trate-. Pero las propuestas de lectura de nombres personales o de lugar exceden los límites de este trabajo, lo que me propongo observar es si existen elementos para atribuir valores distintos a signos similares, en contextos organizados de manera diversa, es decir en composiciones organizadas icónicamente y en composiciones en las cuales los signos se encuentran organizados de manera arbitraria y convencional, cabe aclarar que estos últimos términos, en el presente trabajo no se emplean como rasgos distintivos de este modo compositivo, sino como una denominación opuesta a la de composición plástica icónica, puesto que de ninguna manera se intenta sugerir que la convencionalidad se encuentra ausente en la composición icónica.

De lo anteriormente expuesto se derivan las siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles imágenes teotihuacanas están organizadas de manera semejante a las de La Ventilla?

---

“1. La clase se define, en términos generales, como un conjunto de magnitudes que poseen en común uno o varios rasgos distintivos.

2. En lingüística se entiende, más concretamente, por clase un conjunto de magnitudes que pueden ser sustituidas en una posición sintagmática y en un contexto dados. En este sentido, clase es sinónimo de paradigma.

3. En gramática, el término <<clase>> se encuentra en concurrencia parcial con el de categoría. Se distinguen, así, clases (o categorías) <<morfológicas>> (las partes del discurso), <<sintácticas>> o funcionales (sujeto,

- ¿Son las mismas relaciones entre unidades compositivas aquellas que se presentan entre imágenes asociadas con textos verbales transcritos mediante signos gráficos y las que se observan entre imágenes asociadas con composiciones plásticas icónicas figurativas?

- ¿Existen imágenes teotihuacanas que combinen más de un principio compositivo?

A partir de los valores asignados a algunas imágenes plásticas, se estudiará si existen dos clases de signos plásticos, unos icónicos que interactúan en un contexto icónico y otros signos -de origen figurativo o no- que se conjugan en un contexto organizado de manera no icónica. Así mismo, a lo largo de este trabajo, se observará cuáles son las imágenes susceptibles de ser relacionadas con sistemas de comunicación gráfica en Teotihuacan, y cuáles con sistemas de escritura a un nivel mesoamericano. Para lo anterior se procederá a clasificar una serie de imágenes según las relaciones que se manifiestan entre elementos compositivos, según tres principios:

1.- Composiciones cuyas unidades constitutivas se encuentran organizadas de manera no icónica, esta categoría compositiva será denominada como arbitraria y convencional.

2.- Composiciones cuyas unidades constitutivas se encuentran organizadas de manera icónica.

3.- Composiciones mixtas, que combinan los dos principios anteriormente enunciados.

### **Acerca del contenido de los capítulos**

El primer capítulo contiene una revisión historiográfica, que permite establecer cuáles son las imágenes relacionadas con una escritura teotihuacana y en qué características de éstas basan los distintos autores sus hipótesis. El segundo capítulo está integrado por la revisión de algunos de los trabajos arqueológicos fundamentales en el área de La Ventilla, también se comentan los rasgos constructivos básicos de los hallazgos arquitectónicos y urbanísticos del Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994, durante el cual fueron hallados materiales gráficos que forman parte del *corpus* de este trabajo. En la última parte del capítulo, se abunda acerca de la descripción de las pinturas del Patio de los Glifos de La Ventilla, las cuales fueron interpretadas como parte de un sistema de escritura teotihuacano. Se propone en este capítulo, a manera de hipótesis, que es posible realizar una segmentación de las imágenes antes mencionadas en los puntos de articulación que se observan en la composición de las pinturas tanto del piso, como de otras que se encuentran en los muros contiguos al Patio de los Glifos y que, de la segmentación de estas imágenes, es posible derivar clases de unidades visuales las cuales constituyen, a su vez, componentes de, al menos, tres clases de composición.

En el tercer y último capítulo, se señalan similitudes entre la composición de las imágenes del Patio de los Glifos (considerada, en esta propuesta, como una totalidad compuesta por unidades discretas, es decir por magnitudes diferentes de lo que estas no son) y otras composiciones interpretadas por algunos autores como ejemplos de escritura teotihuacana o como elementos de escritura insertos en composiciones figurativas. Subrayo cuando se trata de contextos gráficos comparables.

Algunas de las imágenes del *corpus* contienen elementos que han sido asociados con anterioridad con sistemas de escritura, otras no. Propongo, a manera de hipótesis, que las unidades estudiadas en el capítulo segundo, se encuentran también en otros contextos gráficos de la misma clase, es decir, que se encuentran organizados de manera no icónica, arbitraria y convencional. Comparo la combinatoria de los distintos elementos gráficos del Patio de los Glifos, con otros compuestos de signos teotihuacanos, para así revelar si el repertorio signico de este lugar es intrusivo en el universo gráfico de este sitio arqueológico.<sup>10</sup> Me pregunto si los principios bajo los cuales Langley reconoce los signos de

---

<sup>10</sup> Acerca del origen de los mencionados signos de La Ventilla T. Kaufman presentó la siguiente hipótesis, “The late (ca 500 CE) single-column glyph layouts from La Ventilla may represent an originally foreign ethnicity, or may show that formatted telegraphic writing (a la Xochicalco) or logosyllabic writing (a la Monte Albán) was finally accepted in Teotihuacan – but too late to serve as model for later developments,

notación, es decir aquellos que transmiten mensajes mediante formas convencionalizadas y que cumplen con los tres criterios establecidos por el autor,<sup>11</sup> son susceptibles de ser comparados con los signos del Patio de los Glifos y si las composiciones gráficas de La Ventilla aportan elementos para la sistematización del resto del *corpus* de este trabajo. Me pregunto si algunas unidades visuales tanto de La Ventilla, como los de otras locaciones teotihuacanas, pueden ser consideradas como réplicas de signos prototípicos constituidos por haces de características visuales definitorias. Consecuentemente, se vuelve necesario revisar si las unidades compositivas se encuentran combinadas siguiendo patrones estructurales estereotipados, y si la distribución de las distintas imágenes en la composición aporta elementos para la atribución de valores de las mencionadas imágenes de La Ventilla.

### Acerca del *corpus*

El estudio que se realizó tuvo como punto de partida las imágenes que se encuentran en el piso y en algunos muros de la Plaza de los Glifos de La Ventilla, para después extenderse a otras composiciones procedentes del área en la cual se inscribe Teotihuacan como centro urbano. Se evitó incluir en el *corpus* imágenes asociadas con su área de influencia. Las pinturas de La Ventilla incluidas en el *corpus* fueron propuestas como signos de una escritura teotihuacana, según autores como R. Cabrera,<sup>12</sup> T. King y S. Gómez Chávez.<sup>13</sup> El piso, el muro oeste y el pasillo sur de dicho lugar serán estudiados según los dibujos de la versión publicada por Cabrera en 1996. También se considerará un

---

because environmental degradation an the sixth century led to institutional collapse.” Terrence Kaufman, *Language History and Language Contact in Pre-Classic Meso-America, with Especial Focus on the Languages of Teotihuacán*, trabajo preparado para el Tercer Coloquio Mauricio Swadesh, México, 29 de agosto al 4 de septiembre de 2001, p. 66.

Es necesario observar si las unidades discretas que surjan de la segmentación de las composiciones de La Ventilla se encuentran entre los “signos de notación” estudiados por Langley, y si las combinaciones de dichas unidades son congruentes con los patrones de asociación de signos de escritura propuestos por otros autores. De lo contrario, cabría pensar que la del Patio de los Glifos es una manera novedosa o de alguna manera intrusiva de composición plástica en Teotihuacan. En ese caso, es posible sugerir la hipótesis de que el *corpus* de imágenes propuestas para ser estudiadas en el presente trabajo no aporta elementos para un repertorio glífico aproximado, susceptible de ser asociado con un sistema de escritura teotihuacano.

<sup>11</sup> Estos principios serán mencionados en el Capítulo I.

<sup>12</sup> Rubén Cabrera Castro, “Figuras glíficas de La Ventilla, Teotihuacan”, *Arqueología*, vol. 15, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.

<sup>13</sup> Timothy King y Sergio Gómez Chávez, “Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan”, en María Elena Ruíz G. Y Arturo Pascual S. (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos, propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2004.

*graffiti* del muro del pasillo sur de la Plaza de los Glifos, según un dibujo publicado por King y Gómez Chávez en el año 2004.

Las demás imágenes incluidas en el *corpus* fueron divididas de la manera que sigue:

1.- Composiciones asociadas con sistemas de comunicación gráfica, particularmente con un sistema de escritura teotihuacano, según propuestas de autores como C. Millon,<sup>14</sup> E. Pasztory,<sup>15</sup> J. Berlo<sup>16</sup> y K. Taube.<sup>17</sup> Estas composiciones son algunos fragmentos de pinturas murales de Techinantitla, así como de los muros suroeste, sureste, sur y noreste de Tepantitla.

2.- Algunas composiciones que se proponen como comparables con las de La Ventilla. Estas son un fragmento de pintura mural de Totómetla, una imagen sobre un cajete cilíndrico bajo procedente de Tetitla, una imagen sobre un vaso cilíndrico procedente de Tetitla, una imagen sobre el fondo de un cajete semiesférico con base anular procedente de Tetitla, una imagen sobre un tiesto cerámico procedente de Zacuala.

3.- Algunas composiciones que se proponen como no comparables con las de La Ventilla, debido a su organización, las cuales son algunos fragmentos de pintura mural procedentes del pórtico 26, murales 3 y 4, así como un mural procedente del pórtico 13 de Tetitla, el mural denominado Gran Puma de la Calzada de los Muertos, un fragmento de mural procedente de Techinantitla conocido como

---

<sup>14</sup> Clara Millon, "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headress Insignia", en Katheleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press.

<sup>15</sup> Esther Pasztory, "Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs", en Katheleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988, p. 137.

<sup>16</sup> Janet C. Berlo, "Early Writing in Central México, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000", en *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, Richard Diehl y Janet Berlo (eds.), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1989, p. 20.

<sup>17</sup> *Op. cit., passim.*

Coyotes y Venado, una pintura mural del Templo de la Agricultura, hoy desaparecida y un fragmento de pintura mural procedente del Cuarto 2, mural 3 de Tepantitla, también un fragmento de pintura mural procedente de Tlacuilapaxco.

4.- También fueron estudiadas algunas composiciones las cuales se propusieron como parcialmente comparables con las de La Ventilla debido a su organización. Estas son una vasija pintada procedente de Tetitla y algunos fragmentos cerámicos de la colección Hasso von Winning.

La mayoría de las imágenes del *corpus* fueron asociadas con la Tercera y Cuarta fases estilísticas, esto es entre los años 250 y 700 aproximadamente, según la definición y la periodización referida por S. Lombardo. Tanto las imágenes antes mencionadas, como los detalles de su procedencia se encuentran incluidos en el tercer capítulo. La polémica en torno a la periodización de los materiales excede los límites de este trabajo.

Debido a que se estudian imágenes gráficas y pictóricas en tanto procesos correspondientes a posibles sistemas de signos expresados por medio de composiciones icónicas, escriturales o registros diversos, transmitidos por medio de vehículos visuales que son las imágenes *por si mismas*, el estudio del soporte material –cerámico, mural, lítico- de las imágenes, en sus posibles relaciones con dichos sistemas de signos también excede los límites de esta investigación.

En cuanto a la manera en que se trabajó para elaborar las propuestas, una vez establecido y ordenado el *corpus* para la investigación por medio de las categorías de icono y símbolo, según la propuesta de Ch. S. Peirce, y desarrollada en el trabajo de U. Eco. Se procedió al estudio de las imágenes asociadas con un sistema de escritura por medio de categorías procedentes del análisis de textos verbales, de la epigrafía y de la teoría de la escritura. Así, se confrontaron las imágenes procedentes de La Ventilla y otras relacionadas con principios compositivos semejantes, con los conceptos de escritura, texto y cohesión. Como se mencionó, las composiciones consideradas como icónicas fueron estudiadas por medio del primer nivel de análisis iconográfico, según lo propone E.

Panofsky.<sup>18</sup> Finalmente se estudiaron aquellas imágenes que posiblemente combinan ambos principios compositivos.

Se anexan a este volumen tres láminas independientes de la encuadernación que pueden facilitar la localización de los componentes de la imagen gráfica del Patio de los Glifos de La Ventilla.

---

<sup>18</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

## Capítulo I

### 1.1 Una revisión historiográfica en torno a la presencia de escritura en Teotihuacan

Las recientes propuestas en torno a la presencia de escritura en Teotihuacan, sugieren la necesidad de una revisión que sitúe las tendencias que se presentan en la interpretación de las imágenes. Una revisión historiográfica permite hacer una evaluación del estado de la cuestión y de los argumentos expuestos por los autores, en relación con las muestras de imágenes que les dan origen. Como se verá a continuación, estas muestras provienen de materiales heterogéneos, tales como pintura mural, cerámica, lítica y códices de diversas procedencias geográficas, así como de distintas épocas. Entre los estudios acerca de la plástica bidimensional teotihuacana, se observan interpretaciones como las que a continuación se mencionan:

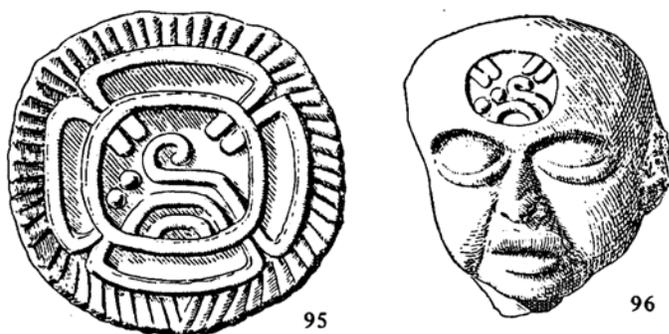
- No hay elementos suficientes para afirmar la existencia de una escritura teotihuacana.
- Algunos elementos gráficos sugieren la presencia de una escritura.

Se observan las siguientes preferencias metodológicas en el trabajo de algunos autores:

- Argumentación con base en la comparación de materiales de procedencia teotihuacana.
- Comparación de imágenes teotihuacanas con aquellas procedentes de otros sitios.

Varios autores coinciden en la asociación de composiciones teotihuacanas con imágenes asociadas con el estilo Mixteca-Puebla, mismo que caracteriza algunas manifestaciones plásticas del Posclásico y cuyos vestigios se encuentran difundidos por la mayor parte de Mesoamérica llegando hasta territorio

centroamericano.<sup>1</sup> Entre los estudios que asocian una lengua particular con las imágenes, el idioma referido con mayor frecuencia es el náhuatl; también se han propuesto el otomí, el totonaco y el mixe-zoque. Hay propuestas que no asocian una lengua concreta con las composiciones, las cuales son estudiadas como un lenguaje visual autónomo.



**Lámina 2.** Los argumentos de Seler en torno a la identidad étnica de los teotihuacanos estuvieron basados en materiales arqueológicos atribuidos a la órbita cultural teotihuacana, como la cerámica procedente de San Miguel Amantla (según dibujos reproducidos en Comparato, 1992: 218, figs. 95-96).

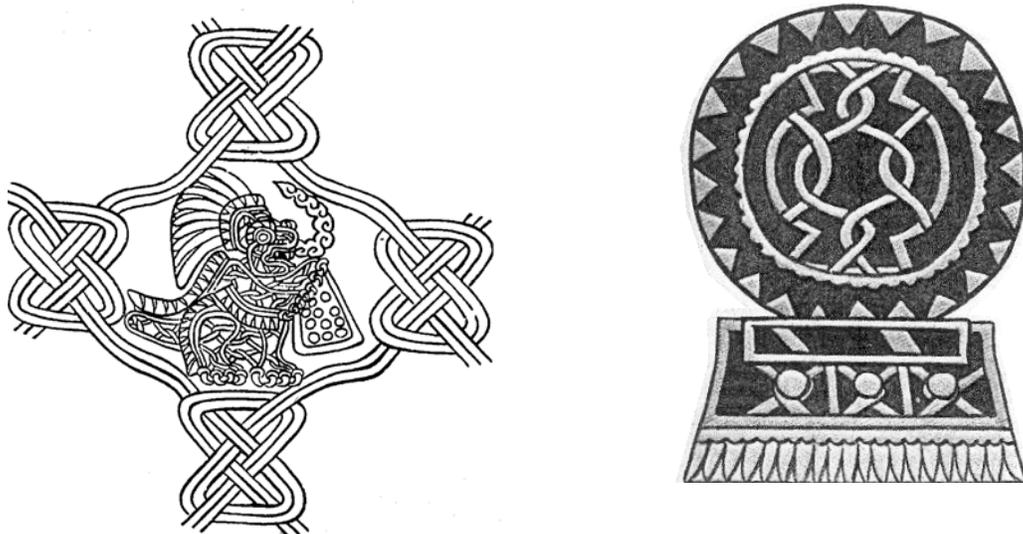
Entre los pioneros en los estudios en torno a la presencia de una escritura teotihuacana se encuentra Eduard Seler quien, con base en hallazgos arqueológicos, tanto de restos óseos, como cerámicos, hallados en Teotihuacan y en su órbita de influencia, vincula a la población de esta ciudad con pueblos que habitaban la costa del golfo en tiempos de la conquista y con comunidades del

---

<sup>1</sup> El denominado Estilo Internacional Mixteca-Puebla debe su definición, fundamentalmente, a los estudios de tres autores, George C. Vaillant, Henri B. Nicholson y Donald Robertson, la polémica en torno a esta definición puede consultarse en los siguientes trabajos: George C. Vaillant, “A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico”, *American Antiquity*, 40, 1938, Henri B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Reexamination”, en Cordy Collins y Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, Los Angeles, Peek Publications, 1977 y, Donald Robertson, “The Tulum Murals: the Internacional Style of the Late Post Classic”, en *Verhandlungen des XXXVII Internationalen Amerikanistenkongress, Stuttgart-Munchen, August 1968*, Munich, Kommissions-Verlang Klaus Renner, 1970. La asociación de las imágenes teotihuacanas con las del estilo Mixteca-Puebla constituye una extrapolación, puesto que se trata de un estilo característico del Posclásico. En el año 2005 Saeko Yanagisawa presentó una tesis acerca de los antecedentes de este estilo en Teotihuacan en la cual escribe que en Cholula cerca del año 1000 d.C. aparece la primera cerámica asociada con la Mixteca-Puebla, la cual sólo hacia el año 1300 d.C. hace aparición en la zona Mixteca. Ver Saeko Yanagisawa, Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacan, México, 2005 (tesis de Maestría en Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 16.

altiplano central de lengua otomí.<sup>2</sup> Propone que imágenes como el llamado Ojo de Reptil, forman una cadena que lleva “del objeto a la representación y de la imagen figurativa al glifo”.<sup>3</sup> Estas imágenes, para Seler, son de naturaleza simbólico- jeroglífica con un desarrollado convencionalismo.

Dos signos acompañados por numerales fueron propuestos como glifos del *tonalpohualli*<sup>4</sup> por Alfonso Caso, quien señaló que el hallazgo de signos calendáricos, puede ser un puente para definir otros signos gráficos. Uno de los elementos atribuidos al *tonalpohualli* corresponde, según Caso, al día Ocho Tigre, nombre calendárico de Tepeyolohtli y tiene por imagen al glifo “Bandas Entrelazadas”, procedente de Teopancazco, el cual puede verse en la Lámina 3.



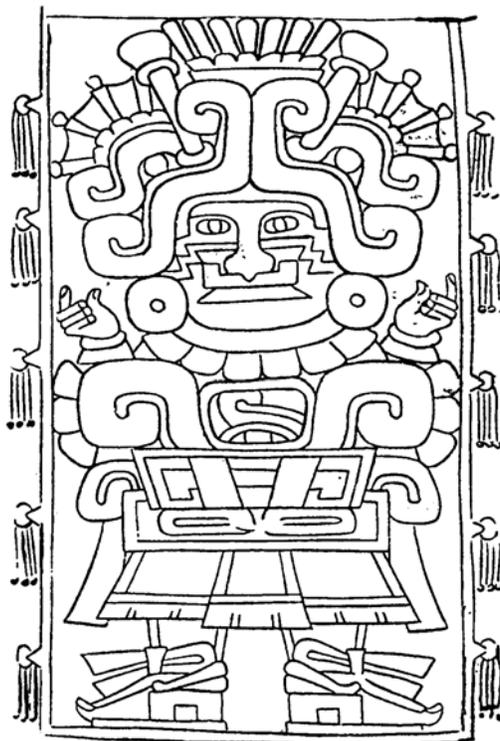
**Lámina 3.** En esta lámina pueden observarse dos glifos teotihuacanos, según la propuesta de A. Caso. En el dibujo de la izquierda se encuentran los glifos Tigre y Entrelaces. El dibujo de la derecha corresponde al glifo Ocho Tigre. Ambos ejemplos proceden de la pintura mural teotihuacana (según dibujos publicados por Caso, 1960: 156-157, figs. 7, 8b).

<sup>2</sup> Eduard Seler, “The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands”, en Frank E. Comparato (ed.), *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. III, Culver City, Labyrinthos, 1992, p. 193, 195-202, 242-243.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>4</sup> Alfonso Caso, “Dioses y signos teotihuacanos”, en *Onceava Mesa Redonda*, Teotihuacan, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 249.

Otro de los signos calendáricos de la propuesta de Caso es el glifo 9 Viento, que corresponde al nacimiento y nombre de Quetzalcóatl;<sup>5</sup> tiene por imagen al “Ojo de Reptil” que se encuentra en la Placa de Ixtapaluca, procedente de Chalco (Lámina 4).



**Lámina 4.** Esta es la Placa de Ixtapaluca, encontrada en un sitio arqueológico asociado con el área de influencia teotihuacana. El glifo que se encuentra en el torso de la figura fue relacionada por Caso con el nacimiento de Quetzalcóatl (según dibujos publicados por Caso: 1960: 158, fig.12).

Para Alfonso Caso, la escritura y el calendario fueron indicadores de la alta cultura de los habitantes de Mesoamérica; el estudioso concentró sus esfuerzos en demostrar que la escritura era común y estaba diseminada prácticamente por todo el territorio mesoamericano.

A partir de este horizonte *Formativo*, durante el horizonte *Clásico* abundan los ejemplos de la existencia de una escritura en parte ideográfica y en parte fonética, entre teotihuacanos, mayas y zapotecas, y más tarde en el horizonte que hemos

---

<sup>5</sup> Alfonso Caso, “¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del *tonalpohualli*?”, en *Memorias de la Academia Nacional de Ciencias*. Antonio Alzate, t. 55, nums. 7-9, 1942, p. 156-158.

llamado *Tolteca*, y que otros llaman *Posclásico* se puede demostrar que existe la escritura prácticamente en toda Mesoamérica.<sup>6</sup>

Caso argumentaba a favor de que en Teotihuacan hubo una *escritura ideográfica*, diferenciada de los *símbolos e imágenes* que “ilustran y adornan lo que dice el texto”.<sup>7</sup> La controversial afirmación de que en Teotihuacan pudiera haber existido un uso de la imagen como *adorno*, es un asunto que excede los límites de este trabajo.

Resulta de relevancia para los asuntos que serán tratados en los capítulos siguientes mencionar que, en el trabajo de Caso, se prefigura una diferenciación temprana entre iconografía y escritura en Teotihuacan, sin que el autor defina cabalmente el uso de estos términos. Veamos lo que ocurre más tarde en los estudios sobre escritura teotihuacana.

### **1.1.1 Autores que afirman que no hay elementos suficientes para confirmar la existencia de una escritura teotihuacana**

Para George Cowgill,<sup>8</sup> las imágenes teotihuacanas se encuentran en la frontera de la escritura. Según Cowgill, se puede hallar entre estas glifos que corresponden antes a *conceptos generales* que a *palabras específicas*, quedando pendiente en su trabajo aclarar el motivo de la distinción entre estos términos, ya que, por medio de la palabra es posible, desde luego, expresar multiplicidad de conceptos. Aunque hay grupos de signos que se organizan por yuxtaposición, no es seguro que su secuencia sea significativa, de lo anterior, el autor deriva que no

---

<sup>6</sup> Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 13.

<sup>7</sup> Alfonso Caso, “Dioses y signos...”, *op. cit.*

<sup>8</sup> George Cowgill, “Teotihuacan Glyphs and Imaginery in the Light of Some Early Colonial Texts” en Janet Berlo (ed.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University, 1992.

es posible demostrar la presencia de una organización de tipo sintáctico.<sup>9</sup> En caso de que el principio *rebus*<sup>10</sup> se encuentre presente entre los glifos y que estos contengan elementos fonéticos, cabe esperar correspondencias con el totonaco. En etapas tardías, es posible una infiltración náhuatl. Cowgill compara nombres de plantas registrados en textos nahuas del siglo XVI con las imágenes teotihuacanas y llega a la conclusión de que la concordancia<sup>11</sup> entre dichas imágenes y algunos nombres de plantas, tales como *tlapalomisuchitl* y *tlapaloacalsuchitl*, no constituye una prueba de que el náhuatl era el idioma principal de Teotihuacan, ya que correspondencias similares se pueden establecer con otras lenguas mesoamericanas<sup>12</sup> ( en la Lámina 58 se puede observar el dibujo lineal de una de las pinturas que generaron la propuesta de E. Pasztory y que retoma G. Cowgill para su estudio).

En cuanto a elementos particulares inscritos en las pinturas de los árboles de Techinantitla, para Cowgill, la presencia del elemento Brazo no representa una prueba de continuidad lingüística en el área, pero parece confirmar la hipótesis de que los glifos pueden constituir, al menos en parte, topónimos.<sup>13</sup> Tampoco la imagen “Espina de Maguey” constituye un ejemplo del principio *rebus*, pese a la existencia de glifos de configuración similar en la escritura azteca que tienen el valor *huitz*.

Al proponer que los grupos de signos expresan *ideas generales*, no *palabras concretas*, y que no es demostrable una organización sintáctica, esta postura y la que será descrita a continuación, son congruentes con la línea que propone una

---

<sup>9</sup> Sintaxis es la parte de la gramática que se ocupa de la descripción de la unión y coordinación de las unidades que componen frases y oraciones.

<sup>10</sup> Según la definición de Maurice Pope “Un signo rebus es un tipo de logograma en el cual la imagen de algo fácil de dibujar representa algo difícil de dibujar pero cuyo nombre suena semejante. El ejemplo sumerio más usado es una flecha (*ti*) para sustituir vida (también *ti*) [...]”. Ver Maurice Pope, *The Story of Decipherment. From Egyptian Hieroglyphs to Maya Script*, Londres, Thames and Hudson, 1999, p. 217.

<sup>11</sup> Cowgill se refiere a los siguientes textos, *Cantares Mexicanos* y *Psalmódia Cristiana*, *ibid.*, p. 231-233.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 239.

autonomía del lenguaje gráfico teotihuacano, mismo que puede interpretarse en términos iconográficos.<sup>14</sup>

Jorge Angulo forma parte de un grupo de autores que argumentan a favor de la existencia de glifos toponímicos teotihuacanos; atribuye a dos posibles topónimos en Tepantitla<sup>15</sup> el significado de “*Cuauhtepetl*” y “Cerro de la Abeja”. Ver Lámina 5.



**Lámina 5.** Las imágenes que se reproducen provienen de la pintura mural teotihuacana. La primera fue asociada por Angulo con el topónimo *Cuauhtepetl*; la segunda imagen, con un topónimo en el que se combinan varios elementos, entre ellos “Arbusto de la Abeja” (Angulo, 2001: 82, figs. 2.15, 2.16).

Angulo se refiere a la existencia en Teotihuacan de un sistema estable de comunicación visual, que incluía a las artes plásticas y era una suerte de “escritura metafórica” o “una alegoría poética compuesta por glifos, más que de una

---

<sup>14</sup> El análisis iconográfico en términos de Panofsky, tiene tres etapas que son preiconográfica, iconográfica e iconológica. El *significado intrínseco* o *contenido* de una imagen, constituido por los valores simbólicos que esta transmite, representa el tercer nivel y el más profundo de la interpretación iconográfica y “lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica [...]”. El segundo nivel, o análisis iconográfico nos permite comprender históricamente las imágenes. El primer nivel o *preiconográfico*, está basado mayormente en el reconocimiento de los *motivos*, identificables por la experiencia práctica. Siguiendo a Panofsky “el *análisis iconográfico*, que se ocupa de las *imágenes, historias y alegorías*, en vez de *motivos*, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con los *temas o conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de la oralidad.” Panofsky, *op. cit.*, p. 17-21.

<sup>15</sup>Se refiere al mural 4 de Tepantitla, la imágenes propuestas como topónimos pueden verse en Jorge Angulo, “Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México*, t. II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 82.

descripción de sujetos y objetos que se leen con las mismas palabras”.<sup>16</sup> Controversialmente, siguiendo al autor, este no fue un sistema de escritura, ya que no era de naturaleza “silábico-fonética” y carecía de “un orden riguroso respecto al acomodo de cada glifo”,<sup>17</sup> sin embargo, Angulo agrega que dicho sistema estaba compuesto por *símbolos* y *signos convencionales*: “pictogramas, ideogramas y tal vez fonogramas, cuyo conjunto expresa ideas y conceptos en imágenes gráficas dirigidas a la percepción (lado derecho del cerebro), para ser interpretadas libremente en las propias palabras de cada “lector” [...]”.<sup>18</sup>

Arturo Pascual Soto propone, a su vez, que las imágenes gráficas teotihuacanas conforman sistemas de signos no verbales integrados por signos icónicos. Los textos son tratados como “asociaciones y relaciones entre diversos signos”.<sup>19</sup> En una primera etapa de lectura de los textos gráficos teotihuacanos, Pascual recomienda concentrarse en la forma de organización de los signos. La comprensión del texto sucederá cuando se conozca la morfología y sintaxis de los signos.<sup>20</sup> Propone que las unidades mínimas de significación “de las construcciones morfosintácticas<sup>21</sup> básicas del sistema signico teotihuacano”, integran *funciones*. Un signo básico se relaciona con otro por medio de tres asociaciones signicas: contigüidad, sobreposición o inclusión.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>19</sup> Pascual aclara que “cuando los símbolos se hallan fuera de un contexto signico explícito –sin contraer asociaciones sintácticas aparentes- entonces la deducción de la probable estructura morfo-sintáctica del sistema resulta impracticable, pero sin que esto implique la disolución del valor conceptual del símbolo mismo”. Arturo Pascual Soto, “Teotihuacan, los sustentos materiales de la comunicación”, en Beatriz de la Fuente, *op. cit.*, p. 297, 301.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>21</sup> Según Beristáin, la morfología es la parte de la gramática “dedicada al estudio de las modificaciones que sufre la *forma* de las clases de *palabras* (categorías gramaticales, sustantivos comunes, abstractos, verbos, adverbios, etc.) y los cambios que introducen en ellas la *flexión* (conjugación, declinación), la *derivación* o la *composición* (fenómenos ubicados entre los *niveles* de la *fonología* y la *sintaxis*) y que hoy generalmente se atienden durante cursos de morfosintaxis y, al contrario de cómo se usaba tradicionalmente, aplicando un método deductivo.

La morfología reciente estudia la forma, la función y la distribución de los *constituyentes* (*fonemas*, *morfemas*) de las palabras, así como sus relaciones, tanto las *paradigmáticas* como las *sintagmáticas*, en la *cadena* discursiva, ya que la relación de la morfología con la sintaxis es muy estrecha”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997, p. 349-350.



**Lámina 6.** Pascual presenta estas imágenes de la pintura mural teotihuacana como ejemplos de asociaciones sígnicas. En el segundo ejemplo los signos se encuentran asociados por sobreposición (Pascual Soto, 1995: 293, 277, fig. 2a, 3c2).

El autor subraya la utilidad metodológica que proporciona la relación motivada entre el referente y el signo icónico, ya que afirma que la determinación semántica del signo por el objeto puede ser un apoyo para interpretar el código de representación de las imágenes.

Los símbolos y los signos icónicos no pertenecen a un mismo nivel de conexión con el objeto que representan, mientras que con los primeros la conexión con la imagen es arbitraria, en el caso de los iconos, por convencionales que estos parezcan, siempre existe un vínculo formal entre el objeto y su representación. Si dicha relación no llega a manifestarse de manera evidente, es porque el estímulo visual, el significante mismo, no se inserta en un modelo conocido por el interpretante.<sup>22</sup>

El principio de clasificación de signos según la manera en que elementos de la plástica teotihuacana integran una imagen compuesta propuesto por Pascual deja pendiente el demostrar el valor icónico de los signos en cuestión, ya que, cabe mencionar, un elemento plástico de aparente origen icónico, no necesariamente interactúa de manera icónica con otros elementos en una composición, como se observa en diversos ejemplos de escritura logosilábica y de calendario mesoamericanos.

---

<sup>22</sup> Pascual, *op. cit.*, p. 301-302.

En el mismo año en que se publica el estudio de Cowgill referido al inicio de este apartado, aparece *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, trabajo en el cual Joyce Marcus propone una hipótesis acerca del surgimiento de la escritura en Mesoamérica. La propuesta está basada en la presencia de restos arqueológicos, los cuales conducen a Marcus a considerar que la escritura mesoamericana surge del 700 al 400 a. C., no en el marco de necesidades económico-administrativas, sino por una necesidad de poder institucional por parte de los caciques regionales; la escritura, según lo indican los restos arqueológicos más antiguos, surgió como una herramienta de dominio poblacional del estado, monopolizada por líderes hereditarios. Marcus afirma que fueron cuatro las culturas mesoamericanas que usaron la escritura de manera extensa, en distintos momentos de la historia mesoamericana, estas fueron la cultura zapoteca, la mixteca, la maya y la azteca. Siguiendo a la autora, es improbable que en Teotihuacan se encuentren los antecedentes de la escritura náhuatl, en dicho centro urbano posiblemente haya habido *sistemas calendáricos e iconográficos*, antes que *verdadera escritura*, aunque existió un uso limitado de notación glífica, en forma de posibles nombres y “etiquetas”.<sup>23</sup> Teotihuacanos y toltecas carecían de sistemas de escritura plenamente desarrollados, pero compartieron elementos del calendario de 260 días como nombres de los días y coeficientes numéricos. Aparentemente el uso del calendario de 260 días precedió a la escritura.

En la propuesta de Marcus, la *escritura verdadera* apareció al sur de México durante el Formativo Medio, producto de la lucha entre cacicazgos por el poder y el *status* y constituyó un instrumento para enfatizar la hegemonía política y privilegios de gobernantes. En este entorno fueron generados monumentos con inscripciones de contenido genealógico que proclamaban el derecho de determinados personajes a gobernar.

---

<sup>23</sup> Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 20.

### **Criterios para definir escritura según Joyce Marcus**

- 1.- La escritura se reconoce por su formato y organización, aun cuando los caracteres sean ilegibles,
- 2.- más del 90% de la escritura temprana tiene formato lineal: hileras o columnas,
- 3.- el formato lineal implica el orden de lectura, de derecha a izquierda, de arriba a abajo o viceversa,
- 4.- algunas relaciones con la lengua hablada son evidentes,
- 5.- es un conjunto limitado de signos convencionales que pueden combinarse conforme reglas específicas: el sistema tiene una gramática.<sup>24</sup>

Marcus elaboró una propuesta acerca del aspecto formal de los textos tempranos mesoamericanos, estos exhiben como mínimo tres o cuatro, en casos hasta cincuenta signos individuales llamados jeroglíficos, distribuidos en secuencias que conforman una u más hileras de signos que denomina como columnas. Considera que la distribución de jeroglíficos en columnas es el *principio organizativo* de la escritura mesoamericana temprana. Los textos más tempranos se caracterizan por columnas aisladas, las columnas dobles son posteriores. En la escritura temprana se observan agrupaciones de dos a cuatro jeroglíficos en una columna.<sup>25</sup> Los textos tempranos del Formativo Medio contienen 2 o 3 elementos colocados en secuencia. El ejemplo más temprano del uso de columnas se encuentra en las estelas 12 y 13 de Monte Albán (500-300 a. C.), el formato ha sido argumento para la identificación como escritura de los glifos del monumento 13 de La Venta, Tabasco (500-400 a.C.).

Marcus señala que las escrituras del Posclásico mixteca y azteca no se organizaban, mayormente, bajo el principio de la distribución de signos en forma de columna. Dichas escrituras se pueden considerar como *escrituras de encabezado*, las cuales describe como especializadas en transcribir nombres

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.20.

personales y de lugar, mediante signos que se encuentran comúnmente insertos en escenas figurativas.

En cuanto al tipo de elementos que conforman la escritura, en Mesoamérica se observan, siguiendo a Marcus, cuando menos, elementos *logográficos*, *silábicos* y *pictográficos*; el principio de homofonía o *rebus* se usó con frecuencia, cuando la palabra presentaba dificultades de escritura los dibujos sustituían los valores sonoros deseados. Los sistemas de escritura mesoamericanos, según la autora, pueden considerarse como mixtos.<sup>26</sup>

Marcus se ocupó también de delimitar un espectro de asuntos abordados por la escritura mesoamericana. Los textos tempranos tratan de proezas de gobernantes, su injerencia en algún evento histórico y sus ligas genealógicas con hombres prestigiosos o seres sobrenaturales. Los monumentos con escritura temprana se hallan en el sur de México en Oaxaca, Chiapas y Veracruz. Estos textos generalmente incluyen:

- descripción de un jefe,
- fecha o fechas calendáricas,
- un texto corto que lo liga a un evento específico, a un ancestro o ser sobrenatural.

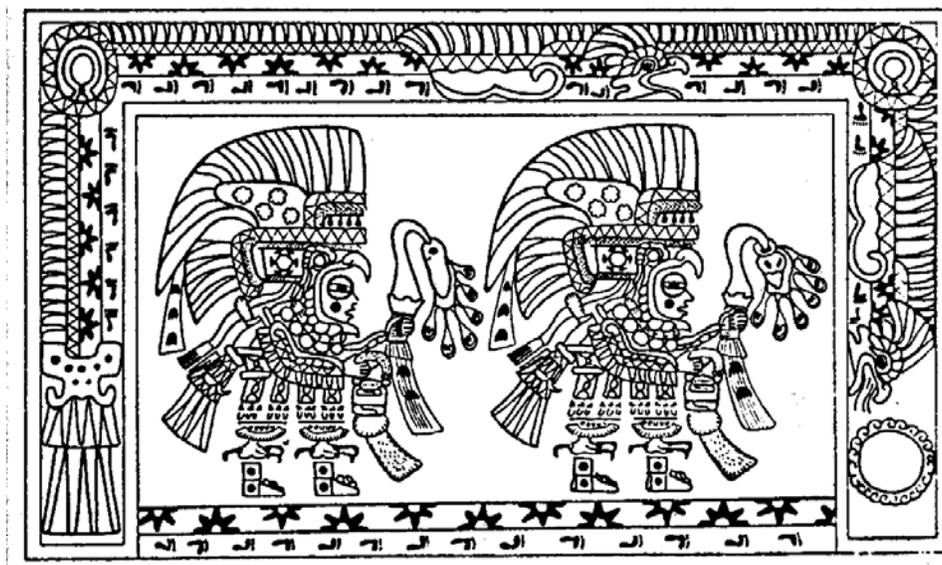
Posteriormente, la escritura mesoamericana abarca los siguientes temas:

- victoria en batalla,
- sacrificios de prisioneros,
- ubicación de eventos políticos en un contexto fechado,
- nombramiento de personajes importantes mediante su fecha de nacimiento,
- descripción de viaje o desplazamiento mediante impresiones de huellas de pies.

La propuesta de Marcus aborda el espectro temático, el formato, así como el marco histórico-social en el que se desarrollaron algunas de las escrituras mesoamericanas más estudiadas y documentadas por datos arqueológicos, para apoyar una propuesta de interpretación política de las escrituras, el estudio detallado de las características formales de estas no forma parte de los objetivos de la autora.

### 1.1.2 Estudio de las imágenes relacionadas con la escritura a partir de materiales procedentes de Teotihuacan

El historiador del arte George Kubler,<sup>27</sup> a mediados de la década de los sesenta, propone un modelo según el cual las imágenes del arte teotihuacano, constituidas por símbolos, se organizan con base en principios lingüísticos. Las imágenes corresponden a funciones gramaticales, donde cada forma es un sustantivo, adjetivo o verbo.



**Lámina 7.** La imagen del marco califica a las imágenes-palabra que se encuentran en el centro de la composición (según dibujo publicado por Kubler, 1967: 15, fig. 12).

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 28.

Las imágenes se combinan en la búsqueda de posibles formas de escritura para conformar una letanía o una liturgia, con enunciados que nombran y califican una deidad.<sup>28</sup> Pese a que los elementos que Kubler clasifica como símbolos, en apariencia podrían ser interpretados de manera sintáctica, estos no corresponden con la concepción de texto del autor.<sup>29</sup>

Kubler se ocupa de aspectos formales de la composición de la imagen, que se presenta en ritmos alternos, donde la misma forma puede ocupar distinto rango, ya sea este principal o accesorio.<sup>30</sup> En la tipología de símbolos que maneja Kubler hay imágenes–palabra que se dividen en formas simples y compuestas, figuras de perfil y frontales.<sup>31</sup> Una forma puede preceder, implicar, causar o gobernar a otra en relaciones sucesivas. Los bordes o marcos indican el contexto o nivel discursivo<sup>32</sup> y establecen el tipo de espacio que está siendo representado, contienen formas adjetivas que califican lo que está dentro de ellos.

La propuesta de Kubler no muestra una distinción entre los principios organizativos de la iconografía y los de la escritura. Una diferenciación entre la organización glífica y el contexto iconográfico aparece con claridad en los trabajos de Clara Millon, quien señaló cómo algunos glifos teotihuacanos conforman patrones compositivos que se observan en las asociaciones constantes de determinadas configuraciones con algunos contextos.<sup>33</sup>

---

<sup>27</sup> George Kubler, *The Iconography...*, *op. cit.*

<sup>28</sup> Así, para Kubler, las imágenes de conchas tienen la función de adjetivos. Las plumas en los bordes sugieren valor; rayos y flamas transmiten esplendor; olas, estrellas de mar y conchas evocan el ambiente marino. En vestidos y tocados los bordes emplumados sugieren lo precioso; los rayos dentados y los ojos sugieren el brillo. *Ibid.*, cfr. p. 5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 3.

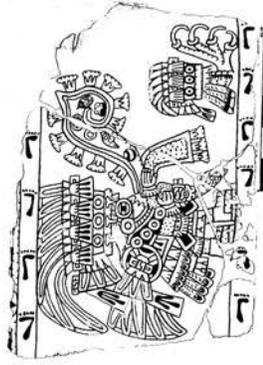
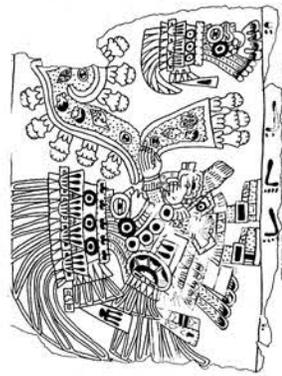
<sup>30</sup> En el primero predominan los usos nominales, en el segundo las formas adjetivas.

<sup>31</sup> Siguiendo al autor, probablemente las imágenes frontales fueron imágenes de culto, *ibid.*, p. 6.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> La autora se refiere a fragmentos de murales procedentes de Techinantitla cuyos dibujos se pueden ver en, Clara Millon, *op. cit.*

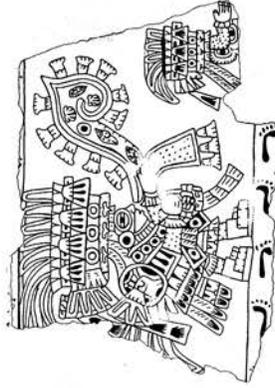
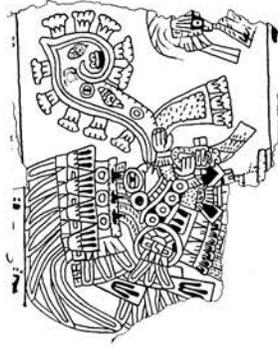
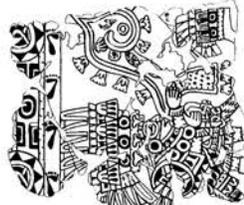
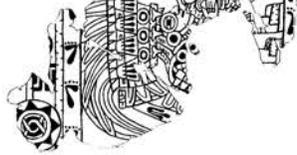
TECHINANTITLA



LA VENTILLA



TECHINANTITLA



LA VENTILLA



**Lámina 8.** Obsérvese en esta lámina los dibujos de algunos de los fragmentos de pintura mural mural procedentes de Techinantitla que llevaron a Clara Millon a formular una propuesta acerca de un patrón organizativo presente entre las imágenes teotihuacanas. En esta lámina y en la siguiente, se puede ver una comparación de los glifos señalados por Millon con elementos gráficos procedentes del Patio de los Glifos, esta comparación se desarrolla en el capítulo tercero, en el cual se hará referencia nuevamente a esta lámina. La Cabeza de Perfil con Anteojeeras, el Elemento Trilobulado, la Voluta, la Estera y el Brazo, aunque presentan variantes en la configuración, son componentes comunes en la pintura de ambos sitios y se distribuyen de manera similar dentro de los elementos señalados como glifos (según dibujos publicados por Millon, 1988: 115-121, figs. V.1-V.10 y Cabrera, 1996:33).

Los glifos, en la propuesta de Millon, se pueden presentar en forma desarrollada y abreviada<sup>34</sup> y estar constituidos por unidades con elementos comunes.<sup>35</sup> Como consecuencia de lo anterior, los glifos pueden tener naturaleza polisilábica.<sup>36</sup>

---

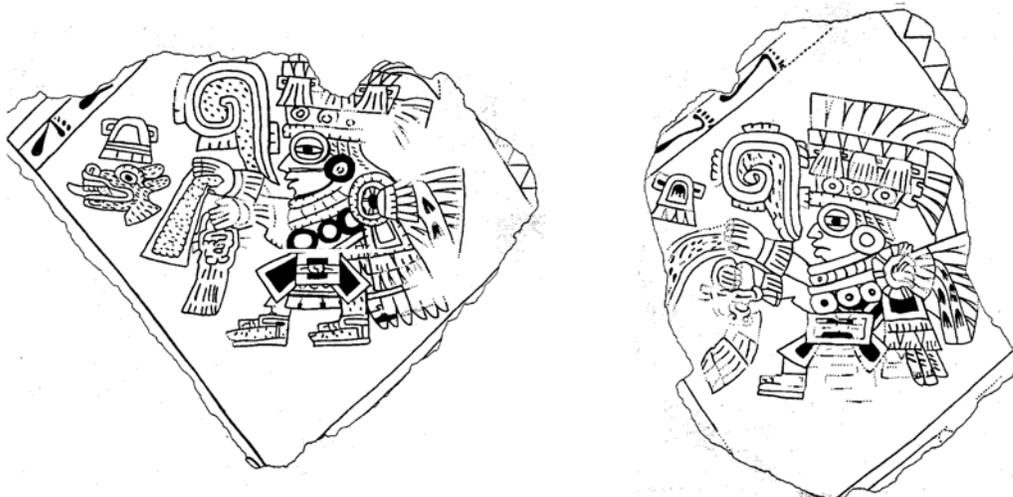
<sup>34</sup> Como es el caso de los relacionados con el tocado de borlas en los fragmentos de pinturas murales procedentes de Techinantitla, según señala Millon. Actualmente los estudiosos de la epigrafía maya llaman como *variante completa* y *pars pro toto* a las formas glíficas *desarrollada* y *abreviada* que señala Millon para Teotihuacan (según Eric Velásquez, comunicación personal).

<sup>35</sup> Como el tocado de borlas citado en la nota anterior, que según la autora, tiene dos versiones.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 119.



## TECHINANTITLA



---

## LA VENTILLA



**Lámina 9.** En la parte superior de esta lámina se puede ver dos unidades visuales estereotipadas procedentes de Techinantitla, según la propuesta de C. Millon.<sup>37</sup> Como en la lámina anterior, la comparación de las imágenes de Techinantitla con las de La Ventilla corresponden al capítulo tercero, en el cual se hará referencia nuevamente a esta lámina. Compárese el elemento que se encuentra encima de la cabeza zoomorfa en la imagen de la izquierda, denominado como Borla por Millon, y la bolsa que sostiene la figura antropomorfa con la mano, con los elementos de La Ventilla, particularmente con el elemento de la derecha, el cual ha sido asociado con una bolsa de copal (según dibujos publicados por Millon, 1988:115, 121, figs. V.2, V.10 y Cabrera, 1996: 33).

---

<sup>37</sup> La primera de las imágenes fue considerada por Millon como una composición en la que un elemento figurativo se encuentra acompañado por un elemento de notación formado por dos componentes desde una publicación de 1973. Clara Millon, "Painting, Writing, and Politics in Teotihuacan, México," *American Antiquity. Journal of the Society for American Archaeology*, vol. 38, num. 3, Julio 1973.

Millon propone que en el patrón compositivo observado en Techinantitla, los antropónimos tienen una posición establecida, se antepone a figuras antropomorfas de perfil y tienen por función distinguir y calificar,<sup>38</sup> posiblemente los componentes escriturales se asocian de manera jerárquica,<sup>39</sup> los asuntos que abarcan los textos se refieren a la transcripción de nombres personales y de linajes, a algún grupo social o institución militar, posiblemente indican la pertenencia a un territorio de residencia o a un culto.<sup>40</sup> Las franjas con pisadas observadas en los murales del mismo lugar indican camino o el verbo “ir”.<sup>41</sup> La distribución de los glifos de Techinantitla es asociada por Millon con los formatos en columnas de la escritura oaxaqueña y maya.<sup>42</sup> En un fragmento de mural hallado en Tetitla,<sup>43</sup> observa que los glifos se presentan como secuencias de al menos dos elementos y que tienen relación con el área maya.

James Langley continúa con la clasificación de las imágenes teotihuacanas. Señala que el *sistema artístico* comprendía tanto a los signos de notación, como los contextos en que éstos se presentan.<sup>44</sup> Sistematiza un catálogo de signos de notación, los cuales, en sus términos, pudieron haber tenido un uso metafórico y un significado convencional. La identificación de estos signos responde a los siguientes criterios. Cabe aclarar que procuré emplear los términos que usó el mismo Langley para definir dichos criterios, las inexactitudes en la traducción son responsabilidad mía:

---

<sup>38</sup> Un patrón compositivo análogo al antes descrito es señalado por Clara Millon en la Vasija de las Colinas, hallada en Tlaxcala. Las imágenes zoomorfas de la vasija corresponden con el patrón en que los glifos anteceden a figuras antropomorfas. Millon, “A Reexamination...”, *op. cit.*, p. 124.

<sup>39</sup> Es el caso de un fragmento de la parte superior de un muro que conserva la pintura de una figura antropomorfa acompañada por dos elementos glíficos al frente que conforman una columna vertical. Los glifos son interpretados como el nombre personal “Señor Coyote” o como el nombre de un grupo social o institucional. Doce ejemplos de composiciones similares se encontraban en la parte baja de los muros de un recinto de Techinantitla. *Ibid.*, *passim*.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 119, fig. V.1.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 116.

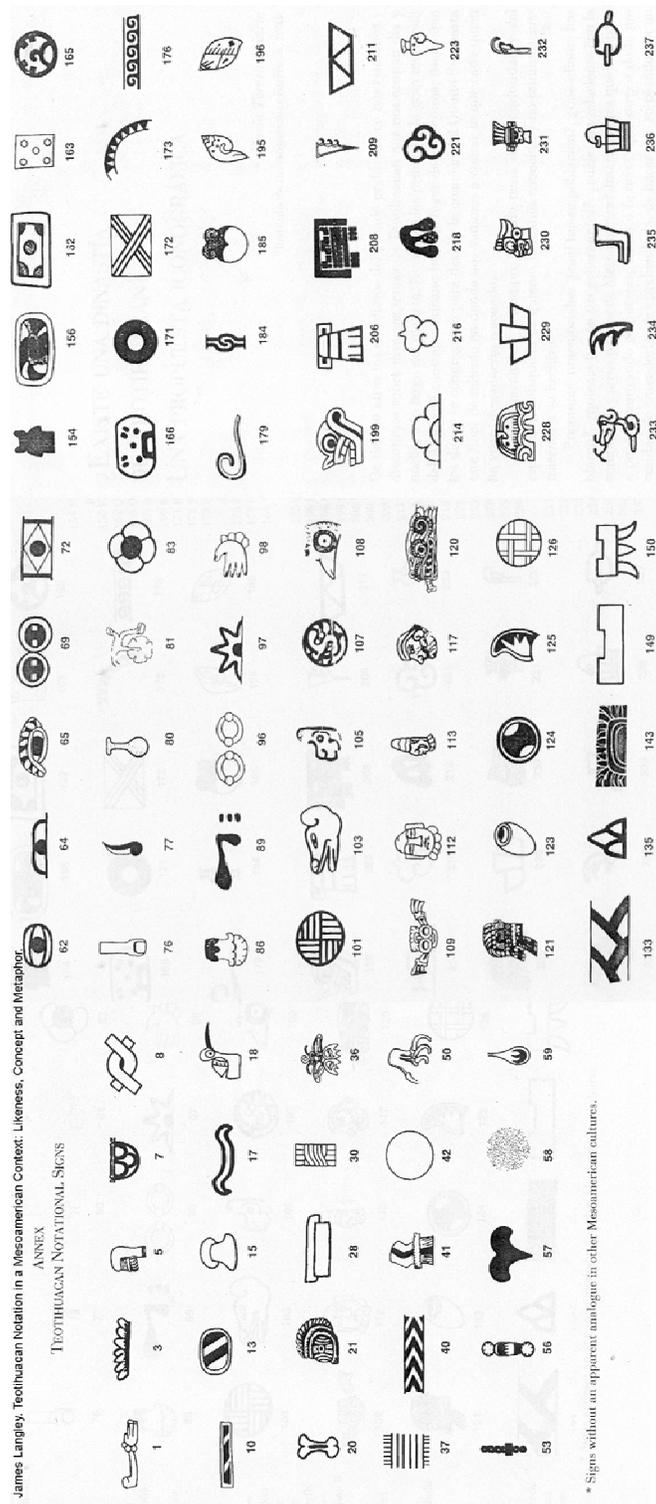
<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 115, fig V.2.

<sup>43</sup> Los fragmentos estudiados por Millon proceden de las excavaciones realizadas en 1952, por el arqueólogo Villagra.

<sup>44</sup> James Langley, “Teotihuacan Sign Clusters, Emblem or Articulation?”, en Janet Berlo (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 1992, p. 21.

- 1.- El signo de notación debe ser compacto, autocontenido y debe aproximarse a una forma convencional estandarizada,
- 2.- debe estar separado de su contexto natural,
- 3.- debe formar parte de un patrón visual compatible con la transmisión de mensajes verbales.

Langley permite entrever que al referirse a una *forma convencional estandarizada*, el *signo de notación* está conformado por algunas características formales básicas y que las variables en las manifestaciones particulares de cada signo solamente en algunos casos particulares que describe deben ser considerados como significativos. En cuanto a los signos disociados de su *contexto natural*, parece ser que por *natural* hay que comprender icónico.



**Lámina 10.** Esta lámina contiene los signos de notación catalogados por Langley tal como los presentó en el año 2002. Obsérvese que en la lámina están presentes algunos elementos procedentes de La Ventilla, estos están marcados con los números 18, 230, 231, 233, 234, 235, 236 y 237 (según dibujos tomados de Langley, 2002: 299-301).

El proceso de elaboración del catálogo lleva a Langley a la conclusión de que el “sistema artístico teotihuacano” estaba normado por convenciones y reglas, contaba con conjuntos específicos de signos y patrones de asociación estables entre ellos, sin embargo, los textos de este sistema tienen pocas características comunes con los textos de los sistemas jeroglíficos mesoamericanos.<sup>45</sup> Hay escasos *símbolos* integrados a las imágenes pictóricas y pocos signos *típicamente glíficos*, enmarcados en un *cartucho*.<sup>46</sup>

Para Langley, el *sistema de comunicación simbólico teotihuacano* contaba con signos *convencionalizados*<sup>47</sup> bien diferenciados de su contexto pictórico, escultórico y cerámico. Entre las imágenes se encuentran tanto objetos del mundo natural como signos abstractos que conforman conjuntos complejos. Dicho sistema tiene signos similares a glifos mayas y zapotecos.<sup>48</sup>

Los *contextos* antes mencionados, que proporcionan la articulación a los conjuntos de signos,<sup>49</sup> son los siguientes:

- *Contexto de representación*. El cual puede entenderse como un contexto plástico figurativo, el cual, en los términos de este trabajo, se denomina como icónico.
  
- *Contexto estructural*. Se refiere a “bordes” –cenefas y “marcos” que se integran en algunas composiciones- así a como “fondos” –aquello que no es posible identificar como “figuras”- de pinturas murales, también al canto y franjas en la base de vasijas cerámicas.

---

<sup>45</sup> James C. Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 2,11.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>47</sup> La variabilidad intencional de los signos implica metodológicamente la presuposición de una forma prototípica seleccionada como la variante más simple de cada signo. *Ibid.*, p. 17.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>49</sup> Distintos contextos pueden encontrarse interrelacionados en una misma composición . Un signo puede ser considerado como contexto si aparece conteniendo otros signos. *Ibid.*, p. 11, 22, 25.

- *Contexto semiótico.* En el caso de estas imágenes, el autor parece referirse a casos en los que elementos en los cuales no es posible identificar una relación de parecido con un objeto, se encuentran combinados con elementos figurativos –icónicos- subordinados, si los hay.<sup>50</sup>

Siguiendo al autor, una imagen naturalista de un *atributo* de algún elemento plástico figurativo, en un contexto naturalista, no debe ser considerada como *símbolo* ni como signo de notación.<sup>51</sup> De esta manera, elabora una distinción entre clases de signos en la plástica teotihuacana.

Así, es posible concluir que Langley propone criterios con los que sistematiza gran cantidad de materiales gráficos, observando por este medio posibles patrones estables de asociación entre imágenes que no proceden de un contexto claramente plástico-figurativo y aporta datos relativos a la relevancia de la secuencialidad en las imágenes compuestas por varios elementos en contextos estandarizados. El autor no se pronuncia acerca de los valores de las imágenes glíficas teotihuacanas frente a una definición mesoamericana de escritura, entendida como la representación gráfica de la lengua. Entre los signos de notación, el autor señala tanto imágenes abstractas como imágenes cuyo origen es figurativo. Además señala los motivos por los cuales en los estudios de los signos asociados con la escritura teotihuacana se ha evitado buscar lecturas *fonéticas* o *logográficas* precisas,<sup>52</sup> así como reglas sintácticas:

- escasa evidencia del uso de numeración y calendario,
- ausencia de materiales que puedan identificarse como documentos,
- poca evidencia de patrones secuenciales de signos que puedan ser relacionados con textos,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 248.

- los significados derivados de los análisis de los signos teotihuacanos no producen lecturas literales, sino la comprensión de conjuntos de signos.

El trabajo de Langley constituye una respuesta con fundamentos de carácter estadístico, a propuestas que niegan que haya elementos para considerar la existencia de una secuencialidad intencionada, si bien con bases desconocidas, entre los grupos de imágenes teotihuacanas.

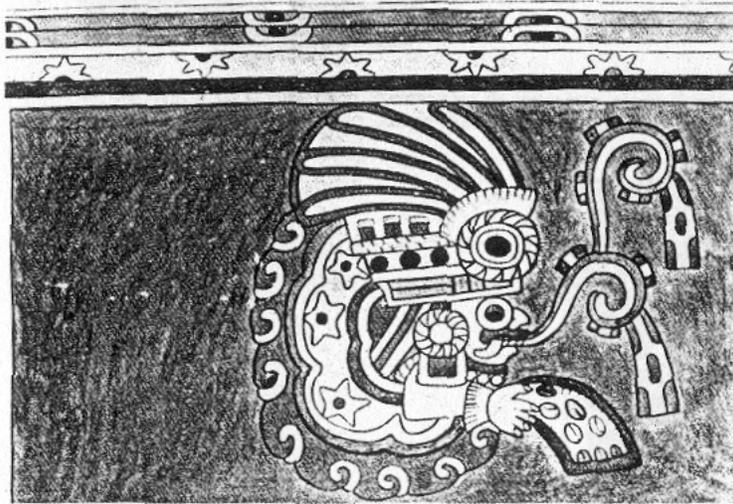
Por su parte, Hasso von Winning propone un repertorio de imágenes que tiene configuraciones antropomorfas, configuraciones zoomorfas, signos y glifos. Los glifos contienen un mensaje y se distinguen entre los signos debido a que están enmarcados por un cartucho.<sup>53</sup>



**Lámina 11.** Estas imágenes, procedentes de material lítico y cerámico de origen teotihuacano, forman parte del repertorio glífico que presentó von Winning en 1987. La primera imagen corresponde, según el autor, al glifo Jaguar Reticulado, la segunda proviene de los trabajos de Seler y corresponde al glifo Tlaloc B (según dibujos publicados por Von Winning, 1987: 66, figs. 6, 1a).

---

<sup>53</sup> Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, t. II, p. 63.



**Lámina 12.** Imagen de Tláloc sembrando (según imagen publicada por Von Winning, 1987:71, fig. 2).

1. El glifo Ojo de Reptil en la cerámica.



1,a. Aspecto convencional.

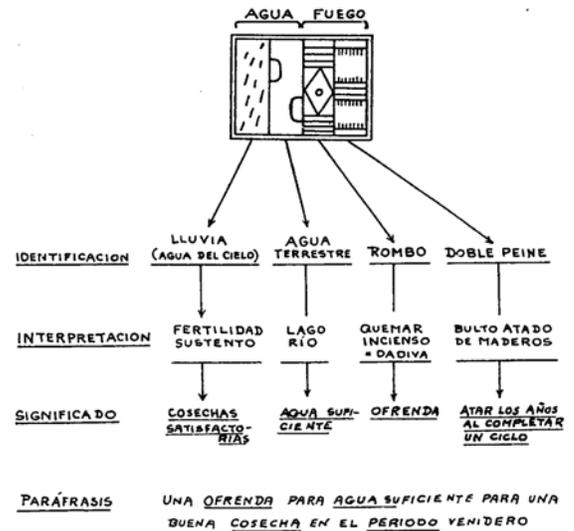
1,b,c. Variaciones.



1,d. En la cerámica plano-relieve.

fig. 144.

**GLIFO CUATRO SIGNOS**



4. Interpretación tentativa del mensaje u oración del Glifo Cuatro Signos.

**Lámina 13.** El glifo Ojo de Reptil y el glifo Cuatro Signos, según la interpretación de von Winning. La imagen de la derecha contiene la propuesta de dicho autor acerca de los valores de un signo teotihuacano (von Winning, 1987:79, 81, fig. 1 a, 1b, 1c, 1d,3e).

Entre los glifos teotihuacanos, el autor menciona al Ojo de Reptil, al Tláloc B o Tláloc Jaguar, al Jaguar Reticulado, al Ojo Emplumado o Manantial, al glifo Cuatro Signos y algunos glifos interpretados como topónimos de Teotihuacan.

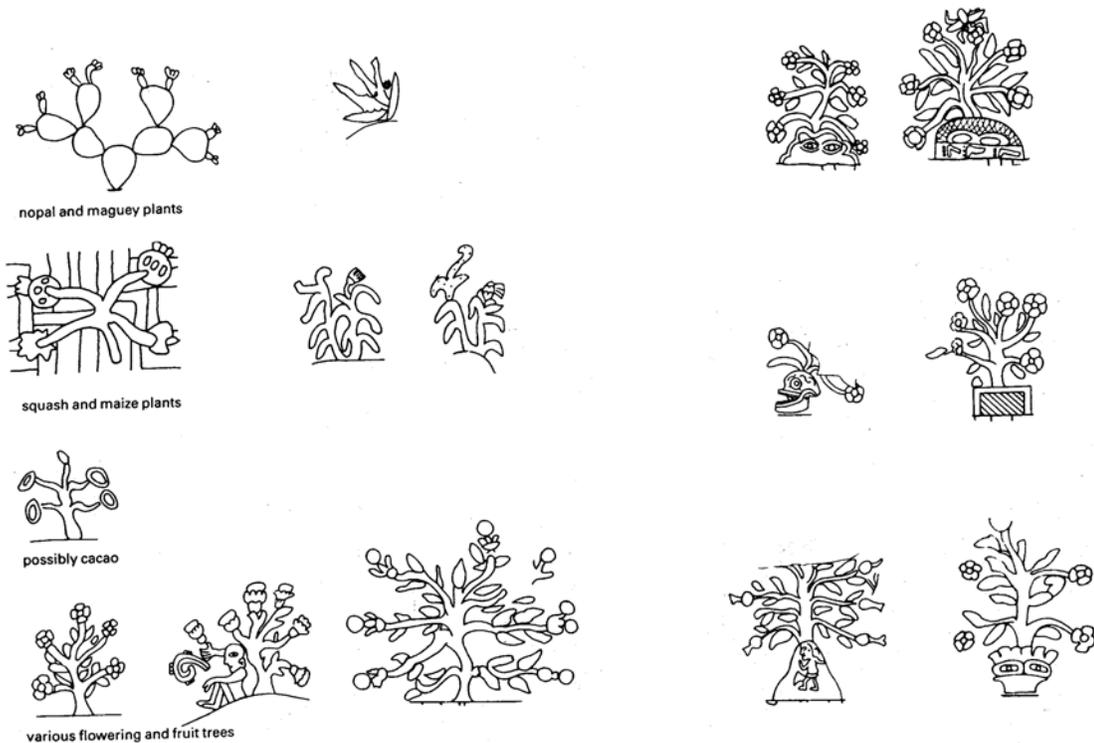
### **1.1.3 Estudio de las imágenes relacionadas con la escritura teotihuacana con base en materiales procedentes de sitios fuera de la urbe**

Hallazgos arqueológicos conducen a Rene Millon a señalar que los teotihuacanos pudieron adoptar ideas relativas al calendario y la escritura de Monte Albán con base en la presencia de un barrio oaxaqueño en la ciudad.<sup>54</sup> Por otra parte, desde la disciplina de la historia del arte, Esther Pasztory encuentra similitudes entre imágenes teotihuacanas y el sistema de comunicación gráfica mixteca. Esta comparación le permite sugerir que el sistema de escritura teotihuacano fue *ideográfico* e identificar posibles topónimos entre los glifos y en los nombres mismos atribuidos a imágenes de plantas procedentes de la pintura mural de Tepantitla.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Rene Millon, *Urbanization at Teotihuacan, Mexico. The Teotihuacan Map, Part I, Text*, University of Texas Press, Austin, p. 42. Millon señala, en un trabajo posterior, al atado con espinas de maguey del mural de Tlacuilapaxco como un elemento que concuerda con el patrón de glifo antepuesto a figuras antropomorfas descrito antes por Clara Millon. El glifo califica al grupo como totalidad.

<sup>55</sup> Pasztory se refiere al Pórtico 2 de Tepantitla. "Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs", en Katherine Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988.



**Lámina 14.** Imágenes como estas, procedentes de la pintura mural de Tepantitla, fueron la base para una serie de propuestas por parte de E. Pasztory, en torno al valor de los glifos teotihuacanos. Del lado izquierdo se encuentran imágenes interpretadas por la autora como plantas de maguey, nopal, calabaza, maíz, posiblemente cacao y varios árboles frutales. Del lado derecho de la lámina se encuentran lo que la autora considera como representaciones de árboles con glifos (según dibujos publicados por Pasztory, 1988: 158-159, figs. VI.9, VI.10).

Según la autora, las imágenes que asocia con árboles, posiblemente referían, mediante recursos plásticos no definidos, a *linajes* –genealogías teotihuacanas-. Algunas imágenes son interpretadas como posibles representaciones de plantas medicinales con glifos. En la pintura de Techinantitla, Pasztory observa un patrón<sup>56</sup> compositivo manifiesto en la asociación entre glifos e imágenes figurativas. Es posible observar que para la autora un *sistema de escritura ideográfica* puede contener elementos logográficos, puesto que menciona que los glifos pueden ser

<sup>56</sup> Pasztory señala las siguientes características en el patrón organizativo de las imágenes de Techinantitla: al interior de las imágenes hay nueve glifos compuestos distintos; cada glifo está conformado por tres o cuatro signos. El orden secuencial de los glifos no es constante en las reconstrucciones de las cuatro series de árboles. Hay concordancia cromática o configuracional entre las flores y los nueve glifos. Esther Pasztory, *ibid.*, p. 137.

*logogramas* organizados por el principio *rebus* y estar compuestos por diferentes signos que representan nombres de plantas o topónimos.<sup>57</sup> Propone que los árboles de Techinantitla, de configuración estereotipada y cuya representación incluye la de las raíces, posiblemente constituyen signos logográficos que *expresaban el concepto de planta*. Este signo combina flores y glifos específicos. Pasztory encuentra un paralelo entre las plantas con glifos en la base y el signo toponímico mixteco para montaña (en la Lámina 58 se puede ver un dibujo de los murales de árboles de Techinantitla que originaron la propuesta de Pasztory).

Janet Berlo retoma, a su vez, el estudio de las imágenes de los árboles de Techinantitla, para comparar al sistema gráfico teotihuacano con el mixteca y el azteca,<sup>58</sup> con motivo de la existencia de numerosos topónimos aztecas con árboles como elementos principales.

---

<sup>57</sup> El trabajo de Pasztory revela que es necesario realizar un nuevo esfuerzo comparativo por distinguir entre árboles y plantas en la plástica teotihuacana, el cual me propongo realizar próximamente. *Ibid.*, *passim*.

<sup>58</sup> Janet C. Berlo, "Early Writing in Central México, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000", en *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, Richard Diehl y Janet Berlo (eds.), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1989, p. 20.

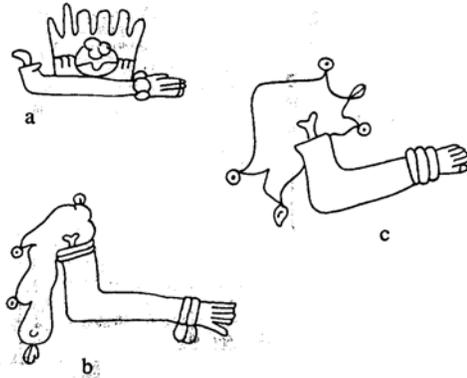


Fig. 3 (a) Possible toponym, Teotihuacan mural fragment, de Young Museum, San Francisco, after Braun 1982: 102; (b) Acolhuacan, Codex Mendoza; (c) Coliman toponym, Codex Mendoza.

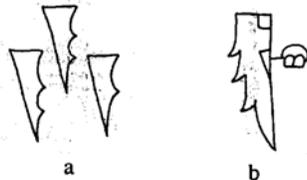


Fig. 4 (a) Possible toponym, Teotihuacan mural fragment, Milwaukee Public Museum; (b) Huitztlan toponym, Codex Mendoza.

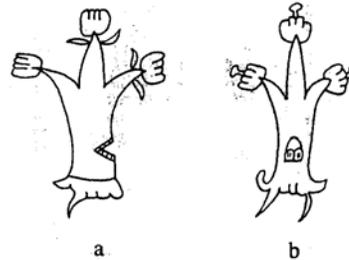


Fig. 5 Toponyms from the Codex Mendoza. (a) Ahuacatlan; (b) Tzapotlan.

**Lámina 15.** Estos dibujos fueron realizados con base en imágenes procedentes de la pintura mural teotihuacana y del *Códice Mendocino*, formaron parte de la argumentación de J. Berlo en torno a un sistema de escritura teotihuacano (según dibujos publicados por Berlo, 1989: 22, figs. 3-5).

Con base en la comparación de similitudes en la configuración y en la combinación de elementos gráficos, encuentra que la comunicación visual teotihuacana hacía uso de un *sistema mixto, fonético, logográfico e ideográfico* similar al azteca, en el cual se registraban antropónimos o topónimos mediante glifos.<sup>59</sup> Los signos aparentan ser *recordatorios mnemotécnicos* en los que se entrelazan elementos *pictográficos* y *fonéticos*. La composición de varios grafemas en un bloque constructivo que “etiqueta” al árbol, remite a la estructura y proceso de la formación glífica azteca. El uso repetido de un elemento del mundo natural para indicar una función toponímica remite a la convención mixteca de cerro. Los signos comunes con topónimos nahuas son imágenes de objetos recurrentes, por

<sup>59</sup> Observado en las series de árboles de Techinantla.

lo que encuentra difícil establecer una continuidad lingüística o geográfica que indique el origen náhuatl de los glifos.

Propone que la metonimia<sup>60</sup> está presente en la iconografía teotihuacana.<sup>61</sup> Subraya que, a diferencia de muchos textos mayas y zapotecos, los textos del México central no tienen *formato lineal*.

Karl Taube presenta argumentos para definir un sistema teotihuacano de escritura jeroglífica,<sup>62</sup> precursor de la escritura de Xochicalco, Tula y de la escritura azteca. Su propuesta tiene como punto de partida la definición de escritura como *registro visual del habla* y considera que es posible hacer una distinción entre esta última y las artes visuales, en la cual la escritura tiene *signos específicos*, los cuales determinan que varios individuos puedan *leer un texto de manera similar*.<sup>63</sup> Taube no desarrolla esta última afirmación, así que resulta de difícil comprensión la caracterización de *lectura similar* y sus implicaciones en la percepción y asimilación de los textos por parte de sus distintos receptores, así como de qué

---

<sup>60</sup> Metonimia se define, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, como “tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; v. gr., *las canas, por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel, por la gloria, etc.*”. Real academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa- Calpe, 1970.

Metonimia, según Beristáin, es la “sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser:

- 1) Causal, “eres mi alegría” (la causa de mi alegría).
- 2) Espacial, “tiene corazón “ (valor).
- 3) Espacio-temporal, “conoce su “Virgilio”(la vida y obra de Virgilio); “defendió ‘la cruz’” (al cristianismo). Ésta es una relación que se da en el pensamiento, según Henri Morier [...]

La diferencia entre la metonimia y la metáfora consiste en que, mientras el espacio metonímico concierne a la organización referencial, según Le Guern, “el proceso metafórico concierne a la organización sémica”.

En la metáfora se da una coposesión de semas o partes, mientras que en la metonimia se da la inclusión de los términos dentro de un conjunto de semas, debido a la copertenencia de ambos a una misma realidad material.

La diferencia entre la metonimia y la sinécdoque consiste en que en la metonimia el objeto cuyo nombre se toma subsiste independientemente del objeto cuya idea se evoca, sin que ambos objetos formen parte de otro objeto que los abarque dentro de la misma totalidad.

En la sinécdoque, en cambio, ambos objetos constituyen un conjunto en el que son, respectivamente el todo y la parte [...]”. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997, p. 330-331.

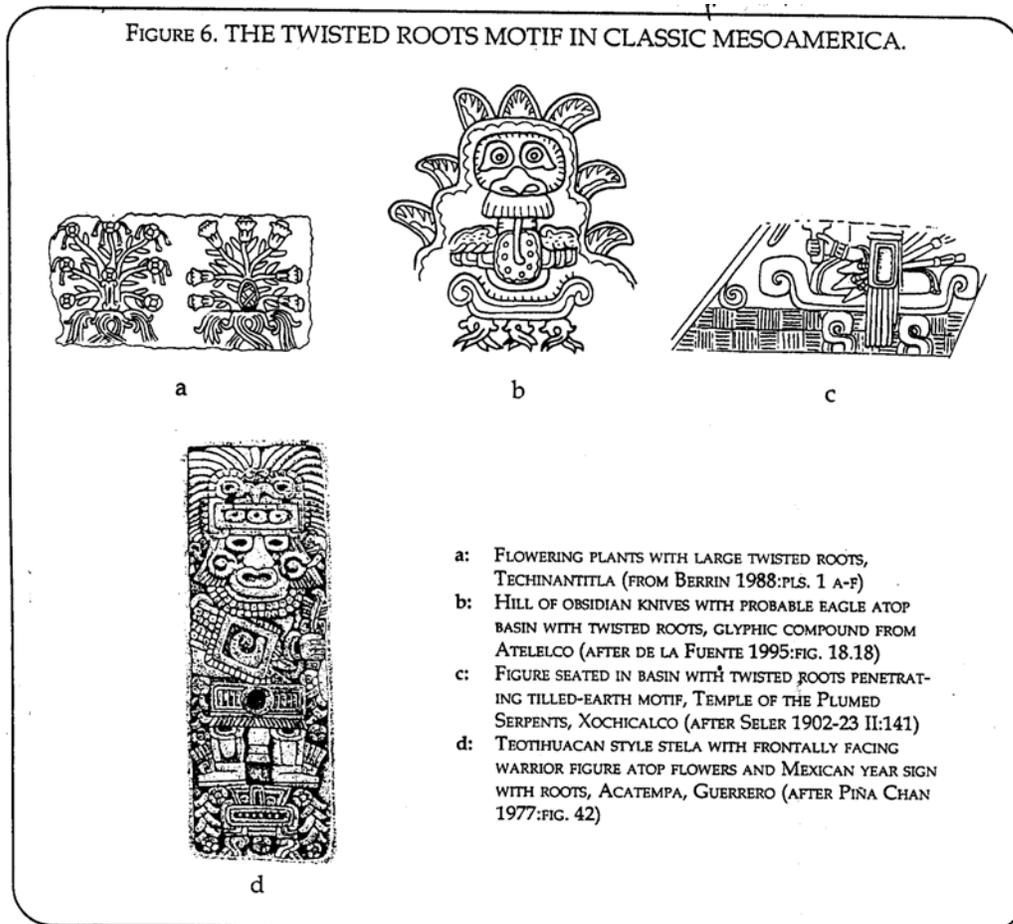
Berlo desarrolla el concepto de metonimia entre las imágenes teotihuacanas en el siguiente texto: Janet C. Berlo (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1992.

<sup>61</sup> La primera está ubicada en el mural de Tepantitla llamado “Paraiso de Tlaloc”, la segunda proviene de Tetitla (tocado y manos).

<sup>62</sup> Karl Taube, “The Writing System of Ancient Teotihuacan, en *Ancient America*, vol. 1, NC y Washington, Center for American Studies, Barnardsville, 2000, p. 2.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

manera se distinguiría la decodificación de los textos verbales de los plásticos, en el caso teotihuacano. Sin contar aún con lecturas precisas, Taube encuentra que es probable que el principio *rebus* estuviera en uso en la escritura de Teotihuacan.<sup>64</sup> Sugiere una posible relación entre una función locativa de las raíces torcidas de los árboles de Techinantitla, la palabra náhuatl *tlanelhuatl* (que significa raíz), y el morfema *-tlan*, representado en la escritura náhuatl.



**Lámina 16.** Esta imagen y la siguiente muestran la diversa procedencia de parte del material en el que se basa K. Taube para argumentar a favor de un sistema de escritura Teotihuacano (según imagen publicada por Taube, 2000: 9, fig. 6).

Distingue dos sistemas gráficos con sus reglas y convenciones inherentes, estos son *escritura* e *iconografía*, así como dos estilos en la escritura: uno *lineal*,

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 28.



Taube no es exclusivo de los textos escriturales que representan unidades de una lengua específica. Los significados de los compuestos glíficos que califican individuos podían variar, siendo éstos topónimos, verbos, títulos de rango u oficio y nombres personales. Es posible que los significados fueran compuestos.<sup>66</sup> El estilo de escritura emblemático se halla en cerámica y en la pintura mural de la ciudad, tanto acompañando a figuras antropomorfas como en forma de signos aislados.<sup>67</sup>

Entre los textos lineales expresados mediante un sistema teotihuacano de escritura, Taube señala los conjuntos de glifos dispuestos a manera de *hileras verticales* del Patio de los Glifos de La Ventilla y concuerda con una observación de Cabrera de que la retícula en la cual se encuentran distribuidos los glifos de dicho lugar recuerda a los códices del Posclásico,<sup>68</sup> entre los cuales existen ejemplos de la distribución de imágenes dentro de una red trazada por medio de líneas rectas, como es el caso del *Códice Borbónico*. En los códices mayas dichas líneas son de color rojo, como se observa también en varios códices asociados con el centro de México, y reciben el nombre maya de **t'ol**, 'fila', 'línea' o 'ringlera de escritura'.<sup>69</sup>

Taube agrega que son comunes los textos lineales de estilo teotihuacano en monumentos del sur de Veracruz y la costa de Chiapas. Señala la existencia de elementos de configuración semejante en La Ventilla y en Tepantitla. Contrariamente a la opinión de C. Millon, Taube opina que el texto en dos columnas verticales del Corredor 12 de Tetitla, no corresponde a la escritura maya. Las vasijas de Escuintla, Guatemala, son muestra de la escritura teotihuacana.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>66</sup> Según Taube, los glifos que acompañan a las figuras antropomorfas de Techinantitla posiblemente combinan varios significados en un solo compuesto, título y nombre personal.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>69</sup> Esta última observación se la debo al profesor Erik Velásquez.

#### 1.1.4 Opiniones que vinculan una lengua determinada con las imágenes

Thomas Barthel<sup>71</sup> propone que los textos teotihuacanos están conformados por elementos que denomina “grafemas atributivos”, cuya función es la de ampliar o diversificar el significado de una “imagen simbólica”. Los grafemas atributivos se presentan en las composiciones plásticas conforme un orden, por ejemplo se distribuyen ocasionalmente en forma de columna, se agrupan mediante un contenedor a los elementos principales formando conjuntos, se adhieren o incluyen en las volutas del habla, salen de las llamadas “Manos Dadivosas” y de las trompetas de caracol; también se encuentran en topónimos. Dichos grafemas pueden constituir textos cuando combinaciones de signos contienen al menos dos elementos distintos ubicados por dentro o por fuera de un marco. Los textos tienen progresión vertical.

Barthel supone una sintaxis en los textos que corresponde a una forma temprana del náhuatl<sup>72</sup> y, de manera particular, vincula los textos de estilo teotihuacano procedentes de Escuintla, Guatemala con el pipil, un dialecto del náhuatl del este hablado en América Central. El totonaco, el popoloca o el otomí, según el autor, no corresponden a este “horizonte textual”.<sup>73</sup>

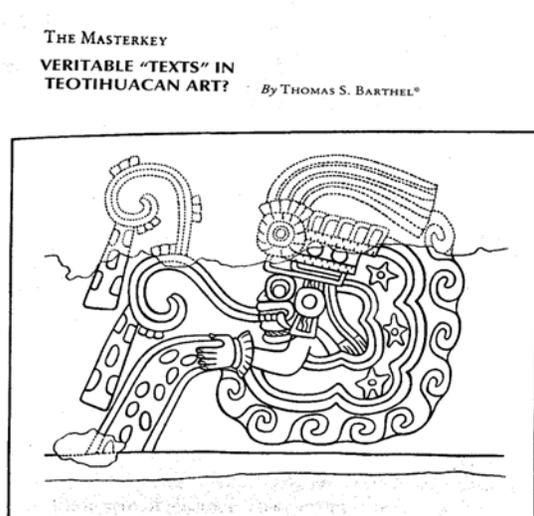
---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 20. E. Velasquez sugiere que el hecho de que diversas sociedades mesoamericanas pudieran haber compartido una tecnología de escritura no implica que una misma lengua se encuentre representada en las inscripciones; comunicación personal.

<sup>71</sup> Thomas Barthel, “Veritable “Texts” in Teotihuacan Art?”, *The Masterkey*, vol. 56, Los Angeles, Southwest Museum, enero – marzo 1982.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 11.



**Lámina 18.** Estas imágenes, procedentes de la pintura mural teotihuacana, formaron parte del material en el que Thomas Barthel basó su hipótesis acerca de los textos teotihuacanos. El autor señala que los elementos adheridos o contenidos en las llamadas “volutas del habla” pueden constituir textos de un sistema de comunicación cuya sintaxis posiblemente corresponde a una forma temprana del náhuatl (según dibujos publicados por Barthel, 1982: 5, 7, figs. 1, 3).

Distintos hallazgos arqueológicos han revelado la presencia en Teotihuacan de restos materiales de procedencia exógena, los cuales han sido interpretados como testimonios de la presencia de distintos grupos étnicos y lingüísticos en el territorio de dicho centro urbano. Michael Spence señala que los glifos y números hallados en la tumba TL7,<sup>74</sup> indican que la lengua zapoteca posiblemente se hablaba en Teotihuacan. Los ocupantes de Tlailotlacan eran zapotecas o tuvieron prácticas y objetos materiales con paralelos en el valle de Oaxaca. En este lugar se halló cerámica funeraria correspondiente a los periodos Monte Albán II y III, equivalente a Tlamimilolpa.<sup>75</sup>

Por otra parte, Evans y Berlo<sup>76</sup> desarrollan estudios iconográficos en los cuales concuerdan con Barthel en la asociación de elementos de la iconografía

<sup>74</sup> Los hallazgos se relizaron durante la década de los ochenta del s. XX. Spence, Michael, “Tlailotlacan, a Zapotec Enclave in Teotihuacan”, en Janet C. Berlo (ed.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan, A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University, 1992.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>76</sup> Evans y Berlo, “Teotihuacan, an introduction”, en J. C. Berlo (ed.), *Art, Ideology, and..., op. cit.*

teotihuacana con una forma de náhuatl que las autoras no especifican. Relacionan motivos iconográficos, los cuales se asocian de alguna manera con fluidos, con los conceptos que en lengua náhuatl expresan el fluir del agua, de los caminos y de la sangre.<sup>77</sup> Según las autoras, aunque “la estructura de la notación glífica en Teotihuacan sugiriere una filiación náhuatl”,<sup>78</sup> no descartan la posibilidad de que el totonaco se hablara en Teotihuacan.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 7.



**Lámina 19.** Esta es la configuración de las imágenes del Patio de los Glifos de La Ventilla, según los dibujos presentados por Rubén Cabrera en 1996 (según publicación de Cabrera, 1996: 33).

Nuevos hallazgos arqueológicos en la década de los noventa detonaron la asociación de imágenes teotihuacanas con vocablos nahuas. Tras los hallazgos de las excavaciones de La Ventilla 1992-1994, Rubén Cabrera<sup>80</sup> propone que las imágenes del Patio de los Glifos constituyen el más antiguo antecedente de los

<sup>80</sup> Rubén Cabrera Castro, "Teotihuacan Cultural Traditions Transmitted into the Postclassic According to Recent Excavations", en David Carrasco (ed.), *Mesoamerica's Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztecs*, University of Colorado Press, 1996 b.

códices del altiplano central.<sup>81</sup> Relaciona a las imágenes de serpientes de dicho patio con la palabra náhuatl mazacóatl. Se refiere a Tláloc como el elemento central de la frase que está siendo expresada. Propone que la retícula indica el orden de lectura.<sup>82</sup> Más tarde Sergio Gómez Chávez y Jaime Núñez H. continúan con el trabajo sobre las imágenes de La Ventilla y señalan que es posible que las imágenes gráficas del Patio de los Glifos sean patronímicos o topónimos.<sup>83</sup> En esta interpretación, dichos elementos de escritura estarían relacionados con el barrio de La Ventilla, donde se encuentran ubicados o con los tributarios del templo del mismo barrio. Las imágenes son consideradas como posibles metonimias relacionadas con eventos calendáricos que conforman una secuencia lineal.

Recientemente, Timothy King y Sergio Gómez Chávez, proponen un desciframiento de las imágenes del Patio de los Glifos, con base en el registro de presencia náhuatl en áreas cercanas a Teotihuacan durante el siglo XVI. Según esta propuesta pionera, dicho registro puede indicar una ocupación continua en el área desde tiempos teotihuacanos, así como la continuidad en el uso de topónimos. Los conjuntos de glifos son examinados en busca de fonetismo.

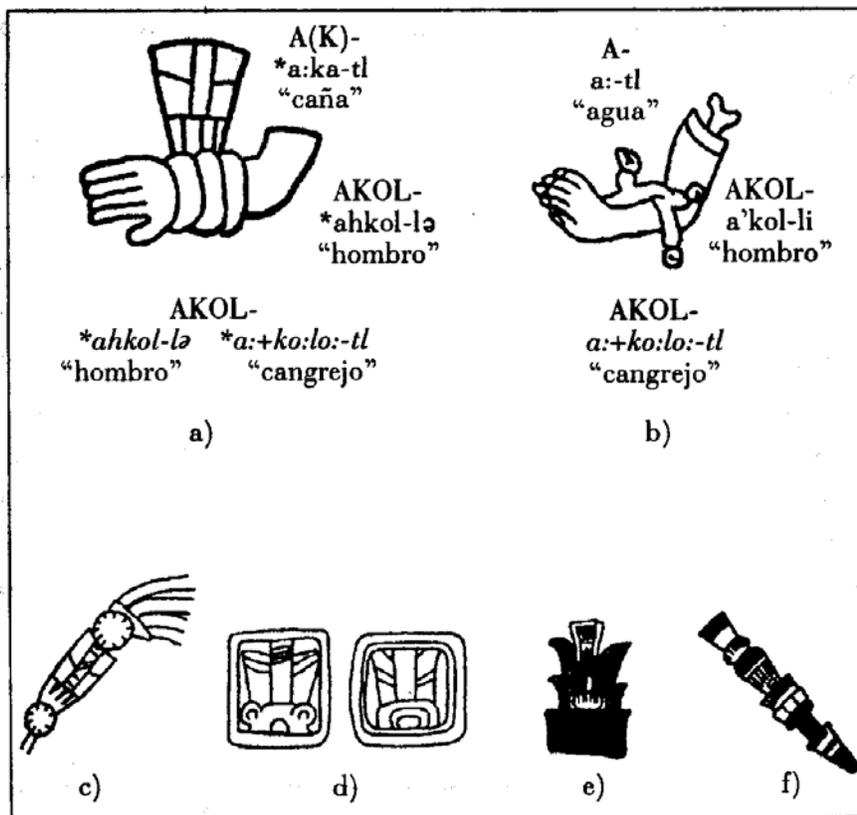
Resulta relevante señalar que, en esta propuesta, los valores de los signos se encuentran asociados con el referente figurativo de las imágenes que les dan origen y por lo tanto, las lecturas se originan en un principio de transparencia icónica en el que no se contemplan posibles valores asignados de manera arbitraria a los elementos gráficos, lo cual aplica tanto para aquellos cuyos valores se encuentran asociados con el principio de acrofonía –según el cual los signos fonéticos de la escritura tienen su origen en el uso de los componentes iniciales de palabras-, como para aquellos elementos asociados con la aplicación del principio *rebus*.

---

<sup>81</sup> Rubén Cabrera Castro, “Figuras gráficas de La Ventilla...”, *op. cit.*, p. 31.

<sup>82</sup> Cabrera “Teotihuacan Cultural...”, *op. cit.*

<sup>83</sup> Sergio Gómez Chávez y J. Núñez, “Análisis preliminar del patrón y la distribución espacial de entierros en el barrio de La Ventilla”, en Linda Manzanilla y Carlos Serrano (eds.), *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan*, México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 104.



**Lámina 20.** En esta lámina se exhibe parte de los valores propuestos para algunos signos de La Ventilla. Como se puede observar, King y Chávez incluyen en su argumentación materiales procedentes de la pintura mural teotihuacana, del relieve de Xochicalco, del *Códice Nutall* y del *Códice Telleriano Remensis* (según lámina publicada por King y Gómez Chávez, 2004: 218, fig. 7).

Los autores coinciden con Cabrera en que las imágenes forman parte del sistema de organización gráfica del estilo Mixteca-Puebla y afirman que conforme a este sistema, las columnas glíficas verticales deben leerse de arriba hacia abajo;<sup>84</sup> las secuencias horizontales son de lectura variable, con preferencia por el

<sup>84</sup> Como se verá en el capítulo segundo, en el caso de que el orden de lectura de las columnas verticales sea el que describen King y Gómez Chávez, un glifo como el que se encuentra en el *graffiti* de La Ventilla reproducido en la Lámina 30 tendría dos posibilidades de interpretación:

- 1.- Que en el caso de las posibles fechas calendáricas no se aplica el principio de distribución en forma de columnas verticales que deben ser leídas de arriba hacia abajo.
- 2.- Que lo que se observa en la distribución de los componentes de la inscripción no es congruente con las hipótesis que proponen que un dialecto de la lengua náhuatl se encuentra representada entre las imágenes gráficas de La Ventilla, puesto que en los nombres calendáricos en náhuatl, el número antecede al nombre del glifo calendárico correspondiente. Esta última observación se la debo al profesor E. Velásquez.

orden que va de izquierda a derecha,<sup>85</sup> en cuanto a la orientación de la mayoría de los glifos, esto indica que la lectura se hacía desde el norte de la plaza. Los glifos se interpretan como topónimos y antropónimos, los últimos son nombres de individuos con títulos, glifos vocacionales o de barrios; se buscan correspondencias entre los glifos de La Ventilla e imágenes aztecas y mixtecas.<sup>86</sup>

Los glifos y conjuntos glíficos<sup>87</sup> están formados, en esta propuesta, por elementos con valores sonoros que se combinan para formar palabras. Cada glifo o compuesto glífico constituye una palabra que puede ser leída, con mayor frecuencia, como logograma o como logograma con homofonía. Puede haber “un glifo logográfico precedido por un glifo fonético que ofrece la primera sílaba de la palabra referida por el glifo logográfico”.<sup>88</sup> Los glifos “pueden estar formados por la raíz de una palabra o un indicador fonético redundante con elementos fonéticos múltiples, o simplemente con glifos logográficos en expresión de una palabra compuesta”.<sup>89</sup> En cuanto al uso de la plaza, los autores proponen que “es posible que la Plaza de los Glifos haya funcionado de manera similar a una sala de consejo, un tribunal de cuentas o un ágora”.<sup>90</sup> Por último, es necesario señalar que las hipótesis de King y Gómez siguen en proceso de trabajo. Timothy King presentó nuevos materiales en el 52vo Congreso de Americanistas realizado en el año 2006 en Sevilla, España.

Para terminar, es posible hacer algunas observaciones más, los trabajos examinados permiten trazar un eje en cuyos extremos se encuentran, por una parte, los estudios de tipo iconográfico –es decir aquellos que se concentran en la interpretación de imágenes con base en su denotación icónica- y, en el otro extremo, las propuestas de lecturas logográficas, fonéticas y mixtas. Las últimas han sido fundamentadas, mayormente, con evidencia externa. Probablemente las propuestas iconográficas y las propuestas relativas a sistemas de escritura, requieren de la sistematización de catálogos de imágenes basados en principios

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>86</sup> Timothy King y S. Gómez Chávez, “Avances en el desciframiento...”, *op. cit.*, p. 208.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 205-206.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 208-209.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 215.

de organización de las imágenes diferentes. Los estudios de tipo iconográfico incluyen las propuestas que se refieren a sistemas de comunicación que tienen como vehículo caracteres gráficos que se organizan posibilitando interpretaciones que varían según las características específicas de cada lector. Cabe resaltar que trabajos como el de Langley –un trabajo amplio y sistemático- pertenece a este último tipo de estudios, ya que se establecen en éste campos semánticos relativos a la interpretación de un elemento de manera figurativa o icónica. Dado que probablemente la configuración de un signo no es garantía de un significado unívoco, es necesario prestar atención a los diferentes modos en que las imágenes se relacionan entre sí. Este es el tema principal del presente trabajo, en que además se procurará observar de qué manera se insertan las imágenes del Patio de los Glifos de La Ventilla en un *corpus* de imágenes teotihuacanas relacionadas con la escritura.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 206.

## Capítulo II

### Descripción del Patio de los Glifos

#### 2.1.1 Arqueología de La Ventilla

Puesto que los trabajos arqueológicos realizados en La Ventilla, proporcionaron las fuentes principales en las que se basa este capítulo, es necesario comentarlos, de manera breve, con el fin de ubicar al lector en el contexto de los descubrimientos recientemente realizados por los arqueólogos en La Ventilla.<sup>1</sup>

Como se vio en páginas anteriores, el hallazgo, durante excavaciones arqueológicas, de una serie de pinturas sobre el piso y muros de una plaza, detonó recientes hipótesis acerca de la antigua escritura teotihuacana. El lugar donde se encontraron dichas pinturas fue nombrado el Patio de los Glifos,<sup>2</sup> y se encuentra dentro del territorio del Rancho La Ventilla, ubicado al este de San Juan Teotihuacan y al sur del Gran Conjunto. El Rancho La Ventilla está inscrito en los cuadrantes S1W1, N1W1, S1W2 y N1W2 del plano de Teotihuacan elaborado por René Millon.<sup>3</sup>

#### Excavaciones arqueológicas en La Ventilla A

---

<sup>1</sup> Para una descripción detallada de los trabajos arqueológicos en La Ventilla se recomienda consultar los informes arqueológicos correspondientes, y las publicaciones de los arqueólogos citadas a lo largo de este trabajo. Otro trabajo donde se publicaron datos específicos y merece ser consultado es el de Carlos Serrano Sánchez (coord.), *Contextos arqueológicos y osteología del barrio de La Ventilla. Teotihuacan (1992-1994)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2003.

<sup>2</sup> Las excavaciones del Frente 2, donde fue hallado el Patio de los Glifos, estuvieron coordinadas por Román Padilla y Julio Zúñiga y fueron supervisadas por el arqueólogo Rubén Cabrera. Sergio Gómez Chávez, *La Ventilla un barrio de la antigua ciudad de Teotihuacán*, México, 2000, 613 p., (tesis Licenciatura en Arqueología), Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública.

<sup>3</sup> René Millon, *Urbanization at Teotihuacan, Mexico. The Teotihuacan Map, Part I, Text*, Austin, University of Texas Press, 1973.

El encuentro accidental de un marcador de juego de pelota fue el origen de las excavaciones en el territorio del Rancho La Ventilla. Este marcador despertó el interés por las formas talladas en su superficie, las cuales aparentemente relacionaban a Teotihuacan con el área del Golfo de México.<sup>4</sup> La búsqueda del contexto arqueológico del marcador motivó las excavaciones del Proyecto 1962-1964 en el conjunto La Ventilla A, a cargo del arqueólogo Román Piña Chan, quien realizó el descubrimiento de tres sistemas de estructuras los cuales fueron excavados parcialmente.<sup>5</sup> A partir de esta exploración se ha considerado que en La Ventilla se ubicaba un barrio de artesanos, dedicados al trabajo lapidario y de la concha.<sup>6</sup>

### Excavaciones arqueológicas en La Ventilla B y La Ventilla C

---

<sup>4</sup> Luis Aveyra Arroyo describió las circunstancias en las que la Estela de La Ventilla fue encontrada y señaló que algunos hallazgos durante las excavaciones posteriores del contexto en que se ubicaba mostraban la influencia de las culturas del Golfo en Teotihuacan. Luis Aveyra Arroyo de Anda, *La estela teotihuacana de La Ventilla*, México, Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963 (I Cuadernos del Museo Nacional de Antropología), p. 18-19. De manera semejante, Román Piña Chan relata que la Estela de La Ventilla fue hallada, durante las excavaciones que estuvieron a su cargo, en lo que se conoce como el Sistema 1 de La Ventilla A. La Estela se encontraba al frente de unos altares, y los arqueólogos hallaron indicios de que fue reutilizada por los habitantes del nivel donde fue encontrada. Los resultados de esta exploración, siguiendo a Piña Chan, confirmaron la existencia de barrios de artesanos en Teotihuacan. También, con base en los hallazgos de fragmentos de yugos, conchas y otros indicios se desarrolló la hipótesis de que existió, durante el apogeo teotihuacano, la presencia de un grupo de artesanos con contactos comerciales con la costa del golfo. Román Piña Chan, "Excavaciones en el Rancho "La Ventilla", en I. Bernal, *Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963, 53 p., p. 50-52.

<sup>5</sup> *Idem.*

Los sistemas I, II y III explorados por Piña Chan, durante la temporada 1962-1964, se encuentran al sur de los cuatro frentes de La Ventilla explorados durante el Proyecto 1962-1964. Las ofrendas y entierros del Proyecto 1962-1964, fueron descritos en 1992 por Evelyn Rattray, *The Teotihuacan Burials and Offerings, A Commentary and Inventory*, Nashville, Vanderbilt University, Publications at Anthropology. Los datos provienen de Sergio Gómez y J. Nuñez, "Análisis preliminar del patrón y la distribución espacial de entierros en el barrio de La Ventilla", en Linda Manzanilla y Carlos Serrano (eds.), *Prácticas funerarias...*, *op. cit.*, p. 16.

Sergio Gómez menciona en su trabajo de tesis que no existen datos suficientes de los conjuntos La Ventilla A, B y C, "por lo que es difícil y en algunos casos imposible saber simplemente la función a la que estuvieron dedicados." S. Gómez, *La Ventilla un barrio de la antigua ciudad de Teotihuacán*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> R. Piña, *op. cit.*, p. 52.

Las excavaciones en el sector llamado La Ventilla B se realizaron durante el mismo Proyecto y estuvieron a cargo de Juan Vidarte.<sup>7</sup> Así como las exploraciones realizadas por el Proyecto La Ventilla 1992-1994, las exploraciones realizadas por Vidarte en 1964 formaban parte de una operación de rescate arqueológico que produjo el encuentro de cientos de estructuras arquitectónicas con entierros y ofrendas, que reforzaron la hipótesis de un fuerte contacto entre Teotihuacan y la costa del Golfo. Es sabido que no existe información registrada acerca de quien emprendió las exploraciones que se realizaron en La Ventilla C, y que no se elaboraron publicaciones acerca de los resultados de las excavaciones.<sup>8</sup>

### 2.1.2 El Proyecto La Ventilla 1992-1994

Una operación de rescate previa a la construcción de una unidad de servicios para la zona arqueológica teotihuacana, dio origen al Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994, cuyas excavaciones fueron coordinadas por el arqueólogo Rubén Cabrera Castro. Durante las excavaciones, los arqueólogos descubrieron distintos conjuntos arquitectónicos delimitados por calles. Los conjuntos contenían basamentos piramidales, templos, altares y áreas habitacionales asociadas con talleres artesanales. Los numerosos entierros y ofrendas, hallados durante las excavaciones, proporcionaron recursos para el fechamiento de las estructuras arquitectónicas y revelaron a los arqueólogos una larga secuencia ocupacional,<sup>9</sup> desde la fase Miccaotli hasta Metepec, en los distintos estratos constructivos<sup>10</sup> (los

---

<sup>7</sup> Las estructuras de La Ventilla B y C se encuentran al oeste y noroeste de los frentes explorados en 1992-1994, S. Gómez y J. Núñez, *op. cit.*, p. 85.

Acerca de la relación entre los hallazgos de La Ventilla B con la costa del Golfo se puede consultar el trabajo de Evelyn Rattray y María Elena Ruiz (coords.), *Interpretaciones culturales de La Ventilla, Teotihuacán*, Anales de Antropología, vol. XVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980, p. 107-110.

<sup>8</sup> Según datos de Evelyn Rattray y María E. Ruiz G., “Interpretaciones culturales de La Ventilla, Teotihuacan, *Anales de Antropología I*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980. p. 110.

<sup>9</sup> Estos datos fueron tomados de Rubén Cabrera Castro, *El Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994. Introducción*, mecanoescrito inédito, p. 1-8.

<sup>10</sup> El dato procede de Sergio Gómez y J. Núñez, “Análisis preliminar de...”, *op. cit.*, p. 96.

fechamientos correspondientes a estas fases pueden ser consultados en la Lámina 1).

El territorio explorado durante dicho proyecto fue dividido en cuatro porciones denominadas Frentes de Excavación. El Frente de Excavación 1, excavado por José Luis Mercado, mostró a los arqueólogos evidencia de que estuvo ocupado desde Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano, hasta Metepec. Ahí fueron encontradas varias unidades arquitectónicas. La distribución de las edificaciones, el acabado de los muros y la evidencia de su intenso mantenimiento originaron la hipótesis de que este complejo de edificaciones tenía una importancia mayor respecto de los conjuntos contiguos y cumplía con la función de “Templo del Barrio”.<sup>11</sup>

Los trabajos de exploración del Frente 3 estuvieron a cargo de Sergio Gómez Chávez en colaboración con Eduardo Ramos. Según reportan los arqueólogos, la secuencia de su ocupación abarca desde Tlamimilolpa Temprano hasta Metepec. El conjunto no estuvo amurallado y presentó características distintas de las observadas en el Frente 1 y el Frente 2, las cuales fueron interpretadas como indicadores de que el Frente 3 fue habitado por “grupos domésticos” que no formaban parte de la élite. En las habitaciones probablemente se realizaban actividades relacionadas con la alimentación, el almacenaje, la producción artesanal de objetos lapidarios y de concha; también encontraron que había lugares de deshecho y lugares destinados a las actividades rituales.<sup>12</sup> Las

---

<sup>11</sup> S. Gómez y J. Núñez, “Análisis preeliminar...”, *op. cit.*, p. 96.

Sergio Gómez Chávez, en su trabajo de tesis antes citado, relaciona la distribución del espacio y la función del edificio designado como templo del barrio con el Gran Espacio Abierto, una gran área en forma de “T”, sin vestigios de edificaciones, que separa los Frentes 1 y 2 del Frente 3 y 4 de La Ventilla. Al Gran Espacio Abierto el arqueólogo asigna la función de plaza pública, lugar dónde se instalaba el *tianguiz* del barrio y se llevaban a cabo ritos comunitarios y el juego de pelota. S. Gómez Chávez, La Ventilla un barrio de la antigua ciudad de Teotihuacán, *op. cit.*, p. 68-69.

Acerca de la arquitectura teotihuacana como indicador de diferenciación social, se puede consultar el libro coordinado por Rubén Cabrera, Ignacio Rodríguez G. y Noel Morelos G., *Teotihuacan 1980 -1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, 400 p. (“Serie Arqueológica”), donde se describe como debido al tamaño, distribución del espacio, los elementos arquitectónicos y los acabados, algunos conjuntos arquitectónicos se diferencian de otros y son atribuidos a distintos niveles socioeconómicos. Como ejemplos de un nivel socioeconómico alto se incluyen La Ventilla B y “palacios” como el de Tepantitla. Como ejemplos de un nivel social que invertía poca fuerza de trabajo en la construcción de sus habitaciones proponen lugares como Tlajinga 33 y Rancho San Mateo.

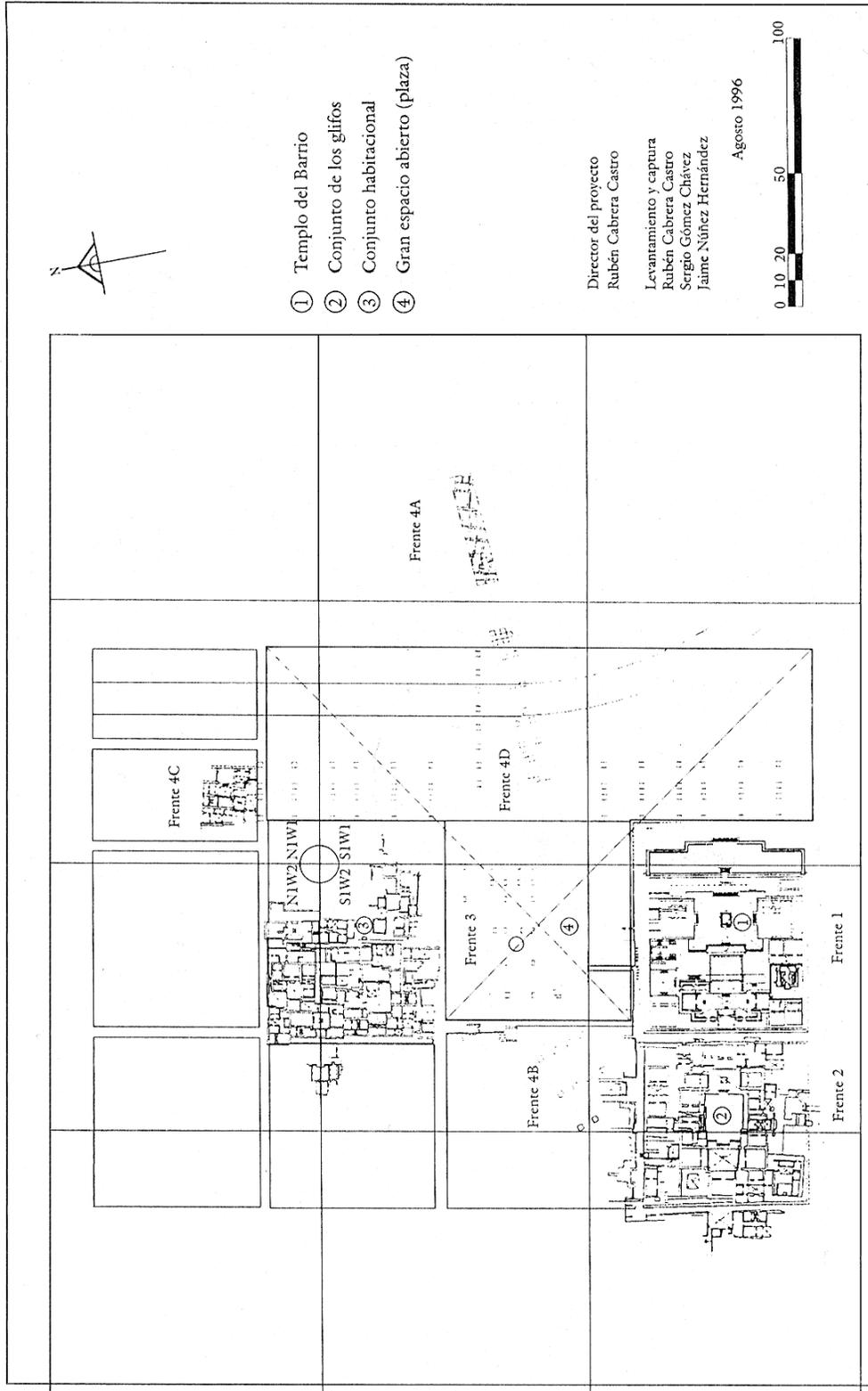
<sup>12</sup> *Ibid.*, *passim*.

interpretaciones están basadas en que las edificaciones, en su mayor parte, están conformadas por pequeños cuartos con muros burdos, sin aplanar y con acceso independiente desde la calle, los cuartos están distribuidos alrededor de patios que en ocasiones cuentan con altares centrales.

El Frente 4, donde se encontraron restos de pintura mural, estuvo a cargo de los arqueólogos Néstor Paredes y Felipe Nava. Los niveles más profundos contienen materiales que corresponden a Tlamimilolpa Tardío. Los arqueólogos interpretaron que en el conjunto pudieron haber habitado “grupos domésticos de élite”<sup>13</sup> (ver Lámina 21).

---

<sup>13</sup> Para conocer mayores detalles, aunque la obra está dedicada mayormente al estudio del Frente 3 de La Ventilla, se puede consultar la tesis antes citada de S. Gómez, *ibid.*, p. 34.



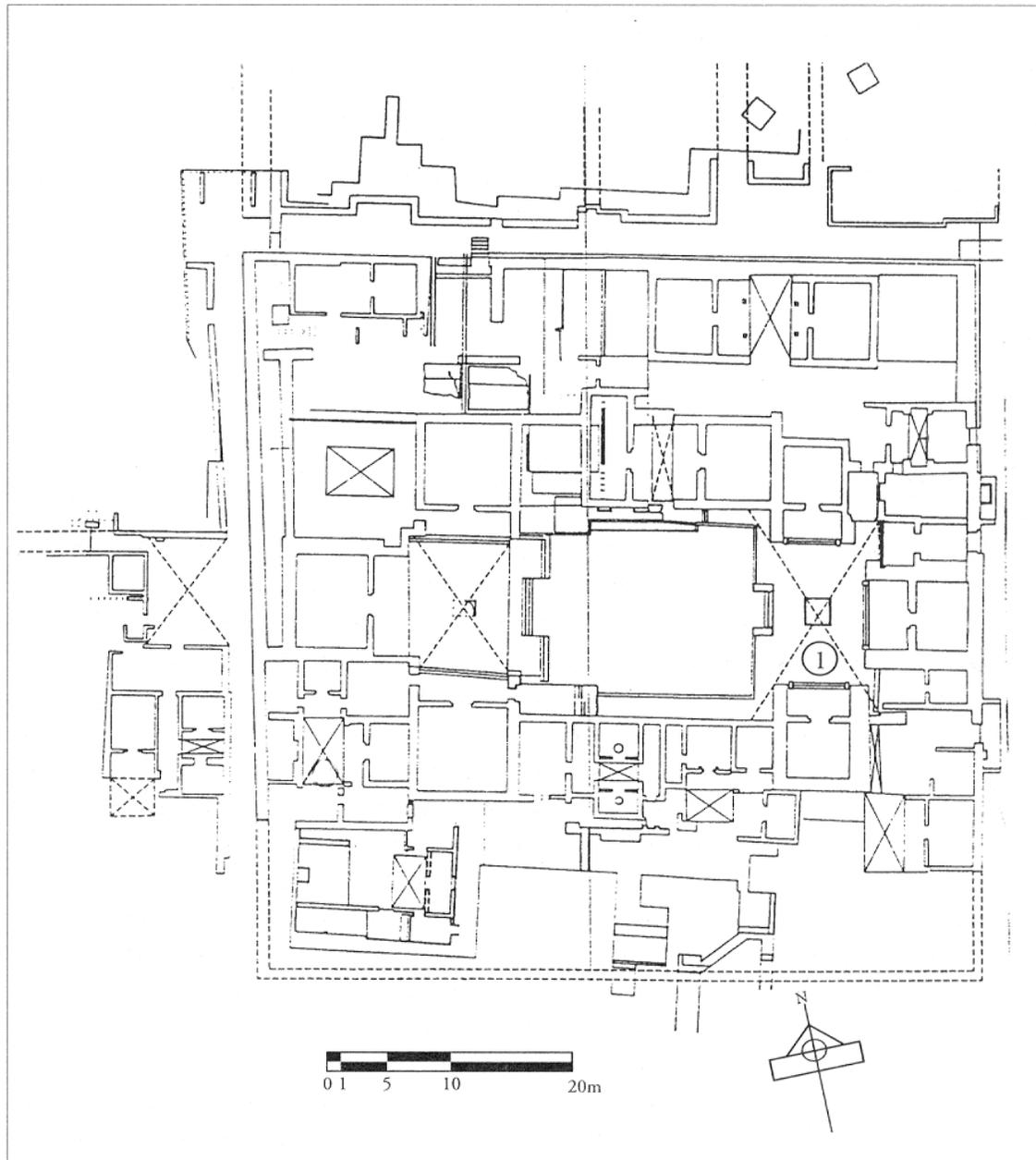
**Lámina 21.** En esta lámina se puede ver la distribución de los 4 Frentes de Excavación (según plano publicado en Gómez y Núñez, 1999: 94).

## El Patio de los Glifos

El Patio de los Glifos forma parte de un conjunto de edificaciones amurallado, denominado como el Frente de Excavación 2. Los arqueólogos reportan que el área total del Frente rebasa los 4000 metros cuadrados. Los trabajos de excavación fueron coordinados por Román Padilla. La muralla de piedra que rodeaba al conjunto estaba recubierta con argamasa y contaba con buen acabado. El resto de los acabados arquitectónicos de las edificaciones fueron calificados por los arqueólogos como de excelente calidad. Las edificaciones de los niveles más profundos de excavación contaron con pisos de tierra, y fueron relacionados con la fase Miccaotli.<sup>14</sup> En los últimos niveles de ocupación los arqueólogos hallaron cerámica tipo Coyotlatelco.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 29.



**Lámina 22.** En esta lámina se muestra la distribución de los restos de las edificaciones del Frente de Excavación 2 de La Ventilla. El Patio de los Glifos se encuentra señalado con el número 1 (según dibujo publicado por Cabrera, 2003: 23).

El nivel constructivo en el que fueron ubicados los glifos de los cuales se ocupa el presente estudio fue asociado con las fases Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan

Temprano.<sup>15</sup> El acceso al Conjunto de los Glifos se encontraba por el lado este. Hubo otro acceso por el lado norte, utilizado durante los últimos niveles de ocupación.

Los arqueólogos han propuesto la hipótesis, con base en el tipo de arquitectura y la pintura mural, de que el Conjunto de los Glifos pudo haber albergado a sectores de la élite del barrio de La Ventilla, que realizaba en esos espacios actividades institucionales como la enseñanza de la lectura o actividades administrativas o seculares. Debido a las distintas características de los cuartos al sur y noroeste del conjunto, se ha sugerido que estos fueron aposentos o espacios de servicio.<sup>16</sup> King y Gómez Chávez proponen que en algún momento, el espacio de la Plaza de los Glifos fue escenario de un evento institucional,<sup>17</sup> ya que hay evidencia de que la plaza llevaba tiempo en uso cuando los glifos fueron pintados.

El Patio de los Glifos se encuentra en una unidad habitacional clasificada como del “tipo residencial” o “tipo Palacio”,<sup>18</sup> en su núcleo central hay una edificación caracterizada como “basamento piramidal de un solo cuerpo”, sobre el cual debió haberse erigido un templo. En el plano de la Lámina 22 se puede observar que a los lados este y oeste de dicho basamento hay dos plazas pequeñas, rodeadas por aposentos porticados que se levantan sobre plataformas de un solo cuerpo con muros en talud rematados con una moldura remetida.<sup>19</sup> El

---

<sup>15</sup> René Millon describió cómo, después de haber alcanzado Teotihuacan su extensión máxima de 22.5 km\_ en la fase Miccaotli, en la fase siguiente, Tlamimilolpa, el área de la ciudad disminuyó mientras que la población iba en aumento. Esta tendencia se mantuvo hasta mediados de Xolalpan. Según los resultados de los arqueólogos de La Ventilla, ésta es la época en que se mantuvo en uso el Patio de los Glifos. René Millon, “Extensión y población de la ciudad de Teotihuacan en sus diferentes periodos, un cálculo provisional”, en *Teotihuacan. Onceava Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 73-74.

<sup>16</sup> S. Gómez Chávez y J. Núñez, *op. cit.*, p. 105.

<sup>17</sup> T. King y S. Gómez, *op. cit.*, p. 240.

<sup>18</sup> Cabrera aclara que estos tipos de edificaciones “se caracterizan por estar constituidos por grandes espacios habitacionales asociados a templos, altares, plazas y patios, cuyos muros muestran un excelente acabado y algunos están decorados con murales que representan diferentes temas. Se componen de varias secciones formadas por patios o plazas enmarcadas por aposentos colocados –según la clásica distribución teotihuacana– estableciendo así complejos de tres estructuras, de acuerdo a los puntos cardinales.” “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>19</sup> Este remate se considera poco común en las construcciones teotihuacanas. En los lados norte, sur y oriente de la plaza hay basamentos con fachadas en talud con molduras en forma de “U” invertida. El aposento porticado al este del Patio de los Glifos ubicado frente al basamento central se desplanta de una plataforma de mayor elevación, las molduras de los basamentos han sido consideradas como parecidas a los tableros tipo “escapulario” de Monte Albán. Julio Ruiz Zúñiga, *El Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994. Informe General de las Excavaciones del Frente II de La Ventilla*, mecanoscrito inédito, p. 109-111, y Rubén

piso en el cual se encuentran pintados los glifos, se encuentra marcado con el número 1 en dicha lámina, mide 7.55 metros de este a oeste y 11.70 metros de norte a sur.<sup>20</sup> En un momento, el acceso principal desde el exterior a este espacio estaba ubicado en la esquina noreste.<sup>21</sup> En las esquinas sureste y suroeste de la plaza hubo dos pasillos que llevaban a otras habitaciones del conjunto.<sup>22</sup>

Como puede verse en la Lámina 23, la mayoría de los 42 elementos gráficos discretos<sup>23</sup> considerados como glifos, es decir, aquellos que se perciben a manera de unidades visuales aisladas unas de otras, se encuentran inscritos en una retícula trazada con líneas rectas. Otros cinco “glifos” que se toman en consideración en este trabajo están sobre dos muros contiguos a la plaza. Los glifos se encuentran orientados mirando hacia el este, exceptuando un cráneo orientado en dirección contraria.<sup>24</sup> Según datos publicados por los arqueólogos, existen también restos borrados de glifos tanto en la plaza como fuera de ella. Fueron descubiertas horadaciones circulares restauradas todavía en época prehispánica, tanto en los aposentos, como en los pórticos del Conjunto de los Glifos. En el piso del aposento oeste se ha reportado que existen restos de lo que parece ser una retícula análoga a la que se conservó en el Patio de los Glifos.<sup>25</sup>

Los arqueólogos afirman que existen otros glifos que fueron hallados sobre los pisos más tardíos del conjunto, tienen características estilísticas distintas de

---

Cabrera Castro, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 28-30, en este trabajo se halla una descripción detallada del conjunto arquitectónico en que se encuentra el Patio de los Glifos.

<sup>20</sup> Los glifos pintados miden aproximadamente 20 centímetros de lado. Las medidas de cada glifo pueden ser consultadas en Zúñiga, *ibid.*, p. 112-115.

<sup>21</sup> Información tomada de T. King y S. Gómez, *op. cit.*, p. 203.

<sup>22</sup> Zúñiga, *op. cit.*, p. 112-115.

<sup>23</sup> El término *discreto*, en el presente trabajo, se entiende de la manera siguiente:

“ [...] En semiótica, la discreción juega el mismo rol que en la lógica o que en matemáticas: sirve para definir la unidad semiótica, construida con ayuda de los conceptos de identidad y alteridad. Una unidad discreta se caracteriza por una ruptura de continuidad con relación a las unidades vecinas; por este hecho, puede servir como elemento constituyente de otras unidades, etc. Ha de observarse, sin embargo, que, si bien el concepto de discreción es indispensable para definir las unidades sintagmáticas, no basta, en cambio, para especificar las categorías paradigmáticas, que pueden ser discretas (posible/imposible) o graduadas (probable/improbable). Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 124-125.

<sup>24</sup> Rubén Cabrera, “Teotihuacan Cultural Traditions...”, *op. cit.*, p. 211.

<sup>25</sup> Cabrera, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 30.

Para mayores detalles acerca de otros glifos conservados, así como de los posibles glifos “jubilados”, es decir eliminados por alguna razón en tiempos en que el Conjunto estaba activo, se puede consultar el trabajo de Timothy King y Sergio Gómez Chávez, *op. cit.*, p. 233-237.

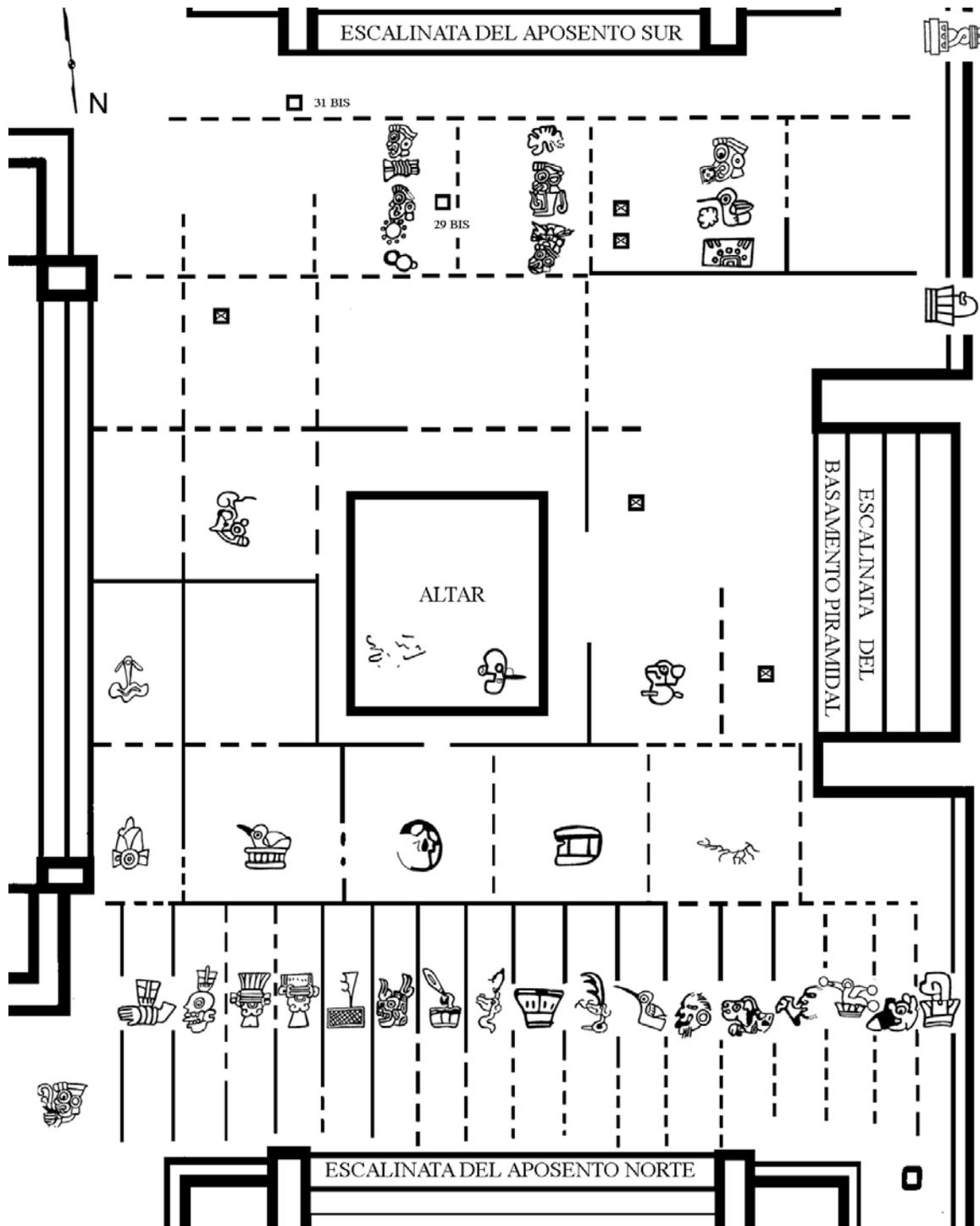
los del nivel constructivo de la Plaza de los Glifos,<sup>26</sup> el estudio de estos últimos excede los límites de este trabajo. También se reportó que fue hallada una figura masculina de pie, rodeada de magueyes y de flores, pintada en el piso de un pequeño patio, junto a un drenaje, esta pintura se encuentra en el mismo nivel de ocupación que el Patio de los Glifos, y fue interpretada de manera iconográfica.<sup>27</sup>

La lámina que sigue se anexó a otras tres láminas independientes de la encuadernación de este volumen. Se sugiere que durante la lectura de lo que sigue se tengan presentes dichas láminas, con el fin de facilitar el proceso de localización de las unidades en las que fue segmentada la composición del Patio de los Glifos.

---

<sup>26</sup> S. Gómez y J. Núñez, *op. cit.*, p. 104.

<sup>27</sup> Esta pintura en el piso se encuentra al norte del Patio de los Glifos; le ha sido atribuida la misma técnica pictórica que la de las pinturas del piso del Patio de los Glifos. Según Cabrera, representa una figura irrigando un campo de magueyes con el semen que sale de su pene, el personaje fue relacionado con Xólotl y con la fertilidad. *Ibid.*, p. 39.



**Lámina 23.** En esta lámina se puede observar la distribución aproximada de la mayor parte de las imágenes del Patio de los Glifos en la retícula formada por líneas paralelas y perpendiculares pintadas en la superficie del patio. En esta lámina la relación de proporción entre el tamaño de la retícula y el de los glifos fue alterada y no corresponde a la realidad, fue necesario alterar los tamaños relativos con el fin de posibilitar la visualización de la imagen. Por los mismos motivos se eliminó en algunos casos parte del dibujo de la retícula; el dibujo completo de esta última se puede observar en la lámina

siguiente. Las líneas punteadas indican los lugares en los cuales el dibujo de la retícula se reconstruyó (redibujado de Cabrera, 1995:402, lámina 2).

Rubén Cabrera clasificó de la manera siguiente los motivos que observó entre los glifos de la plaza:

- Rostros humanos: deidades, personajes o cráneos.
- Animales: felinos y algunos cánidos.
- Aves: colibríes.
- Reptiles con astas de venado.
- Figuras fitomorfas.
- Representaciones de edificios.
- Motivos simbólicos: bolsas de copal, *zacatapayolli* o símbolos de sacrificio, Ojo de Reptil.
- Grupo de figuras abstractas.<sup>28</sup>

En esta clasificación no hubo una propuesta en torno a las relaciones que se establecen entre las imágenes de la plaza.

### **Patio de los Glifos. Estratigrafía**

En distintos niveles de ocupación, los arqueólogos encontraron varios recintos con murales, los cuales generaron la propuesta de una secuencia cronológica para la pintura mural, la cual fue presentada por Sergio Gómez Chávez y Román Padilla.<sup>29</sup> Ellos observaron marcadas diferencias de estilo, diseño y técnica entre

---

<sup>28</sup> R. Cabrera, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 31.

<sup>29</sup> Los datos de este apartado provienen de Sergio Gómez y Román Padilla Rodríguez, “Correlación cronológica de la pintura mural en tres conjuntos arquitectónicos de La Ventilla, Teotihuacán”, en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacán, reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, 549 p., (Colección Científica, “Serie Arqueología”). Los autores subrayan la relevancia de la periodización de la pintura mural, ya que sólo

la pintura de los distintos niveles. Los murales fueron fechados de la manera siguiente:<sup>30</sup>

1.- Unidad Sur del Patio Jaguares. Fase Tlamimilolpa Temprano: 200-300 d. C.

Este nivel constructivo contiene los llamados Edificios de Bordes Rojos, que tienen la evidencia más antigua de pintura mural del conjunto arquitectónico. Dicho nivel corresponde temporalmente al de los edificios pintados de manera similar en el Frente 1.

2.- Nivel de los Jaguares. Fases Tlamimilolpa Tardío- Xolalpan Temprano: 400-550 d.C. Este nivel está asociado con el nivel del Patio Chalchihuites del Frente 1. Recuérdese que a este nivel constructivo corresponden los hallazgos en el Patio de los Glifos.

3.- Superimposición al Nivel de los Jaguares, Nivel Sacerdotes. Fase Xolalpan Tardío: 550-600 d.C. En este último nivel no cambia el patrón de la distribución del espacio arquitectónico respecto del nivel anterior.

En el nivel del Patio de los Glifos se hallaron dos entierros primarios y uno secundario, cuyos materiales asociados permitieron el fechamiento del patio para

---

fechamientos absolutos permitirán “caracterizarla como resultado de un momento particular en el desarrollo de la sociedad”.

En el mismo libro se puede consultar la propuesta metodológica para el fechamiento de las fases técnicas de la pintura mural teotihuacana de Diana Magaloni, “Metodología para la seriación de la pintura mural teotihuacana, técnica y lenguaje visual”. La tradición mural teotihuacana, indica la autora, inicia en la Fase Técnica 2, que corresponde a Tlamimilolpa Temprano (200-300 d. C.) con el indicador de la incorporación del uso del cuarzo volcánico en las imprimaturas, aunque continúa el uso del carbonato de calcio. En la transición de la Fase Técnica 2 a la 3 (300-450 d. C.) entra en desuso el último. La Fase Técnica 4, que corresponde a Metepec (650-750 d. C.), se caracteriza por que la cantidad de cargas de cuarzo equivale a las cargas de cal.

<sup>30</sup> El método de fechamiento de los murales hace referencia tanto al contexto arquitectónico como al estratigráfico, la propuesta de fechamiento de Gómez y Padilla conjuga el estudio integral de los elementos asociados y se puede consultar en “Correlación cronológica...”, *op cit.*, p. 202-203.

la fase Tlamimilolpa.<sup>31</sup> Rubén Cabrera propuso una fecha aproximada para el nivel constructivo del Patio de los Glifos de 450 d.C.<sup>32</sup> Debajo y encima del nivel de los glifos, se registraron otros niveles constructivos cuyo estudio excede los límites de este trabajo.

## 2.2.0 ¿Cómo están organizadas las imágenes del Patio de los Glifos?

Después de haber presentado brevemente algunos de los estudios arqueológicos realizados en La Ventilla, en las páginas que restan del presente capítulo, se propone un estudio formal de las relaciones entre los elementos gráficos que se observan en la Plaza de los Glifos. Se considera que el estudio de la organización formal de las imágenes proporcionará una base que ayudará a elucidar una pregunta la cual, como se pudo ver en el capítulo anterior, no es por primera vez que se formula frente a imágenes teotihuacanas, por supuesto que en el presente trabajo se trata de una pregunta específica frente a un *corpus* determinado, esta pregunta es -si la organización de las imágenes gráficas del Patio de los Glifos se constituye por manifestaciones particulares de paradigmas<sup>33</sup> de organización de

---

<sup>31</sup> Los entierros primarios referidos tienen el número 70 y el número 172, el entierro secundario lleva por número el 74. Sergio Gómez reporta que se hallaron esqueletos de adultos depositados directamente en profundas fosas con ofrendas de cerámica, obsidiana, piedra verde, pizarra y cinabrio. La información fue tomada del trabajo de T. King y S. Gómez, *op. cit.*, p. 204. Se puede consultar también, a propósito de los entierros de La Ventilla hallados durante las exploraciones de 1992-1994, Carlos Serrano (coord.), *Contextos arqueológicos y osteología...*, *op. cit.*

<sup>32</sup> Rubén Cabrera, “Teotihuacan Cultural Traditions...”, *op. cit.*, p. 213.

<sup>33</sup> Paradigma se entenderá, en lo sucesivo, como una clase de componentes permutables en una cadena sintagmática. Los componentes en una relación paradigmática se conjugan de manera *asociativa*. Por paradigma teotihuacano de organización gráfica se entenderá, en este caso, que existen signos con configuraciones semejantes o análogas, que muestran relaciones compositivas semejantes entre sí, en determinados sintagmas, manifestados por medios gráficos, en contextos gráficos comparables. La composición gráfica del Patio de los Glifos puede constituir un macro-texto el cual integra varios textos en un conjunto que suponía varias posibles lecturas o interpretaciones, no necesariamente sucesivas. Como se verá durante el desarrollo del presente capítulo, hay evidencia, derivada de los recursos compositivos, para considerar que la distribución de los signos posiblemente no suponía una decodificación unívoca de una secuencia de signos llevada a cabo de manera lineal en el tiempo.

En cuanto a los conjuntos de signos integrados de manera asociativa, me refiero a las siguientes ideas de Saussure: “La conexión sintagmática es *in praesentia*; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva. Por el contrario, la conexión asociativa une términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual” [...] “Mientras que un sintagma evoca en seguida la idea de un orden de sucesión y de un número determinado de elementos, los términos de una familia asociativa no se presentan ni en número

imágenes estereotipadas<sup>34</sup> en Teotihuacan-, una posibilidad distinta es que las imágenes de dicho patio pertenezcan a un solo paradigma. Me inclino, de manera tentativa, por la primera opción, debido a la variedad y abundancia de caracteres en el Patio de los Glifos, y a las maneras en que estos se presentan.

El propósito del presente apartado es el de proporcionar material para, más adelante, en el tercer capítulo, observar si existen elementos para afirmar que la organización gráfica específica del Patio de los Glifos constituye parte de una entidad estable –un sistema teotihuacano de organización gráfica constituido por paradigmas- y constituye, a su vez, una respuesta gráfica particular a las

---

definido ni en un orden determinado” Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 208-212.

Greimas y Courtés definen paradigma de la manera siguiente:

“1. El paradigma está constituido por una clase de elementos capaces de ocupar un mismo lugar en la cadena sintagmática o –lo que viene a ser igual- por un conjunto de elementos sustituibles entre sí en un mismo contexto. Los elementos así reconocidos por la prueba de conmutación mantienen entre sí relaciones de oposición que el análisis ulterior puede formular en términos de rasgos distintivos; las oposiciones distintivas permiten, a su vez, constituir sub-clases dentro de un paradigma.

2. Tradicionalmente, el término paradigma servía para designar los esquemas de flexión o de acentuación de las palabras (declinación, conjugación, etc.). Este concepto, ampliado y redefinido, se emplea para construir no sólo las clases gramaticales, sino las fonológicas y semánticas”. En cuanto a la definición de sintagma, esta se encuentra en interdependencia con la de paradigma:

“1. Con el nombre de sintagma se designa una combinación de elementos copresentes en un enunciado (frase o discurso), definibles –fuera de la relación del tipo “y... y” que permite reconocerlos- por las relaciones de selección o de solidaridad que mantienen entre sí y por la relación hipotáctica que los une a la unidad superior constituida por ellos mismos. Los sintagmas se obtienen mediante la segmentación de la cadena sintagmática; el establecimiento de las relaciones entre las partes y las totalidades segmentables tiene por resultado transformar esta cadena en una jerarquía sintagmática. El análisis sintagmático se agota cuando los elementos últimos, constitutivos de un sintagma, ya no pueden segmentarse ni pueden ser considerados como sintagmas: el análisis paradigmático toma entonces el relevo de la descripción sintagmática”. Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 297, 381.

<sup>34</sup> Un signo gráfico teotihuacano estereotipado será considerado como aquel que se presenta, en diversas clases compositivas, cuyas variaciones de configuración no se consideran como significativas. Todo signo se puede considerar como estereotipado en la medida en que tiene *réplicas*. Para explicar el uso del término *réplica* es necesario mencionar que Peirce nombra como símbolo a aquel “signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia, el Símbolo es, en sí mismo, un tipo general o ley, esto es, un Legisigno. En carácter de tal, actúa a través de una Réplica [...] El Símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante. Todas las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son Símbolos. Hablamos de escribir o de pronunciar la palabra “hombre”, pero lo que pronunciamos o escribimos es solamente una *réplica* o corporización de la palabra. La palabra en sí misma no tiene existencia, aunque tiene un ser real, que *consiste* en que los existentes se *conformarán* a dicho ser. Es un modo de secuencia de tres sonidos [sic], o representámenes de sonidos, que se convierten en signo sólo por el hecho de que un hábito, o una ley adquirida, hará que las réplicas del mismo sean interpretadas con el significado de “hombre” u “hombres”. La palabra y su significado son, ambos, reglas generales; pero, de los dos, sólo la palabra prescribe las cualidades de sus réplicas en sí mismas.” Charles Sanders Peirce, “La ética de la terminología”, en *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1986, p. 31, 55.

características formales del espacio en el que se encuentra la inscripción.<sup>35</sup> Esto será posible siempre y cuando se logre observar tanto en el *corpus* del Patio de los Glifos, como en el *corpus* de las imágenes relacionadas con una escritura teotihuacana, una congruencia suficiente tanto en la configuración de los elementos considerados, así como una regularidad compositiva tal que permitan suponer la existencia de un sistema subyacente a la organización de las imágenes del *corpus*. Para responder a la totalidad de los objetivos antes enunciados, también será necesario observar si el espacio arquitectónico se articula con las características formales de la inscripción, ya que esto puede ayudar a distinguir aquellos elementos que son característicos y particulares del Patio de los Glifos, de aquellos que forman parte de algunos principios compositivos teotihuacanos. La comprobación de que la segmentación realizada es la correcta deberá esperar una futura argumentación en torno a los valores particulares de los signos implicados. Dicha argumentación debe contemplar que, en varias muestras compositivas, los valores gráficos se comporten de manera congruente con los valores particulares atribuidos a los signos en composición. Mientras esto sucede, se procederá al estudio de las relaciones formales que es posible observar en la composición plástica.

Pese a que el Patio de los Glifos y el contexto arquitectónico en el que se encuentra integrado han sido descritos con anterioridad en varios estudios antes mencionados,<sup>36</sup> en este trabajo se recurrirá a una nueva mención de algunos de los elementos que conforman las imágenes del Patio de los Glifos, con el objetivo de estudiar de qué manera dichos elementos se encuentran relacionados, formando así un compuesto gráfico considerado como última unidad o totalidad. Con este objetivo, algunos de los elementos gráficos serán nombrados y

---

<sup>35</sup> Para los fines del presente trabajo, en lo sucesivo, se entenderá inscripción como cualquier texto manifestado por medio de un sistema de escritura, independientemente del soporte material en que se encuentre.

<sup>36</sup> Tras la realización del hallazgo del Patio de los Glifos, Rubén Cabrera realizó algunas publicaciones en las que describió tanto el espacio, como las imágenes de La Ventilla, como son, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, “La Ventilla 1992-1994. Sectores 1-4”, en B. de la Fuente, t. 1, *op. cit.*, p. 163, “Caracteres glíficos teotihuacanos en un piso de La Ventilla”, en B. de la Fuente, t. 2, *op.cit.*, p. 401-428.

Otra descripción de la Plaza de los Glifos puede ser consultada en Timothy King y Sergio Gómez, *op. cit.* También puede consultarse una extensa descripción de la arquitectura de La Ventilla en la tesis de Sergio Gómez Chávez, (*op. cit.*).

numerados de manera distinta a las denominaciones y numeraciones que pueden ser encontradas en otros trabajos referentes al tema de los glifos de La Ventilla.

El procedimiento de trabajo que se sigue en este capítulo, es el de la segmentación de la totalidad de la imagen gráfica del piso del Patio de los Glifos, considerada como un proceso<sup>37</sup> –una inscripción particular realizada en un sistema de signos estereotipado- el cual se propone como perteneciente a una clase de textos organizados de manera no icónica. Dicha imagen será dividida a su vez, en componentes o clases, una división en tantos componentes como sea posible aislar a partir de los cortes en las articulaciones entre elementos que sugiere la imagen misma.<sup>38</sup>

El punto de partida de la segmentación anteriormente descrita se encuentra en la presuposición de que las imágenes del Patio de los Glifos pueden ser tratadas ya sea como una manifestación de un lenguaje gráfico estereotipado en sí mismo, ya sea como un vehículo de transmisión de contenidos verbales, y en este punto es conveniente recordar el papel del elemento formal en el desarrollo de una teoría lingüística:

---

<sup>37</sup> Este término se entiende en el presente trabajo de la manera que sigue:

“Al querer precisar la dicotomía saussuriana de lengua/habla, L.Hjelmslev la ha interpretado como un caso particular de aproximación más general, por el que el sujeto cognoscente aborda el objeto a conocer, enfocándolo ya sea como sistema, ya como proceso. El proceso semiótico –que no recoge sino una parte de las determinaciones del concepto vago de habla- designa entonces, en la terminología hjelmsleviana, el eje sintagmático del lenguaje y se opone al sistema semiótico que representa el eje paradigmático”. Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 318.

<sup>38</sup> En este punto se considera la práctica del principio empírico según lo comprende Hjelmslev, es decir un estudio que presupone la existencia de una clase –en el caso de La Ventilla posibles inscripciones teotihuacanas organizadas bajo principios no icónicos- constituida por componentes –tantos elementos y relaciones estereotipados como la imagen permita discernir-. Es claro que la teoría de Hjelmslev está conformada con base en el estudio de la lengua como un sistema de signos. En el presente trabajo se presupone la existencia de al menos dos sistemas de signos gráficos teotihuacanos –la composición plástica con intención figurativa, conformada por elementos y recursos gráficos estereotipados, y un tipo de composición cuyas unidades constitutivas se combinan para significar algo distinto de los motivos figurativos que la integran- se presupone la existencia de principios fundamentales comunes en los sistemas de signos. Así, en palabras de Hjelmslev, “Si hay algo que dar al investigador lingüístico (nos expresamos en condicional por razones epistemológicas), es el *texto* todavía sin analizar, indiviso y en su integridad absoluta. El único camino posible a seguir, si queremos ordenar un sistema que permita el proceso de ese texto, es realizar un análisis en el que se considere el texto como clase dividida en componentes, después estos componentes como clases divididas en componentes, y así sucesivamente hasta agotar el análisis. Tal procedimiento, según lo visto, puede definirse brevemente como una progresión de la clase al componente, no del componente a la clase, como análisis y especificación, no como síntesis y generalización, en oposición al método inductivo, en el sentido en que lo emplea la lingüística”. Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica), p. 25-26.

Una teoría lingüística que trate de hallar la estructura específica del lenguaje a través de un sistema de premisas exclusivamente formal, aun teniendo siempre en cuenta las fluctuaciones y cambios del lenguaje hablado, habrá de negarse, necesariamente, a conceder valor exclusivo a estos cambios; habrá de perseguir una *constancia* que no se apoye en ninguna <<realidad>> exterior al lenguaje –una constancia que haga a una lengua, cualquiera que sea, y que haga a una lengua idéntica a sí misma en todas sus diversas manifestaciones-. Una vez hallada y descrita esa constancia, podrá entonces proyectarse sobre la <<realidad>> exterior al lenguaje, cualquiera que sea la especie de esta <<realidad>> (física, fisiológica, psicológica, lógica u ontológica), de modo que, incluso al considerar esa <<realidad>>, el lenguaje, como punto de referencia central, continúe siendo el objeto principal – y no un conglomerado, sino una totalidad organizada, con una estructura lingüística como principio dominante.<sup>39</sup>

Si bien es cierto que, hasta el momento, no está comprobada una filiación lingüística teotihuacana, en el caso de que las imágenes antes mencionadas se encuentren organizadas con el propósito de transmitir mensajes verbales, es posible que algunas unidades características de la lengua se encuentren representadas mediante unidades visuales, por este motivo, la descomposición de la imagen en componentes resulta necesaria, de la misma manera que si se trata de un lenguaje de signos plásticos estereotipados:

*A priori*, la tesis de que para cada *proceso* hay un *sistema* correspondiente, por medio del cual puede aquel analizarse y describirse con un número limitado de premisas, podría considerarse de validez general. Debe suponerse que es posible analizar todo proceso en un número limitado de elementos recurriendo a diversas combinaciones. Entonces, sobre la base de tal análisis será viable ordenar estos elementos en clases, de acuerdo con sus posibilidades de combinación [...]<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>40</sup> *Idem.*

Los elementos gráficos que conforman las imágenes del Patio de los Glifos entendidas como texto han sido divididos, de acuerdo con las características formales observadas, de la siguiente manera:

- retícula,
- secuencias,
- conjuntos,
- elementos dentro de la retícula que no conforman secuencias ni conjuntos,
- elementos fuera de la retícula,
- unidades mayores, que son compuestos formados por unidades menores,
- unidades visuales que no forman compuestos.

A continuación se expondrán las características de cada uno de los elementos antes mencionados.

### **2.2.1 Retícula**

La retícula se encuentra orientada siguiendo la dirección de los ejes principales de los edificios del Conjunto de los Glifos.<sup>41</sup>

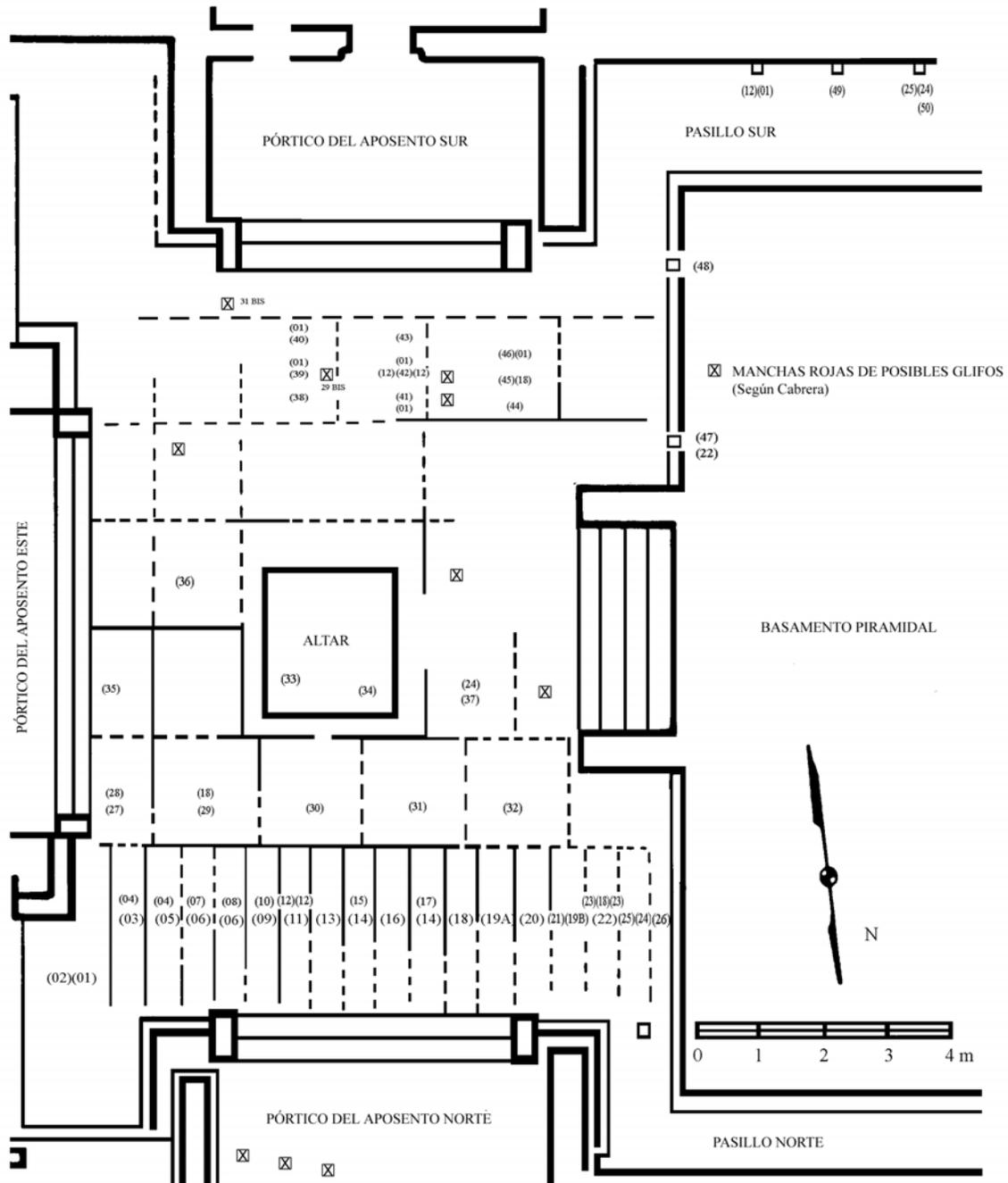
Como se puede observar en la Lámina 24, la retícula se encuentra alineada de manera congruente con la organización de los edificios circundantes, formando líneas paralelas y perpendiculares en relación con la distribución de los elementos arquitectónicos. Su traza general se encuentra articulada con la distribución de la

---

<sup>41</sup> Como es sabido, la traza de las calles de la ciudad de Teotihuacan se distribuye a partir de dos ejes perpendiculares, partiendo de la Calle de los Muertos, esto es de sur a norte,  $15^{\circ} 28'$  al este del norte y de este a oeste con una orientación de  $16^{\circ} 30'$  hacia el sur del este. La totalidad de la traza urbana teotihuacana coincide con esta orientación. Los datos fueron tomados de J. Broda, "Calendarics and Ritual Landscape at Teotihuacan", en D. Carrasco, *op. cit.*, p. 401-402.

planta de las edificaciones de la plaza, de manera que en algunos casos prolonga visualmente los límites de los edificios, como se puede observar en la relación entre los límites del pórtico y de la escalinata del edificio este con el límite de la retícula del lado sur y con el límite visual que establece la secuencia de glifos al extremo norte de la plaza, o en los restos de un eje que divide la plaza desde el centro del edificio este y apunta hasta el centro del basamento piramidal en el extremo oeste de la plaza.

PATIO DE LOS GLIFOS. UBICACIÓN DE LAS UNIDADES MENORES



**Lámina 24.** En esta imagen se puede observar la distribución general de la retícula en relación con los edificios que limitan la Plaza de los Glifos. Dentro de la retícula se encuentran las unidades visuales -los glifos-, que en esta lámina han sido sustituidos por números que permiten observar la repetición de elementos gráficos dentro del espacio de la plaza. Fue necesario colocar entre paréntesis la numeración de los elementos gráficos

para facilitar su distinción ya que, en ocasiones, dichos elementos forman compuestos que se presentan como unidades visuales discretas y, como se verá en algunas láminas que siguen, es necesario distinguir la numeración por posición en el plano, de la numeración de los elementos particulares (plano basado en Cabrera, 1995: 402, lámina 2).

### **Organización de las imágenes en la retícula**

La retícula determina la organización de las unidades gráficas en el espacio de la plaza. Las imágenes así distribuidas conforman secuencias y conjuntos de elementos. La retícula también delimita la ubicación de los elementos gráficos que no conforman secuencias. Como se puede observar en la Lámina 24, por medio de la red de trazos de líneas rectas, se relacionan los elementos gráficos y las agrupaciones de estos mismos, con la traza arquitectónica del conjunto. Las unidades visuales discretas se encuentran organizadas dentro de la retícula de la manera siguiente:

- secuencias visuales de unidades gráficas que conforman ejes distribuidos de este a oeste (o viceversa), las cuales serán denominadas secuencias horizontales,
- conjuntos visuales de unidades gráficas distribuidas de norte a sur (o viceversa), los cuales serán denominados columnas verticales,
- algunas unidades gráficas que no conforman secuencias en el altar,
- algunas unidades gráficas contiguas al altar que no conforman secuencias,
- secuencias visuales de unidades gráficas alineadas en dos muros de la plaza.

**Lámina 25.** En esta lámina se puede observar la numeración y la distribución de los elementos gráficos estereotipados que aparecen más de una vez en el Patio de los Glifos. Estos elementos gráficos han sido nombrados como unidades menores. La numeración ha sido necesaria puesto que los valores particulares otorgados a las unidades específicas continúan siendo controversiales.

### 2.2.2 Secuencias

La distribución de los elementos gráficos conforma algunas secuencias visuales las cuales,<sup>42</sup> como se mencionó, son interpretadas como tales debido a su ubicación en la retícula.

Los elementos que conforman las secuencias tienen una dimensión, una distribución en el espacio, una solución plástica y, en la mayoría de los casos, una orientación análogas.

Se observan tres clases de secuencias de unidades gráficas en la plaza:

---

<sup>42</sup> En el trabajo de King y Gómez Chávez (*op. cit.*), los elementos del Patio de los Glifos se encuentran organizados en varias series. El agrupamiento de cada una de las series tiene su origen en los principios que los autores observan en cada uno de los casos; por ejemplo, la Serie 1 es interpretada como posibles topónimos de provincias o asentamientos teotihuacanos. La disposición de los glifos en la Plaza, en esta hipótesis, se debería a la intención de distribución de los personajes que participaron en un evento institucional realizado en la plaza.

a.- secuencias formadas por unidades visuales discretas distribuidas dentro de la retícula,

b.- conjuntos formados por unidades visuales discretas distribuidas en forma de columnas verticales,

c.- secuencias formadas por unidades visuales discretas distribuidas fuera de la retícula.

### **Secuencias horizontales**

Las secuencias horizontales están constituidas por unidades visuales discretas que se encuentran ubicadas al norte de la plaza. Existen dos secuencias horizontales más, formadas por unidades visuales discretas, que se presentan en una progresión visual continua. Estas se encuentran ubicadas en los muros contiguos a la plaza. Dichas secuencias se considerarán más adelante, entre los elementos que se encuentran fuera de la retícula.

La retícula mantiene separadas a las unidades visuales constitutivas de las secuencias horizontales, es decir, se observa discontinuidad entre dichas unidades, debido a la distribución de cada unidad en sub-espacios delimitados por la retícula. De manera simultánea, se puede observar que las unidades visuales conforman una secuencia debido a la uniformidad de sus tamaños, soluciones gráficas y a su posicionamiento en forma de progresión lineal en el espacio del patio.

A causa de la agrupación de los elementos en la retícula, se percibe una oposición visual entre las secuencias discontinuas de elementos discretos y las secuencias continuas de unidades que conforman conjuntos discretos, además de que se presentan elementos que no conforman secuencias ni conjuntos. Por

medio de dicha oposición, es posible sugerir que las secuencias horizontales posiblemente constituyen una suerte de “listado” de elementos con valores análogos.<sup>43</sup> En caso de tratarse de una manifestación de escritura, probablemente es posible descomponer cada una de las unidades “encasilladas” por la retícula en signos que representan morfemas léxicos y gramaticales, con lo anterior no quiero decir que necesariamente hubiera habido signos cuyo valor específico era el de morfemas gramaticales, sino que posiblemente se podía expresar, tanto los últimos como los primeros, por medio de recursos logográficos y silábicos.

Por otra parte, los denominados en este trabajo como *conjuntos*, posiblemente, constituyen asociaciones continuas de elementos relacionados y mutuamente determinados de manera sintáctica,<sup>44</sup> como podría ocurrir en una frase. Consecuentemente, la distribución de las unidades visuales en las secuencias horizontales, posiblemente, no respondía a la intención de establecer relaciones de dependencia entre términos contiguos, mediante un encadenamiento lineal de signos que suponía una lectura *sucesiva* de componentes organizados, en su totalidad, de manera jerárquica.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Las diferencias formales permitirán, una vez que sean identificadas las características diagnósticas de signos con valores determinados, distinguir un signo de otro y establecer relaciones entre ellos; un *corpus* abundante probablemente permitiría deducir los valores de los signos por medio de un método de comparación estructural, el cual, por cierto, permite la comprobación de las hipótesis. Aunque el *corpus* teotihuacano no es abundante, se han observado algunos patrones de organización que permiten la comparación de algunas composiciones con las de La Ventilla, por ejemplo uno o varios glifos nominales antepuestos a figuras antropomorfas. Se recomienda consultar el primer capítulo.

<sup>44</sup> Acerca del sintagma y sus límites Greimas y Courtés dicen lo siguiente:

“El concepto de sintagma, dotado de una definición puramente relacional, es aplicable a todos los planos del lenguaje y a unidades de dimensión variable. Así, la sílaba, por ejemplo, es un sintagma del plano de la expresión, en el que el núcleo silábico es considerado como el elemento presupuesto en relación con los elementos periféricos presuponientes. Del mismo modo, se hablará de sintagmas narrativos, constituidos por varios enunciados narrativos que se presuponen entre sí (por ejemplo, la prueba). No obstante, el uso más extendido tiende a limitar el empleo de este término sólo al dominio sintáctico: en el ámbito del análisis distribucional, el sintagma designa los constituyentes inmediatos de la frase que son denominados, respectivamente, sintagma nominal (SN) y sintagma verbal (SV). Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 381-382.

<sup>45</sup> Para explicar a lo que me refiero con *manera jerárquica* se vuelve necesario recurrir a la definición de la *relación hipotáctica*, como la definen Courtés y Greimas:

“En lingüística, se entiende generalmente por relación hipotáctica la relación jerárquica que vincula dos términos situados en dos niveles de derivación diferentes (por ejemplo, la relación entre principal y subordinada, entre determinado y determinante, etc.). L. Hjelmslev trató de precisarla, interpretando la selección –en términos lógicos– como la relación entre un término presupuesto y un término presuponiente (presuposición unilateral). En tanto en cuanto que ella es de naturaleza jerárquica, la hipotaxis se opone a parataxis (que no establece ninguna relación de dependencia entre dos términos contiguos).” Greimas y Courtés, *ibid.*, p. 207.

La organización de las imágenes en la retícula, sugiere una hipótesis más derivada de las anteriores, cuya comprobación quedará pendiente para un futuro, esta es que la composición gráfica del piso de la plaza no obligaba a una lectura lineal de la totalidad de la composición, es decir, que las distintas secuencias posiblemente conformaban un macro-texto que no suponía una lectura temporal continua de *todos* los elementos para su cabal comprensión –como sucedería, por ejemplo en el caso de un códice como el *Dresde* o el *Borbónico*, cuyo contenido se encuentra dividido en secciones destinadas a distintos propósitos-, los elementos del piso, entonces, no se determinarían mutuamente por medio de la combinación de los componentes, de manera que conformaran una unidad de sentido. Aparentemente, de la organización en la retícula se puede derivar que, por ejemplo, en las secuencias horizontales, no cabe esperar la presencia de elementos que hagan referencia unos a otros, por medio de valores tales como los de deícticos que apunten a otros elementos.<sup>46</sup>

Lo anterior implica que en las secuencias horizontales del piso, posiblemente no hay valores asignados a los signos que establezcan relaciones de tipo cohesivo<sup>47</sup> entre elementos pertenecientes a una secuencia lineal continua.

---

<sup>46</sup> Deíctico, según Beristáin, es una “clase de palabras a cuya forma no corresponde una denotación concreta, pues su referente varía conforme a cada situación del hablante, de tal modo, que si se desconoce la situación se desconoce el referente y se ignora también el significado del deíctico,

Obsérvalo

Asisten *allá*

Así que el referente de los deícticos sólo puede determinarse en relación con los interlocutores.

Los deícticos comprenden una serie de palabras que cumplen la función de señalar, como lo haría un gesto, relacionando al referente con la instancia de la enunciación y con el sujeto de la misma o, como lo dice Lyons, “relacionando los enunciados con las coordenadas espacio/temporales de la enunciación” “. *Op. cit.*, p. 129-130.

<sup>47</sup> En este caso se emplea la definición de *texto* y de *cohesión* como la entienden M. Halliday y R. Hassan. La evidencia de relaciones de cohesión entre unidades significativas permitirían un estudio de las secuencias horizontales como un texto verbal, en el caso de que estas secuencias constituyeran la representación gráfica de elementos interdependientes y mutuamente determinantes. El texto es entendido por Halliday y Hassan como una unidad de significado, no una unidad de forma, dicha unidad se distingue de algo que no es un texto debido a que contiene relaciones de tipo cohesivo. Así, en palabras de los autores, “The word text is used in linguistics to refer to any passage, spoken or written, of whatever length, that does form a unified whole [...] A text is a unit of language in use. It is not a grammatical unit, like a clause or sentence; and it is not defined by its size [...]”.

“The concept of cohesion is a semantic one; it refers to relations of meaning that exist within the text, and that define it as a text.

Cohesion occurs where the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another. The one presupposes the other, in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it. When this happens, a relation of cohesion is set up, and the two elements, the presupposing and the

Recordemos que esta última afirmación tiene su origen en la interpretación de la distribución de algunas unidades visuales, como secuencias visuales y conjuntos. Posiblemente entre los últimos, que contienen determinada cantidad de unidades agrupadas de manera continua, es posible esperar que se presenten relaciones de tipo cohesivo que formen ligaduras entre componentes, siempre y cuando se pueda demostrar una linealidad significativa, manifiesta en la distribución de los elementos discretos, la cual implique una dirección del orden de lectura, que posibilite rastrear los valores de componentes cohesivos en las imágenes, si estos existen.

---

presupposed , are thereby at least potentially integrated into a text”. M. A. K. Halliday y R. Hassan, *Cohesión in English*, Londres, Longman, 1976, p. 1-4.

Decodificar el significado de un texto, a partir de relaciones formales entre elementos gráficos, será posible cuando se establezcan valores de los signos tales que permitan estudiar las relaciones que se presentan entre estos últimos en una jerarquía de elementos. Sin embargo en el presente trabajo se parte de la totalidad de la imagen entendida como una clase, imágenes integradas por componentes que forman parte de un sistema de signos estereotipados que se combinan para transmitir mensajes distintos del valor icónico de los signos, posiblemente mensajes verbales. Algunos de los componentes de esta clase, posiblemente integran textos discretos, otros componentes, posiblemente hacen referencia a elementos que se encontraban fuera de la inscripción y necesitan de la reconstrucción del contexto para el que fue elaborada la esta para la decodificación de su significado. En este punto conviene regresar a los comentarios de Greimas y Courtés, para la definición de texto,

“1. Considerado como enunciado, el texto se opone al discurso, según sea gráfica o fónica la sustancia de la expresión utilizada para manifestar el proceso lingüístico . Para ciertos lingüistas (R. Jakobson), la expresión oral –y, en consecuencia, el discurso- es el hecho primero y la escritura sólo sería un derivado, una traducción de la manifestación oral. Otros (L. Hjelmslev) sostienen, al contrario, que el punto de vista genético no es pertinente, pues una forma semiótica puede manifestarse por diferentes sustancias.

2. El término texto se toma, a menudo, como sinónimo de discurso, sobre todo luego de la interpenetración terminológica con las lenguas naturales que no poseen el equivalente de la palabra-discurso (propia del francés y el español). En tal caso, la semiótica textual no se distingue, en principio de la semiótica discursiva. Los dos términos –texto y discurso- pueden ser indiferentemente aplicados para designar el eje sintagmático de las semióticas no lingüísticas, un ritual, un ballet, pueden ser considerados como un texto o un discurso

3. L. Hjelmslev utiliza el término texto para designar la totalidad de una cadena lingüística, ilimitada por el hecho de la productividad del sistema. El reconocimiento y la elección de las unidades de dimensiones máximas –recurrentes en el texto- permiten analizarlo y determinan, por ejemplo, el tipo de lingüística (o de gramática) que podrá ser construida, si la unidad recurrente adoptada es la frase, la lingüística elaborada para describirla será llamada frásica; elegir el discurso como unidad máxima recurrente del texto dará lugar a la construcción de una lingüística discursiva” Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 409-410.

En este caso, el punto de vista de Hjelmslev acerca del texto es el apropiado, ya que el objetivo que se persigue en este capítulo es explorar las propuestas que asocian algunas imágenes teotihuacanas con un sistema de escritura, entendida esta última como la representación gráfica de unidades de la lengua. Las unidades de dimensiones máximas serían los conjuntos verticales que podrían constituir una suerte de enunciados, con el apoyo de la evidencia externa de los textos con formatos similares en Mesoamérica. En el caso del capítulo que sigue, la definición de texto anterior resulta insuficiente, puesto que serán considerados como textos algunos ejemplos de composiciones plásticas teotihuacanas no asociadas con una escritura., entonces se considerará que una manifestación del discurso plástico constituye un texto.

Distribuidas en la totalidad de la plaza, existen unidades visuales conformadas por dos o más elementos estereotipados, que se combinan de maneras similares (estas unidades fueron nombradas en el presente trabajo como unidades mayores, las cuales serán descritas más adelante). La presencia de configuraciones semejantes, aunada con la homogeneidad de su solución plástica y a la distribución espacial de los componentes, dan cuenta de que las imágenes constituyen una respuesta a los principios internos del sistema gráfico al que pertenecen y confieren coherencia a la totalidad de las imágenes del patio y muros contiguos, aunque lo último, por si mismo, no aporta elementos que señalen un orden unidireccional de lectura, más allá de la orientación con cara hacia el oriente de la mayoría de los elementos. Sin embargo, grupos de unidades visuales discretas podrían estar organizados con distintos niveles de congruencia entre los signos, de acuerdo con el tipo de secuencias en las que los signos se presentan. Los signos de la plaza conforman un conjunto homogéneo y coherente, ya que, como se mencionó, están compuestos de manera análoga, comparten elementos de configuración similar y una solución plástica unitaria. Dicho conjunto de signos se encuentra distribuido de manera diferencial, un mismo signo, entendido como una unidad visual discreta, puede formar parte de distintos tipos de secuencias, como es el caso de la cabeza antropomorfa de perfil marcada con el número (01) o el ave, marcada con el número (18), en la Lámina 26. Surgen, de manera inmediata, algunas preguntas: ¿hay elementos para afirmar que distintas réplicas de un signo gráfico tienen valores distintos cuando se encuentran en clases de secuencias diferenciadas?, ¿o quizá se puede afirmar que dichas réplicas mantienen un valor “estable” –por ejemplo de signos silábicos- en el contexto de distintos tipos de secuencias? Por el momento, no es posible contestar, hasta que no se atribuyan valores específicos a los signos, los cuales puedan, preferentemente, ser comprobados mediante el cotejo con los valores específicos de otros signos en distintos contextos plásticos teotihuacanos.

Quizá sea conveniente recordar que la unidad visual marcada como (02)(01) se ubica fuera del orden en el que se encuentran el resto de las unidades visuales de las secuencias horizontales y que, posiblemente, no forme parte de la

intención para la que se elaboraron dichas secuencias, aunque el elemento (01) se encuentra presente en los conjuntos, lo cual indica que se trata de una unidad estereotipada. No se puede decir lo mismo del elemento marcado como (18) o como (12), los cuales se encuentran presentes tanto en secuencias horizontales, como en los conjuntos.<sup>48</sup> Véanse las láminas 26, 27 y 28.

Continuemos observando la manera en que los signos discretos se presentan en la retícula. En la secuencia horizontal del extremo norte de la plaza, hay repetición de pares de unidades menores; estos elementos tienen ligeras variantes en su configuración y llevan los números (04), (06), (14 A y B), (18), (19 A y B). La repetición muestra que, como se mencionó, aunque no hay evidencia formal que sugiera la presencia de ligaduras cohesivas que señalen una direccionalidad en la interpretación de un conjunto de elementos, existen segmentos de compuestos que comparten un elemento el cual, aparentemente, puede ser sustituido por una configuración distinta, o dicho elemento se encuentra acompañado por otros que pueden ser intercambiados. Las unidades que comparten un elemento similar y a la vez tienen uno diferenciado, posiblemente se encuentran modificadas en su significado por este último. Como ejemplos de lo

---

<sup>48</sup> Este capítulo tiene por objetivo observar las posibilidades que ofrece el estudio de imágenes teotihuacanas desde el punto de vista de un sistema gráfico compuesto por signos estereotipados organizados según principios distintos del icónico-figurativo, asunto que se desarrollará en el siguiente capítulo. Mientras tanto es necesario explicar mediante un ejemplo, el motivo por el cual las unidades menores son sustituidas por números y por el cual no se consideran como significativas las variaciones morfológicas sutiles. Las unidades con forma de ave del Patio de los Glifos fueron objeto de una propuesta en la cual se deduce a partir de las variaciones en la configuración de las imágenes, las especies que se pueden encontrar representadas en el piso de La Ventilla. Me refiero al trabajo de Lourdes Navarijo Ornelas, en el cual cada una de las imágenes con configuración de aves del Patio de los Glifos es asociada con tres tipos distintos de colibríes (*Trochilidae Heliomaster*, *Thalassinus* o *Eugene fulgens* o algún tipo de *Amazilia Sp.*). La autora explica de la manera siguiente las dificultades que se le presentaron al relacionar las imágenes con especies determinadas: “Tal vez por pertenecer a una serie de glifos, estas aves al igual que el resto de las formas simbólicas, debieron estar sujetas a un conjunto de reglas entre las que estaría el tratamiento gráfico, el tamaño no mayor de los 20 cm. en cada caso, su ubicación secuencial y el estar todas las formas pintadas de color rojo, ello podría estar indicando que exponer un concepto ideográfico era lo importante, en vez de ilustrar con detalle los elementos morfológicos. Seguramente en conjunto brindan mayor información que la que pueda proporcionar un análisis individual”. Lourdes Navarijo Ornelas “La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana”, en B. de la Fuente, *op. cit.*, p. 340. Es posible proponer, a partir de lo anterior, que la asociación del valor de los elementos gráficos con un referente figurativo puede rendir frutos siempre y cuando se trate de una imagen de naturaleza icónico-figurativa. Así, el trabajo de Navarijo aporta elementos a favor de que al menos la configuración marcada con el número (18) se encuentra en distintas ubicaciones en el Patio de los Glifos.

anterior se recomienda ver las unidades marcadas con los números (04)(03), (04)(05) y (07)(06), (08)(06) en las láminas 26 y 27.

Como se vio, existe una congruencia entre los signos y, posiblemente, el que los elementos repetidos en esta secuencia se presenten en pares es significativo. La distribución de las unidades visuales discretas en las secuencias, sugiere que esta responde a un propósito que demandaba una selección y concatenación de las imágenes con base en requerimientos distintos de los que se observan en composiciones figurativas y naturalistas teotihuacanas. Una composición de esta última clase, proporciona algunas las claves de su interpretación en las relaciones que se establecen entre sus componentes, por analogía con relaciones que se pueden establecer entre los referentes figurativos de las imágenes. El motivo de la distribución de los componentes en las secuencias, posiblemente responde a que los valores asignados a sus unidades discretas corresponden a un sistema de signos, que si bien tienen un origen figurativo, eran capaces de transmitir, al combinarse con otras unidades del sistema, un significado asignado por medio de procedimientos distintos de la mera suma de los referentes icónicos de los componentes, considerados en un primer nivel de análisis iconográfico, el cual constituye un método de estudio básicamente inapropiado para una clase compositiva no icónica.

Como se mencionó, si existe alguna cohesión entre los elementos gráficos, esta posiblemente se muestre en los conjuntos discretos y no en las secuencias horizontales. Más adelante serán revisadas algunas propuestas en torno al orden de lectura, las cuales son relevantes para las hipótesis según las cuales las imágenes del Patio de los Glifos pueden constituir, al menos parcialmente, textos orales transcritos en caracteres gráficos.

## COMPARACIÓN DEL ELEMENTO # 18 EN DOS SECUENCIAS HORIZONTALES

SECUENCIA HORIZONTAL

(18)



SECUENCIA HORIZONTAL



**Lámina 26.** En esta imagen se puede observar las similitudes y discrepancias entre algunas unidades marcadas con el número (18) en las dos secuencias horizontales contiguas (glifos según dibujos publicados por Cabrera, 1996: 33).

### 2.2.3 Imágenes que conforman conjuntos

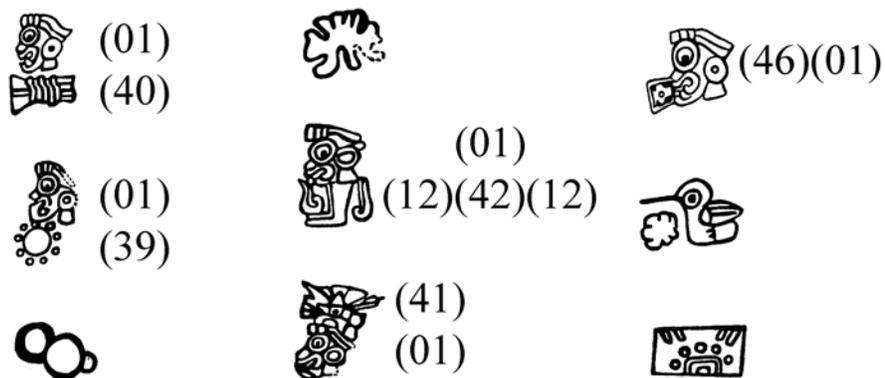
Como se puede observar en la láminas anexas, las imágenes que conforman conjuntos discretos se encuentran ubicadas al extremo sur de la plaza. Las unidades visuales que conforman dichos conjuntos se encuentran distribuidas formando columnas verticales y se pueden ver el la Lámina 27.

Cada columna vertical está compuesta por unidades visuales discretas que, como ocurre con el resto de las unidades visuales de la plaza, en ocasiones, forman unidades compuestas. Los elementos constitutivos de las últimas se encuentran, en su mayoría, en asociaciones de contigüidad en sentido vertical y horizontal aunque, aparentemente, es posible encontrar también asociaciones de sobreposición, como posiblemente sucede en la conjunción de los elementos (28)(27).<sup>49</sup>

Las imágenes en los conjuntos se encuentran relacionadas de manera formal entre sí, debido a la mencionada uniformidad de recursos gráficos con que se encuentran resueltas y a que conforman varios conjuntos visuales discretos. También se observa coherencia –en este caso la conexión o relación entre elementos gráficos- entre los conjuntos verticales discretos, ya que estos

comparten elementos de configuración semejante, como se puede observar en la Lámina 27. La coherencia, como se mencionó, ocurre además entre los conjuntos y los elementos gráficos de toda la plaza, debido a que comparten unidades estereotipadas –cuyas variaciones en la configuración pueden ser consideradas como no significativas-, consideradas en el presente trabajo como réplicas.

### SECUENCIAS VERTICALES



**Lámina 27.** En esta lámina se puede observar la numeración de los elementos de configuración semejante en cada uno de los conjuntos discretos. Los elementos semejantes dentro de cada unidad visual discreta han sido marcados con el número (01) (dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33).

Los conjuntos también se encuentran en relación de oposición con las secuencias horizontales debido a que, por medio de la retícula, es posible diferenciar visualmente conjuntos de elementos agrupados de manera continua a secuencias de elementos discontinuos.

<sup>49</sup> Ver el apartado dedicado al trabajo de Arturo Pascual en el Capítulo I.

## 2.2.4 Acerca del orden de lectura<sup>50</sup>

Es posible que los signos en los conjuntos se encuentren relacionados entre sí con base en un modelo mesoamericano de inscripciones tempranas en las cuales los elementos gráficos están distribuidos en forma de columnas verticales.<sup>51</sup> Este modelo ha sido descrito en el Capítulo 1, cuando se hizo referencia al trabajo acerca de las escrituras de Mesoamérica de Joyce Marcus. Existen elementos para suponer que en Teotihuacan se realizaban inscripciones en forma de columnas verticales, como señaló Clara Millon,<sup>52</sup> quien interpretó como una inscripción vertical un par de unidades gráficas pintadas en un fragmento de pintura mural procedente de Techinantitla que se encuentra en el Museo de Arte y Arqueología de la Universidad de Missouri-Columbia, inscripción en la que, por cierto, la cabeza zoomorfa se perfila hacia la izquierda, como sucede en las inscripciones de La Ventilla. Otros ejemplos de composiciones de elementos dispuestos en forma de columna vertical asociadas con escritura, en materiales de indudable origen teotihuacano son el glifo señalado por A. Caso como 8 Tigre, procedente de Teopancazco; la cabeza de un hombre viejo acompañado por un número 10, la cual, como en el ejemplo de C. Millon, se perfila hacia la izquierda y la cabeza de pájaro, perfilado hacia la derecha del espectador, acompañado por un nudo en la parte superior y una secuencia de tres elementos una pierna, un

---

<sup>50</sup> Rubén Cabrera, en una de las primeras publicaciones relativas a los recientes hallazgos en La Ventilla se refirió al orden de lectura en el Patio de los Glifos de la manera siguiente:

“La mayoría de las figuras se representan de perfil y muestran su lado izquierdo; la cabeza de los personajes y de los animales están orientadas hacia el lado sur, así como también la parte superior de los objetos hacia el lado este, y su base o la parte inferior de las figuras hacia el lado norte, colocándose el observador hacia el lado este. La retícula que las enmarcaba en la actualidad se encuentra bastante deteriorada, puede ser reconstruida en un dibujo, lo que facilitaría conocer la forma de interpretar este sistema de escritura. Las figuras humanas o de animales pintadas sobre las paredes cercanas a esta plaza, también aparecen representadas de perfil y siguen la misma dirección hacia la izquierda [...] Por lo tanto, todas las figuras se orientan hacia el este, teniendo su base hacia el lado norte de la plaza, su lectura debe ser de derecha a izquierda estando el observador colocado hacia el lado norte de las figuras” “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 31-38.

<sup>51</sup> En el trabajo presentado por King y Gómez Chávez los autores, con base en evidencia externa, afirman que en el Patio de los Glifos se observa el siguiente orden de lectura, el cual asocian con el que denominan como sistema general de escritura Mixteca-Puebla:

“Los conjuntos verticales se leen de arriba hacia abajo. El orden de lectura de los conjuntos horizontales varía dependiendo del contexto a la preferencia del autor –pero parece ser que la lectura de izquierda a derecha era la preferida en las primeras formas de este sistema de escritura.” *Op. cit.*, p. 208-209.

hueso y unas volutas que se encuentra en el mural del Pórtico 2 de Tepantitla, comentados por K. Taube.<sup>53</sup>

Las inscripciones del piso del Patio de los Glifos no son las únicas en La Ventilla que muestran evidencia del uso de un formato en columnas verticales, ya que entre los *graffiti* esgrafiados en los muros contiguos de la Plaza de los Glifos se encuentra una imagen donde puede observarse el signo Ojo de Reptil–Boca de Reptil, siguiendo la interpretación presentada en el catálogo de Langley<sup>54</sup> sobrepuesto a un número; véase la Lámina 30. El que los signos de los conjuntos del Patio de los Glifos se encuentren dispuestos en forma de columna vertical no es congruente con la propuesta de J. Berlo, en la que se señala que el formato lineal no es característico de las inscripciones del centro de México,<sup>55</sup> por el contrario coincide con la hipótesis de C. Millon antes comentada, quien señala la existencia de un ejemplo de glifos teotihuacanos distribuidos en forma de columna vertical, además de los ejemplos procedentes de la Sala Internacional de Tetitla, los cuales fueron asociados con signos exógenos.<sup>56</sup> Los grafemas atributivos de Barthel<sup>57</sup> no son contemplados en el presente capítulo ya que, las hileras de imágenes que emergen de las manos de personajes de la imaginería teotihuacana, aparentan ser elementos con valor icónico dentro de las composiciones.

En la pintura mural de Tepantitla es posible observar varios ejemplos más de posibles composiciones de elementos distribuidos en forma de columnas verticales adheridos a volutas del habla, como los que se ven en la Lámina 28 y 29.

---

<sup>52</sup> El trabajo de Millon se comentó en el Capítulo 1.

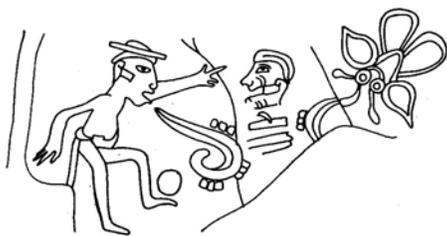
<sup>53</sup> Estas imágenes forman parte de la argumentación de Taube acerca de la existencia de un sistema de escritura teotihuacano, expuesta en el Capítulo I.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 147.

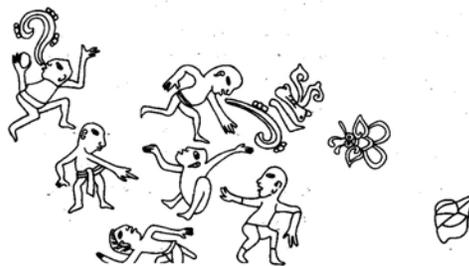
<sup>55</sup> La propuesta de J. Berlo ha sido comentada en el Capítulo I.

<sup>56</sup> Los signos de la Sala Internacional de Tetitla han sido descritos recientemente por Ma. Elena Ruíz Gallut, quien coincide con C. Millon y otros autores en que algunos glifos encontrados en la Sala Internacional tienen relación con el área maya.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 4-5.



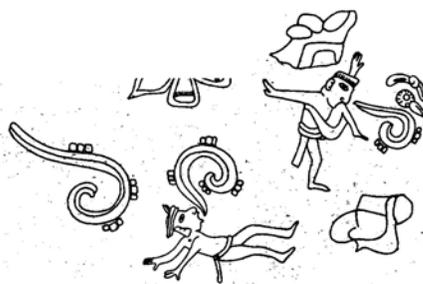
a



b

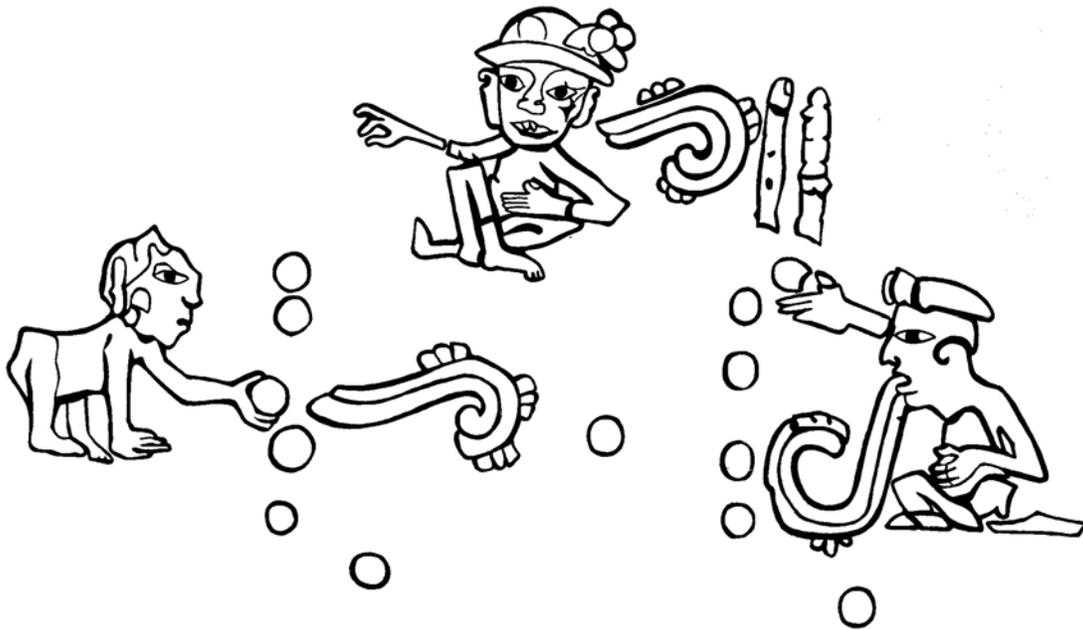


c



d

**Lámina 28.** Imágenes contiguas a volutas en los murales de Tepantitla en las que hay evidencia de la disposición de glifos en forma de columna vertical (según dibujos publicados por Uriarte, 1995: 232, 234, 240, fig 16, 23, 43-44).



**Lámina 29.** Imágenes contiguas a volutas en los murales de Tepantitla (según dibujos publicados por Angulo, 1995: 141, fig. 4.15).

En el primer capítulo se mencionó que el formato en columnas verticales fue un patrón organizativo de textos verbales vigente en la Mesoamérica<sup>58</sup> contemporánea a la época en la que se pintaron las inscripciones de La Ventilla.

Ya señaló C. Millon<sup>59</sup> que la distribución de glifos en forma de columna vertical fue característica tanto de la escritura oaxaqueña como de la maya, pero cabe recordar que este formato se observa también en la escritura istmeña o epiolmeca,<sup>60</sup> en inscripciones cuya temporalidad es congruente con aquella atribuida al Patio de los Glifos.<sup>61</sup> En épocas posteriores, dicho formato se

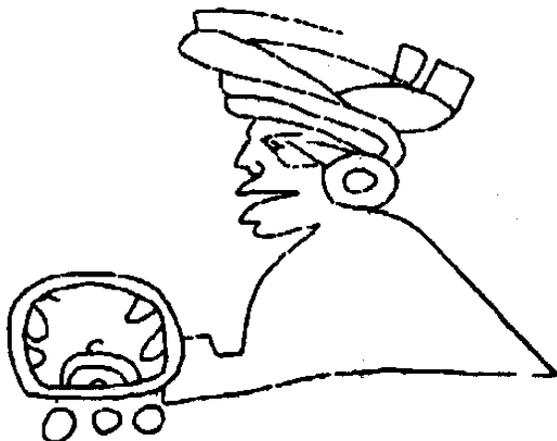
<sup>58</sup> Por ejemplo en inscripciones procedentes de Monte Albán y de la zona maya.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, “A Reexamination...”, *op. cit.*, p. 121.

<sup>60</sup> John Justeson y T. Kaufman, “Un desciframiento de la escritura jeroglífica epi-olmeca, métodos y resultados”, *Arqueología*, México, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2ª época, no. 8 julio-diciembre 1992, p. 15-25.

<sup>61</sup> En la Estela 6 y la Estela 5 de Cerro de las Mesas. Hay ejemplos entre la escritura istmeña, como en la Estela 4 de Cerro de las Mesas, que muestra un patrón en el que el número se encuentra sobrepuesto al glifo calendárico, de manera opuesta a lo que se observa en La Ventilla.

encuentra entre las inscripciones de Tula<sup>62</sup> y, en algunas inscripciones de Xochicalco.<sup>63</sup>



**Lámina 30.** Este dibujo fue hallado esgrafiado en el pasillo sur de la Plaza de los Glifos (según dibujo publicado por King y Gómez, 2004: 240, fig. 20).

En el caso de que se trate, efectivamente de un sistema de escritura, el *graffiti* de la Lámina 30 puede aportar elementos acerca del posible orden de lectura de algunos textos teotihuacanos. La inscripción puede ser interpretada de varias maneras:

1.- Se trata de una imagen icónica precedida por una inscripción en forma de columna vertical –un glifo Ojo de Reptil sobrepuesto a un número 3-. Esta es una interpretación congruente con las propuestas del modelo de C. Millon antes mencionado, en el cual los glifos anteceden a las representaciones de personajes.

---

<sup>62</sup> Como ejemplos de glifos distribuidos en formatos de columnas verticales se recomienda ver las imágenes siguientes, procedentes de Tula, reproducidas en forma de dibujos en el trabajo de E. Jiménez: fig. 77 p. 172-173, fig. 121, en las páginas 279- 280. Elizabeth Jiménez García, *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998 (Serie Arqueología Colección Científica 364).

<sup>63</sup> Según señala J. C. Berlo el formato en columna vertical no es característico de las inscripciones de Cacaxtla, pero es frecuente en Xochicalco, “Escritura temprana en los murales”, en A. García Cook y B. Merino (comp.) *Tlaxcala textos de su historia. Los orígenes. Arqueología*, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 635. Se puede agregar que existe evidencia de glifos sobrepuestos, tanto en Cacaxtla (por ejemplo, en el Mural de la Estructura B), como en el Tajín (por ejemplo, en una columna encontrada en el Edificio de las Columnas).

2.- Se trata de un conjunto de glifos cuyo orden de lectura puede estar indicado por la orientación del elemento antropomorfo, mismo que puede “señalar” el punto de origen de la inscripción, la cual podría, en este caso, leerse de arriba abajo y de izquierda a derecha.

La orientación de los elementos gráficos del Patio de los Glifos y del *graffiti* en cuestión, parece ser congruente y significativa, si se compara con un modelo que puede observarse en inscripciones antiguas, tanto mesoamericanas como de otras regiones, que contienen un repertorio de signos altamente figurativos;<sup>64</sup> en el modelo maya, por ejemplo, la orientación de las cabezas de perfil puede indicar el punto de origen de la inscripción. Si la cabeza antropomorfa del *graffiti* de La Ventilla indica el origen de la inscripción y los tres elementos constituyen glifos, la inscripción no formaría en su totalidad una columna vertical; puede tratarse también de una muestra más de una imagen icónica precedida por una breve inscripción glífica, posiblemente un nombre calendárico. Si los tres elementos de la inscripción esgrafiada constituyen glifos –el Ojo de Reptil, el número tres y la

---

<sup>64</sup> Joyce Marcus señala que, en el sistema de escritura maya, el orden de lectura suele estar indicado por los elementos zoomorfos y antropomorfos orientados hacia el punto de origen de la lectura, de izquierda a derecha y de arriba abajo. *Op. cit.*, p. 24. En los textos egipcios tempranos se observa la misma situación.

Como se pudo apreciar en el Capítulo 1, el tema del orden de lectura de las imágenes asociadas con una escritura teotihuacana es controversial. Esta situación se debe, en parte, a la falta de consenso en las hipótesis en torno a la o las lenguas habladas en Teotihuacan. Consecuentemente no hay tampoco consenso en la atribución de valores de una lengua determinada a las imágenes asociadas con la escritura, además de que se observa que, incluso en escrituras alfabéticas, no todas las unidades constitutivas de una escritura representan unidades de la lengua. Esta última observación procede de una conversación con el profesor Leopoldo Valiñas quien me señaló cómo algunos signos que indican, por ejemplo, pausas en la lectura no representan unidades de la lengua. En otros ejemplos tardíos de escritura mesoamericana se observa que la orientación de los elementos antropomorfos y zoomorfos no necesariamente se encuentra relacionado con el orden de lectura de las inscripciones, como se observa en el estilo Mixteca-Puebla, difundido en Mesoamérica entre los siglos XIII y XV d. C. Ver Javier Urcid Serrano, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001, p. 4. En el dicho estilo los elementos antropo y zoomorfos se encuentran orientados en distintas direcciones. En códices atribuidos a la época colonial temprana se observa una situación similar, como en el *Códice Mendocino* y en el *Tonalámatl* del *Códice Telleriano-Remensis*, cuyos elementos se encuentran orientados en la dirección del orden de lectura, en cambio en la *Matrícula de Tributos* y en los signos calendáricos del *Tonalámatl* del *Códice Borbónico*, los elementos antropomorfos y zoomorfos se encuentran orientados en dirección contraria al orden de lectura (Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, New Haven, Yale University Press, 1959, p. 105).

No es claro hasta que punto la escritura zapoteca prehispánica se encuentra reflejada en el estilo Mixteca-Puebla, sin embargo, hay interpretaciones en las que el orden de lectura de las columnas de la escritura temprana zapoteca era probablemente de arriba abajo, como parece indicar la disposición de las imágenes mencionadas de La Ventilla. Acerca del orden de lectura en inscripciones zapotecas se consultó la obra antes citada de Javier Urcid Serrano (*vid supra*), p. 59.

figura antropomorfa-, posiblemente tendrían la siguiente secuencia: glifo nominal-número-glifo antropomorfo. Puesto que no hay suficientes elementos en el *graffiti* para suponer la presencia de componentes fonéticos articulados, los tres elementos pueden constituir logogramas.

El elemento posiblemente inicial de la secuencia del *graffiti*, es decir el Ojo de Reptil o Boca de Reptil, marcado con el número (44), está constituido por una unidad discreta que se encuentra en el piso de la Plaza de los Glifos, en un conjunto del extremo sur; la presencia de una cabeza antropomorfa y del elemento (44) en ambas composiciones, puede indicar que en ambos casos dicho elemento tiene un valor semejante, posiblemente nominal. Ambas réplicas del Ojo o Boca de Reptil se pueden comparar en la Lámina 31:



**Lámina 31.** En esta imagen se puede observar la configuración del elemento Ojo de Reptil como aparece en el *graffiti* del Pasillo Sur del Conjunto de los Glifos, donde aparece con tres puntos colocados bajo el cartucho, mientras que en el piso del Patio de los Glifos, el Ojo o Boca de Reptil se presenta con cinco puntos insertos en el cartucho (dibujos según publicaciones de Cabrera, 1996: 33, King y Gómez Chávez, 2004: 240, fig. 20).

Como es sabido, el elemento Ojo de Reptil se encuentra con frecuencia entre las imágenes teotihuacanas representado como una unidad visual

estereotipada.<sup>65</sup> No es un elemento frecuente en la pintura mural teotihuacana, aparece como unidad discreta en un diseño ornamental en el mural 3 del Pórtico 1 en Totómetla,<sup>66</sup> y al interior de configuraciones circulares asociadas con escudos, que se encuentran en las Cámaras 3 y 5 y en el Pórtico 3 de Tepantitla;<sup>67</sup> sin embargo, el Ojo de Reptil se presenta con frecuencia en la cerámica, en composiciones en las cuales alternan dos unidades visuales discretas, posiblemente algunas de las cuales pueden ser consideradas como glifos. Es razonable pensar que esta imagen puede constituir un logograma, siempre y cuando el contexto gráfico en el que se encuentre permita suponer que se trata de una palabra –un nombre personal, como en el *graffiti*- y no un concepto susceptible de ser representado por un conjunto de imágenes relacionadas. El glifo Ojo de Reptil ha sido asociado con el calendario teotihuacano por Alfonso Caso<sup>68</sup> quien, con base en el número que acompaña a algunas manifestaciones del glifo –por ejemplo en la mencionada Placa de Ixtapaluca, procedente de

---

<sup>65</sup> El Ojo de Reptil aparece con frecuencia en los atavíos de figuras de barro y en vasijas cerámicas teotihuacanas, como ejemplos se puede ver H. von Winning, *op. cit.*, t. II, fig. 7a, 7b, 7c 7d y 7e. El Ojo de Reptil que se encuentra en el *graffiti* del Patio de los Glifos aporta elementos para una interpretación calendárica del elemento, si se parte de una interpretación que concuerde con la de von Winning, quien afirma que “fue aceptada sin reservas, la opinión de Beyer de que el glifo indica el ojo estilizado de un reptil. No es el ojo de una serpiente, el cual se manifiesta de un modo diferente, sino del reptil mítico que caracteriza la superficie de la tierra y que corresponde al signo *cipactli*, el primer día del *tonalpohualli*. Como el glifo no ocurre con numerales en Teotihuacan o en su región satélite de Azcapotzalco, no indica una fecha calendárica y específica, ni tampoco el nombre calendárico de una deidad [...]” *op. cit.*, p. 75.

James Langley encuentra que el Ojo de Reptil y la Boca de Reptil se encuentran en asociación con imágenes figurativas y en contextos semióticos (no figurativos, “abstractos” en términos de Langley) *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 98-101.

<sup>66</sup> Alberto Juárez Osnaya y Elizabeth C. Ávila R., “Totómetla”, en B. de la Fuente, *op. cit.*, t. I, p. 353.

<sup>67</sup> Teresa Uriarte, “Tepantitla, el juego de pelota”, en B. de la Fuente, *op. cit.*, t. II, p. 256.

<sup>68</sup> Acerca del significado calendárico del Ojo de Reptil, Caso señaló, basándose en referencia externa, que “este es un glifo muy abundante en Teotihuacan y ejemplos de el pueden verse en nuestro artículo citado y el de von Winning (6d). otros ejemplos están en las figuras 14 y 14 a, b, y c, Kidder y Schook lo encuentran también en Guatemala.

Pero donde este signo tiene la mayor importancia es en Xochicalco. En la parte baja de la pirámide hay en los lados y en la parte posterior, serpientes emplumadas ondulantes que dejan entre sus meandros espacios que están siempre ocupados por un personaje sentado, tocado con una cabeza de serpiente emplumada, o por un glifo con diversas variantes, acompañado en todos los casos por la cifra 9 formada por una barra y 4 puntos.

Seler sugiere hipotéticamente que el glifo representa 9 lluvia, interpretando como ojo de *Tlálóc* el que consideramos como un ojo de reptil. Nosotros creemos que el signo es el de *Ehecatl* o “viento” y que el glifo es 9 viento, que es el día del nacimiento de *Quetzalcóatl* y, en consecuencia, su nombre calendárico.”

Por el momento se puede decir que el número representado en el *graffiti* de La Ventilla no corresponde al día de nacimiento de Quetzalcóatl.

La cita de Caso proviene de “Glifos teotihuacanos”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, v. XV, México, 1960, p. 158-161.

Chalco-, propuso que el signo representaba un nombre calendárico (ver Lámina 4).

Como en la Placa de Ixtapaluca, el Ojo de Reptil en el *graffiti* del Patio de los Glifos se encuentra acompañado por un número en forma de puntos colocado debajo del cartucho. La disposición de los elementos en el *graffiti* aporta materiales para aquellas hipótesis que proponen que los puntos que representan números suelen, en diferente cantidad, encontrarse como elementos infijos en las imágenes del Ojo de Reptil.<sup>69</sup> La distribución atípica de los puntos que acompañan al Ojo de Reptil en el *graffiti*, puede indicar que en Teotihuacan había más de una manera de representar la relación entre glifos y números, o puede indicar que los puntos que suelen encontrarse infijos en el glifo Ojo de Reptil no representan números. De lo anteriormente expuesto se derivan las siguientes posibilidades de interpretación:

- a) Si el elemento antropomorfo del *graffiti* constituye un sustantivo antroponímico, la secuencia de elementos en una frase transmitida por medios gráficos, la cual en su totalidad posiblemente constituye un nombre personal, puede ser: nombre posiblemente calendárico – número (el cual posiblemente corresponde a un día del *tonalpohualli*) - sustantivo (posiblemente un título o cargo).
- b) Si, en cambio, el elemento antropomorfo es la representación naturalista figurativa de un personaje cuyo nombre se representa por medio del glifo acompañado por el número, como aparentemente ocurre en otras imágenes teotihuacanas,<sup>70</sup> entonces la imagen antropomorfa no interviene en la lectura, sino que es un elemento que debe ser interpretado con los recursos propios del código iconográfico y, por tanto, no constituye un elemento sintáctico con una posición determinada por la estructura de una frase. Restaría entonces la lectura del nombre posiblemente calendárico, seguido del número.

---

<sup>69</sup> Para mayores referencias se puede consultar el catálogo de James Langley, *Symbolic...*, *op. cit.*, p. 143-145.

<sup>70</sup> Consultar el Capítulo 1, el apartado relativo al trabajo de C. Millon.

c) Si el elemento antropomorfo del *graffiti* remitiera, por medio de un glifo, no a un antropónimo sino a una acción que sucedió en la plaza, y que fue registrada por un escriba, como sugieren King y Gómez Chávez,<sup>71</sup> la secuencia de los elementos podría ser: nombre del día del calendario – número del día del calendario - verbo. En el caso de los dos glifos Ojo de Reptil referidos, es posible que la diferencia entre el número del piso y el del *graffiti* indique que las inscripciones tratan de sucesos o de personajes distintos. Lo que fuera transmitido, fue por medio de secuencias de signos compuestos por un número distinto de glifos.

Un poco más al respecto: entre las inscripciones procedentes de Monte Albán,<sup>72</sup> es común encontrar que el glifo se encuentre sobrepuesto al número, de manera similar a lo que observamos en *graffiti* del Conjunto de los Glifos, el cual tiene una distribución de los elementos que no es congruente con lo que puede observarse en las inscripciones de origen maya, entre las cuales el número va antepuesto a secuencias de glifos. Conocidas inscripciones mexicas del Posclásico Tardío, las inscripciones calendáricas en el *Teocalli* de la Guerra Sagrada, muestran que la posición del número con respecto al glifo en las imágenes mexicas era variable. Lo anteriormente expuesto tiene consecuencias en la interpretación de las imágenes del piso del Patio de los Glifos. Como es sabido, la mayor parte de las imágenes antropomorfas y zoomorfas se encuentran orientadas hacia el este de la plaza. En el caso de que al menos algunas de las unidades visuales discretas se encuentren organizadas de manera sintáctica y que estén orientadas hacia el origen de la inscripción, los elementos dispuestos con una organización lineal comenzarían a examinarse en el extremo sur este de la plaza, de arriba hacia abajo, con base en un modelo compositivo sugerido a partir de la observación del mencionado *graffiti*.

No hay elementos suficientes para afirmar que las inscripciones de los tres conjuntos de unidades gráficas que se conservan en el Patio de los Glifos eran interdependientes. Como se vio en el capítulo anterior y se verá en el que sigue,

---

<sup>71</sup> T. King y S. Gómez Chávez, *op. cit.*, p. 239-240.

<sup>72</sup> Monte Albán, Estela MA-SP-3, Edificio J, en Urcid, *op. cit.*, fig. 1.13 p. 26, fig. 2.15, p. 46.

existen otros ejemplos en la plástica teotihuacana asociados con secuencias lineales de signos de escritura. En tanto es escasa y heterogénea la naturaleza de la evidencia de origen teotihuacano que permite comparar la distribución de elementos en forma de secuencias lineales, hablar de textualidad con base en evidencia interna, es decir, a partir de la atribución de valores a los signos del sistema, y la observación de repeticiones en sus combinaciones, de la manera que es posible realizar en la decodificación de un texto verbal, así como afirmar la presencia de glifos que funcionan como ligaduras en los conjuntos, resulta prematuro. Sin embargo, como sucede en las secuencias horizontales, los conjuntos contienen compuestos que comparten elementos semejantes, relacionados por contigüidad con unidades diferenciadas, lo cual sugiere que el sistema gráfico permite la substitución de elementos para así lograr variaciones en el significado de los compuestos y que puede tratarse de una forma de cohesión basada en la reiteración, por medio de la repetición de elementos léxicos, la que proporciona un carácter de texto a los conjuntos, siempre y cuando las unidades gráficas que los constituyen, en efecto, se encuentren formando una unidad de significado.<sup>73</sup>

Como una conclusión parcial de este apartado se afirma que la combinación de elementos en forma de conjuntos, en tanto no conforma escenas de carácter figurativo y naturalista, puede responder a una intención de conjugar, de manera arbitraria y convencional, los valores asignados a los elementos particulares, pasando por alto la posible interpretación de la combinatoria de motivos figurativos con su respectiva denotación icónica.

---

<sup>73</sup> M. Halliday y R. Hasan, *Cohesión in English*, op. cit., p. 277-278. Algunas ligaduras cohesivas en textos verbales, según los autores, son la referencia, substitución, elipsis, conjunción y la cohesión léxica y sus características deben ser estudiadas en cada caso específico.

### 2.2.5 Elementos que no conforman secuencias ni conjuntos

La distribución de algunos elementos en la retícula indica que hay un grupo de imágenes que constituyen unidades visualmente aisladas de aquellas que conforman secuencias visuales, dichos elementos no conforman secuencias ni conjuntos. Estas unidades se encuentran en torno al altar y están señaladas en las Láminas 24 y 25 por medio de los números (35), (36), (24) y (37).

Las imágenes pintadas sobre el altar, con los números (33) y (34), de cierta manera constituyen un conjunto, debido a su posición dentro de los límites del elemento arquitectónico, sin embargo, en apariencia no hay congruencia alguna en la configuración que indique una relación entre las dos imágenes conservadas.

Con las imágenes contiguas al altar ocurre algo similar, cada elemento o compuesto está contenido en un espacio separado, delimitado por la retícula; la única relación entre las imágenes que se observa es su posición en torno al altar y en el espacio delimitado por la retícula, frente a las escalinatas del basamento piramidal y del Edificio Este, la traza de la última escalinata sugiere una relación, hacia el norte, con los elementos de una secuencia horizontal y hacia el sur con una mancha de posible glifo.

### Imágenes en el altar

Según los datos de Rubén Cabrera,<sup>74</sup> en la superficie del altar se encuentran al menos dos unidades visuales, posiblemente fueron cuatro. Una de las unidades que se conservan es de configuración irreconocible debido al deterioro, la otra es la única imagen del patio que se orienta hacia el occidente, donde se encuentra el basamento piramidal y, como es sabido, tiene una configuración que ha sido interpretada como un cráneo que lleva un cuchillo inserto en la cavidad nasal.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 31-36.

<sup>75</sup> Cabrera relacionó este motivo con imágenes mexicas, *idem*.

Ninguna de las imágenes visibles en el altar es semejante por su configuración a otra unidad visual del Patio de los Glifos, incluso el elemento que semeja un cráneo, marcado con el número (05) en la Lámina 24, es de configuración y orientación distinta a la de la imagen del altar y, por tanto, no se considera como una réplica de una unidad signica. La orientación oriente-occidente de las unidades, confirmada por la orientación del elemento Cráneo, parece ser significativa, pero difícilmente puede ser susceptible de una interpretación de tipo sintáctico.

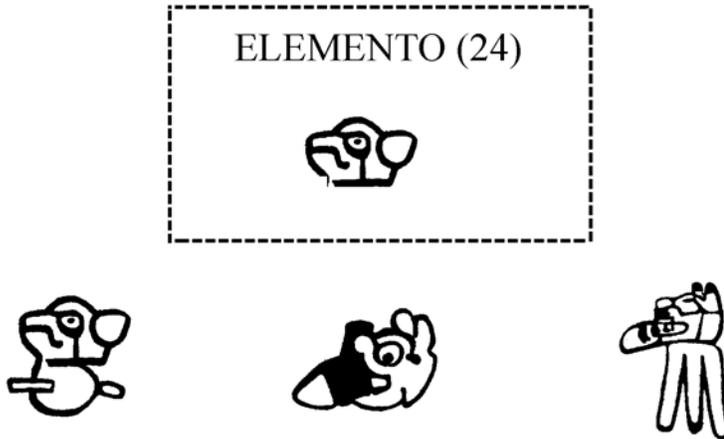
### **Imágenes contiguas al altar**

En torno al altar se conservaron tres elementos asociados con glifos los cuales no tienen réplicas entre el resto de las imágenes gráficas del patio, exceptuando por la unidad marcada con el número (24), la cual se considera como una réplica de otras dos que se encuentran en la secuencia horizontal del extremo norte y en el muro del pasillo sur de la plaza, la configuración de la unidad (24) proporciona cierta coherencia entre las imágenes contiguas al altar y el resto de las unidades mencionadas en este párrafo. Compárense la Lámina 24 y la Lámina 32.

Respecto de la unidad (24) resulta pertinente señalar que en la división en unidades menores se optó por no señalar diferencias en la configuración que en un estudio más profundo podrían resultar significativas, es el caso las diferencias entre las orejas que se observan en la Lámina 32.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Esta observación proviene de una conversación que tuve con Leopoldo Valiñas, y queda pendiente, como en el caso de otras unidades gráficas de La Ventilla, para un estudio posterior.



**Lámina 32.** En esta lámina se puede comparar el elemento marcado con el número (24), según aparece en la secuencia horizontal del extremo norte de la Plaza de los Glifos y en el muro del pasillo sur, no obstante que el elemento aparece como estereotipado con mayor claridad en las últimas dos imágenes, se optó por numerar a las tres con el número (24), debido a la semejanza entre los perfiles en comparación con otras unidades zoomorfas presentes en la plaza (según dibujos publicados por Cabrera, 1996: 33).

### 2.2.6 Elementos fuera de la retícula

Las imágenes pintadas en los muros del pasillo sur y en el talud del basamento piramidal se encuentran fuera de los trazos de la retícula. Estas unidades visuales se encuentran marcadas con los números (47)(22) y (48) en el talud y con los números (12)(01), (49) y (25)(24)(50) en el pasillo (ver Lámina 24).

Aunque la retícula no establece relaciones entre estos elementos y el resto de las imágenes de la plaza, existe congruencia entre las unidades de los muros y el resto de las imágenes, como sucede con aquellas que se encuentran dentro de la retícula. Esta congruencia proviene, además de la repetición de algunas unidades menores estereotipadas, como el elemento (01), (12) y (24), de la ubicación, la posición, la solución gráfica y de la orientación de las imágenes en los muros. Recuérdese que toda imagen de perfil está orientada hacia el este.

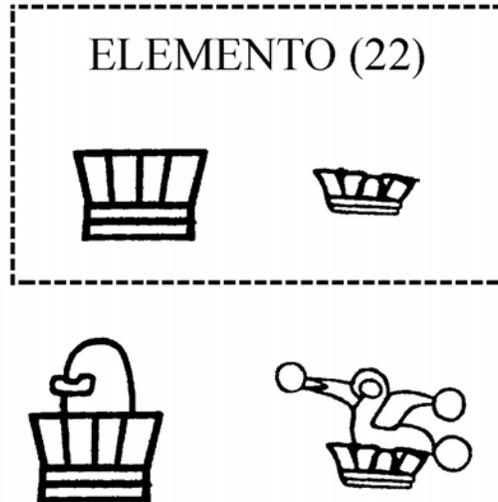
## Imágenes en los muros

Las imágenes en los muros se dividen en dos secuencias visuales formadas por la ubicación, la posición y la solución gráfica de las unidades visuales discretas. Como se mencionó, las secuencias se ubican ya sea en el talud del basamento piramidal<sup>77</sup> o en el muro del pasillo sur (ver Láminas 23 y 24).

Son dos las unidades gráficas discretas que se encuentran en el talud del basamento piramidal, el elemento que se consideró como estereotipado está marcado con el número (22) y se encuentra presente entre las unidades gráficas de la secuencia horizontal del extremo norte de la plaza, pero con un aspecto más orgánico en la solución plástica de su configuración. Esta divergencia en el trazo provoca la duda de que se trate de réplicas del mismo elemento, sin embargo, coinciden las dos barras horizontales en la base, así como los cuatro elementos en la parte superior de la configuración, por tanto se consideró que las diferencias posiblemente se deben al trazo y no a la concepción del elemento discreto. Obsérvese que se trata, una vez más, de ejemplos de sustitución y de reiteración de unidades en la composición. Compárense ambos elementos en la Lámina 33.

---

<sup>77</sup> Según datos que provienen de la interpretación del plano de Cabrera, presentado en la Lámina 24.



**Lámina 33.** Aquí se presentan dos elementos de configuración similar que presentan, en una relación de contigüidad, en la parte superior, una unidad visual divergente. Con base en esta consideración y en la distribución de los trazos, se optó por concebir al elemento 22 como una unidad visual estereotipada (según dibujos publicados por Cabrera, 1996: 33).

### 2.3.0 Organización de las unidades

La presencia de configuraciones, las cuales pueden ser consideradas como visualmente estereotipadas, debido a su congruencia con otras configuraciones presentes en la plaza, llevó a considerar que la totalidad de los elementos de la Plaza de los Glifos, como principio, son unidades las cuales pueden formar compuestos. Como ejemplos véanse los elementos que llevan el número (18) en las láminas 34 y 35, y el número (24) en las láminas 36 y 38. Esta interpretación de las unidades visuales como compuestos es congruente con la de King y Gómez Chávez.<sup>78</sup>

### 2.3.1 Unidades mayores o compuestos

Para determinar que se trata de una unidad visual compuesta por dos o más unidades menores, se observó si, entre las imágenes gráficas de la Plaza de los Glifos, existe una configuración congruente con un segmento visual del compuesto, la cual se consideró como una réplica. De esta manera se pudo proponer que, aunque el resto de la imagen no sea congruente en cuanto a su configuración con ningún elemento de la Plaza de los Glifos, la unidad mayor o compuesto glífico se compone de al menos dos unidades menores. El compuesto será divisible en tantas partes como lo permita el encontrar réplicas entre los elementos gráficos de la Plaza de los Glifos o, en un estudio más extenso, en otro contexto de relaciones no figurativas entre elementos plásticos.

No todas las combinaciones de unidades en compuestos parecen poder explicarse mediante una lógica compositiva que responda a principios figurativos y naturalistas, esta hipótesis se desarrolla el siguiente apartado, que corresponde a la descripción de las unidades menores y en el Capítulo III.

Algunas unidades mayores pueden encontrarse organizadas con base en la atribución arbitraria de valores a los componentes, tal es el caso de los compuestos marcados con los números 0031 (01)(40), 0030 (01)(39), 0033 (01)(12)(42)(12), 0037 (46)(01). Los números antecidos por dos ceros se refieren a la numeración por posición, que puede consultarse en las láminas 34, 35, 36 y 37 y en las láminas anexas al presente volúmen. Cabe también la posibilidad de que dichos compuestos se encuentren organizados por el principio *pars pro toto*;<sup>79</sup> si se trata, como proponen King y Gómez Chávez,<sup>80</sup> de

---

<sup>78</sup> *Op. cit.*, p. 205.

<sup>79</sup> Es decir a manera de sinécdoque. La definición de esta figura retórica se define, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como “tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el nombre de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc.” Real academia Española, *Diccionario de la lengua española, op. cit.*

Beristáin ofrece unas definiciones más detalladas, “Fontanier la describe como la “designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o la idea del otro”, de tal modo que las sinécdoques “dan a entender más o menos de lo que las *palabras* significan literalmente”. Para Coll y Vehí, por otra parte,

combinaciones que representan nombres personales, y que los elementos que conforman las unidades mayores no tienen valores fonéticos sino logográficos, derivados del motivo figurativo naturalista que les da origen, en tal caso no es posible afirmar que la combinación de unidades no se encuentre motivada, aunque tenga esta una lectura verbal.

La combinación de unidades mayores en secuencias y conjuntos no parece responder a un principio compositivo figurativo y naturalista.

### 2.3.2 Unidades menores

Para determinar si un elemento gráfico constituye una unidad menor, se optó, de la misma manera que en el apartado anterior, por observar si existe una configuración congruente con el elemento considerado como posible unidad menor, entre las imágenes gráficas de la Plaza de los Glifos. Se evitó dividir en unidades menores aquellos elementos que no se presentan como configuraciones que puedan ser consideradas como réplicas en dos o más muestras, aunque no se descarta, como posibilidad, el que mediante otros criterios de segmentación sea posible obtener una cantidad distinta de unidades menores en el Patio de los Glifos.

La relación entre la configuración de las unidades menores de la Plaza de los Glifos y su numeración, así como la numeración por posición de las unidades

---

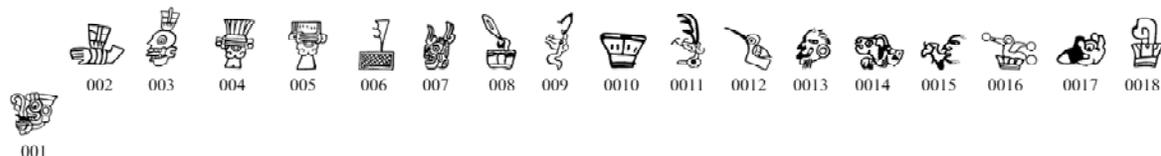
la relación entre las ideas (propia y figurada) consiste en que “una idea debe formar parte de la otra” (mientras que en la *metonimia* y en la *metáfora* las ideas corresponden a dos objetos distintos que son “dos todos completos que en la metáfora se relacionan por semejanza y en la metonimia por cualquier otra causa”). Todorov dice que la sinécdoque “consiste en emplear la palabra en un sentido que es una parte de otro sentido de la misma palabra”.

Hay dos tipos de sinécdoque, a) La *sinécdoque generalizante* que por medio de lo general expresa lo particular; por medio del todo, la parte; por medio de lo más, lo menos; por medio del género, la especie; por medio de lo amplio, lo reducido. Es una sinécdoque *deductiva* que opera en las relaciones, parte/todo, género/especie, obra/materia, y en la relación numérica, plural/singular; es decir, al expresar la parte por medio del todo, “el mundo entero lo dice” (“cada persona lo dice”); el género por medio de la especie, “no tiene camisa” (“vestido”); la obra mediante la materia de que está hecha, “sacó el acero” (“la espada”); o el número singular por medio del empleo del plural, “la patria de los Virgilio” (sólo hay un Virgilio).

b) Estas mismas relaciones operan en la dirección inversa en la *sinécdoque inductiva* en que lo amplio es expresado mediante lo reducido. [...]” Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 474.

visuales discretas, constituye una modificación de aquella propuesta por Rubén Cabrera<sup>81</sup> y puede observarse en las láminas 34, 35, 36,37 y 38.

SERIE I. NUMERACIÓN POR POSICIÓN



SERIE I. NUMERACIÓN DE LA DIVISIÓN DE LOS COMPUESTOS EN UNIDADES MENORES.

001			007			0013		(19A)
002			008		(13)	0014		(20)
003			009			0015		
004			0010		(16)	0016		
005			0011			0017		
006			0012		(18)	0018		(26)

**Lámina 34.** En esta imagen se puede observar la numeración por posición de las unidades visuales discretas. Dicha numeración se encuentra en las columnas del lado izquierdo, para diferenciar esta numeración de aquella que corresponde a las unidades menores, cada número que corresponde a una unidad visual discreta está precedido por dos ceros. La numeración tiene inicio en el elemento que se encuentra en la esquina sureste de la plaza, debido a que allí tiene su origen la numeración presentada por Cabrera.<sup>82</sup> Como se puede observar, no todas las unidades visuales discretas forman compuestos (dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33).

En la organización general de las unidades gráficas distribuidas en la retícula no se observa una coherencia figurativa naturalista, como aquella que se presenta en imágenes interpretadas como escenas en la plástica teotihuacana. Es

<sup>80</sup> *Op. cit.*, p. 239.

<sup>81</sup> “Figuras glíficas...”, *op. cit.*

por esta razón que se considera a la totalidad de los elementos del piso del Patio de los Glifos y de los muros adyacentes, como unidades y compuestos gráficos de naturaleza distinta a aquella que es posible observar en las composiciones gráficas y pictóricas figurativas de Teotihuacan, tema que será desarrollado en el siguiente capítulo.

Los compuestos o unidades mayores están configurados por unidades menores, las cuales son, en apariencia, indivisibles. La distribución de las unidades menores del Conjunto de los Glifos se puede consultar en la Lámina 25 o en las láminas anexas al presente volumen.

Las relaciones espaciales que se establecen entre las unidades menores para formar compuestos, son aquellas señaladas por A. Pascual Soto,<sup>82</sup> esto es, principalmente, contigüidad y sobreposición de elementos.

Como se mencionó, en la distribución general de unidades visuales organizadas por la retícula, se observa repetición de elementos, tanto entre las imágenes que conforman compuestos, como entre las que aparecen como unidades discretas; como ejemplo, recuérdense las réplicas de la unidad marcada con el número (18) que puede ser vista en la Lámina 35.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 33.

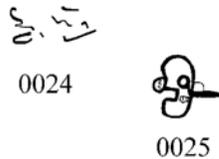
<sup>83</sup> *Op. cit.*, p. 293.

**Lámina 35.** En esta lámina se incluyen los elementos de la secuencia visual de unidades discretas que se encuentra en posición contigua a la reproducida en la lámina anterior. Para ver su ubicación precisa en el patio y en la retícula se recomienda consultar las Láminas 23 y 24 o las láminas anexas (dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33).

La repetición de elementos indica que la organización de las unidades tiene características uniformes en toda la plaza, y que la distribución de las unidades visuales corresponde a un principio organizativo unitario. También puede indicar que una unidad estereotipada tiene un mismo valor básico en la organización de las unidades compuestas. Así, se presupone que, aunque no todas las unidades del patio tienen réplicas, el hecho de que algunas las tengan es un indicador de

que todas son unidades estereotipadas, las cuales pueden combinarse para formar compuestos visuales discretos. Dichas unidades visuales estereotipadas se denominan en las láminas como unidades menores, los compuestos de unidades menores constituyen unidades visuales mayores.

ALTAR. NUMERACIÓN POR POSICIÓN



ALREDEDOR DEL ALTAR. NUMERACIÓN POR POSICIÓN



NUMERACIÓN DE LA DIVISIÓN DE COMPUESTOS EN UNIDADES MENORES

0024 	(33)
0025 	(34)

0026 	(35)
0027 	(36)
0028 	(24)  (37) 

**Lámina 36.** En esta lámina se encuentran los elementos visuales que no conforman secuencias ni conjuntos visuales (dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33).

Las variaciones en la configuración de las unidades menores no se consideran significativas, con miras de explorar la hipótesis de que es posible encontrar réplicas de los elementos presentes en La Ventilla, en contextos teotihuacanos comparables, en distintas composiciones asociadas con un sistema de escritura teotihuacano.

**Lámina 37.** Esta es la numeración de las unidades visuales discretas que forman conjuntos (dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33).

Se presupone que las distintas maneras en que se combinan las unidades, constituyen el plano de la expresión que corresponde a un plano del contenido que sustenta la posición en la composición de cada elemento discreto, una posición dotada de significado en una red relacional. Como se verá en el capítulo que sigue, en el que se describen distintas organizaciones compositivas en la plástica teotihuacana, es posible que la coordinación de las unidades gráficas del Patio de los Glifos, no se encuentre fundamentada en la correspondencia del aspecto de las imágenes con sus respectivos referentes, ya sean estos del mundo natural, de la actividad social o, de un posible universo mítico. Tampoco la coordinación de las unidades gráficas se encontraría justificada mediante la connotación<sup>84</sup> icónica

---

<sup>84</sup> A continuación se reproducen algunas palabras acerca del empleo del término connotación:

“Se dice que un término es connotativo, cuando, al designar a uno de los atributos del concepto considerado desde el punto de vista de su comprensión, remite al concepto tomado en su totalidad (cf. J. S. Mill). Dado que el (o los) atributo (s) tomado (s) en consideración depende (n) de una selección subjetiva, o bien de una

de los grupos de elementos gráficos, en su correspondencia con algún aspecto de un referente común, el cual motivaría y justificaría su combinación en una composición plástica figurativa. Las relaciones entre elementos que conforman secuencias y conjuntos, parecen responder a una atribución arbitraria de valores a las unidades gráficas de origen icónico, la cual dotaría de significado a las agrupaciones de elementos. Un ejemplo de lo anterior, congruente temporalmente con el fechamiento propuesto por los arqueólogos para las inscripciones del Patio de los Glifos, esto es cerca del año 450 d.C., se puede observar en la Lápida de la Tumba 104 de Monte Albán, en la cual se encuentra la imagen de un tocado de diadema superpuesto a la representación del Glifo G -la cabeza de perfil de un venado-, en la cual al primer elemento se le ha asociado el valor de “año” y al segundo el de uno de los cuatro glifos “portadores del año”.<sup>85</sup> No es posible ignorar el papel de las interpretaciones icónicas en las reflexiones en torno al calendario de Monte Albán, pero una interpretación icónica simplista del compuesto, posiblemente se detendría en la referencia a un venado decapitado y coronado, sin tomar en cuenta el sistema calendárico mesoamericano y los distintos sistemas implicados en los grupos de portadores del año.

Volviendo a esta propuesta para los valores *generales* de las imágenes del Patio de los Glifos, se señaló que la distribución de las unidades visuales está subordinada a una retícula que no constituye un elemento figurativo sino

---

convención de tipo social, la connotación es un procedimiento difícil de circunscribir, esto explica la diversidad de definiciones que ha provocado y las confusiones que su utilización ha originado.

2. Desde un punto de vista semántico, la connotación podría ser interpretada como el establecimiento de una relación entre uno o varios semas situados a nivel de superficie y el semema del que forman parte y que ha de ser leído en un nivel más profundo. Así, la connotación queda emparentada con una figura retórica bien conocida, la metonimia[...].” Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 82.

En este caso, el uso del término connotación se refiere a la selección, culturalmente determinada, de características expresadas mediante la forma de una imagen, en la cual interactúan varios componentes figurativos, con la intención de un producir un efecto de realidad en el espectador, con base en la distribución, en la configuración de un conjunto discreto de unidades, de un conjunto de elementos que puede ser considerado como característico de un referente común, el cual motiva y justifica la combinación de los elementos.

<sup>85</sup> Ver Urcid, *Zapotec Hieroglyphic...*, *op. cit.*, p. 129, 147, 151.

Según palabras de Taube, los portadores del año son signos que tenían la función de permitir la distinción entre un día del año mesoamericano en el calendario de 365 días, de otro en el calendario de 52 años. Entre los zapotecas del Clásico, el elemento que permitía al espectador relacionar al signo del portador del año con su valor era un tocado en forma de diadema rematado con una cruz. Mary Miller y Karl Taube, *An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 191-192.

organizativo, y que las secuencias no muestran una relación evidente que integre a las unidades gráficas en una composición con congruencia plástico-figurativa o icónica. Como se verá en el siguiente capítulo, es conveniente aclarar lo anterior mediante la comparación de algunas organizaciones compositivas procedentes de teotihuacan.

#### NUMERACIÓN POR POSICIÓN

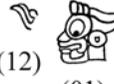


#### NUMERACIÓN DE LA DIVISIÓN DE LOS COMPUESTOS EN UNIDADES MENORES

##### MURO 1

0038		(47)  (22) 
0039		(48)

##### MURO 2

0040		(12)  (01)
0041		(49)
0042		(25)  (24)  (50)

**Lámina 38.** Las imágenes pintadas en los muros no conforman conjuntos discretos determinados por la retícula, sin embargo conforman secuencias visuales (dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33).

### 2.3.3 Unidades discretas que no forman compuestos

Es importante recordar que no todas las unidades que son percibidas como elementos discretos forman compuestos, como por ejemplo los elementos marcados con los números (43) y (44). Las imágenes que aparentemente podrían estar constituidas por dos o más unidades menores, pero que no es posible confirmar que así sea, ya que no hay evidencia de réplicas en un contexto

apropiado, en el que no se observen relaciones compositivas icónicas, forman parte de esta clase. Tal puede ser el caso de los elementos marcados con los números (13) y (34).

Por último, se puede agregar que la relación entre el plano arquitectónico del Patio de los Glifos y la retícula pintada, muestra que la distribución y la orientación arquitectónica determinaron la forma en la que se distribuyó la inscripción, ya que sus autores procuraron la integración orgánica de la imagen gráfica con el entorno arquitectónico; sin embargo, esta última conclusión difícilmente puede revelar algo más acerca de una organización de elementos que están distribuidos bajo un principio fundamentalmente distinto del ornamental. Para explorar la posibilidad de aproximación al principio de organización, así como al valor general de los elementos gráficos, habrá que observar de qué manera se relacionan las imágenes gráficas del Patio de los Glifos con otras asociadas con principios de organización gráfica en Teotihuacan, pero antes, es necesario aclarar por qué se considera que la organización de las imágenes del Patio de los Glifos difiere de las organizaciones de tipo ornamental.

Una organización gráfica ornamental<sup>86</sup> tiene como base el ordenamiento rítmico, con repetición de combinaciones sucesivas de relaciones entre elementos en el espacio, de manera que en la imagen se destaca una organización regular del espacio, y el conjunto de elementos se encuentra subordinado a los patrones espaciales del diseño. En la construcción del ornamento hay un elemento formal fundamental que se encuentra ausente en las imágenes del Patio de los Glifos, la repetición regular de unidades con la misma configuración distribuidas de manera

---

<sup>86</sup> Para definir al ornamento en tanto sus características formales espaciales y rítmicas se consultó E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, p. 1-16. Pese a que la escritura puede ser comparada con el ornamento debido a la estandarización de sus caracteres y tamaños, evidentemente la distribución de sus elementos responde al propósito de representar la lengua y no a la distribución regular del espacio. Así, Gombrich dice que:

“La necesidad de lo estandarizado y lo repetible se hace notar en el signo que debe ser plenamente controlado, pero incluso la producción de signos –el arte de la escritura y el arte del dibujo- rara vez corta su vinculación con aquellos ritmos orgánicos a los que yo he comparado con un motor interno. Observemos a un niño que realiza la transición desde los garabatos rítmicos hasta la obtención de formas que requieren una coordinación creciente, y veremos cómo surgen las formas a partir de aquellas subunidades o subrutinas, como los trazos o bucles regulares, que ya no exigen atención. Los grafólogos aseguran discernir algo del motor interno, el ritmo permanente del cuerpo, incluso en la escritura del adulto, y es muy probable que estén en lo cierto, ya que sólo a través de esta integración cabe conseguir esa fluidez en la escritura.

rítmica en la totalidad de la imagen. Es por este motivo que se descarta que entre los propósitos compositivos de las imágenes del Patio de los Glifos se encuentre el de realizar un ejercicio formal de tipo ornamental.

Otro punto que merece aclaración es el de una supuesta dicotomía moderna entre arte y escritura, planteada en el trabajo de autores como N. Grube y Arellano Hoffmann. Siguiendo a los autores:

Actualmente entendemos por escritura la fijación en caracteres de una lengua, y por arte, un medio de expresar prioritariamente experiencias estéticas que no pretenden, en primer lugar, ser una forma de comunicación. Esta dicotomía moderna entre escritura y arte no existía en el continente americano. Escritura y arte eran formas de comunicación visual iguales e idénticas entre muchos pueblos.<sup>87</sup>

Es necesario observar que formular una dicotomía en estos términos puede conducir a equívocos, ya que existen numerosas muestras en las que el acto de escribir es considerado como una actividad artística, por ejemplo entre las caligrafías del cercano y lejano oriente.

#### 2.4.0 Recapitulación

La imagen pintada en el piso del Patio de los Glifos se propone como perteneciente a una clase<sup>88</sup> de composición gráfica teotihuacana, formada por componentes que se agrupan constituyendo secuencias, conjuntos y elementos

---

<sup>87</sup> La cita proviene de Nikolai Grube y C. Arellano Hoffman, “Escritura y literalidad en Mesoamérica y en la región andina, una comparación”, en *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales en México*, México, El Colegio Mexiquense A. C., Universidad Católica de Eichstätt, 2002, p. 29.

<sup>88</sup> Según Greimas y Courtés,

“1. La clase se define, en términos generales, como un conjunto de magnitudes que poseen en común uno o varios rasgos distintivos.

2. En lingüística se entiende, más concretamente, por clase un conjunto de magnitudes que pueden ser sustituidas en una posición sintagmática y en un contexto dados. En este sentido, clase es sinónimo de paradigma.” *Op. cit.* , p. 55.

visualmente aislados distribuidos en hileras que pueden presentarse de manera vertical u horizontal. Cada una de estas agrupaciones constituye a la vez una clase de composición, constituida por unidades mayores y menores, los últimos constituyen unidades indivisibles de acuerdo con los criterios y procedimientos de segmentación aplicados. Las unidades mayores se forman por combinaciones de componentes llamados aquí unidades menores y constituyen compuestos mediante la adición y/o la sustitución de estas últimas. Las unidades menores se distribuyen en las mayores mediante relaciones de proximidad o contigüidad, ya sea superpuestas de manera vertical u horizontal. A su vez, las unidades mayores y menores forman cada cual una clase de imágenes gráficas teotihuacanas formada por componentes estereotipados de origen icónico los cuales, posiblemente, tuvieron valores asignados de manera arbitraria y convencional. Todos los componentes antes mencionados se encuentran articulados con la distribución del plano arquitectónico de la Plaza de los Glifos, se considera que dicha distribución, así como la selección y combinatoria de unidades en cada secuencia o conjunto forma parte de las características sintagmáticas particulares del texto gráfico que se encuentra en esta locación.

La uniformidad de los recursos gráficos con que se encuentra resuelta la inscripción de la plaza, cualquiera que sea su naturaleza, así como la repetición de unidades gráficas, señalan la estandarización y coherencia plástica de los mencionados elementos discretos. Lo anterior, aunado con que la composición de la imagen gráfica del patio no conforma una escena figurativa. Todas las características mencionadas aportan elementos a favor de la asociación del texto de la Plaza de los Glifos con un conjunto de signos con valores convencionales los cuales tenían varias formas posibles de combinación y distribución. El que las unidades se presenten, en algunos casos, organizadas en forma de columnas verticales y, en el caso del *graffiti* antepuestas a imágenes antropomorfas, es congruente con la interpretación de C. Millon y otros autores<sup>89</sup> de que estas pueden constituir signos de una escritura. Es posible que las réplicas de un signo determinado, tuvieran asignado un valor unívoco, el cual puede ser exclusivo de la

---

<sup>89</sup> Ver el Capítulo I.

Plaza de los Glifos o que otras manifestaciones de dichas réplicas se encuentren distribuidas en distintos espacios teotihuacanos.

Si bien las imágenes estudiadas sugieren que en el Patio de los Glifos hay una serie de signos, algunos de ellos evidentemente estereotipados y ordenados mediante principios formales regulares, se desconoce el uso para el que fue destinada la inscripción, así como el valor específico de las unidades gráficas. En este punto se considera que es necesario el estudio comparado de clases de composición en varias imágenes teotihuacanas, con el fin de explorar la posibilidad de que las imágenes gráficas del Patio de los Glifos constituyan la manifestación particular de paradigmas compositivos plásticos teotihuacanos, expresados en otras composiciones del sitio arqueológico.

## Capítulo III

### Consideraciones en torno a la iconicidad<sup>1</sup> y la organización de los signos<sup>2</sup> gráficos en Teotihuacan

#### 3.1.0 En torno a los valores de los signos en la plástica teotihuacana

Después de haber seccionado en clases y componentes un ejemplo atípico de composición plástica teotihuacana, como es la del Patio de los Glifos de La Ventilla, surge la siguiente pregunta: ¿es posible la distinción entre clases de composición a partir del estudio de las relaciones entre los componentes que se evidencian en contextos plásticos determinados?

Se intentará responder a lo anterior a partir de la hipótesis de que el valor de un signo gráfico teotihuacano se encuentra delimitado por las relaciones con otros signos que se le oponen en un determinado contexto gráfico y por las posibles valores de otros elementos del sistema de signos al que pertenece. Un contexto gráfico constituye un proceso particular en el cual se manifiesta uno o más sistemas de signos plásticos, dicho proceso se transmite mediante la

---

<sup>1</sup> Greimas y Courtés se refieren al icono de la manera que sigue:

“Se entiende por icono, siguiendo a Ch. S. Peirce, un signo definido por su relación de semejanza con la <<realidad>> del mundo exterior y opuesto a índice (caracterizado por una relación de <<contigüidad natural>>) y, a la vez, a símbolo (basado en la simple convención social).” A. Greimas y J. Courtés, *op.cit.*, p. 211.

La noción de <<realidad>> resulta ampliada si se coteja la definición anterior con las palabras del propio Peirce:

“Un Icono es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto”. Ch. S. Peirce, *La ciencia...*, *op. cit.*, p. 30. La noción de *objeto* en tanto *referente* del signo icónico es complementaria a la que se acaba de citar y será desarrollada a lo largo de este capítulo.

<sup>2</sup> El signo es entendido aquí como elemento portador de una significación, la cual se establece en la unión entre significante y significado, adicionalmente se presentan a continuación dos definiciones de signo que no se excluyen mutuamente, en la primera signo se define como “unidad del plano de la manifestación, constituida por la función semiótica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión (o significante) y del plano del contenido (o significado) durante el acto del lenguaje.” Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 376. En la segunda definición, Gelb describe como sigue un *signo de escritura*“

*Signo*. Símbolo de uso convencional que forma parte de un sistema, como una palabra en un sistema de signos llamado <<lengua>>, o una marca en un sistema de signos llamado <<escritura>>. En sentido estricto solamente una marca escrita”. Gelb, *op. cit.*, p. 322.

composición de elementos gráficos. En el caso de la escritura, por ejemplo, las combinaciones de signos gráficos transmiten manifestaciones verbales organizadas con base en el sistema de una lengua natural. Una composición particular realizada mediante signos de escritura, constituye la forma de la expresión de una cadena sintagmática, ya sea de morfemas léxicos y gramaticales, o de una secuencia de tipo sintáctico,<sup>3</sup> manifestada mediante la combinación de elementos del inventario de signos pertinente. En el caso de la plástica figurativa-naturalista, sería el sistema plástico-iconográfico aquel que se manifestaría en el proceso particular, es decir en la composición, en forma de una red de relaciones simultáneas entre los componentes icónicos, permitida por las reglas del sistema. El desarrollo de un lenguaje plástico de esta naturaleza permite transmitir una ilusión referencial culturalmente requerida, mediante procedimientos plásticos de figurativización<sup>4</sup> basados en la iconización, sin que la estructura de una lengua determine, en un primer nivel, la combinación de los signos.

Lo que sigue tiene por finalidad observar cómo se presentan oposiciones entre elementos en algunas composiciones plásticas teotihuacanas, para establecer si es posible, por este medio, distinguir entre un lenguaje plástico icónico y otra clase de sistema de signos dentro de la plástica, manifiesto en la ausencia de relaciones de congruencia figurativa entre imágenes y cuyas

---

<sup>3</sup> Como se verá más adelante, Stephen Houston menciona que, desde su punto de vista, Teotihuacan, un centro urbano pluriétnico, pudo haber contado con un sistema “abierto” de escritura, en el cual se encuentran ausentes las cadenas lineales de signos, características de los sistemas abiertos. Este punto de vista resulta congruente con la propuestas semasiográficas, ya que dicho sistema “abierto podía, hipotéticamente, ser comprendido por hablantes de distintas lenguas. En el presente trabajo se optó por explorar una hipótesis distinta y así considerar la posibilidad de que las columnas de signos del Patio de los Glifos pueden ser un indicador de secuencias *lineales* que presuponían una decodificación asimismo *lineal*, en el sentido de que las cadenas de signos eran decodificadas, un signo después de otro, en el tiempo.

<sup>4</sup> Aunque en este capítulo se hace referencia a la figurativización mediante la iconización en la plástica teotihuacana, es conveniente recordar que la figurativización no es exclusiva de las composiciones plásticas. El objeto de distinguir entre la escritura y la plástica figurativa es señalar que el establecimiento de relaciones entre los elementos de cada sistema de signos, responde a propósitos diferentes, la relación entre los signos de una escritura se encuentran determinadas por las relaciones gramaticales entre las unidades de la lengua a la cual representa, aunque en un nivel discursivo, es posible, siguiendo a Greimas y Courtes distinguir entre una clase figurativa y otra no figurativa o abstracta de discursos. “[...] la casi totalidad de los textos llamados literarios e históricos pertenecen a la clase de discursos figurativos. Bien entendido, sin embargo, que dicha distinción es, de algún modo, <<ideal>>, intenta clasificar las formas (figurativas y no figurativas) y no los discursos- ocurrencias que, prácticamente, no presentan nunca una forma en <<estado puro>>. Lo que realmente interesa en semiótica es comprender en qué consiste ese sub-componente de la semántica discursiva

combinaciones de unidades de significado, probablemente, tuvieron valores distintos de aquellos que es posible inferir a partir de la asociación de los motivos icónicos que les dan origen, de la manera en que una composición plástica figurativa es susceptible de ser interpretada, en un primer nivel de reconocimiento, mediante asociaciones lógicas entre motivos.

Surge la necesidad de mencionar que se emplea el término lenguaje como extensivo no solo a las manifestaciones de las lenguas naturales, sino que se prefiere considerar que las artes plásticas, así como la escritura, constituyen lenguajes artificiales,<sup>5</sup> cuya comprensión o interpretación es accesible a aquellos familiarizados con el código implícito en las obras.

Antes de hacer cualquier referencia a las imágenes teotihuacanas, es necesario responder brevemente a tres preguntas que surgen en torno a algunos de los términos que serán empleados en lo sucesivo:

### 3.1.1 ¿Qué es un lenguaje plástico figurativo?

Para responder a esta pregunta se propone seguir una distinción entre los términos de lengua y lenguaje, de manera que el término lengua hará referencia a

---

constituido por la figurativización de los discursos y de los textos y cuáles son los procedimientos empleados por el enunciador para figurativizar su enunciado [...]", *ibid.*, p. 176.

<sup>5</sup> La distinción entre lenguajes naturales y artificiales es descrita por Greimas y Courtés de la siguiente manera,

"[...] Se distinguen, igualmente, los lenguajes naturales de los lenguajes artificiales, al subrayar que las estructuras semióticas que presiden la organización de los primeros son inmanentes y que el sujeto humano sólo participa en ellos como utilizador y paciente, mientras que los segundos son, al contrario, contruidos y manipulados por el hombre. Se coloca en la primera categoría no sólo a las lenguas naturales, sino también a lo que nosotros entendemos por semiótica del mundo natural. Sin embargo, la dicotomía así establecida no es lo suficientemente franca como sería de desear, si la música culta es, por cierto, un lenguaje artificial y construido, ¿qué decir del canto popular, que, poseyendo los mismos principios fundamentales de organización semiótica, parece no obstante <<natural>>. Sucede lo mismo con la invención de la escritura, que, siendo una construcción artificial, no es sin embargo obra consciente. Los lenguajes artificiales son numerosos y variados. Se intenta clasificarlos según el criterio de <<transposición>> o de transcodificación, de acuerdo con el cual tendrían su origen en las lenguas naturales o en las semióticas del mundo natural, subdividiéndolos luego como <<transposiciones>> del significante (escritura, morse, braille; fotografía, música), del significado (ideografía, <<poesía>> romántica de la naturaleza, etc.), o de ambos a la vez (lenguajes documentales, por ejemplo)." *Ibid.*, p. 238-239.

las lenguas naturales<sup>6</sup> y el término lenguaje hará referencia a “un conjunto significante al que se le supone – a manera de hipótesis- poseer una organización, una articulación interna autónoma.”<sup>7</sup> En algunas definiciones los lenguajes han sido divididos en naturales y artificiales, el primer término abarca, de manera extensa, a las lenguas naturales y el segundo, categorías como los “sistemas modelizantes secundarios”, definidos por la Escuela de Tartú y J. Lotman.<sup>8</sup> En palabras de H. Beristáin:

La literatura (arte verbal) [junto con manifestaciones como el resto de las artes, los rituales, las costumbres, las creencias religiosas y el comercio] es un sistema modelizante secundario; un lenguaje particular superpuesto a una lengua natural y poseedor de su propio sistema de signos de diferente tipo que los lingüísticos, así como de reglas para su combinación. Tal sistema es capaz de transmitir informaciones que no sería posible comunicar por otros medios.

Las otras artes (pintura, arquitectura, escultura, etc.) son también sistemas modelizantes secundarios pero, a diferencia de la literatura, no tienen como base la lengua natural.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Greimas y Courtés distinguen entre lengua y lenguaje. La distinción se establece mediante la posibilidad que ofrece la lengua –en este caso la castellana- de distinguir entre lengua y lenguaje, “Calificada de <<natural>>, la lengua se opone a los lenguajes <<artificiales>> en cuanto que es algo característico de la <<naturaleza humana>>, trascendiendo a los individuos que la utilizan, se presenta como una organización estructural inmanente, que domina a los sujetos hablantes, incapaces de cambiarla, aun cuando sean capaces de construir y manipular lenguajes artificiales. –Las lenguas naturales se distinguen de las demás semióticas por la fuerza de su combinatoria, debido a lo que se ha dado en llamar doble articulación y a los procedimientos de desembrague, de ello resulta una posibilidad casi ilimitada para la formación de signos y de reglas relativamente flexibles que rigen la construcción de unidades sintagmáticas – como los discursos de gran extensión [...]”

“El término lenguaje, perteneciente a una lengua natural como el español, se ve definitivamente liberado de su cuasi-sinonimia con lengua en el siglo XIX, lo que permite oponer el lenguaje <<semiótico>> (o lenguaje en sentido general) a la <<lengua natural>>. Esta distinción, que llegaría a ser de gran utilidad, vuelve a discutirse de nuevo, una vez inscrita en el contexto internacional, en que numerosas lenguas sólo poseen una palabra, en vez de los dos términos españoles (o franceses), entonces, es neutralizada (se dice indiferentemente <<metalenguaje>> y <<metalengua>>) o reafirmada pleonásticamente (cuando se opone <<lenguaje>> a <<lengua natural>>).” *Ibid.*, p. 236-238.

<sup>7</sup> Geoffrey Sampson, *Writing Systems. A Linguistic Introduction*, Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 364.

<sup>8</sup> Lotman trabajó en torno a la relación entre cultura y lenguaje natural, y puso en duda la necesaria determinación de los lenguajes artificiales por parte de las lenguas naturales propuesta por É. Benveniste. Los sistemas modelizantes secundarios son definidos como “los fenómenos de la serie cultural”. Jurij M. Lotman y Escuela de Tartú, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 69.

<sup>9</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 481.

La escritura, en el caso de ser considerada como un sistema y no como un inventario de signos con valores convencionales diseñado para transmitir aspectos del sistema de la lengua, pertenecería, junto con la literatura, a esta última definición. Regresando al valor sígnico como un término relacional, es de utilidad mencionar una definición de lenguaje la cual procede de un estudio acerca de la codificación de las lenguas naturales mediante la escritura realizado por G. Sampson. El autor describe a los lenguajes de la manera que sigue:

los lenguajes son estructuras de símbolos definidas por sus interconexiones. Aquello que otorga a cualquier elemento particular de un lenguaje su papel en el lenguaje, no son sus propiedades físicas sino las relaciones que este elemento establece con los otros elementos del lenguaje.<sup>10</sup>

Aunque Sampson elaboró esta definición para caracterizar las lenguas naturales, resulta de utilidad retomarla para definir a las artes plásticas en tanto lenguajes, pues permite referir a algunas composiciones que serán estudiadas en este lo subsiguiente en términos de unidades interrelacionadas, como se comenzó a llevar a cabo en el capítulo anterior. Cabe mencionar que tanto las inscripciones de La Ventilla, como otras inscripciones mesoamericanas, por ejemplo las de la escritura maya -la cual, por cierto, posee enormes distinciones formales entre sus grafías- se consideran, en el presente trabajo, como manifestaciones de las artes plásticas con funciones específicas. Idealmente, una composición teotihuacana perteneciente a la plástica figurativa organizada de manera naturalista, se encuentra constituida por unidades estereotipadas y puede distinguirse de una no icónica, tanto por los valores de los inventarios de signos susceptibles de constituir una composición de cada clase –aunque, aparentemente, ambas clases compositivas comparten configuraciones de signos particulares-, como también por los patrones de distribución sígnica y por los valores particulares de sus signos, en caso que estos puedan ser conocidos. Es necesario aclarar un punto en que la definición de Sampson no puede concordar con la de un lenguaje plástico figurativo como se propone en este capítulo, y es que dicho autor utiliza el término

símbolo para hacer referencia a unidades de la lengua. En el caso de la composición plástica figurativa, resultaría inapropiado, en un primer nivel de estudio, referir a un posible inventario de formas icónicas como a “símbolos”, se considera, en cambio, a estas formas como signos que obtienen su significado en virtud de una relación de semejanza con su referente, el cual puede ser de naturaleza diversa. En cambio, un elemento cuyo valor es asignado de manera convencional y arbitraria, es nombrado por algunos estudiosos de los sistemas de signos como “símbolo”, tal es, en parte, el uso que hace del término Ch. S. Peirce. En tanto existen múltiples elaboraciones del significado de este término, en lo subsiguiente y para evitar confusiones, se evitará hacer uso de este para caracterizar a los signos plásticos que serán estudiados.

Se mencionó que posiblemente una de las maneras para conocer, en términos generales, la clase de signos a la que pertenece un elemento gráfico teotihuacano, es necesario estudiar su contexto plástico compositivo. El acercamiento a las composiciones teotihuacanas que sigue a continuación parte, primeramente, de la hipótesis de que estas se expresan mediante un lenguaje no verbal, integrado, en su mayoría, por elementos visualmente estereotipados, así como por relaciones estereotipadas entre estos últimos. En esta propuesta, tanto el lenguaje plástico-figurativo teotihuacano como el no icónico, se conformarían por elementos y por estructuras.<sup>11</sup> Esta última característica permite hacer referencia a una composición particular de la plástica figurativa teotihuacana en términos de un sintagma –una combinación de elementos copresentes en una composición plástica determinada, en la que elementos reconocidos en la cadena sintagmática presuponen la presencia de de otros (en una relación de *selección*), o en la que dos o más elementos compositivos se presuponen de manera recíproca (en relaciones de *solidaridad*)-<sup>12</sup> y además, que en esta clase compositiva los componentes se encuentran dispuestos en relaciones jerárquicas.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> Pierre Francastel, “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo”, en *Image 1*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, Embajada de Francia en Cuba, 2002 (Criterios), p. 4-5.

<sup>12</sup> Esta definición tiene como punto de partida la definición de *sintagma* elaborada por Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 381.

Por poner un ejemplo, en la Lámina 45 hay dos composiciones asociadas con la recolección de moluscos, en cada una hay un personaje asociado con un buzo, cada uno de los buzos porta una redecilla semejante, pero los elementos asociados con moluscos que sujetan en la mano ambos personajes pueden ser considerados de configuración semejante. En la composición de la parte inferior de la lámina, se puede considerar que el buzo oculta tras de su mano la parte superior del molusco, en tal caso, en ambas composiciones puede tratarse de un elemento catalogado por Langley como 192 “*Shell B*”, *Reference 987*.<sup>13</sup> En el caso de que el buzo de la composición de la parte inferior de la Lámina 45 sujete en la mano un elemento distinto del anterior, este puede ser uno de los componentes de 198 “*Shell Triplet*”, *Reference 17*.<sup>14</sup>

Hay en ambas composiciones elementos compartidos de los cuales aparecen configuraciones semejantes en el catálogo de Langley:

- la cenefa, catalogada por Langley como 177 “*Scroll Chain*”, *Reference 4*,<sup>15</sup>
- las líneas diagonales asociadas con ondas acuáticas, 129 “*Line Wavy*”, *Reference 8*,<sup>16</sup>
- las líneas diagonales antes mencionadas contienen elementos asociados con conchas, 43 “*Circle A*”, *Reference 41*,<sup>17</sup>
- los personajes dispuestos en posición horizontal con un tocado semejante, y
- los Ojos, 64 “*Eye Elongated*”, *Reference 8*.<sup>18</sup>

Como se verá más adelante en este capítulo, las figuras antropomorfas de la Lámina 45 fueron asociadas con buzos debido a la actividad que aparentemente realizan los personajes en ambas composiciones, en las cuales la imagen del

---

<sup>13</sup> J. Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 290.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 249.

molusco es clave para la interpretación de la actividad realizada en la escena, tanto si se trata del mismo elemento –en una relación de *solidaridad*-, o de uno distinto –en una relación de *selección*-. En todo caso, en ambas composiciones se puede hablar de elementos estereotipados ya que, con base en el catálogo de Langley, tienen presencia en otras composiciones de la plástica teotihuacana. Por medio de los argumentos anteriormente expuestos es posible considerar que existe una estructura común a ambas composiciones, manifestada en los recursos combinatorios de los componentes figurativos- y que estas exhiben algunos recursos de un lenguaje compositivo naturalista y figurativo en la plástica teotihuacana, del cual está pendiente estudiar tanto sus diferentes manifestaciones como las variables espacio-temporales. Como se vio, dichas estructuras probablemente se encuentren integradas por una serie de elementos estereotipados. En cuanto a las relaciones jerárquicas, cabe esperar que los motivos figurativos asociados con moluscos y que tienen configuraciones distintas, (mismos que se ubican dentro de “*Line Wavy*”) se encuentren subordinados al tema de la composición, de manera que el ambiente plástico figurativo acuático teotihuacano presuponía la presencia de signos que hacían referencia a ondas acuáticas y a moluscos, los últimos como pertenecientes a un paradigma plástico figurativo compuesto por elementos con distintas configuraciones.

A lo largo del capítulo se observará si es posible distinguir elementos y estructuras en la composición plástica de imágenes de distintas clases, por medio de la contrastación de características de algunos ejemplos concretos. En el caso de las composiciones que se considera se encuentran organizadas bajo principios de iconicidad, se retoman algunos estudios de las artes plásticas teotihuacanas realizados por A. Miller y G. Kubler, así como de algunas interpretaciones debidas a varios autores, entre ellos S. Lombardo. Los tres autores mencionados se refieren, mayormente, al caso particular de la pintura mural teotihuacana. Desde luego que una interpretación apropiada del lenguaje plástico figurativo, dependerá de “la medida en que hallamos en él elementos de referencia a valores

intelectuales ya elaborados y conocidos tanto por el artista como por el espectador actual que somos”.<sup>19</sup>

A continuación se mencionarán, de manera breve, las categorías compositivas teotihuacanas según la propuesta de A. Miller,<sup>20</sup> elaborada a inicios de la década de los setenta. Se da inicio al presente capítulo de esta manera puesto que este autor se refiere a algunas formas de composición recurrentes las cuales, se considera que, a grandes rasgos, probablemente forman parte de los recursos compositivos teotihuacanos. Estos últimos incluyen variables temáticas y requieren de revisión exhaustiva la cual es necesario llevar a cabo en un futuro. Entonces será posible comprobar la hipótesis de que, en efecto, puede hablarse de estereotipos compositivos en la plástica de este lugar, los cuales conformarían el lenguaje plástico figurativo teotihuacano. Se considera, adicionalmente, que es necesario, así mismo en un futuro, definir con mayor precisión las características plásticas recurrentes y diagnósticas, tanto de las composiciones, como de los componentes estereotipados, tomando en cuenta variables espacio- temporales, para verificar así la pertinencia del concepto de *estereotipo*. Por lo pronto, revisemos los componentes de la pintura mural teotihuacana según la describe A. Miller:

- Figuras de perfil en procesión.

“Esta categoría incluye figuras humanas de perfil las cuales visten elaborada parafernalia ritual y son mostradas en movimiento, usualmente indicando la dirección hacia un cuarto o un patio interno [...] También esta categoría incluye figuras de animales en procesión”.<sup>21</sup> Se considera que la elaboración de esta categoría por parte del autor proviene de una interpretación icónica de imágenes,

---

<sup>19</sup> Francastel, *op. cit.*, p. 5.

<sup>20</sup> Las constantes compositivas en la pintura figurativa teotihuacana pueden verse en la obra de Arthur Miller, *The Mural painting of Teotihuacan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1973, George Kubler, *Arte y Arquitectura en la América precolonial. Los Pueblos mexicanos, mayas y andinos*, Madrid, Cátedra, 1986, y S. Lombardo de Ruiz, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural...*, *op. cit.*

<sup>21</sup> A. Miller, *op. cit.*, p. 20.

cuya coherencia entre elementos compositivos encuentra su justificación en el acto de procesión.

- Figuras frontales de cuerpo completo o cabezas frontales.

Según Miller, esta categoría incluye imágenes antropomorfas y zoomorfas, también cabezas “simbólicas” con elaborados tocados, y figuras que en ocasiones alternan con “motivos abstractos”.<sup>22</sup> No es claro cuál es el valor que el autor otorga a los elementos en composición ya que, aparentemente, imágenes con estas características pueden aparecer dentro de composiciones que conjugan varios elementos, y consecuentemente, no se trata de una categoría general sino de un modo de presentar determinados elementos figurativos.

- Figura frontal en posición central con figuras de perfil que la confrontan en ambos lados.

Tampoco en este caso, a partir de las observaciones de Miller, se puede hacer referencia al valor figurativo de los elementos en composición, sin recurrir a una interpretación que desarrolle el sentido de la imagen como una escena, la cual justifique, mediante una acción común o un motivo integrador, la presencia de personajes.

- Escenas.

Esta es la categoría que presenta mayor interés para los objetivos del presente apartado, puesto que la Escena es considerada como una clase compositiva y algunos de los ejemplos que el autor presenta, como se verá, también se encuentran considerados dentro del *corpus* a estudiar en este capítulo y son interpretados de manera congruente. Se reproducen a continuación las observaciones e interpretaciones de Miller:

---

<sup>22</sup> *Idem.*

Los murales teotihuacanos que pertenecen a esta cuarta categoría, se encuentran usualmente compuestos por elementos más pequeños que aquellos de las primeras tres categorías. El mural teotihuacano mejor conocido, la Escena del Paraíso del registro inferior del mural del Tlalocan, es el retrato de una animosa, a veces frenética actividad. Las reproducciones del mural de Batres, conocido como Las Ofrendas, o Mural de la Escena de Ofrendas, describe figuras de perfil entre dos grandes esculturas arquitectónicas las cuales ofrendan objetos a estas [...]

Esta cuarta categoría también incluye un mural que muestra una escena subacuática (indicada mediante motivos de olas diagonales) con buzos, cada uno mostrado con una red alrededor del cuello y recolectando conchas; esta pintura decora el Pórtico 26 de Tetitla. Otros ejemplos de escenas de natación se encuentran en los murales 4 y 2, del Cuarto 17 de Tetitla. Muestran animadas criaturas con conchas nadando entre olas representadas por líneas diagonales con aristas. El recientemente descubierto mural de los Animales Mitológicos del Cuarto 1 de la Zona 4 describe fascinantes formas de animales grotescos que parecen nadar dentro de una escena acuática indicada por motivos de olas horizontales.

Hay una cualidad de escena en los Felinos en Agua del Pórtico 13 de la Zona 5-A, en el Mural 2 del Cuarto 23 de la Zona 5-A, y en las figuras buceando de los Cuartos 12 y 13 también de la Zona 5-A. De cualquier manera, como en estas pinturas se hace énfasis en el motivo compositivo central, considero es más apropiado clasificarlas en las Categorías I y II, Figuras de Perfil en Procesión y Figuras y Cabezas Frontales.<sup>23</sup>

- Imágenes heráldicas

Esta categoría está constituida, según el autor, por complejas imágenes “aglutinadas” de formas naturales o hechas por el hombre, cuya combinación las vuelve de difícil identificación por parte de “nosotros”, como objetos que se presentan en la “naturaleza”, estos compuestos tenían el valor de “ideas” o “conceptos”. Miller considera que el diseño procedente de Atetelco que ha sido llamado como Biznaga, es un ejemplo de esta categoría.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

- Motivos naturales.

Esta categoría abarca todas las imágenes cuya configuración es reconocible como una “forma natural” ante el “espectador occidental”.

- Parafernalia ritual.

Objetos “rituales” que normalmente constituyen motivos “accesorios” y que son el tema principal de algunas composiciones.

- Motivos arquitectónicos

Esta categoría se presenta en murales cuyo motivo principal remite a “formas arquitectónicas”.

Aunque Miller distingue entre “escenas” y otros tipos de composición, no es siempre claro a qué se refiere cuando clasifica motivos aislados, tales como los “motivos naturales”, sin explicar de qué manera se relacionan estos con otros elementos en las pinturas. En lo sucesivo se considerará que tanto las imágenes teotihuacanas posiblemente organizadas por medio del principio de *pars pro toto*, como las composiciones con figuras aisladas en las cuales se describen atributos característicos de un personaje mediante recursos figurativos y naturalistas, constituyen parte de la categoría de las escenas.

Por otra parte, la clasificación de Miller coincide con la de G. Kubler en el uso de la categoría de *imágenes heráldicas* y la de *figuras de perfil en procesión*, además este último, al incluir en su estudio la importante variable del urbanismo, observó que en edificaciones alejadas del centro de Teotihuacan “el modo de expresión preferido consistía en grandes murales con escenas de paisajes y argumentos simbólicos rituales”, y mencionó que en la cerámica se pueden

observar composiciones como las antes descritas, sin que se llegue a la complejidad de “las elaboradas escenas paisajistas del último periodo”.

Es importante agregar que Kubler considera la presencia de signos de escritura entre las composiciones que estudia, y agrega que dichos signos probablemente se limitaron a la transmisión de “nombres, indicadores de tiempo, signos astrales, símbolos direccionales y unos cuantos numerales formados por barras y puntos”.<sup>24</sup> Las observaciones de Kubler en torno a las imágenes inscritas en la cerámica teotihuacana han sido, de cierta manera, retomadas a lo largo de este capítulo, puesto que se sugiere que las tres clases compositivas que se estudian pueden presentarse en distintos soportes.

### 3.1.2 Acerca del análisis iconográfico

El historiador del arte Erwin Panofsky concentró sus esfuerzos en el estudio del significado de los referentes culturales de las imágenes, en ocasiones en detrimento del estudio de los recursos y soluciones plásticas característicos de las mismas. Como se verá a continuación, este autor utiliza categorías como “escenas” o “historias”, las cuales poseen un contenido narrativo, como parte de su método de análisis de la plástica. Panofsky tenía por objetivo desentrañar el *significado intrínseco* o *contenido* de una imagen el cual, en su opinión, está constituido por los valores simbólicos que potencialmente transmite. Propuso que se puede acceder a dicho significado mediante el tercer nivel y el más profundo de la interpretación iconográfica, el cual “percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica [...]”.<sup>25</sup> Panofsky toma como punto de partida de este nivel de análisis aquellos textos verbales que le permiten interpretar las imágenes. El análisis iconográfico nos permite comprender históricamente las imágenes, sin embargo, en el caso de la pintura mural teotihuacana, nos es imposible hacer un estudio de tipo iconográfico en los términos que propone el autor, quien elaboró

---

<sup>24</sup> George Kubler, *Arte y arquitectura...*, *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>25</sup> Panofsky, *op. cit.*, p. 17.

sus categorías de análisis basándose en imágenes cuyo contexto no se encuentra en tal nivel de destrucción como el Teotihuacano. En el caso de que la pérdida del contexto en el que se elaboraron los murales en cuestión y siguiendo a Panofsky, para analizar las imágenes teotihuacanas sin recurrir a analogías con otras culturas nos encontraríamos, en el mejor de los casos, en posibilidad de realizar un análisis *pre-iconográfico*, basado mayormente en el reconocimiento de los *motivos*,<sup>26</sup> identificables por la experiencia práctica.

Así, el contenido *natural* o *primario* de una imagen se subdivide en *fáctico* y *expresivo*:

Se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como *hechos*; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de *significados primarios* o *naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte.<sup>27</sup>

El segundo nivel de análisis va más allá de la enumeración de motivos, mediante este se interpretan las imágenes figurativas en tanto escenas alegóricas o en tanto “historias”. Este nivel se denomina iconográfico y, como se mencionó en el Capítulo I, en Teotihuacan se ha llegado a este por analogía con culturas más conocidas.<sup>28</sup> Por ejemplo, al concebirse como una sola, en términos generales, a la “religión mesoamericana”, pero con variantes locales y temporales, han sido identificadas en Teotihuacan imágenes de deidades presentes en otras regiones, como el Dios Viejo llamado Huehuetéotl o el mismo Tlaloc, deidades que se considera persistieron de algún modo a través de los siglos en un área que

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 21.

comprendía a Teotihuacan. Así es que hacen su aparición, mediante evidencia externa y analogía, las *imágenes, historias y alegorías* de Pafnofsky.

### 3.1.3 ¿Qué es un sistema de escritura?

Dentro de los objetivos de este trabajo está el de relacionar aquellas hipótesis que suponen la existencia de un sistema de escritura teotihuacano con una definición general de escritura, para cotejar los resultados con los hallazgos de La Ventilla.

En este punto es necesario distinguir entre lo que se entenderá por escritura y aquello que se considera del dominio de las organizaciones plásticas figurativas. Escritura se entiende, para los fines de este trabajo, como la representación gráfica de la lengua y se distingue de otros medios de expresión y comunicación visual por que se especializa en transmitir características de la lengua de manera convencional; la escritura transmite, mediante recursos gráficos, un sistema de relaciones entre el significado y el sonido hablado.<sup>29</sup> Aunque los signos de una escritura pueden tener orígenes icónicos, el orden bajo el cual se producen composiciones de signos está definido, en un primer nivel de codificación, por la representación de diversas unidades de la lengua, ya sean estas palabras, morfemas, sílabas u otras. Mediante el conocimiento de las unidades de la lengua que originan los valores de los signos específicos, es posible clasificar los distintos sistemas de escritura.

El evidente origen icónico de una buena cantidad de signos en los sistemas de escritura de Mesoamérica, así como la frecuente inserción de dichos signos en composiciones plásticas en las cuales cierto porcentaje de elementos se encuentra organizado de manera icónica,<sup>30</sup> en parte motivan una polémica en torno a la existencia de sistemas de escritura en los cuales el significado era transmitido sin la mediación de la lengua, denominados sistemas semasiográficos,

---

<sup>29</sup> Esta definición proviene del trabajo de Sampson, *op. cit.*, p. 28.

<sup>30</sup> Un ejemplo de lo anterior son los códices del Posclásico, en los cuales elementos interpretados como glifos se encuentran asociados con imágenes que han sido interpretadas de manera icónica.

en este trabajo no se explorará la categoría de semasiografía entre las clases de composición plástica teotihuacana propuestas -sin que con estas se pretenda agotar las posibles clases de organización compositiva-; para explicar los motivos, se recurrirá primeramente a la definición de semasiografía según la acuñó su autor, I. Gelb:

*Semasiografía, Precedentes de la escritura*, entre los que se incluyen los recursos *mnemónico- identificador y descriptivo representativo*, para alcanzar la intercomunicación por medio de signos visibles que expresan un sentido, pero no necesariamente elementos lingüísticos. Opuesto a *Fonografía*.<sup>31</sup>

En una definición más reciente, G. Sampson describe de la siguiente manera los sistemas semasiográficos:

Habremos de usar el término *sistemas semasiográficos* para sistemas de comunicación visible, [...] que indican ideas de manera directa, en contraste con los *sistemas glotográficos*, los cuales proveen representaciones visibles del lenguaje hablado.<sup>32</sup>

De la definición anterior se deriva que lo que diferencia a un sistema semasiográfico de las artes plásticas figurativas, es que el primero se caracteriza por ser un sistema *de comunicación* y que, por definición, las segundas no se limitan a ser sistemas *de comunicación*. La inclusión de los sistemas semasiográficos<sup>33</sup> en una definición general de escritura es una cuestión no resuelta. No hay una diferenciación teórica nítida entre semasiografía y

---

<sup>31</sup> Ignace Gelb, *op. cit.*, p. 322.

<sup>32</sup> Sampson, *op. cit.*, p. 29.

<sup>33</sup> Sampson propone que la semasiografía “indica las ideas de manera directa, en contraste con los *sistemas glotográficos* que proporcionan representaciones visuales del lenguaje hablado”, *ibid.*, p. 29. El término semasiografía fue acuñado por Ignace Gelb, quien propuso un modelo evolutivo de la escritura en cuyos orígenes se encuentra la semasiografía. Según Gelb “La escritura es un sistema de intercomunicación humana por medio de signos convencionales visibles”, es un sistema de signos capaces de transmitir pensamientos y sentimientos entre aquellos familiarizados con el código visual. Propone la evolución general de la escritura desde fases en las que las imágenes expresan “un sentido sin la necesidad de un aditamento lingüístico [...]”. En etapas posteriores fue desarrollada la fonetización, “Tan sólo cuando la escritura ha evolucionado hasta alcanzar un sistema totalmente fonético, reproduciendo elementos del lenguaje, es cuando puede hablarse de una identidad virtual entre escritura y lenguaje”, *ibid.*, p.30-32.

composición figurativa naturalista la cual permita distinguir por qué, en principio, un sistema de comunicación constituye una escritura; por otra parte, una imagen figurativa naturalista tiene quizá tantas posibilidades de ser comprendida por espectadores de distintas lenguas que una asociada con la semasiografía. La posibilidad de existencia de una escritura semasiográfica en Teotihuacan se encuentra limitada por la naturaleza de las escrituras mesoamericanas conocidas.

Los sistemas de escritura son concebidos, por lo común, como *glotográficos*.<sup>34</sup> En una clasificación propuesta por Sampson, dichos sistemas se dividen en *logográficos* y *fonográficos*. Los primeros están basados en unidades portadoras de significado, ya sean *unidades polimorfémicas* como la palabra, o en *morfemas*; los últimos son *sistemas fonográficos* que se basan en *unidades fonológicas*, por ejemplo *unidades silábicas*.<sup>35</sup>

Debido al significado difuso del término *ideografía*, que resulta en confusión metodológica al eliminarse la frontera que distingue *semasiografía* y *logografía*, tanto Gelb<sup>36</sup> como Sampson<sup>37</sup> excluyen del desarrollo de sus estudios en torno a las distintas escrituras dicho concepto. Sampson opta, así mismo, por excluir el término *escritura pictórica* o *pictografía* ya que, desde su punto de vista, la distinción fundamental entre sistemas de escritura debe ser establecida entre sistemas *arbitrarios* y *motivados*, *glotográficos* y *semasiográficos*. Logografía y semasiografía se distinguen por los valores de los signos: los primeros corresponden a unidades de la lengua, los segundos no. En este trabajo no resulta necesario incluir semasiografía en una definición de escritura, basta decir que los sistemas plásticos que se caracterizan por tener relaciones motivadas entre los signos se considerarán como del dominio de la iconografía y de las artes plásticas, ya que el origen icónico de los signos que componen una imagen figurativa resulta fundamental, en un primer nivel de análisis, para su comprensión; pero cuando las imágenes son portadoras de un valor unívoco lexicalizado, ya sea en forma de lexemas o de otras unidades de la lengua, las combinaciones que se establecen

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 26-29.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>36</sup> Gelb, *op. cit.*, p. 319.

<sup>37</sup> Sampson, *op. cit.*, p. 34.

en la composición dejan de estar relacionadas de manera inmediata con la semejanza culturalmente determinada con un referente, para pasar a estar relacionadas con un referente por mediación de coordinación de unidades de la lengua representadas mediante signos gráficos y, por tanto, las relaciones que se representan en la composición, en un primer nivel de análisis, son las que se establecen entre unidades de la lengua, un sistema no icónico de signos. Así, resulta vigente, en términos generales, una distinción entre la pintura –figurativa- y la escritura acuñada por Gelb:

- a) el arte pictórico, en el que las pinturas continúan reproduciendo con fidelidad mayor o menor, objetos y sucesos del mundo circundante en una forma independiente del lenguaje; y
- b) la escritura, en la que los signos, retengan su forma pictórica o no, se convierten finalmente en símbolos secundarios para nociones de valor lingüístico.<sup>38</sup>

La última pregunta relativa a algunos términos que se emplean en este capítulo es más específica:

### **3.1.4 ¿Qué es un sistema de escritura en Mesoamérica?**

Como se pudo ver en el primer capítulo, las aproximaciones al estudio de la cultura teotihuacana a partir de la plástica bidimensional han generado la atribución de valores heterogéneos a las imágenes del sitio. Algunas de estas imágenes han sido asociadas con composiciones que responden a una lógica plástica figurativa, otras han sido asociadas con un sistema de escritura. Como se vio en el primer capítulo, en ocasiones se ha considerado que algunas composiciones figurativas teotihuacanas incluyen elementos de escritura.

Recuérdese el trabajo en el cual Joyce Marcus clasificó a los sistemas de escritura de las culturas azteca, mixteca, zapoteca y maya como sistemas

---

<sup>38</sup> Gelb, *op. cit.*, p. 25.

parcialmente pictográficos, logográficos y fonéticos, con signos constitutivos de los textos tempranos denominados jeroglíficos. Ante la escasa evidencia arqueológica, Marcus pone en duda la existencia un sistema de escritura teotihuacano<sup>39</sup> y propone un recuento de manifestaciones textuales en Mesoamérica, en el cual la organización en columnas es el principio fundamental en el que se basa para caracterizar al texto:

Los textos mesoamericanos tempranos típicamente despliegan un mínimo de tres o cuatro (y en algunos casos hasta cincuenta) signos individuales llamados *jeroglíficos*, organizados en una o más columnas. La columna parece haber sido el principio organizativo de la escritura mesoamericana temprana, especialmente en los monumentos hallados en el este del valle de Oaxaca a través del Istmo de Tehuantepec hacia la región maya. Los textos tempranos se caracterizan por columnas individuales; las columnas dobles ocurren más tardíamente. Muy característico de la escritura maya clásica eran las columnas pareadas que se leían juntas, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Las escrituras del Posclásico mixteca y azteca, no usaron con frecuencia la columna como un principio organizativo mayor. Estos sistemas tardíos de escritura pueden ser considerados como de “etiquetas” o de “encabezados” [...] <sup>40</sup>

En un estudio posterior acerca de las escrituras mesoamericanas tempranas, y ante los avances en el desciframiento de la escritura maya, S. Houston propone que los sistemas de escritura tempranos de Mesoamérica tuvieron un carácter “cerrado” hasta que posiblemente las políticas trans-culturales como aquellas promovidas por Teotihuacan, un estado pluriétnico con abundantes relaciones en el territorio mesoamericano, generaron la implementación de escrituras “abiertas”, susceptibles de una mayor comprensión por parte de personas que hablan lenguas distintas. El principio de una escritura “abierta” es fundamentalmente congruente con la hipótesis de E. Hill Boone, en torno a los desarrollos posteriores de la llamada “pictografía mexicana”. Más adelante se abundará sobre el trabajo

---

<sup>39</sup> Marcus, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>40</sup> Se comentó con anterioridad que “etiquetas” y “encabezados” se refieren a escrituras especializadas básicamente en la transmisión de nombres personales y nombres de lugar. *Ibid.*, p. 29.

de esta autora, quien desarrolló el estudio del principio semasiográfico en la escritura del centro de México.<sup>41</sup>

La literatura relativa a la presencia o ausencia de un sistema de escritura teotihuacano muestra que no hay consenso acerca de los valores de los signos presentes en las imágenes. El clima de polémica en torno a la definición general de la escritura y del *status* dentro de esta definición de los sistemas mesoamericanos conocidos dentro de perspectivas evolucionistas que denigran toda escritura no alfabética, en conjunto con las características de la evidencia arqueológica de escritura en Teotihuacan, así como el desarrollo de la teoría de la comunicación, probablemente influyeron en la terminología seleccionada por algunos autores para denominar imágenes que no se ajustan a aquello que se espera de una composición plástica figurativa. Es el caso de algunas definiciones relativas a imágenes procedentes de Teotihuacan, recuérdese que J. Langley ha presentado evidencia a favor de un sistema de signos de notación capaz de conducir información;<sup>42</sup> como se mencionó, un signo de notación, según Langley, debe estar separado de su contexto natural, aproximarse a una forma convencional estandarizada y formar parte de un patrón visual compatible con la transmisión de mensajes verbales.<sup>43</sup> El autor evita establecer relaciones entre los signos de notación y elementos de alguna lengua particular y, consecuentemente, tratar al sistema de signos de notación como una escritura. Como se vio, la composición atípica pintada en el piso del Patio de los Glifos generó propuestas en las que los signos gráficos<sup>44</sup> se organizan formando series con un determinado orden de lectura y valores sígnicos congruentes con un sistema “cerrado” de escritura en los términos de Houston,<sup>45</sup> en cuya propuesta los elementos de un sistema “abierto” no se encuentran distribuidos en secuencias lineales;

---

<sup>41</sup> Elizabeth Hill Boone, “Beyond Writing”, en S. D. Houston, *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 335-346.

<sup>42</sup> J. Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>44</sup> El término gráfico es utilizado en el presente trabajo como relativo a los recursos plásticos empleados en la resolución de las imágenes. Los recursos gráficos son básicamente bidimensionales, pero no necesariamente cromáticos, como en la pintura, en la cual la construcción y expresión por medio del color es parte de sus elementos constitutivos básicos. Una imagen gráfica puede estar resuelta como dibujo, relieve, pintura monocromática, *graffiti* o esgrafiado. En otra acepción el término es usado como relativo a la escritura.

<sup>45</sup> Stephen Houston, “Writing in Early Mesoamerica”, en Houston, *op. cit.*, p. 286.

consecuentemente, no determinan mediante reglas compositivas un orden fijo de lectura basado en la estructura sintáctica de una lengua y son susceptibles de comprensión por parte de hablantes de distintas lenguas. Lo contrario ocurre en sistemas “cerrados”. En las propuestas de Taube,<sup>46</sup> y después King y Gómez Chávez,<sup>47</sup> dicho sistema de escritura corresponde a la lengua náhuatl; estas hipótesis se alejaron de una interpretación semasiográfica de las imágenes. Recientemente A. Lacadena ha formulado la siguiente hipótesis con base en la estabilidad, durante periodos prolongados de tiempo, como una característica de los sistemas de escritura. Lacadena ha sugerido que determinados rasgos presentes en la escritura náhuatl, tales como los signos en emblema<sup>48</sup> y la escritura especializada en temas, pueden “[...] remontarse a la escritura de Teotihuacan del Periodo Clásico, responsable última de la fisonomía que van a presentar las escrituras de todo el occidente de Mesoamérica durante más de quince siglos.”<sup>49</sup> Las observaciones de Lacadena resultan congruentes con los valores que han sido atribuidos con mayor frecuencia a los signos asociados con una escritura teotihuacana; estos son, básicamente, los nombres personales y los nombres de lugar.

La interpretación como escritura de algunos signos teotihuacanos presenta problemas metodológicos comunes a la interpretación de las escrituras mesoamericanas tempranas. Hay carencias entre los materiales que han permitido los desciframientos de otras escrituras antiguas, tales como el conocimiento de la lengua, la existencia de un biescrito, un *corpus* abundante, un entorno cultural conocido, y algunas relaciones con la iconografía tales que permitan el cotejo de

---

<sup>46</sup> Taube, *op. cit.*

<sup>47</sup> T. King y S. Gómez Chávez, *op. cit.*

<sup>48</sup> Los “emblemas” de los textos del centro de México son referidos a la iconografía por S. Houston, quien los define de la siguiente manera:

“En la iconografía olmeca, la yuxtaposición de elementos que se refieren a la organización espacial, topónimos e iconos de centralidad que incluyen el simbolismo direccional, estos elementos existen no como texto sino como características del paisaje, incluyendo las características cósmicas primordiales (Reilly 1995,38-39). En este sentido, estas imágenes o grafos pueden describirse mejor como emblemas, los cuales conjugan elementos en composiciones significativas que no registran claramente el sonido.” Houston, “Writing in Early...”, *op. cit.*, p. 284.

<sup>49</sup> Alfonso Lacadena, “Regional Scribal Traditions, Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing. Ponencia presentada en el 5<sup>th</sup> World Archaeological Congress, Washington, junio de 2003,

los desciframientos propuestos por medio del descubrimiento de asociaciones semánticas entre escritura e iconografía.<sup>50</sup> Otro problema metodológico que se ha presentado en los estudios en torno a un sistema de escritura teotihuacano es el que implica la extensión de los principios generales de organización de los sistemas de escritura conocidos, para explicar las imágenes que no necesariamente comparten los mismos principios organizativos, con la consecuente expectativa de que signos de configuraciones similares cuenten con valores similares,<sup>51</sup> recuérdense las comparaciones entre configuraciones teotihuacanas y zapotecas en la obra de Alfonso Caso. Las lecturas de posibles signos de escritura teotihuacana, con base en su asociación con los motivos figurativos que les dan origen, en tanto no han sido comprobadas mediante la comparación con otros signos, sólo constituyen un problema metodológico potencial.

Con las complicaciones que implican los probables desplazamientos del significado de los signos a través del tiempo, del territorio y de las culturas involucradas, es razonable esperar cierta continuidad espacial y temporal en los sistemas de signos gráficos implicados en la plástica del altiplano central y, dada la evidencia del contacto teotihuacano con culturas mesoamericanas que hacían uso de sistemas de escritura, es posible tomar en cuenta, en los términos más generales, las características de sistemas de escritura de Mesoamérica, para la aproximación a los posibles valores de los signos presentes en la plástica

---

en el Simposio *Written History and Geography in Central Mexico, Codices, Lienzos and Maps Linked to the Ground* (organizado por Lloyd Anderson).

<sup>50</sup> Estos criterios fueron formulados de esta manera por Stephen Houston, con base en los desciframientos de la escritura maya. Houston, *op. cit.*, p. 298. Otro estudio acerca de los procesos de desciframiento de escrituras antiguas es el de Maurice Pope, *op. cit.*

<sup>51</sup> Estos problemas metodológicos relativos al desciframiento de escrituras tempranas son señalados por S. Houston:

“En primer lugar, naturalmente usamos cualquier herramienta disponible y, en segundo lugar, frecuentemente esperamos la existencia de conexiones históricas entre sistemas de escritura, uno contribuyendo con elementos a otro. Así, mientras más cercanas sean las escrituras en tiempo y en espacio, se vuelve más razonable asumir que signos similares tienen valores similares, un glifo istmeño teniendo la misma lectura o motivación icónica que un signo maya el cual quizá se parece al ejemplo istmeño. Una presuposición ligada es que estas correlaciones adquieren mayor credibilidad si, supuestamente, un sistema (istmeño) tiene préstamos del otro (maya) o viceversa. Esta aproximación y todas las premisas que implica deben tratarse con extrema precaución. Formas simples, tales como montes u otros elementos relativos a una iconografía comprensible, son una cosa; formas que son vistas a través del ojo de la fe y las comparaciones entre signos de incierto origen icónico son otra”. *Ibid.*, p. 282.

teotihuacana. A continuación serán mencionadas algunas características generales de los sistemas de signos de escritura maya y del controvertido sistema de escritura náhuatl en los términos propuestos por N. Grube y A. Lacadena.

Es conocido el estado de desciframiento de la escritura maya; en palabras de Grube: “todos los epigrafistas aceptan hoy en día la existencia de signos silábicos y que el sistema de escritura combina logogramas y sílabas para conformar deletreos completos de oraciones gramaticalmente correctas en maya.”<sup>52</sup> Más allá de estas características generales, se ha señalado que las propiedades de la escritura de un periodo no pueden explicar las propiedades de la escritura de otro periodo ya que, en la escritura maya, los signos se reinterpretaron, se introdujeron nuevos y se desecharon.<sup>53</sup>

Por otra parte, Lacadena ha argumentado a favor del origen prehispánico de la naturaleza logosilábica de la escritura náhuatl. Los valores generales de los signos de la escritura náhuatl, en su propuesta, son las siguientes:

- 1) logogramas: en *función primaria o rebus*,<sup>54</sup> con complementos fonéticos o sin ellos;
- 2) fonogramas: transliterando secuencia de fonemas en una composición o como complementos fonéticos de un logograma.

Se puede derivar de lo anterior que los mismos valores generales de los signos se presentan en las escrituras náhuatl y maya en la cual, cabe agregar, se han señalado signos auxiliares que indican la reduplicación de un elemento. De lo anterior se desprende que algunos de los valores generales de los signos que cabe esperar en un probable sistema de escritura teotihuacano son: logogramas,

---

<sup>52</sup> Nikolai Grube, Introducción del XXVII *Maya Hieroglyphic Forum* de Texas, p.6.

<sup>53</sup> Houston, , “Writing in Early...”, *op. cit.*, p. 299.

<sup>54</sup> Acerca de los signos primarios en la terminología de la escritura se puede revisar la definición de Gelb, “Signo expresado por la representación gráfica de un objeto concreto, con el significado de un objeto o una acción. Así la imagen de un hombre puede representar la palabra <<hombre>>, la imagen de un hombre con pan en una mano próxima a la boca, puede representar la palabra <<comer>>. Gelb, *op. cit.*, p. 323.

Para la definición del signo *rebus* se sigue a Maurice Pope, “Un signo *rebus* en un tipo de logograma en el cual la imagen de algo sencillo de dibujar representa algo difícil de dibujar pero cuya denominación suena de la misma manera.” Maurice Pope, *op. cit.*, p. 217.

en función primaria o en *rebus* y fonogramas, que pueden conformar composiciones o ser complementos fonéticos de logogramas. De dichos valores sígnicos, si no de sus configuraciones, podemos esperar una continuidad espacio-temporal en el altiplano central. Los signos con dichos valores pueden o no encontrarse inscritos en un sistema que demanda una congruencia plástica figurativa en un nivel pre-iconográfico de análisis. Habrá mayores posibilidades de encontrar los valores generales de los signos cuando sea posible establecer una relación con otros signos de naturaleza similar que se encuentren en composición.

La diferenciación que propone Sampson entre los sistemas de escritura motivados (a veces llamados icónicos) y los sistemas arbitrarios, quizá contribuya a aclarar algunas dificultades que se presentan en torno a la distinción entre clases de composición. Según el autor las distinciones entre ambos sistemas “se refieren a la relación entre los grafos<sup>55</sup> de un sistema de escritura y las unidades de un lenguaje hablado que estos representan. Si hay una relación natural el sistema es motivado; si no la hay, entonces es arbitrario [...]” Según Sampson, signos arbitrarios y motivados pueden estar incluidos en un mismo sistema de escritura, ya que los principios de clasificación de signos como arbitrarios o motivados atraviesan la distinción entre fonografía, logografía y semasiografía.<sup>56</sup> Es decir que en algunos sistemas de escritura se establecen relaciones “naturales” entre las unidades de la lengua y el referente que da origen a la configuración del signo que las representa, los cuales se coordinan con signos cuya configuración es independiente de su valor, como ocurriría en un signo compuesto por un logograma y complementos fonéticos, en el cual el significado del primero sea transparente y coincida con el motivo figurativo que da origen a la configuración; los elementos fonéticos, a diferencia de los logográficos, *no tienen significado*,<sup>57</sup> por tanto, aunque el valor fonético de algunos signos se encuentre derivado acrofónicamente<sup>58</sup> de un signo verbal cuya configuración coincide con su referente

---

<sup>55</sup> Sampson propone el término grafo para designar cualquier unidad elemental perteneciente a cualquier sistema de escritura, *op. cit.*, p. 22 y 25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>57</sup> Lacadena, *op. cit.*, p. 28.

<sup>58</sup> Según Gelb, el principio de acrofonía es aquel “por el cual se supone que los signos silábicos y alfabéticos se originaron utilizando la primera parte de una palabra más extensa y eliminando el resto. Un ejemplo se

de manera icónica, el signo funciona transmitiendo un valor no icónico. Los sistemas de escritura denominados por Sampson como arbitrarios y motivados coinciden en representar, mediante los valores asignados a los signos, unidades de la lengua, y esto es lo que los diferencia de los sistemas plástico-figurativos. Recuérdesse que para los fines de este trabajo no es el origen, sino el valor general de los signos en composición el que se propone clasificar. El que algunos signos de escrituras mesoamericanas tengan un origen icónico transparente<sup>59</sup> que coincide con el significado del signo lingüístico correspondiente debe contribuir, en alguna medida, a establecer relaciones entre una lengua determinada y los signos que las representan, pero es necesario recordar que el desconocimiento de los valores de los signos fonéticos llevaron a cadenas de falsas interpretaciones en el desciframiento de otras escrituras antiguas.<sup>60</sup> En Teotihuacan, las hipótesis en torno a los valores de los signos del sistema plástico icónico y de una posible escritura parecen señalar que ambos comparten signos de origen motivado. La composición pintada en el piso del Patio de los Glifos podría, en apariencia, constituir una manifestación de un sistema de composición en el que los valores de los signos asignados de manera arbitraria y convencional posiblemente coexistan, siguiendo la última observación de Sampson, con logogramas cuyo valor coincidiera con el motivo figurativo de la imagen. A continuación se observará si la organización de los signos del patio de La Ventilla es distinta de las organizaciones que se observan en imágenes asociadas con un sistema de composición plástico-figurativo teotihuacano.

En calidad de hipótesis, se espera que en un entorno gráfico de relaciones motivadas entre signos, los elementos con configuraciones semejantes a las que se observan en el Patio de los Glifos no tengan los mismos valores y que esto se refleje en distintas relaciones entre elementos en los ejemplos de cada clase compositiva; por tanto, que los signos en cada clase o no sean comparables en los

---

daría eligiendo la imagen de una casa para representar el signo alfabético *c*, debido a que la palabra *casa* empieza con él.” *Op. cit.*, p. 320.

<sup>59</sup> Este sería el principio de transparencia icónica, cuya eficacia resultó ser limitada en el desciframiento de textos mayas antiguos. En cuanto a su eficacia en la interpretación de imágenes teotihuacanas se recomienda ver el apartado dedicado al trabajo de A. Pascual Soto en el Capítulo I.

<sup>60</sup> Pope, *op cit.*, *passim*.

mismos términos o que sea necesario clarificar un criterio que señale el sentido de las comparaciones. Los valores asignados a signos teotihuacanos con base en analogías con configuraciones procedentes de manifestaciones plásticas mesoamericanas, deben distinguir posibles relaciones entre los elementos de las imágenes, como parte de un sistema de naturaleza icónica o de otro tipo. Puede contribuir a la identificación de los valores de los signos la observación de la estandarización de determinadas composiciones que relacionan tanto elementos de escritura como elementos de un lenguaje plástico figurativo, por ejemplo la relación entre las volutas del habla y los signos contiguos que han sido interpretados, en ocasiones, como signos de escritura.

### **3.2.0 Tres clases de organización de las imágenes plásticas teotihuacanas: organización no icónica, organización figurativa-naturalista y organización mixta<sup>61</sup>**

El propósito de los siguientes apartados es la descripción de tres principios compositivos de las imágenes gráficas teotihuacanas; a manera de hipótesis, es posible observar la combinación de elementos con base en la denotación icónica, las combinaciones no icónicas de elementos y composiciones en las cuales alternan los dos principios anteriores. Se estudian las características comunes y las diferencias entre la composición gráfica del Patio de los Glifos de La Ventilla y otras imágenes teotihuacanas consideradas como contemporáneas, con base en estudios estilísticos, asociadas con sistemas iconográficos o con otros sistemas gráficos, incluso de escritura.

Antes de mencionar cualquier ejemplo, es necesario decir unas palabras acerca del fechamiento de las imágenes en cuestión. Como se mencionó en el

---

<sup>61</sup> En esta propuesta de tres tipos de composición en la plástica de Teotihuacan de ninguna manera se pretende agotar los posibles tipos de organizaciones compositivas existentes en la plástica del centro urbano, existen distintas propuestas en torno a la organización compositiva las cuales, debido a la extensión de este trabajo no se contemplan, por ejemplo, autores como Langley y Taube mencionan composiciones “heráldicas” en las cuales posiblemente se puede ver un principio organizativo de los componentes a manera de sinécdoque.

primer capítulo, el nivel constructivo en el que se encontraron las imágenes del Patio de los Glifos fue ubicado entre los periodos Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan Temprano, esto es, entre 300 y 450 d.C.<sup>62</sup> Es conveniente recordar estas fechas, puesto que las imágenes que serán comparadas con las del Patio de los Glifos corresponden a la Tercera (250-400 d.C.) y a la Cuarta fase estilística, (450-700 d.C.) según las define Sonia Lombardo. También es conveniente recordar que el fechamiento, así como las secuencias de desarrollo de la pintura mural presentes en las edificaciones teotihuacanas se encuentran en proceso de definición.<sup>63</sup> Algunas piezas cerámicas que se mencionarán no se encuentran fechadas, pero debido a características de su configuración se consideran como posiblemente correspondientes al sistema gráfico presente en el Patio de los Glifos de La Ventilla.

Algunas de las características de la Tercera y Cuarta fases estilísticas en la pintura mural de Teotihuacan, señaladas por S. Lombardo y pertinentes para el presente estudio, son:

### **Tercera fase estilística**

Se caracteriza por formatos rectangulares en los que se despliegan figuras solas, sucesiones de figuras y *escenas*, las cuales se encuentran contorneadas en color rojo, con una línea de grosor variable, que limita tanto elementos como subelementos. Sobre el fondo rojo pueden hallarse *ideogramas locativos* que precisan una ubicación en un entorno natural –como las ondas de agua-. La autora observa motivos arquitectónicos, ideográficos, fitomorfos, zoomorfos y

---

<sup>62</sup> En Cabrera, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 39.

<sup>63</sup> Por ejemplo, refiriéndose al fechamiento de la pintura mural de Atetelco, Rubén Cabrera afirma que “por sus asociaciones y por su contexto la pintura mural es menos difícil de fechar que la pintura rupestre. No obstante, no se les ha dado la importancia que requieren para este fin; se ha otorgado poca atención a sus asociaciones y a su contexto, y por lo tanto no se dispone de información confiable, bien documentada y suficiente, referente a su ubicación cronológica. Lo anterior, como ya se dijo arriba, dificulta establecer sus secuencias de desarrollo, definir los cambios estilísticos que en ellos operaron, además de conducir a confusión y un mal entendido en su interpretación. Tal caso ocurre con las pinturas de Atetelco donde no hay claridad referente a su secuencia y fechamiento; diversos autores que aluden a estos murales presentan discrepancias respecto a su ubicación cronológica”. Rubén Cabrera, “La cronología de los murales de Atetelco”, en B. de la Fuente, *op. cit.*, t. I, p. XXVII.

antropomorfos. Los motivos zoomorfos y antropomorfos son clasificados por la autora en dos tipos. Un tipo, con base en las proporciones observadas, es descrito como *naturalista-esquemático*. El otro tipo evoca formas antropomorfas constituidas por *símbolos varios* que pueden tener cabeza, tórax, brazos y manos. En términos de la autora proliferan los *ideogramas*, tales como volutas de canto, gotas y conchas, también aparecen *símbolos más complejos*, constituidos por varios *ideogramas* tales como construcciones arquitectónicas y manos de las cuales emergen los llamados *chorros con semillas*. Lombardo continúa con una clasificación de *ideogramas* que *denotan una acción* –canto, cuando se trata de volutas floridas y sacrificio, cuando se trata de la voluta trilobulada y gotas de sangre- cuando se encuentran *asociados a las figuras*. Entre los *motivos* se encuentran águilas, un cánido, diversos felinos y figuras humanas; aparecen en esta Fase las *escenas cotidianas realizadas por figuras humanas*; también hay imágenes de *deidades construidas con sus atributos* entre los que se presentan cabezas y brazos antropomorfos, o figuras zoomorfas de las cuales sólo se representa la cabeza y las extremidades superiores que, como sugiere la autora, se *oponen* a imágenes interpretadas como seres humanos vestidos como sacerdotes. Es posible distinguir a los sacerdotes de las deidades, ya que los primeros se caracterizan por la representación del cuerpo humano de manera *más completa*, incluyendo así torso y extremidades inferiores, en el caso de las figuras antropomorfas. Surge en esta Fase el *complejo iconográfico* del dios del agua y desaparece temporalmente la serpiente emplumada.

Como se puede observar, los elementos que señala Lombardo responden a una interpretación icónica y básicamente naturalista de los componentes estudiados, varias categorías coinciden con las de Kubler y Miller. La autora distingue entre *escenas y figuras solas*, pero los valores de los elementos, indistintamente, son asociados con los motivos figurativos que les dan origen, con excepción de los *ideogramas locativos*, cuyo valor no es explorado. En cuanto al Patio de los Glifos se observa que lo referente al contorno de los glifos coincide con la descripción de Lombardo, es cuanto que es de grosor variable y limita a las unidades mayores y menores. Como se vio en el primer capítulo, los motivos que

Cabrera observó en la plaza, prácticamente coinciden con los señalados por Lombardo como *arquitectónicos, ideográficos, fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos*. Están ausentes en el Patio de los Glifos las figuras antropomorfas o zoomorfas representadas de “cuerpo completo”, tal como aparecen en otras composiciones teotihuacanas, así como las composiciones que pueden ser consideradas como *escenas*.

#### **Cuarta fase estilística**

Se caracteriza, siguiendo a Lombardo, por el despliegue, en formatos apaisados, de *ideogramas y figuras antropomorfas, zoomorfas o híbridas*, las cuales se encuentran muy detalladas en etapas tardías de la Fase. Permanece la línea de contorno roja, la cual es usada para dividir mayor cantidad de elementos en las superficies. Reaparece en las cenefas la serpiente emplumada. Aparece la representación de varias *escenas*, cada una ubicada en un muro de un mismo espacio pictórico. En esta Fase aparece la pintura monocromática con una variedad tonal que corresponde a la de la pintura policroma. No se distinguen jerarquías asociadas con la dimensión diferencial de figuras, cuya escala es siempre congruente si se trata de un mismo espacio pictórico. Lombardo distingue los siguientes motivos entre las imágenes: *ideogramas* como mariposas, arcos polilobulados con elementos al interior tales como dientes de sierra y atados de cañas flameantes; elementos relacionados con Tláloc guerrero; aparecen los topónimos entre las imágenes y las construcciones, canales, estanques y represas, parcelas sembradas, aves, felinos, coyotes, sacerdotes con cabeza de jaguar, surge la imagen del denominado *jaguar reticulado*. La autora distingue como pertenecientes a un mismo *género pictórico* las composiciones con varias *escenas* en las cuales participan figuras humanas que “describen múltiples situaciones en un lenguaje aparentemente naturalista”, aparecen como *forma iconográfica* imágenes antropomorfas de perfil, dispuestas en hileras horizontales, las figuras están asociadas con sacerdotes que portan elementos distintivos de una deidad, los cuales se encuentran realizando un ritual que es posible

identificar por medio de los *símbolos* que se encuentran en la *escena* –como serían los *chorros de semillas* o *volutas de canto*-.<sup>64</sup> En cuanto al Patio de los Glifos, coincide también, como en la Tercera fase, la línea de contorno roja y el que no se distinguen jerarquías asociadas con una dimensión diferencial de las figuras. Entre los motivos figurativos, se ha señalado la presencia, en dicho patio, de atados de cañas, elementos flamígeros y arquitectónicos, aves, felinos, posibles cánidos, elementos relacionados con Tláloc y, además, de elementos gráficos con posibles valores toponímicos.

En este capítulo se procurará comparar composiciones cercanas en temporalidad al nivel constructivo del Patio de los Glifos, ya que, con las limitantes inherentes a los fechamientos disponibles, se considera que una aproximación de tipo sincrónico puede permitir poner en evidencia las características de algunos principios organizativos por medio de los cuales se regían las imágenes teotihuacanas en un determinado momento. Por este motivo se procuró que las composiciones a estudiar correspondieran a la tercera y cuarta fases estilísticas, que si bien se ubican entre los años 250 y 700 d.C., comprenden las etapas Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan Temprano, atribuidas al Patio de los Glifos. El estudio de la génesis y del desarrollo histórico de los principios compositivos excede los límites de este trabajo.

Es necesario aclarar de qué manera se propone que es posible distinguir entre una composición organizada de manera icónica, de una organizada mediante principios distintos. En cada composición del *corpus* se observaron las relaciones entre varios elementos en distinta medida estereotipados. Aquellos contextos plásticos en los que las relaciones entre componentes pueden corresponder a relaciones que es posible percibir, tanto en el mundo natural visible, siguiendo el mencionado nivel pre-iconográfico de análisis, como en una mitología o cosmología determinada, fueron considerados como contextos icónicos, figurativos y naturalistas. Se estudió si los elementos figurativos, en una

---

<sup>64</sup> La clasificación de elementos estilísticos es más amplia. En este capítulo se tomaron únicamente algunos rasgos pertinentes. Los detalles de esta clasificación pueden ser cotejados y ampliados en Sonia Lombardo, “El estilo teotihuacano...”, *op. cit.*, p. 28-35.

composición icónica considerada como *escena*, muestran relaciones de interacción que correspondan a una lógica icónica. Se observó si los componentes figurativos en cada muestra compositiva exhiben escalas congruentes; así mismo, si las composiciones consideradas como icónicas, pero con presencia de varias escalas, pueden considerarse como organizadas por el principio de *pars pro toto*, es decir, a modo de sinécdoque y fueran resueltas mediante escalas diferenciadas bajo criterios que estuvieran determinados culturalmente, se consideró que uno de estos criterios que justificaban las distintas escalas en una sola composición pudo ser el de facilitar la percepción.

En contextos no icónicos –aquellos en los que se presentan indicadores compositivos que remiten a sistemas de signos mesoamericanos que se organizan de manera arbitraria en su totalidad o parcialmente, o en los que se presenta una correspondencia no figurativa entre elementos que aparenta ser sistemática, ya sea por congruencia en la posición de elementos o por relaciones entre configuraciones semejantes-, se espera encontrar escalas divergentes entre los elementos, figurativos o no, que se asocian de manera que resulta arbitraria.

También se espera encontrar réplicas de algunos signos en contextos comparables.

### **3.2.1 Organización no icónica o arbitraria y convencional<sup>65</sup>**

Además de las composiciones plásticas en las cuales los elementos se organizan de manera figurativa, entre las imágenes teotihuacanas se observan

---

<sup>65</sup> El empleo del término convencional para describir éste tipo de organización no pretende negar a la convencionalidad como recurso de estandarización formal que se observa en la plástica teotihuacana. Se entiende por composición no icónica o convencional aquella en que la relación entre los elementos figurativos en una imagen no es explicable por medio de la analogía con una relación causada por fenómenos visibles en la naturaleza. En el ejemplo en el mural del Pórtico 13 de Tetitla, pese a que la escena de la imagen seguramente no tuvo una correspondencia como tal en la naturaleza, la relación entre los cuerpos figurativos es análoga a la que puede ocurrir entre cuerpos en el mundo natural. En cambio la relación que ocurre entre los signos calendáricos en los códices mesoamericanos se explica como una expresión particular de la organización del sistema calendárico, no como la relación entre los motivos figurativos a los cuales remiten las imágenes.

composiciones en las que los elementos –sean o no estos de origen figurativo-, se combinan de manera que no es posible explicar por medio de la información que proporciona la mera asociación de los motivos que dan origen a los componentes. ¿Qué sucede cuando no es posible reconocer el tipo de relaciones que se establecen entre las unidades, figurativas o no, que componen las imágenes?

La organización no icónica o convencional de las imágenes, cuyo origen puede ser icónico o no, se refiere a modos de organización distintos de aquellos con base en la ilusión referencial.<sup>66</sup> En esta organización, los elementos de las composiciones se encuentran asociados con valores, de manera tal que su significado no se encuentra en dependencia de una relación de semejanza con el referente del signo, sino que depende de una convención social de otra naturaleza. Los valores asignados a los signos de manera arbitraria mediante una convención social, pueden ser muy diversos y es necesario observar cada composición organizada por medio de un sistema no icónico de manera independiente. Una composición de esta clase se puede encontrar, por ejemplo, entre los signos de los calendarios mesoamericanos, como aparecen organizados en las páginas del *tonalpohualli* en diversos códices del Posclásico, para transmitir mediante signos fechas y augurios determinados, o entre los signos que constituyen una escritura,<sup>67</sup> en dónde los signos gráficos se organizan de manera

---

<sup>66</sup> Los signos de nuestro sistema alfabético de escritura son altamente arbitrarios, mientras que existen otros sistemas de escritura que por el contrario hacen uso abundante de signos altamente motivados, por ejemplo los signos de la escritura sumeria. Aunque probablemente en su origen ambos sistemas de signos son motivados, los cambios que ha sufrido a través del tiempo la configuración de los signos en el alfabeto latino vuelven irrelevante su origen. Ver Sampson, *op. cit.*, p. 35.

Acerca de la ilusión referencial y su relación con el término de iconicidad, Greimas y Courtés dicen lo siguiente, “Si, en vez de considerar el problema de la iconicidad como propio de las semióticas visuales (pues aquí, en los dominios del cine, de la pintura, de la fotografía, etc., el compromiso del debate aparece grávido de consecuencias, sin saberse por que el significante visual sería más <<icónico>> que el significante sonoro u olfativo, por ejemplo), se le formulase en términos de intertextualidad (entre semióticas construidas y semióticas naturales, y si se le extendiera a la semiótica literaria, por ejemplo, se vería que la iconicidad encuentra su equivalente bajo el nombre de ilusión referencial. Ésta puede ser definida como el resultado de un conjunto de procedimientos puestos en juego para producir el efecto de sentido <<realidad>>; aparece, así, como doblemente condicionada por la concepción cultural variable de la <<realidad>> y por la ideología realista asumida por los productores y usuarios de tal o cual semiótica. La ilusión referencial, lejos de ser un fenómeno universal, sólo se encuentra en ciertos <<géneros>> de textos, y su dosificación es también dispareja y relativa [...]”. *Op. cit.*, p. 210-211.

<sup>67</sup> Un ejemplo de esto puede ser la asignación del valor toponímico –*tlan* a la imagen de una dentadura en la Matrícula de Tributos. Es posible reconocer este valor con base en la relación del elemento de la dentadura con la totalidad de la imagen en que se encuentra.

que transmiten unidades de la lengua; también en distintas notaciones musicales y entre los juegos de naipes. Para llegar a comprender las relaciones entre los signos en una página de un *tonalpohualli*, se debe conocer el sistema calendárico y los valores de los signos particulares; para comprender una composición realizada con signos de un sistema de escritura se deben tomar en cuenta, fundamentalmente, cuestiones que atañen solo de manera complementaria a la iconicidad, puesto que si bien los signos pueden ser de origen icónico, la relación entre estos se encuentra mediada por la lengua:

[...] es crucial para el estudio de los sistemas de escritura mantener siempre en mente la idea de que una escritura es solo un recurso para hacer visibles ejemplos de un lenguaje; la escritura no es en sí misma el lenguaje. Un mismo lenguaje puede estar escrito mediante escrituras diferentes, y la misma escritura puede usarse para escribir diferentes lenguajes.<sup>68</sup>

La anterior afirmación de Sampson no esclarece, sin embargo, las diferencias entre recursos que caracterizan narrativas orales y escriturales que se manifiestan en una misma lengua, pero este es un tema que excede los límites de este trabajo.

En el caso de los ejemplos de imágenes teotihuacanas que se verán a continuación, se supone posible una organización de tipo no icónico, cuando la relación entre las formas en una composición determinada no remite a un referente del mundo natural o del universo conocido de posibles relaciones icónicas; complementariamente, es posible observar algunas analogías entre las imágenes teotihuacanas y la composición de las imágenes en sistemas de escritura mesoamericanos, como la antes mencionada organización en forma de columnas verticales o los compuestos de imágenes sin coherencia figurativa evidente y ordenados por medio de relaciones de contigüidad y sobreposición. Aunque un elemento logográfico en una inscripción coincida en su lectura con el motivo icónico de su configuración, dentro del sistema de signos tiene el valor de

---

<sup>68</sup> Recuérdese que Sampson hace uso del término *lenguaje* de la manera que en este trabajo se emplea el término *lengua*. Sampson, *op. cit.*, p. 21.

logograma, no de icono. En cuanto a la convencionalidad, si bien se da tanto en signos arbitrarios como motivados, al denominar a esta organización como arbitraria y convencional, únicamente se busca hacer referencia a los valores convencionalmente otorgados a los signos no icónicos. La semejanza, desde luego, se establece mediante convenciones culturales.

Así que representar icónicamente el objeto significa transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen. Una cultura, al definir sus objetos, recurre a códigos de reconocimiento que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. Por tanto, un código de representación icónica establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento. La mayoría de las representaciones icónicas esquemáticas verifican literalmente esta hipótesis (el sol como un círculo con rayos, la casa como cuadrado rematado por un triángulo, etc.). Pero incluso en los casos de representación más 'realista' se pueden individuar bloques de unidades expresivas que remiten no tanto a lo que se ve del objeto, sino a lo que se sabe o a lo que se ha aprendido a ver.

Por tanto, podemos considerar que entre los rasgos del contenido de numerosas entidades culturales los hay de orden óptico, de orden ontológico y de orden puramente convencional, las ópticas dependen muchas veces de una codificación de la experiencia perceptiva anterior, las ontológicas conciernen a las propiedades que son perceptibles de hecho, pero que la cultura atribuye igualmente al objeto, de modo que los artificios gráficos, al denotarla, sugieren una presentación fiel del propio objeto; por último, las estrictamente convencionalizadas dependen de convenciones iconográficas que han 'catacresizado'<sup>69</sup> intentos precedentes de reproducir propiedades ópticas.<sup>70</sup>

El que las unidades constitutivas de una imagen tengan origen figurativo no indica, necesariamente, que interactúen entre sí de manera que signifiquen

---

<sup>69</sup> Catacresis es una figura retórica en la que una palabra se emplea con un sentido distinto del propio.

<sup>70</sup> Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Nueva Imagen, Lumen, 1976, p. 347-348.

mediante relaciones de semejanza con un referente.<sup>71</sup> El contacto de Teotihuacan con civilizaciones poseedoras de sistemas de escritura con elementos fonéticos y logográficos, tales como el maya, puede ser un indicador de que la oposición entre distintos principios de organización de las imágenes constituya la inclusión de conjuntos de signos de escritura en composiciones figurativas. Los desarrollos posteriores de escrituras en áreas próximas a Teotihuacan muestran la relación entre elementos de escritura y composiciones figurativas de manera congruente con lo que se observa en Teotihuacan.

Ante la propuesta de que la composición del Patio de los Glifos integra a un conjunto de signos discretos de manera arbitraria y convencional, surge la siguiente pregunta:

¿Existen otros contextos gráficos que sugieran una organización no icónica, en los que se observen las unidades discretas del patio de La Ventilla?

Para responder a esta pregunta será necesario observar la interacción de unidades consideradas como signos en composición. A continuación se presentan ejemplos donde hay elementos para suponer que las unidades que componen las imágenes son estereotipadas y se relacionan con otras unidades con base en un principio no icónico. Esta clase de organización es escasa en la pintura mural de Teotihuacan, sin embargo, posiblemente se encuentran varios ejemplos de ella en soportes cerámicos. A continuación se presentan algunas composiciones de esta clase:

---

<sup>71</sup> Referente u objeto, para Peirce, es aquello que el signo representa:

“Para que algo sea un Signo, debe “representar”, como solemos decir, a otra cosa, llamada su Objeto [...] Los objetos –dado que un signo puede tener cualquier número de Objetos- pueden ser una cosa singular conocida existente, o que se cree que haya existido, o que se espera que exista, o un conjunto de tales cosas, o una cualidad o relación o hecho conocidos, de los cuales cada Objeto singular puede ser un conjunto o reunión de partes, o puede tener algún otro modo de ser, como, por ejemplo, un acto permitido cuyo ser no impide que la negación de tal acto sea igualmente permitida; o algo de naturaleza general, deseado, requerido, o invariablemente encontrado en ciertas circunstancias generales.” Peirce, *op. cit.*, p. 23-25. Greimas y Courtés agregan elementos al término, volviendo difusa su delimitación “(...) el mundo extra-lingüístico, el del <<sentido común>> está informado por el hombre e instituido por él en significación, y que tal mundo, lejos de ser el referente (es decir, el significado denotativo de las lenguas naturales), es, por el contrario, él mismo un lenguaje biplano, una semiótica natural (o semiótica del mundo natural). El problema del referente no es, entonces, sino una cuestión de correlación entre dos semióticas (lenguas naturales y semióticas naturales, semiótica pictórica y semiótica natural, por ejemplo), un problema de intersemiotividad (cf. La intertextualidad). Así concebido como semiótica natural, el referente pierde, entonces su razón de existir en cuanto concepto lingüístico.” *Op. cit.*, p. 337.

- Totómetla, pozo 12, cuadros 1, 2 y 3 I, J y K, mural con golondrinas o palomas (Juárez Osnaya y Ávila Rivera, 1995, t. I: 357, lámina 18).<sup>72</sup>

En este caso se trata de uno de los escasos ejemplos que muestran un fragmento de composición en el cual las formas pueden estar organizadas bajo este principio: una imagen con la configuración del perfil de un ave se encuentra sobrepuesta a otra que remite a dos cuerdas anudadas.<sup>73</sup> Estas últimas son semejantes a algunos elementos catalogados por Langley como 21 “Bow”, Reference 44 y 24 “Bow C”, Reference 63,<sup>74</sup> lo cual muestra que debe tratarse de una unidad visual estereotipada.

Debido a la recurrencia de las unidades que conforman el ejemplo de Totómetla en contextos asociados con una composición no icónica -en el caso del Ave en el piso de La Ventilla- y en contextos que contrastan con un entorno icónico -en el caso de las *cuerdas* entre los murales de Tepantitla-, se decidió incluirlo como muestra de esta clase compositiva, aunque persiste la duda de que pueda tratarse de una sinécdoque, pues las pinturas de aves tratadas de una manera aparentemente naturalista son uno de los motivos principales entre los restos de pintura mural de Totómetla.

Las relaciones entre las escalas de los componentes del ejemplo de Totómetla y las que se observan entre las unidades mayores con presencia de aves de La Ventilla, no aportan datos a favor de una posible composición no icónica; sin embargo, sí se observa una desproporción del elemento nombrado como Cuerda, Moño o Nudo en los ejemplos de composición de clase mixta, marcados con las letras (h) e (i) en la Lámina 39, donde esta unidad aparece con una importancia visual comparable a la de las figuras antropomorfas. Se

---

<sup>72</sup> La imagen de Totómetla no cuenta con fechamiento en el artículo de Alberto Juárez Osnaya y E. Ávila, *op. cit.*, p. 357. Esta imagen fue señalada por Taube como un glifo emblemático de un ave con un par de telas anudadas; Taube, *op. cit.*, p. 27.

<sup>73</sup> Juárez Osnaya y Ávila, *op. cit.*, p. 360.

<sup>74</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 236 y 237, respectivamente.

mencionó que el ave se presenta como unidad estereotipada en el Patio de los Glifos, una comparación entre la configuración del ave de Totómetla con la unidad del Patio de los Glifos muestra que, pese a que la orientación de ambos elementos es contraria, la distribución general de las formas es semejante; las diferencias principales se encuentran no en la disposición general de las siluetas, sino en los detalles registrados en el interior de las configuraciones, lo cual parece apuntar a que no trata de réplicas de un signo determinado aunque, hasta donde tengo conocimiento, se desconocen configuraciones con una distribución general de las formas similar al ejemplo de Totómetla, en contextos asociados con la plástica de organización icónica, lo cual es un elemento a favor de la asociación de dicho ejemplo con la clase compositiva a la cual se encuentra dedicado este apartado. Algo similar se puede decir de las configuraciones de los nudos bajo el ave de Totómetla y la de la unidad (27) de La Ventilla, nombrada como Moño por Cabrera, cuyas diferencias aparentemente indican que no se trata de réplicas de un mismo signo. Lo anterior, junto con los mencionados signos “Bow” y “Bow C” recopilados por Langley, parece indicar que la unidad (27) del Patio de los Glifos es en realidad un compuesto el cual puede llevar al centro, en una relación de sobreposición, el signo catalogado por Langley como 171 “Roundel”, Reference 8.<sup>75</sup>

El Nudo se presenta, con una variante distinta en el elemento central, como una unidad estereotipada que se coloca bajo un cartucho en los ejemplos de fragmentos cerámicos que se pueden ver en la Lámina 53. En la Lámina 39 se pueden comparar los ejemplos de Totómetla, Tepantitla y de La Ventilla, la imagen interpretada por Cabrera como posible moño está señalada en la misma lámina con la letra (f).<sup>76</sup>

---

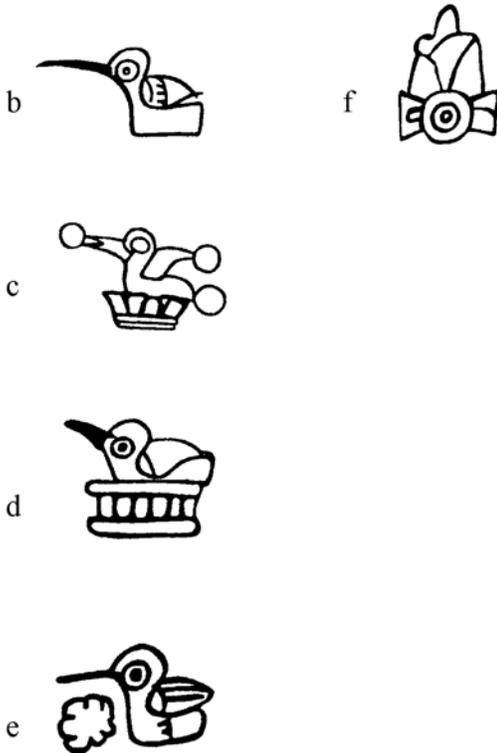
<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>76</sup> Cabrera, “Figuras glíficas...”, *op. cit.*, p. 35.

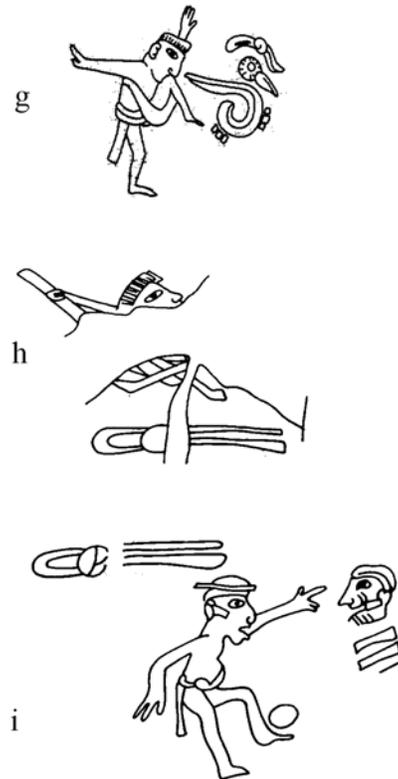
TOTÓMETLA



LA VENTILLA



TEPANTITLA



**Lámina 39.** Aquí pueden compararse las imágenes de La Ventilla, figuras c, d, e, f (Según dibujos publicados por Cabrera, 1996: 33), con la imagen de Totómetla, figura a (Según dibujo publicado por Taube, 2000: 27, fig. d). Adicionalmente se pueden comparar fragmentos de los contextos pictóricos de Tepantitla en los cuales aparece el nudo, figuras g,h,i (según dibujos publicados por Uriarte, 1995: 234, 240, fig. 22, 23, 44).

Obsérvese el elemento (e) de la Lámina 39. Langley registra un elemento de configuración similar a la Borla que se encuentra a la izquierda del ave, entre los ornamentos de tocados teotihuacanos. El autor localiza este elemento entre

imágenes de tocados para la cabeza y sugiere no confundirlo con el elemento que C. Millon denomina Tassel, un signo al cual Langley cataloga como 206 “Tassel”, *Reference 793*, al cual esta autora interpretó como una insignia de *status* u oficio.<sup>77</sup> En el contexto del Patio de los Glifos dicho elemento, que lleva el número (45), ha sido interpretado como un glifo.

- Tiesto cerámico de Zacuala,<sup>78</sup>

Muestra una composición gráfica que incluye una cabeza antropomorfa con tocado, seguida por una cabeza ofidia sobrepuesta a una estera, distribuidos de manera que conforman una secuencia horizontal. Proviene de la exploración 1955-1958, dirigida por L. Sejourné. Langley registró en su catálogo algunos signos con la configuración de una cabeza ofidia de perfil: 120 “Head Serpent”, *Reference 797* y *Reference 796*,<sup>79</sup> además de una estera: 133 “Mat”, *Reference 8*.<sup>80</sup> Las mencionadas configuraciones registradas por Langley, además de la unidad (06) pintada en el Patio de los Glifos la cual fue asociada con una estera, en conjunto con numerosos ejemplos teotihuacanos de elementos con la configuración de cabezas antropomorfas de perfil en contextos asociados con escritura, dan cuenta de la estandarización de las unidades que integran la composición gráfica del Tiesto de Zacuala.

La frecuente presencia, en contextos compositivos plásticos no icónicos o mixtos, de elementos con la configuración de cabezas antropomorfas de perfil que portan un tocado y de elementos asociados con esteras (abundantes entre los materiales cerámicos registrados por Sejourné), así como la presencia de elementos semejantes a los antes mencionados entre imágenes asociadas con glifos teotihuacanos, permiten incluir la composición del Tiesto cerámico de Zacuala como muestra del principio de organización no icónico. El elemento Cabeza Humana de la Lámina 40 fue interpretado como glifo por parte de

---

<sup>77</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 291-292.

<sup>78</sup> Relacionado por Sejourné con Teotihuacan III que corresponde aproximadamente a los años 400-500 d.C. Sejourné, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 17.

<sup>79</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 269 y 270 respectivamente.

Taube.<sup>81</sup> El elemento Cabeza de Serpiente de la Lámina 41 fue interpretado como glifo por C. Millon.<sup>82</sup>

En el caso del Tiesto de Zacuala, las relaciones que se establecen entre las escalas de los elementos figurativos apoyan una interpretación no icónica de la composición. Existen, sin embargo, elementos para suponer que la sinécdoque se presenta entre composiciones que alternan elementos gráficos de manera alterna en secuencias horizontales, en las paredes de otros cajetes cerámicos. Distintos ejemplos de secuencias que alternan dos o más elementos, sugieren representar escenas que asocian, en ocasiones, elementos acuáticos con la cabeza de un ofidio con o sin estera en la parte inferior, (von Winning, 1987, t. I:130-131, fig. 2<sup>a</sup>, 2b, 2e,2f, 3<sup>a</sup>, 3d, 3e, 3f,3g, 3h, 3i, 3k, 3l, 3m). Una interpretación del mencionado Tiesto de Zacuala como una composición mixta que incluye componentes organizados a manera de sinécdoque, resultaría congruente con la de Sejourné, quien propuso que en la vasija representada en la Lámina 40 se encuentra la imagen de Quetzalcóatl acompañado por un glifo antroponímico: “Entre los tiestos rojo sobre ocre hubo uno que constituye un documento histórico: ostenta la efigie del Señor Quetzalcóatl, acompañado del jeroglífico de su nombre, la Serpiente Emplumada”.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>81</sup> *Op. cit.*, p. 31.

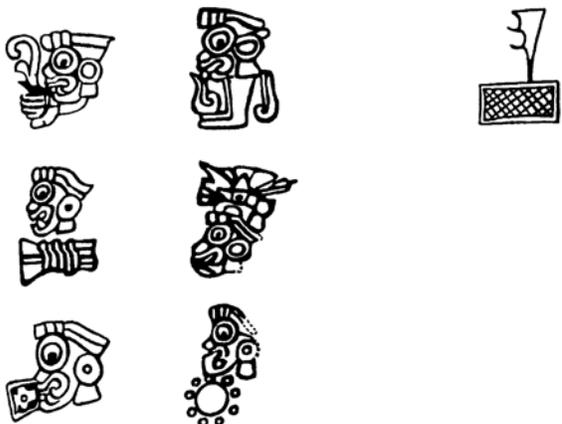
<sup>82</sup> C. Millon, “Painting, Writing and...”, *op. cit.*, p. 117.

<sup>83</sup> Sejourné, *op. cit.*, p. 19.

ZACUALA. TIESTO ROJO SOBRE OCRE

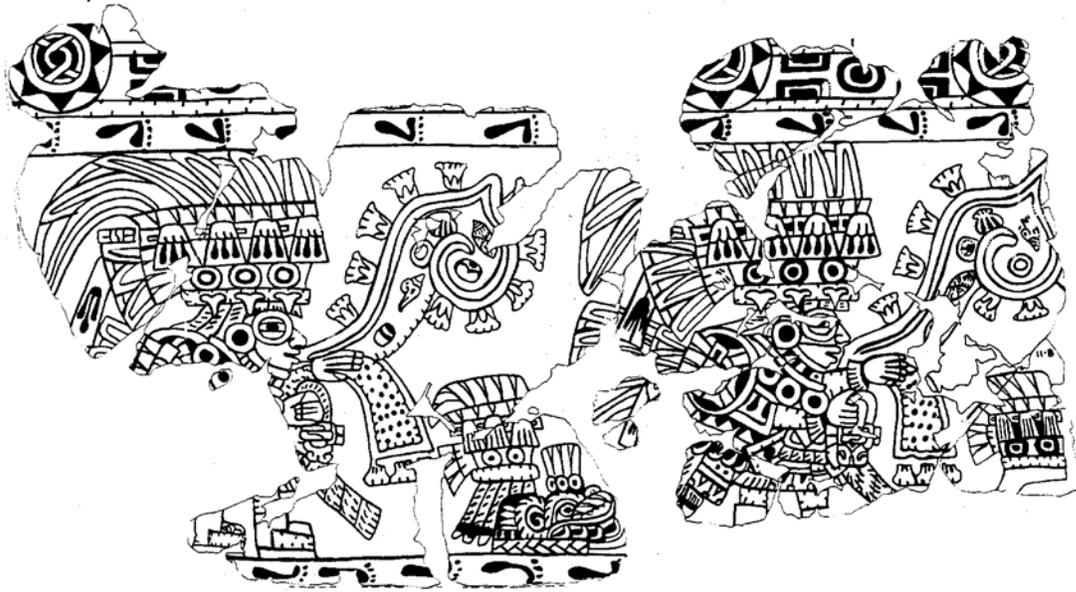


LA VENTILLA



**Lámina 40.** En esta imagen y la siguiente, se pueden observar elementos asociados con glifos (dibujo según publicación de Sejourné, 1966: 18-19, fig. 1; dibujos de La Ventilla según publicación de Cabrera, 1996: 33).

Por otra parte, en una interpretación análoga a la de Sejourné, Cabrera identificó como *zacatapayolli*<sup>84</sup> al elemento rectangular de La Ventilla que se puede ver en la Lámina 40. También asoció las cabezas de perfil del mismo sitio con Tláloc. Las cabezas de perfil, tanto zoomorfas como antropomorfas, se presentan en varios contextos plásticos teotihuacanos en los que se observan relaciones no icónicas y merecen un estudio detallado en un futuro. Se encuentran, en diversas variantes, en los murales de Tepantitla, cuya composición se estudiará más adelante; también se hayan entre los ejemplos de Techinantitla asociados con glifos en la propuesta de C. Millon, los cuales se pueden ver en la Lámina 39 y la imagen asociada con un glifo con forma de cabeza de perfil con anteojeras y tocado, que se reproduce en la Lámina 8.



**Lámina 41.** En esta imagen se puede observar el elemento que Millon identifica como un glifo que contiene las configuraciones de un tocado, una cabeza de serpiente y una estera (dibujos según publicación de C. Millon, 1988: 117, fig. V.5).

Como se mencionó, otras composiciones en cajetes cerámicos teotihuacanos muestran, con frecuencia, composiciones en las que alternan dos elementos asociados con glifos. En el caso de la composición que se estudiará a continuación, se trata del Ojo de Reptil, 165 “RE”, *Reference 151* en el catálogo de Langley<sup>85</sup> y la Borla, 206 “Tassel”, *Reference 37 y 589* o 224 “Tuft”, *Reference 184 y 232*.<sup>86</sup> Este último ha sido interpretado por C. Millon, como la versión abreviada de un tocado; el último elemento es congruente en su configuración, en rasgos generales, con aquel señalado como parte del compuesto glífico Señor Coyote, el cual puede verse en la Lámina 9. Se considera que hay réplicas de los signos Ojo de Reptil (unidad 44) y Borla (unidad 22) entre las unidades del Patio de los Glifos, siempre y cuando no se haga una distinción entre Ojo de Reptil y Boca de Reptil, y si el elemento Borla tuvo suficiente flexibilidad en la realización de réplicas, en tal

<sup>84</sup> Un cojín de hierba que era usado por los mexicas para depositar las agujas usadas en actos de autosagrado. Según Miller y Taube, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>85</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 280.

caso, las diferencias entre los signos se pueden atribuir al trazo con distintas normas caligráficas, sin embargo, el hecho de que el elemento del Patio de los Glifos aparece en composición con unidades diversas, pero no presenta la configuración lineal ovalada de la parte superior de los ejemplos del cajete y de la Lámina 9, puede apuntar a que no se trata de réplicas de la misma unidad y que las réplicas de las Láminas 9 y 42 se encuentran conformadas por varias unidades menores coordinadas. Así pues, se considera que hay elementos para suponer que, en el caso del cajete que exhibe la secuencia de glifos reproducida en la Lámina 42, se trata de una composición organizada de manera no icónica. Como se vio, interpretaciones previas de los glifos apuntan a que puede tratarse de un nombre propio compuesto por dos glifos.

TETITLA. CAJETE CILÍNDRICO BAJO



LA VENTILLA



**Lámina 42.** En el cajete cilíndrico se puede observar otro ejemplo de composición alterna que conjuga dos elementos de manera posiblemente no icónica. Ambos elementos han sido asociados con glifos.<sup>87</sup> Cartuchos con unidades semejantes a las que se observan en

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.291 y 338, respectivamente.

<sup>87</sup> Por ejemplo, Ojo de Reptil, por A. Caso y Borla por C. Millon, ver el Capítulo I.

esta lámina, han sido clasificados por Langley como signos de notación. El cajete lleva en el exterior una réplica del Ojo de Reptil, seguida por un elemento semejante al nombrado como Borla ("Tassel"), en los trabajos de C. Millon.<sup>88</sup> Procede de la antes mencionada excavación de Sejourné en Tetitla. Ambas unidades pueden distinguirse en el Patio de los Glifos (dibujo según publicación de Sejourné, 1966: 182, fig. 164, dibujos de La Ventilla según Cabrera, 1996: 33).

A continuación se estudiará un ejemplo más de recipiente cerámico en el que aparece en una composición alterna el Ojo de Reptil. La Lámina 43 muestra una composición en la que pueden estar presentes recursos de la sinécdoque en la selección de los componentes visuales. En la superficie del recipiente cerámico alternan cartuchos (catalogados por Langley como 90 "*Fringe feather*" y 93 "*Fringe Feather G*", *Reference 65 y 200*),<sup>89</sup> que contienen signos registrados por Langley (165 "*RE*", *Reference 151*<sup>90</sup>, y un signo compuesto localizado en una vasija trípode registrada en la figura 40a del catálogo de este autor<sup>91</sup>), además de elementos fitomorfos, bandas diagonales que se originan en el cartucho y que contienen el signo clasificado por Langley como 38 "*C & B Serrated*", *Reference 99*<sup>92</sup>, una banda horizontal la cual contiene un signo frecuentemente asociado con el fuego, nombrado por Langley como 72 "*Eye Rhomboid*", *Reference 250*<sup>93</sup>, la composición gráfica del vaso incluye un personaje de cuerpo completo sentado en una postura la cual, por cierto, se observa con frecuencia entre imágenes plásticas asociadas con el estilo Mixteca- Puebla y en códices del centro de México. Se mencionó que piezas cerámicas con composiciones como esta, refuerzan la hipótesis de que, en los recipientes entre los que se presenta la composición alterna, posiblemente se presentan distintas maneras de expresar escenas naturalistas mediante el recursos de la sinécdoque. Los elementos fitomorfos podrían cumplir con la función de definir alguna característica de, por ejemplo, el entorno en el que se encuentra el personaje o la actividad que se encuentra realizando; el cartucho antepuesto al personaje puede contener el nombre de este o una fecha

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, p. 114.

<sup>89</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 259-260.

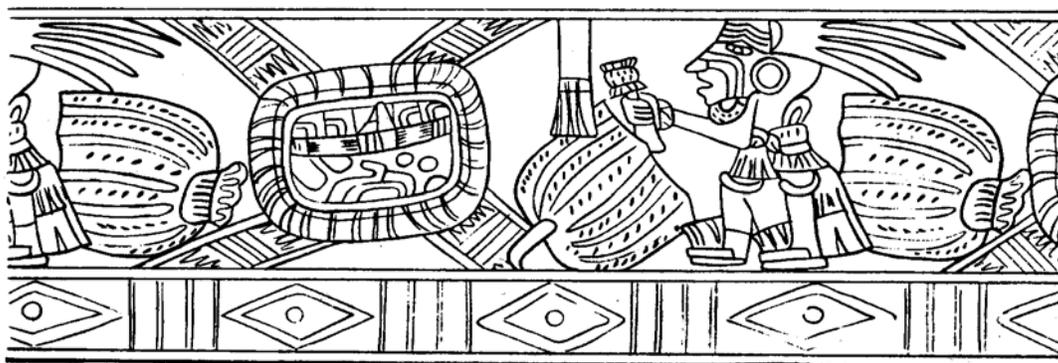
<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 252.

conmemorativa. En este caso nos encontramos frente a una composición mixta, con un cartucho organizado de manera no icónica inserto en una escena naturalista. Esta clase compositiva se estudiará más adelante. Lo anterior puede señalar que en los ejemplos de las láminas 40 y 41, una figura antropomorfa y una serpiente pueden encontrarse representadas, a manera de sinécdoque, por una parte del cuerpo: la cabeza y conformar, a su vez, una escena naturalista. Es necesario señalar una característica más que es especialmente notoria en el ejemplo de la Lámina 43, las relaciones entre las escalas en las que se encuentran los distintos componentes de la imagen no son congruentes con las relaciones entre las escalas de los elementos de las escenas que es posible observar en el apartado dedicado a la composición figurativa naturalista, esto parece indicar que en el caso de las composiciones organizadas por el principio *pars pro toto*, las relaciones entre las escalas de los componentes se subordinan a la intención de facilitar la visualización de las características de estos últimos.



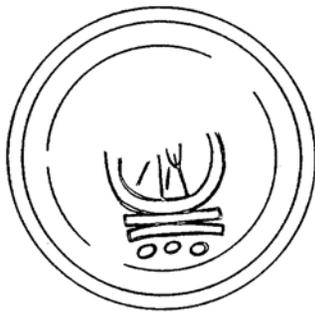
**Lámina 43.** Tetitla, vaso cilíndrico con posible composición con base en sinécdoque (dibujo según publicación de Sejourné, 1966: 113, fig. 94).

- Cajete cilíndrico bajo, con esgrafiado en el fondo exterior.

La pieza cerámica procede de la excavación llevada a cabo durante 1963-1964 por Sejourné en Tetitla. La composición, que puede observarse en la Lámina 44, es una muestra de una relación no figurativa entre elementos

gráficos en el sentido que se le otorga en este capítulo: se trata de un compuesto integrado por números en el sistema de puntos y barras y de un cartucho que contiene un signo. El conjunto formado por el cartucho probablemente superpuesto a un número 13, tiene una composición análoga a la que se encuentra en el *graffiti* del Patio de los Glifos estudiado en el capítulo anterior.

TETITLA. FONDO DE CAJETE SEMIESFÉRICO CON BASE ANULAR



LA VENTILLA. GRAFFITI



**Lámina 44.** La ubicación de los números bajo el glifo en el *graffiti* de La Ventilla, aporta elementos para suponer que, en la vasija procedente de Tetitla, los números se ubicaban en la misma posición (dibujo según publicación de Sejourné, 1966: 153, fig. 136, dibujo del *graffiti* de La Ventilla según publicación de King y Gómez Chávez, 2004: 240, fig. 20).

- Pinturas halladas en Patio de los Glifos de La Ventilla.

Los dibujos de estos hallazgos se reproducen en la Lámina 19; su distribución en el Patio de los Glifos se puede consultar en las Láminas anexas a este volumen.

La presencia de unidades comunes en distintas composiciones asociadas con una organización no icónica, y las relaciones entre las escalas de las distintas unidades, apoyan una interpretación no icónica de la composición gráfica del patio. Como se pudo ver en las láminas anteriores y se continuará observando en las que siguen, posiblemente varias unidades del Patio de los Glifos son réplicas de signos que también se encuentran en otras imágenes teotihuacanas comparables. Los signos de La Ventilla que poseen réplicas se encuentran reproducidos en la Lámina 59.

Varias configuraciones presentes en La Ventilla, con algunas variantes, se observan entre los ejemplos de composiciones mixtas que se verán más adelante, pero antes es necesario revisar otro principio compositivo atribuido a las imágenes de la plástica teotihuacana.

### **3.2.2 Organización figurativa-naturalista**

Incluyo este apartado en el presente capítulo debido a que contiene datos necesarios para el lector, y a que a la larga formará parte de un trabajo más detallado sobre el tema. Estoy consciente de que el cuestionamiento, la presentación y el análisis, en tanto no representan un estudio exhaustivo, pueden llegar a resultar insuficientes en algunos aspectos. Debido a la factura plástica figurativa de un alto porcentaje de imágenes teotihuacanas –si no de todas-, con frecuencia se asume que las relaciones entre las formas en composición fueron organizadas de manera icónica, esto es que sus autores procuraron la correspondencia, por medio de relaciones de semejanza culturalmente

argumentadas, entre las imágenes, concebidas así como vehículos gráficos, y los contenidos, constituidos por unidades perceptivas y culturales codificadas.<sup>94</sup>

En una composición plástica teotihuacana de clase icónica es posible observar relaciones de congruencia naturalista entre más de un elemento, las que señalan que estas imágenes pertenecen a un lenguaje plástico figurativo que emplea los recursos formales característicos de una época determinada, para manifestar una relación icónica con el referente, la cual se obtiene por medio de procedimientos que producen en el espectador familiarizado con dicho sistema una ilusión referencial. Como se ha mencionado, una organización icónica está basada en la ilusión referencial,<sup>95</sup> transmitida por signos que remiten a relaciones de semejanza entre imágenes plásticas y propiedades culturales de, por ejemplo, cuerpos físicos, fenómenos naturales o mitológicos. Según Eco, la semejanza entre imágenes y contenidos, se establece mediante operaciones de transformación, por las que “a un punto en el espacio efectivo de la expresión se hace corresponder un punto en el espacio virtual del tipo de contenido.”<sup>96</sup> En el caso de las artes plásticas teotihuacanas, se puede agregar que estas producen dicha ilusión referencial en el espectador actual que somos, debido a la argumentación que se construye a partir de asociaciones entre los elementos cuya configuración remite a referentes presentes en el universo cultural del intérprete.

Se ha propuesto que esta clase de organizaciones compositivas constituyen un lenguaje no verbal y es en este punto en el cual se desdibuja la distinción entre un lenguaje pictórico y uno semasiográfico, puesto que en ambos casos se haría llegar a un espectador mensajes que no se encuentran codificados por medio de la palabra.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> “Podemos hablar de CÓDIGO ICÓNICO como del sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva”. Eco, *op. cit.*, p. 348.

<sup>95</sup> *Vid supra.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>97</sup> Esta propuesta proviene de Pierre Francastel, “Elementos y estructuras...”, p. 4-5. Puede añadirse que lo que se observa en el Patio de los Glifos es un lenguaje plástico el cual, posiblemente, constituyó un vehículo de mensajes verbales. Con lo anterior no debe entenderse que los principios de congruencia organizativa basada en la iconicidad son exclusivos de las manifestaciones de la plástica, desde luego la iconicidad se encuentra presente de distintas maneras en manifestaciones verbales, así como formas de *naturalismo*.

En el Capítulo I se observó que J. Berlo ha señalado que el principio de la metonimia se encuentra entre las imágenes de la plástica teotihuacana,<sup>98</sup> sin embargo, resulta preferible la descripción de algunas composiciones mediante el término *sinécdoque*. Esta figura retórica se basa en la relación entre las partes y la totalidad. Se considera que están organizadas icónicamente aquellas composiciones teotihuacanas en las que se incluyen recursos de la sinécdoque en escenas figurativas. En varias de las composiciones que se estudian en este capítulo se ha observado que los componentes figurativos pierden parte de la congruencia naturalista que caracteriza a otras imágenes plásticas teotihuacanas, debido a que una composición en la cual se recurre a la sinécdoque incluye elementos realizados con escalas diversas.

Por otra parte, entre las imágenes teotihuacanas asociadas con una escritura, posiblemente se recurría a la sinécdoque en la composición. Los glifos de “estilo emblemático”,<sup>99</sup> descritos por Taube son, según este autor, una manera desarrollada de realización de un glifo el cual contaría, a su vez, con variantes desarrolladas plásticamente en algún grado menor. Estas “composiciones emblemáticas” que describe Taube no deben ser confundidas con aquellas que Houston denominaría como “emblemas”. Las últimas muestran relaciones de tipo icónico sinecdóquico las cuales pueden ser descritas, en ocasiones, como diagramas.<sup>100</sup> Algunas interpretaciones del Quincunce pueden constituir un buen

---

<sup>98</sup> Berlo, *op. cit.*, p. 134.

<sup>99</sup> Los glifos emblemáticos son descritos como la versión desarrollada de glifos que se pueden presentar en forma condensada. Taube, *op. cit.*, p. 21-23.

<sup>100</sup> Houston opina que existió un desarrollo de la escritura a partir de signos extraídos de su “contexto natural”, “Los símbolos codificados representan un importante primer paso, aunque no inevitable, para la creación de la escritura. Estos signos, frecuentemente icónicos en su origen, con referentes susceptibles de ser reconocidos, tanto en la naturaleza, como entre artefactos, han sido extraídos de su contexto natural, una mano pintada aisladamente del brazo, un tocado del cuerpo que lo porta (Justeson y Mathews 1990,90-93). Hace tiempo que se conoce que la iconografía olmeca expresa un principio de *pars pro toto*, en el cual una parte implica o se encuentra en lugar de una totalidad mayor. Esto permite una economía de representación y permite hacer conjuntos de elementos que implican órdenes mas complejos cuando se encuentran implícitos. Pero sería erróneo ver estos conjuntos como escritura por si mismos, la cual, siguiendo a la mayoría de los autores de este volumen, puede ser definida como grafos que registran elementos de la lengua. En la iconografía olmeca, la yuxtaposición de elementos se refiere a la organización espacial, topónimos e iconos de centralidad, incluyendo el simbolismo direccional, los elementos existen, no como texto, sino como características de un paisaje, incluyendo características primordiales, cósmicas (Reilly 1995,38-39). En este sentido, estas imágenes o grafos pueden ser mejor descritos como *emblemas*, los cuales conjugan elementos en conjuntos significativos los cuales no registran con claridad el sonido.” Houston, “Writing in Early...”, *op. cit.*, p. 284.

ejemplo de estos últimos, en los casos en que se considera que dicho signo representa las cuatro direcciones del mundo.<sup>101</sup> Otro ejemplo de composición emblemática teotihuacana son las composiciones heráldicas que describe Langley y propone como ejemplo las combinaciones de escudos, atlatl, aves y otros motivos frecuentes entre la plástica teotihuacana.<sup>102</sup>

Como se vio, la presuposición de iconicidad genera interpretaciones de tipo iconográfico; si se encuentran semejanzas entre aquello que las imágenes muestran y elementos conocidos por el observador, este supone que tiene ante sí una imagen figurativa, compuesta de manera icónica. Con base en una competencia relativa al repertorio de motivos usado por los teotihuacanos, el observador considera que es posible dar el primer paso de los propuestos por Panofsky para realizar un análisis de tipo iconográfico. Sin embargo, ante la evidencia del uso de signos icónicos entre las escrituras de Mesoamérica, es necesario formular a manera de hipótesis, y no afirmar de manera categórica, que la combinación de algunos elementos figurativos en Teotihuacan presuponía una interpretación icónica o figurativa de la composición.

Resumiendo: la organización figurativa-naturalista es aquella que tiene a la iconicidad como un principio fundamental bajo el cual se relacionan las formas. Los elementos de la composición se pueden combinar significando acciones, sucesos, fenómenos naturales o fenómenos míticos. La relación entre las formas en esta clase compositiva puede estar organizada a manera de sinécdoque. Las

---

<sup>101</sup> La observación que sigue se la debo al profesor Eric Velásquez: “entre los mayistas no es lo mismo el quincunce (silabograma **b’i**), que la cruz k’an (logograma **K’AN**, ‘amarillo, precioso’). A continuación se reproducen las palabras de Langley dedicadas al Quincunce teotihuacano:

“Este es la conocida Cruz Kan del sistema glífico maya. Usualmente no ha sido diferenciada del Quincunce por los estudiosos de Teotihuacan, sin embargo parece ser apropiado seguir el ejemplo de los mayistas y diferenciarlos y distinguir entre los dos signos en este compendio. Thompson dice que hay bases para suponer que se trata del símbolo maya para turquesa y para “precioso”; tiene asociaciones cercanas con el agua (1962, 66). Un significado similar se ha asignado al signo en Teotihuacan. No obstante, no distingue entre ambos signos de manera específica y llama a ambos “Quinterno”, Caso identifica el Quincunce como el glifo “Turquesa” (1967 a, 145, fig. 2) y lo relaciona con Tláloc, diciendo que representa las cinco direcciones del mundo (1967 b, 258). Pasztory (1976, 136-137) notó la asociación del signo con Tláloc y sugirió que su interpretación principal es el significado acuático. Por otra parte, Sejourné interpretó ambos signos como el símbolo para el fuego y aludió a su simbolismo direccional (1956, 89-94).” Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>102</sup> Estos diseños son considerados por Langley, como de valor notacional no confirmado. *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 15.

imágenes gráficas teotihuacanas que se conservan, compuestas de manera icónica o no, estuvieron sujetas a convenciones culturales que regían tanto su elaboración como su interpretación.<sup>103</sup> La convencionalidad en los signos icónicos puede estar resuelta de maneras distintas<sup>104</sup> de acuerdo con aquello que se considera pertinente en la elaboración del signo y aquello que se espera de su interpretación.

A continuación se observará si las imágenes propuestas como ejemplos de composición gráfica icónica, permiten relacionar la distribución e interacción de los componentes figurativos en el espacio gráfico, mediante criterios de semejanza con aquellas relaciones que podemos ver en el mundo natural o con relaciones que pudieron presentarse en el universo cultural teotihuacano. Es decir, se procurará observar cuáles son aquellos elementos que permiten suponer que algunas imágenes se encuentran organizadas de manera icónica:

### **Imágenes asociadas con la Tercera fase estilística (250-400 d.C.)**

- Tetitla, Pórtico 26: buzos.

Como se vio, estas dos composiciones constituyen escenas integradas por unidades figurativas estereotipadas organizadas de manera naturalista según convenciones plásticas teotihuacanas. Las figuras antropomorfas se ubican entre elementos asociados con el ambiente acuático, mientras recogen en una red un elemento asociado con moluscos.<sup>105</sup> Las relaciones entre las unidades

---

<sup>103</sup> Según lo formula Eco “el juicio de ‘semejanza’ se pronuncia a partir de criterios de pertinencia establecidos por convenciones culturales. *Ibid.*, p. 330.

<sup>104</sup> Eco se refiere a la relación entre los signos icónicos y la arbitrariedad de los procesos de codificación, “es posible decir que ciertos tipos de signos están codificados culturalmente sin por ello considerar que sean totalmente arbitrarios, con lo que se devuelve a la categoría de convencionalidad una mayor flexibilidad”. Más adelante complementa esta idea, “[...] podemos considerar que los llamados signos icónicos están codificados culturalmente sin por ello dar a entender necesariamente que estén en correlación arbitraria con su contenido ni que su expresión sea analizable de modo discreto.” *Ibid.*, p. 326, 327.

<sup>105</sup> Según von Winning:

“6. *Corrientes de agua*. Se expresan por medio de bandas paralelas con el signo ojo que distinguen el agua terrestre de la lluvia.

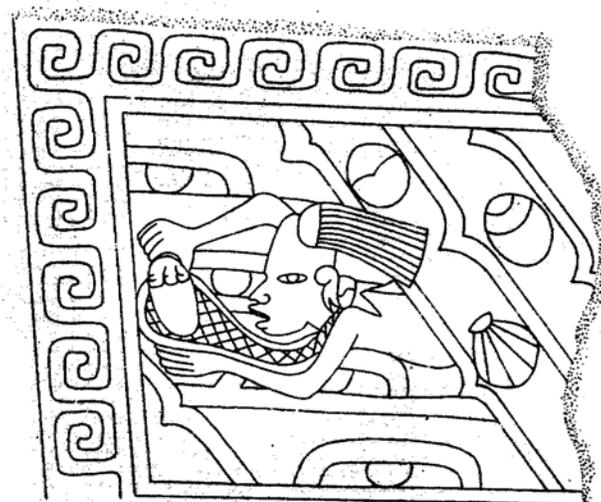
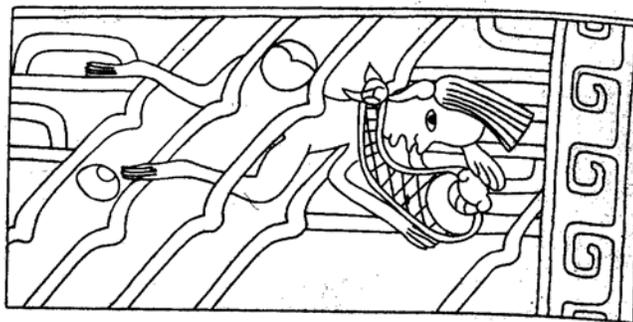
7. *Ambiente acuático*. La escena del mural de Tetitla indica, mediante diversos signos acuáticos, que un nadador está sumergido en una corriente de agua, recogiendo conchas. El ambiente acuático se expresa aquí, y en otros murales, por medio de bandas diagonales puntiagudas. En Tetitla las bandas son de color azul, en los murales de los grandes felinos y de los animales mitológicos se representa el fondo acuático con bandas en

figurativas que conforman las escenas, son congruentes con relaciones que es posible observar entre elementos del mundo natural, en una situación de recolección de moluscos. En ambas imágenes se destaca la acción de un personaje que emerge y guarda un elemento asociado con una concha<sup>106</sup> en una red. Los elementos figurativos se relacionan por medio de la coherencia que sugiere la descripción de una acción por medios plásticos, además que las relaciones entre las escalas de los elementos figurativos son congruentes con las de otras composiciones naturalistas teotihuacanas, según la descripción de las escalas en Teotihuacan de Lombardo mencionada anteriormente. Entre los componentes de ambos murales reproducidos en la Lámina 45, no se observan configuraciones congruentes con las del Patio de los Glifos.

---

color rojo y blanco sobre azul. Se sustituyen las bandas puntiagudas por volutas, también en disposición diagonal, en la cerámica incisa y la gota acompañante confirma el carácter acuático.”H. von Winning, *op. cit.*, t. II, p. 8-9.

<sup>106</sup> B. de la Fuente, *op. cit.*, p. 289.



**Lámina 45.** En estos dos fragmentos de pintura mural procedentes del Pórtico 26 de Tetitla se observan escenas que permiten afirmar que la relación entre las formas responde a principios figurativos, icónicos (dibujo según publicación de B. de la Fuente, 1995: 288, fig. 19.23, 19.24).

- Tetitla, Pórtico 13: felino.

De manera similar a las escenas de recolección de moluscos anteriormente descritas, los componentes figurativos en esta pintura mural se encuentran organizados de manera congruente con la descripción de una escena, por medio de recursos plásticos naturalistas teotihuacanos, en la cual se representa un suceso que acontece a una figura zoomorfa<sup>107</sup> -un felino que porta un tocado-, que se encuentra sentado en un soporte, mientras que

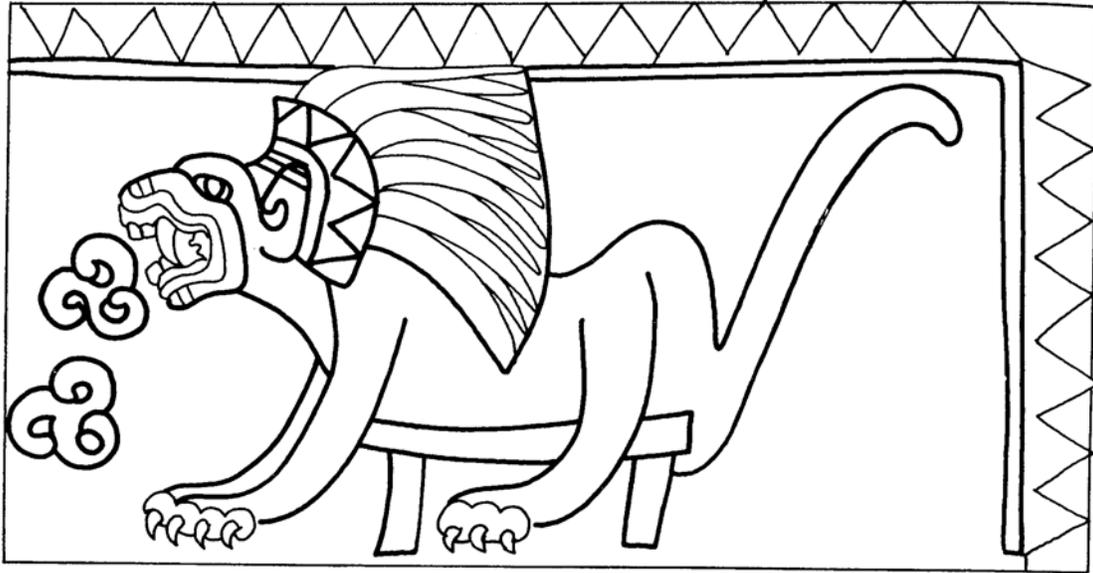
elementos trilobulados se aproximan o alejan de sus fauces. Adicionalmente, resulta de utilidad recordar que se han distinguido jerarquías sociales teotihuacanas mediante representaciones de elementos considerados como distintivos de rango, tales como atuendos y tocados específicos.<sup>108</sup> El mural cuyo dibujo se reproduce en la Lámina 46 muestra, posiblemente, una metáfora visual relativa a algún personaje políticamente relevante, ya que porta un tocado y posiblemente se encuentra entronizado. La relación entre las unidades figurativas es la que se establece mediante una descripción de un personaje que se sienta en un soporte y que ingiere o expelle los elementos trilobulados. Así mismo, las relaciones entre las escalas de los elementos figurativos no contradicen la lógica de una composición naturalista teotihuacana la cual transmite, por medio de recursos propios del sistema compositivo, una actividad basada, en última instancia, en la interpretación culturalmente determinada de la observación del entorno por parte de los autores.

En la composición reproducida en la Lámina 46 no se observan configuraciones congruentes con las imágenes del Patio de los Glifos.

---

<sup>107</sup> Felinos de configuración similar se pueden observar en el Conjunto Jaguares del Sector 2 de La Ventilla, en composiciones las cuales pueden constituir escenas figurativas. Ver Román Padilla Rodríguez y Julio Ruiz Zúñiga, “Sector 2”, en B. de la Fuente, *op. cit.*, t. I, p. 176-178.

<sup>108</sup> Respecto a este mural de Tetitla, Lombardo nos dice, “los felinos tienen penachos que salen de unas diademas con triángulos rojos y algunos de ellos están sentados en unas bancas; estos elementos asociados los califican como poderosos, o importantes de manera semejante a las coronas y los tronos en la cultura occidental, así que a los animales se les están atribuyendo actos que corresponden a los humanos; aunque bien puede ser a la inversa, al sacerdote se le presenta sobre un banco o trono, con las cualidades divinas del jaguar en acción de sacrificar”. *Op. cit.*, p. 30-31.



**Lámina 46.** Composición en la cual se organizan los elementos figurativos de manera icónica (dibujo según publicación de Lombardo, 1995: 33, fig. 81).

- Gran Puma de la Calzada de los Muertos.

En esta composición se observa a un felino sobrepuesto a franjas diagonales que se han identificado con agua.<sup>109</sup> El mural conserva un fragmento de cenefa con elementos circulares.

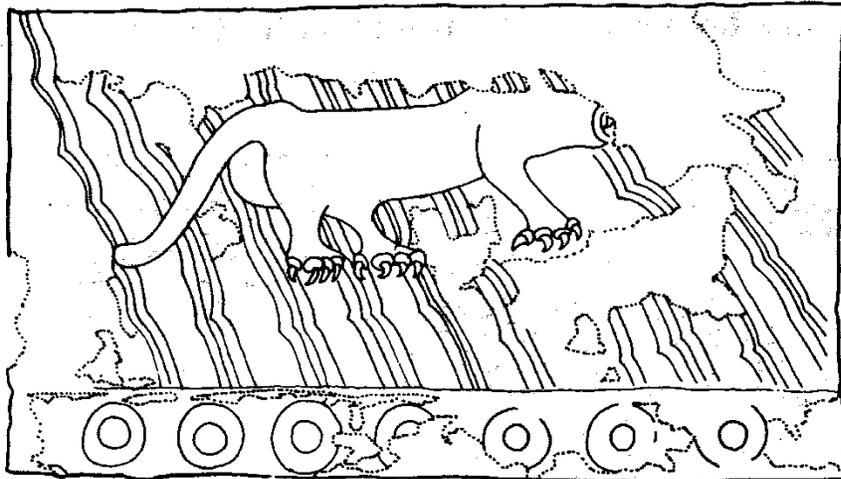
Los elementos asociados con ondas del agua son de escala congruente con la de la imagen del felino, y no contradicen una interpretación figurativa naturalista de la imagen. Por otra parte, la presencia, en esta y en otras composiciones asociadas con una clase compositiva teotihuacana icónica, figurativa y naturalista, de elementos considerados por Langley como *signos de notación*, da cuenta de que tanto la clase compositiva icónica, como la no icónica, compartían componentes de formas estereotipadas. En el caso de la de la imagen que se reproduce en la Lámina 47, estos componentes son 129

---

<sup>109</sup> Langley incluye elementos análogos a los del mural del Gran Puma en su catálogo, y comenta que elementos similares han sido asociados con agua en Xochicalco y Monte Albán, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 273.

“Line Wavy”, Reference 8,<sup>110</sup> 96 “Goggles”, Reference 172,<sup>111</sup> o 171 “Roundel”, Reference 8.<sup>112</sup>

No se observan elementos de configuración semejante a las unidades del piso del Patio de los Glifos.



**Lámina 47.** Es interesante un comentario de S, Lombardo acerca de un elemento diagnóstico del estilo en la pintura mural de la Tercera fase estilística, que no ocurre en el mural del Gran Puma, esto es que los elementos zoomorfos se pintaban casi a escala natural, esto puede haber contribuido en la sensación de semejanza icónica buscada por los autores. La escala en la que se pintó al Gran Puma permitía, en cambio, a la imagen ser discernible desde una distancia considerable (dibujo según publicación de Lombardo, 1995: 31, fig. 72).

### **Imágenes asociadas con la Cuarta fase estilística (450-700 d.C.)**

- Techinantitla: coyotes y venado.

La escena se conforma por dos figuras asociadas con coyotes que se encuentran enfrentados ante el corazón sangrante de la figura central, asociada con un venado.<sup>113</sup> Como en el ejemplo anterior, la organización de los componentes permite suponer que la imagen constituye un vehículo en el cual

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.260.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>113</sup> Lombardo nos ofrece una interpretación figurativa de elementos constitutivos de la pintura:

se codifican, con los recursos propios del lenguaje plástico particular, escenas figurativas tratadas de una manera naturalista en los términos teotihuacanos.

Las relaciones entre las escalas de las figuras, como en los tres ejemplos anteriores, apoyan este tipo de interpretación. La configuración del elemento trilobulado es congruente con la unidad (50) del Patio de los Glifos, en ambos casos ha sido asociado con sangre.

No es posible, en el caso de esta composición, proponer que la clase compositiva determina un valor *particular* del signo, identificado como (50) en el Patio de los Glifos, que sea distinto en las pinturas del Patio de los Glifos y en “Coyotes y venado”, más allá de que en el caso del mural de los coyotes y venado probablemente el elemento no tenía un valor léxico, aunque si *lexicalizable*. Ciertamente, no resulta evidente la distinción entre unidades asociadas con una escritura o con una composición figurativa y naturalista en los ejemplos de este apartado. Existe evidencia, entre imágenes mesoamericanas, por ejemplo en el *Códice Dresde*, de origen maya, de que elementos glíficos integran composiciones icónicas de manera continua.

Existe otra imagen teotihuacana asociada con una manifestación de escritura, la cual exhibe un elemento polilobulado bajo una cabeza, en este caso antropomorfa, esta se puede consultar en la Lámina 8, en el extremo superior izquierdo.

Por otra parte, las relaciones entre las escalas de los elementos figurativos en “Coyotes y venado”, en términos generales, resulta congruente con la de una composición figurativa y naturalista teotihuacana.

---

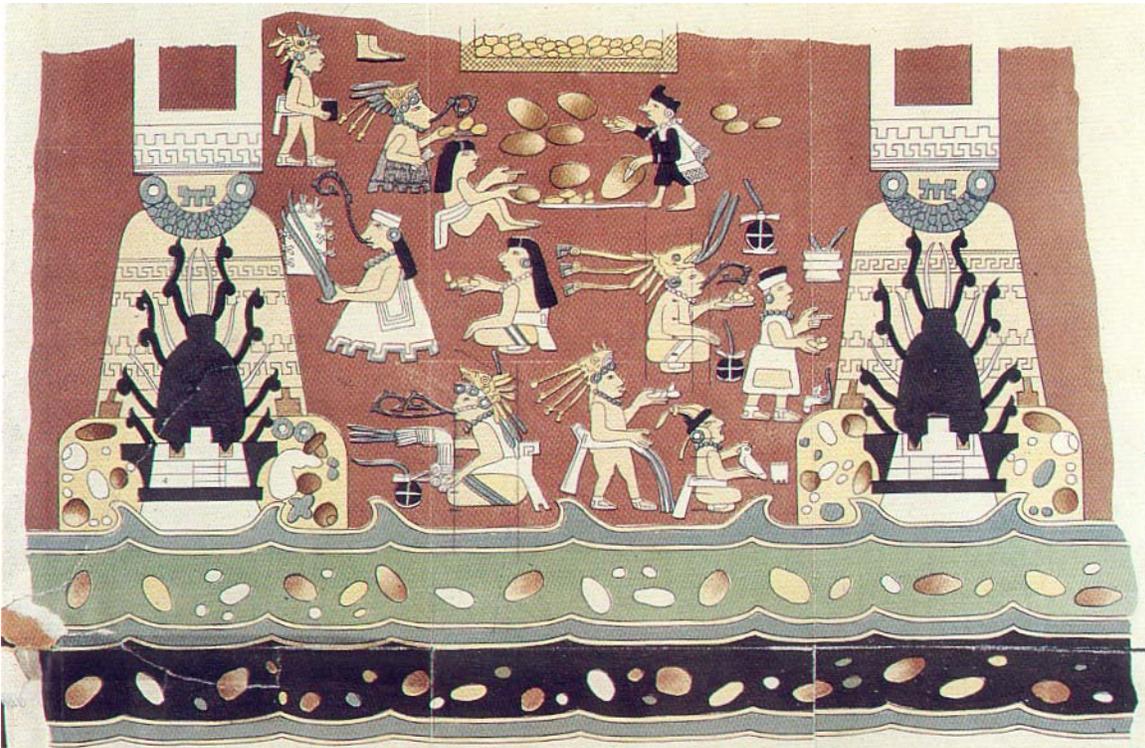
“En las escenas, también puede haber dos elementos opuestos ante otro elemento central [...]”. *Op. cit.*, p. 37.



**Lámina 48.** Mural que posiblemente muestra una escena que describe el ataque de dos coyotes a un venado (dibujo según publicación de Lombardo, 1995, t. II: 39, fig. 99).

- Pintura mural del Templo de la Agricultura.

Contiene una escena en la cual interactúan personajes presentados en la realización de diversas actividades. En este caso la relación entre las escalas de los elementos pintados resulta congruente con la de una composición figurativa y naturalista. No se observan elementos de configuración similar a los de las pinturas del piso ni los muros del Patio de los Glifos.



**Lámina 49.** En la escena que exhibe esta lámina interactúan personajes de escalas congruentes, en términos generales, con imágenes teotihuacanas que representan relaciones de tipo figurativo naturalista. No existen elementos en esta composición, que permitan suponer que hay una jerarquización los personajes señalada mediante la diferenciación de sus dimensiones, se considera que las variantes entre las dimensiones de los personajes responden al aprovechamiento del espacio por parte de los pintores. Las figuras antropomorfas interactúan con objetos portátiles, en un entorno espacialmente definido por los dos elementos de los extremos y los signos acuáticos de la parte inferior del mural, que actúan como señales de un paisaje (pintura según publicación de Lombardo, 1995, t. II: 52, lám. 10).

- Tepantitla, Cuarto 2, mural 3: hombres en procesión.

La imagen conjuga una serie de figuras antropomorfas de perfil, de escala semejante, con una cenefa en la que se despliegan serpientes y tocados. Como se vio, composiciones teotihuacanas semejantes son interpretadas con frecuencia como escenas de procesiones en las cuales participan personajes, ya sean antropomorfos o zoomorfos. En este caso, debido a su particular elocuencia, se transcribirá una interpretación figurativa y naturalista de la escena, desarrollada por Lombardo:

En conjunto se trata de una ceremonia eminentemente agrícola en la cual se invoca a la tierra –cocodrilo- y a la lluvia –serpiente emplumada-, para favorecer las semillas que se van depositando. La presencia del símbolo del año indica un énfasis calendárico, esto es, se realiza en una época determinada, por lo que pudiera tratarse de un ritual de la época de siembra, después de las primeras lluvias.<sup>114</sup>

Como se puede apreciar en la cita anterior, la imagen es interpretada como una escena definida por una intención de descripción, por medios plásticos, de una *acción* concreta, en este caso *sembrar*. La *acción* de la escena consiste en una organización sintagmática de *actos* – como caminar y esparcir semillas- realizados por los dos personajes de la Lámina 50, los cuales constituyen *actores*. Los *actos* implicados en la *acción* hacen que la escena sea la descripción de un proceso –en este caso interpretado como el ritual de siembra-.<sup>115</sup>

Las relaciones entre las escalas de los componentes figurativos favorecen una interpretación como la antes descrita.

No se observan en la escena configuraciones semejantes a las del Patio de los Glifos, excepto por las unidades (07)(06) y (08)(06), que si bien no resultan semejantes en lo que atañe a sus formas, han sido asociadas con bolsas de copal, las cuales tienen presencia en numerosas composiciones plásticas teotihuacanas.

---

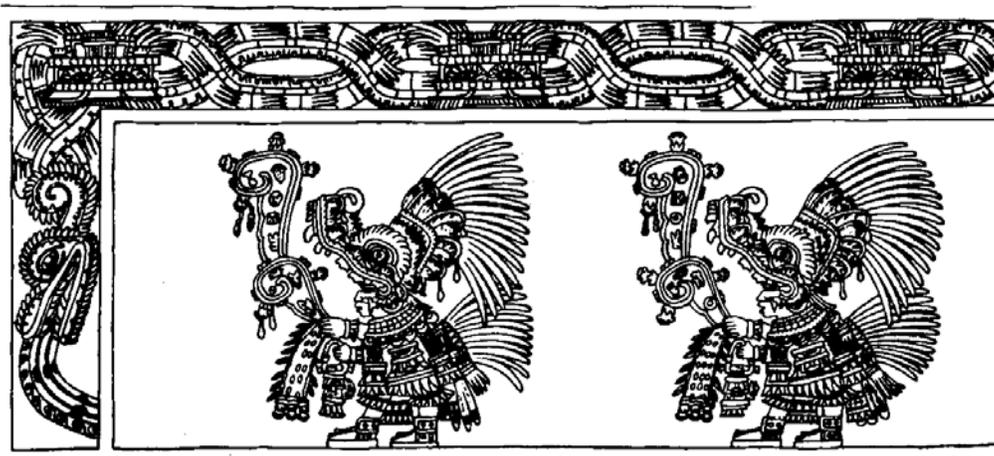
<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>115</sup> Me baso en la definición de *acción* elaborada por Greimas y Courtés:

“1. La acción puede ser definida como una organización sintagmática de actos, sin necesidad de pronunciarse por adelantado sobre la naturaleza de dicha organización: serie ordenada, estereotipada o programada por un sujeto competente.

2. En semiótica sintagmática, la acción puede ser considerada como el resultado de la conversión – en un momento dado del recorrido generativo- de un programa narrativo (simple o complejo). En el caso de un programa complejo, los diferentes programas narrativos en uso que lo componen corresponden a los actos que constituyen la acción. Esto quiere decir que una acción es un programa narrativo <<vestido>>, pues el sujeto está allí representado por un actor y el hacer se encuentra convertido en proceso.

3. La semiótica narrativa no estudia las acciones propiamente dichas, sino las acciones <<en papel>>, es decir, las descripciones de las acciones”. *Op cit.*, p. 21.



**Lámina 50.** Fragmento de pintura mural procedente de Tepantitla (dibujo según publicación de Lombardo, 1995: 44, fig. 128).

- Tlacuilapaxco, secuencia de personajes y atados con espinas de maguey.

Las interpretaciones de la composición que se muestra en la Lámina 51 han sido diversas. Por una parte S. Lombardo, como en el ejemplo anterior, le otorga a la imagen el carácter de una escena figurativa: “otra ceremonia agrícola similar se registra en la llamada serie del ritual del maguey del sacrificio procedente de Tlacuilapaxco, en el que claramente se representan los plantíos de maguey.”<sup>116</sup> Por su parte, R. Millon y K. Taube consideran que el elemento que se encuentra frente a la figura constituye un glifo, con base en la semejanza entre la configuración de Tlacuilapaxco y las unidades (09) y (10) del Patio de los Glifos.<sup>117</sup> En este caso, se tomó la decisión de clasificar a la imagen de Tlacuilapaxco como un ejemplo más de composición icónica figurativa y naturalista, ya que se considera que no hay suficientes indicadores de que la Espina de Maguey sobre un Atado constituya una réplica del signo al cual correspondería la unidad mayor de La Ventilla compuesta por los componentes que llevan los números (09) y (10). Además, como se vio en el Capítulo I en el apartado dedicado al trabajo de G. Kubler, la composición

<sup>116</sup> *Idem.*

<sup>117</sup> Taube señala que puede tratarse de un antropónimo, una suerte de verbo o un topónimo:

alterna es una característica general de la plástica teotihuacana, no exclusiva de las composiciones asociadas con glifos.<sup>118</sup> Adicionalmente, las relaciones que se establecen entre las escalas de los elementos figurativos apoyan una interpretación figurativa naturalista. En este caso, la configuración de las “espinas de maguey” del mural de Tlacuilapaxco es congruente con la unidad (09) y la del “atado” del mismo mural, posiblemente con la unidad (40) de La Ventilla, sin embargo la distribución de los elementos semejantes en el mural de Tlacuilapaxco sugiere un valor particular de los signos diferente en las composiciones plásticas de este último lugar y de La Ventilla. En cuanto a la presencia de unidades visuales de forma estereotipada en composiciones teotihuacanas de distintas clases, cabe agregar que en el centro de la bolsa que sujeta el sacerdote hay un componente similar al de los elementos asociados con bolsas de copal de La Ventilla (unidad 06). Es posible observar motivos con configuración semejante a la de dicha unidad en otras composiciones teotihuacanas organizadas de manera naturalista (como el crótalo de la serpiente del relieve de la Pirámide de Quetzalcóatl, en la Ciudadela). Por su parte, Langley clasificó entre los *signos de notación* a varios elementos de configuración similar a las mencionadas unidades de La Ventilla y a componentes del mural de Tlacuilapaxco, es el caso de 209 “*Thorn Maguey*”, Reference 87<sup>119</sup>, 31 “*Bundle B*”, Reference 19<sup>120</sup> y 133 “*Mat*”, Reference 8.<sup>121</sup> Por todo lo anterior es posible proponer que estas últimas son configuraciones estereotipadas que comparten distintas clases de composición plástica teotihuacana.

---

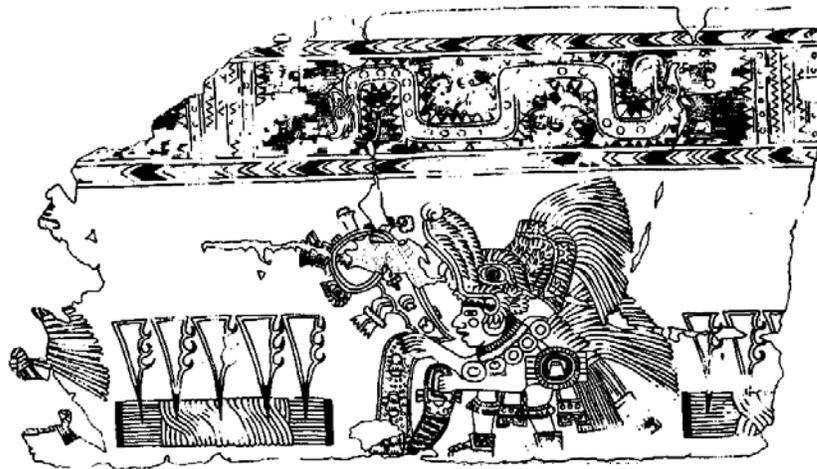
“Este signo en los murales de Tlacuilapaxco puede denotar el oficio sacerdotal de los individuos , la acción verbal del sacrificio o quizá el lugar de la sangría ritual”. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>118</sup> Como un ejemplo de repetición alterna en una composición figurativa, se propone el mural del muro este del Pórtico 2 del Patio Blanco de Atetelco (Cabrera 1995, 209, fig. 18.6).

<sup>119</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 273.



**Lámina 51.** Dibujo lineal con base en un mural de Tlacuilapaxco asociado con un ritual de autosacrificio (dibujo según publicación de Lombardo, 1995: 46, fig. 135).

A manera de resumen se puede decir que la composición plástica figurativa o icónica es aquella en la cual las relaciones que se establecen entre los signos representan predominantemente, por medio de la semejanza, las relaciones que se establecen entre los objetos de los signos.<sup>122</sup> Al especificarse que una composición icónica plástica teotihuacana tiene, además, un tratamiento naturalista, se señalan relaciones tales como las que se establecen entre las escalas de los elementos figurativos cuando estas son congruentes con relaciones entre elementos que es posible observar en el mundo natural o mitológico asociado con la cultura teotihuacana; sin embargo, una composición organizada de manera icónica puede no tener un tratamiento naturalista, al menos en lo que atañe a la concordancia entre las escalas de los componentes figurativos. En ese caso puede suceder que estas últimas se organicen de manera, por ejemplo, jerárquica, sin embargo, como antes se vio, Lombardo considera que durante la Cuarta fase estilística no sucedía así. Aunque en ningún ejemplo de esta clase compositiva visto hasta ahora se observó que las relaciones entre las escalas de los componentes se encontraran distorsionadas a manera de hipérbole, para facilitar la visualización de estos, entre los ejemplos de composiciones mixtas que

se verán a continuación si hay evidencia de que una organización icónica puede hacer uso de la hipérbole como recurso compositivo. Sí se observaron diferencias entre las escalas relativas de componentes en el caso de composiciones en las que pueden estar presente como recurso la sinécdoque.

El lenguaje plástico icónico no es, aparentemente, el único que es posible encontrar entre la plástica teotihuacana, de aquí la necesidad de definir el siguiente tipo de composición, la cual parece ser más frecuente que la que se denominó como no icónica, arbitraria y convencional.

### 3.2.3 Organizaciones mixtas

Por organizaciones mixtas se entiende, en este caso, composiciones dónde los elementos que se organizan de manera figurativa y naturalista, conviven con elementos cuyos valores son asignados de manera arbitraria, convencional y no icónica.<sup>123</sup>

Esta es la clase de composición que se ha relacionado, con cierta frecuencia, con manifestaciones de la escritura del Posclásico. En este punto resulta conveniente revisar la definición propuesta por E. Hill Boone de la “pictografía mexicana”, un sistema que, en mayor o menor medida, ha sido el

---

<sup>122</sup> Esta definición deriva de la de Ch. S. Peirce, en la cual, “un signo puede ser *icónico*, es decir puede representar a su objeto predominantemente por su similitud”, *op. cit.*, p. 46.

<sup>123</sup> Acerca de la controvertida *arbitrariedad del signo*, Greimas y Courtés opinan que:

“El término arbitrariedad (del signo) es muy impreciso en la teoría saussuriana, donde designa el carácter no fundado, inmotivado (es decir imposible de interpretar en términos de causalidad), de la relación que, al reunir el significante con el significado, es constitutiva del signo lingüístico. Históricamente, esta concepción ha desempeñado un rol importante y permitió a F. De Saussure, entre otros, fundar la autonomía de la lengua considerada como forma. Si bien no existe ninguna relación causal o <<natural>> entre el significado <<mesa>> y el significante <<mesa>> desde el punto de vista del funcionamiento de la lengua (o de una semiótica cualquiera), es imposible, por el contrario, no reconocer la existencia de una relación necesaria (E. Benveniste) –o presuposición recíproca (L. Hjelmslev)- entre el significante y el significado, relación denominada función semiótica (L. Hjelmslev), cuyo establecimiento (o semiosis) define, en primera línea, el acto de lenguaje. Lógicamente necesaria, esta relación lo es también desde el punto de vista social, los signos de una lengua natural, aunque convencionales (otro término propuesto por Saussure), no son arbitrarios, ya que los propios sujetos hablantes pueden operar, ellos mismos, sustituciones de significantes o de significados [...]”. Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 37.

modelo de las interpretaciones de las composiciones icónicas que incluyen elementos interpretados como glifos en la plástica de Teotihuacan:

[...] Mi propio interés en este tópico viene de mis investigaciones acerca de los códices pictóricos mexicanos, específicamente aquellos libros pintados por los aztecas, mixtecas y sus vecinos de fuera del mundo maya. Aunque los mayas desarrollaron la escritura de la lengua o del sonido a través de una escritura jeroglífica que representa palabras mediante logogramas y sílabas y que reproduce frases y oraciones, tanto aztecas como mixtecas no lo hicieron. Los aztecas, como la gente que habitó antes el centro de México, interactuaron con los mayas y deben haber tenido conocimiento de su escritura jeroglífica, pero decidieron no adoptarla. En cambio, su escritura era fundamentalmente pictórica, y consistía en imágenes estructuradas para crear mensajes visuales en ocasiones paralelos al lenguaje hablado, pero que no lo registraban. Los elementos de su vocabulario gráfico aparecen como representaciones figurativas, iconos y símbolos. Este vocabulario incluye referentes a palabras – glifos nominales que registran topónimos y apelativos, y símbolos que pueden ser pronunciados como palabras específicas- pero estos elementos logográficos son solo parte de un sistema gráfico mayor. La sintaxis es fundamentalmente espacial, y el significado se genera y dirige por medio de la estructura y por los principios de secuencia, proximidad, inclusión y exclusión. Yo llamo a este sistema “pictografía mexicana”.<sup>124</sup>

Antes de estudiar las imágenes, es necesario agregar que, en el caso de las composiciones mixtas, se espera un manejo diferencial de las relaciones entre las escalas de los elementos. Se observará si en una misma composición se manejan relaciones entre escalas de la manera descrita en los dos apartados anteriores.

A continuación se presentan ejemplos de composiciones teotihuacanas que reúnen tanto un principio organizativo icónico, como uno no icónico:

---

<sup>124</sup> E. Hill Boone, *op. cit.*, p. 315.

- Vasija pintada con escena y cartuchos con números, procedente de Tetitla.

Esta vasija, en la parte inferior, presenta una escena que puede estar resuelta mediante el recursos de la sinécdoque, puesto que aparentemente se trata de un personaje representado de manera abreviada, el cual desarrolla una actividad semejante a la que realizan otros personajes en las láminas 41, 50 y 51. Se trata de una composición mixta puesto que en el cuello de la vasija hay una secuencia de elementos inscritos en cartuchos, los cuales presentan números en forma de puntos y barras en su parte inferior, en la misma posición en que aparecen en el mencionado *graffiti* del Patio de los Glifos. Las relaciones entre las escalas de los cartuchos contribuyen a conformar un bloque visual diferenciado de la imagen figurativa que se encuentra debajo. En esta última las relaciones entre las escalas de los componentes resultan congruentes con una interpretación icónica naturalista de la escena. El elemento visible entre los dos cartuchos de la vasija puede ser una réplica del signo del cual derivó también la unidad (22) que aparece en el Patio de los Glifos. El elemento de la vasija fue registrado en el catálogo de Langley como 224 “Tuft”, *Reference 232*.<sup>125</sup>

Acerca de la vasija de la Lámina 52, K. Taube hace el siguiente comentario:

Alfonso Caso (1966:275) llamó la atención acerca de otro texto lineal teotihuacano, pintado sobre una vasija estucada. La escritura se extiende sobre la boca de la vasija, recordando los textos que comúnmente aparecen en esta posición en las vasijas mayas del Clásico (ver Coe 1973). En la porción publicada del texto, un glifo con forma de rueda giratoria se presenta dos veces con distintos coeficientes numéricos. Entre estos dos signos se encuentra un elemento con forma de penacho, probablemente un atado de plumas de quetzal. El mismo signo ocurre bajo un glifo emblemático que aparece antepuesto a una figura sentada en un trono. En el glifo emblemático, plumas sueltas se dispersan del penacho, el cual se encuentra sujeto

---

<sup>125</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op cit.*, p. 338.

por una mano sin cuerpo. En esta extraordinaria vasija, el glifo del manajo de plumas aparece tanto en un texto lineal como en un signo emblemático.<sup>126</sup>

Más allá de si el elemento nombrado como manajo de plumas es el mismo que aparece en el texto emblemático, la interpretación en el presente apartado coincide con la de Taube, en que un texto lineal se encuentra contiguo a una composición de clase icónica.



**Lámina 52.** Vasija procedente de Tetitla con una composición mixta (redibujado de publicación de Sejourné, 1966: 151, fig. 134).

- Fragmentos de figurillas teotihuacanas presentados por von Winning.

Se trata de fragmentos cerámicos que muestran las siguientes unidades interpretadas como glifo de Tláloc B por von Winning: cartucho con tres puntos sobre la bigotera, o labio superior de Tláloc, que encierra al Quincunce,

---

<sup>126</sup> Taube, *op. cit.*, p. 36.

además se encuentra el elemento Nudo. El Quincunce se presenta como unidad visual en el Patio de los Glifos.<sup>127</sup> Debido a la asociación de los elementos antes mencionados con figuras antropomorfas, von Winning considera que el glifo era una insignia que se portaba en la mano. Esta es una composición mixta en la que un elemento icónico –el personaje ataviado que porta una insignia- incluye una composición organizada de manera no icónica –la organización interna de los glifos-. Las relaciones entre las escalas de los elementos interpretados como glifos y la figura antropomorfa permiten distinguir al bloque glífico como una unidad visual diferenciada.



**Lámina 53.** El elemento Nudo aparece en contextos plásticos asociados con escritura<sup>128</sup> (según fotografía publicada por Von Winning: 1987: 66, fig. 5).

<sup>127</sup> Las piezas corresponden a la fase Xolalpan o Metepec, según el trabajo de Hasso von Winning, *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>128</sup> Acerca de la imagen pintada en un fragmento de mural procedente de Tepantitla, Taube opina lo siguiente,

## Composiciones asociadas con la Cuarta fase estilística:

Tepantitla: Pintura mural interpretada como el “Tlalocan” y murales contiguos. Muros Suroeste, Sureste, Sur y Noreste.

### - Muro Suroeste.

Como se vio en el Capítulo I, E. Pasztory y otros autores han interpretado como glifos a los elementos que han sido separados y colocados en la parte baja del mural reproducido en la Lámina 54. Las escenas figurativas han tenido interpretaciones distintas en trabajos como los de J. Angulo<sup>129</sup> y T. Uriarte.<sup>130</sup> Hay pocas características en este mural que puedan ser interpretadas como discordancias entre las escalas de los elementos; sin embargo hay características que hacen pensar en la presencia de la hipérbole como un recurso compositivo presente entre los murales de Tepantitla. Se observa que los elementos asociados con las volutas del habla son proporcionalmente mayores que aquellos que se pueden relacionar con escenas figurativas; los insectos de la escena figurativa parece ser que tienen una escala que permite la visualización de las características de su configuración; algunas figuras antropomorfas son menores que otras, lo cual, como se comentó respecto al mural del Templo de la Agricultura reproducido en la Lámina 49, puede responder al aprovechamiento del espacio de la superficie del muro por parte de los responsables de la composición; hay un elemento arquitectónico en la esquina inferior derecha que es notoriamente incongruente con las escalas presentes en el resto de la composición, el hecho de que se desconozcan

---

“una persona bate sus brazos mientras su pierna izquierda se encuentra fuertemente atada a su pecho. La voluta del habla que lo acompaña lleva un nudo y una cabeza de ave, un texto que probablemente se refiere al juego “pájaro atado”. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>129</sup> Angulo, *op.cit.*, *passim*.

<sup>130</sup> Uriarte, “Tepantitla, el juego...”, *op cit. passim* y Las pinturas de Tepantitla en Teotihuacan, una nueva lectura, tesis (doctorado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, s. f.

réplicas de éste dificulta su interpretación como glifo. En la parte inferior de la Lámina 54, se puede comparar la textura del interior del elemento relacionado con un glifo en el mural con la del elemento interpretado como un glifo de La Ventilla.

**Lámina 54.** Este mural, como los de las tres láminas siguientes, contiene una imagen interpretada como escena figurativa con elementos glíficos inscritos (según dibujo

publicado por Uriarte, 1995: 246, fig. 58, dibujo de La Ventilla según publicación de Cabrera, 1996: 33).

- Muro Sureste.

Taube señala la presencia de dos glifos en este mural los cuales interpreta como números en forma de barras que se encuentran asociados con volutas del habla, algunas Cabezas de Ancianos,<sup>131</sup> y con el elemento Nudo. Tanto unidades con forma de cabezas antropomorfas como el elemento Nudo o Moño parecen encontrarse en el Patio de los Glifos.<sup>132</sup> Son notorias las diferencias entre las configuraciones del Nudo y de las cabezas en las composiciones de La Ventilla y Tepantitla, tales diferencias sugieren que posiblemente no se trata de réplicas de un mismo signo.

Lo que caracteriza como composición de clase mixta al mural sureste, cuyo dibujo se reproduce en la Lámina 55, es la presencia de un elemento asociados con un glifo contiguo a algunas figuras antropomorfas –la unidad cuya forma fue asociada con una cuerda, un moño o con un nudo, catalogado por Langley, como el signo 23 "Bow", Reference 44, "Bow B", Reference 183 o "Bow C", Reference 63-<sup>133</sup> también la presencia de glifos contiguos a las volutas del habla –cabezas humanas: L 116-118 "Head Human E, G, H", Reference 278 y 277,<sup>134</sup> una cabeza de pájaro, números, huesos L 20 "Bone", Reference 970,<sup>135</sup> un ciempiés, una boca: L 136 "Mouth", Reference 416 p312,<sup>136</sup> la mencionada cuerda o nudo y otros-. Además, algunas características que se observan en las relaciones entre las escalas de las figuras, permiten suponer una diferenciación entre las imágenes interpretadas como glifos y aquellas interpretadas como escenas figurativas, por ejemplo en

---

<sup>131</sup> Taube, *op. cit.*, p. 31.

<sup>132</sup> Cabrera, 1996 a, *op. cit.*, p. 35.

<sup>133</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p 236, 303 y 237 respectivamente.

<sup>134</sup> En delante de esta manera se hará referencia la catálogo de Langley, la L al inicio equivale apellido de este autor. *Ibid.*, p. 269.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 312.

el uso de la hipérbole como un recurso que posibilita la visualización de glifos contiguos a volutas del habla: Ciempiés y Boca, aunque cabe suponer que dicho recurso fue empleado con el fin de permitir la legibilidad de los glifos. También, como en el mural anterior, es notoria la desproporción de las imágenes asociadas con insectos, respecto de las figuras fitomorfas y antropomorfas. La escala de las cabezas asociadas con glifos concuerda con las escalas asociadas con una organización plástica figurativa y naturalista teotihuacana.

**Lámina 55.** En la parte inferior de la lámina se puede comparar la configuración de los elementos asociados con glifos en el Patio de los Glifos y en el mural de Tepantitla (dibujo según publicación de Uriarte, 1995: 233, fig. 19, dibujo de La Ventilla según publicación de Cabrera, 1996: 33).

- Muro Sur.

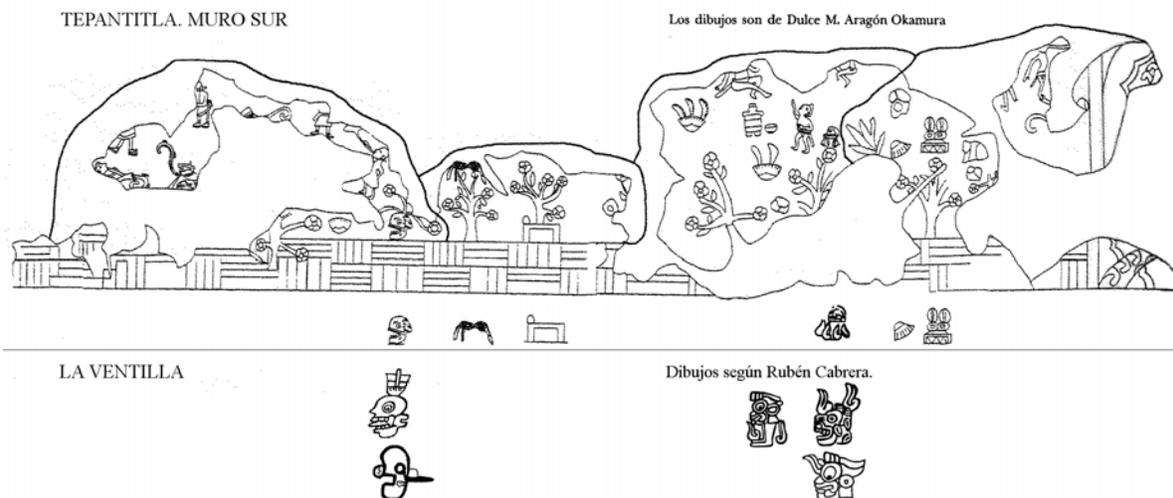
Taube señala la presencia del elemento en forma de voluta, al que denomina Flama (*L 77 "Flame", Reference 256, 94 y 907*),<sup>137</sup> tanto en Tepantitla como en el Patio de los Glifos,<sup>138</sup> y resalta la presencia de dos

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>138</sup> Taube, *op. cit.*, p. 31.

elementos con la configuración de cráneos en el mural, los cuales resultan significativos debido a la escasa presencia de imágenes de cráneos en la plástica teotihuacana y puesto que, como se recordará, en el Patio de los Glifos hay dos unidades cuya configuración se asocia con cráneos. En la Lámina 56 se puede ver que uno de los cráneos del el mural de Tepantitla tiene una escala que contrasta con la de los personajes asociados con escenas figurativas naturalistas. Pese al contexto gráfico comparable, no es posible afirmar que los cráneos de Tepantitla constituyan réplicas de la unidad (34) del Patio de los Glifos; debido a las diferencias formales, es más probable que se trate de réplicas de la unidad (05). La unidad (12) parece tener réplicas en el Muro Sur de Tepantitla.



**Lámina 56.** En esta lámina pueden compararse las distintas configuraciones asociadas con cráneos en el mural de Tepantitla y en el Patio de los Glifos. Los elementos asociados con fuego o humo resultan de configuración estereotipada (dibujo según publicación de Uriarte, 1995: 244, fig 52, dibujos de La Ventilla según publicación de Cabrera, 1996: 33).

- Muro Noreste.

Taube señala la presencia, tanto en Tepantitla, como en el Patio de los Glifos, del glifo Jaguar Devorando un Corazón, unidades (25) y (24).<sup>139</sup>

<sup>139</sup> *Idem.*

En la composición del Muro Noreste se observa el uso diferencial de escalas en las escenas asociadas con composiciones de tipo figurativo naturalista, algunos elementos fitomorfos aparentemente hiperbolizados para favorecer su visualización. Se puede observar que en la serie de murales de Tepantitla en cuestión, se usaron, preferentemente, escalas congruentes con las figuras antropomorfas distribuidas en los murales, esta regla aplica también a las imágenes interpretadas como glifos, las excepciones suelen ser imágenes como insectos, que si tuvieran una escala concordante con la de las figuras antropomorfas, serían imperceptibles. Las escalas de los elementos asociados con glifos, que se pueden observar bajo el dibujo del mural en la Lámina 55, no difieren de manera perceptible de las de los elementos asociados con composiciones tratadas de manera naturalista, sin embargo, es notorio que, a diferencia de las escenas, en los elementos posiblemente glíficos de la composición, las imágenes representan partes de los cuerpos –las cabezas-, las cuales se conjugan con otros elementos que han sido considerados como glifos en el patio de La Ventilla. Como se mencionó, las diferencias entre las cabezas antropomorfas pueden señalar que no se trata de réplicas de la unidad (19A) o (19B) del Patio de los Glifos.

**Lámina 57.** Los elementos contiguos a volutas del habla han sido asociados con glifos. Taube comparó algunos de los posibles glifos que se presentan en esta lámina con otros de la serie de murales de Tepantitla en cuestión, en este caso el elemento el cual denominó Jaguar devorando un corazón, de las imágenes de la extrema derecha, y aquellas que contienen el elemento que denominó como Flama<sup>140</sup> (dibujo según publicación de Uriarte, 1995: 228, fig. 2, dibujos de La Ventilla según publicación de Cabrera, 1996: 33).

- Techinantitla: árboles floridos, cuarta fase estilística, según dibujos presentados por Esther Pasztory.<sup>141</sup> Entre las imágenes interpretadas como glifos de Techinantitla se observan algunos elementos comunes con unidades menores del Patio de los Glifos. Se considera que no hay elementos suficientes para afirmar que las relaciones entre las escalas de los árboles de Techinantitla y las unidades visuales asociadas con escritura que contienen los troncos de dichos árboles, revelan una distinción entre glifos e imágenes figurativas tratadas de manera naturalista.

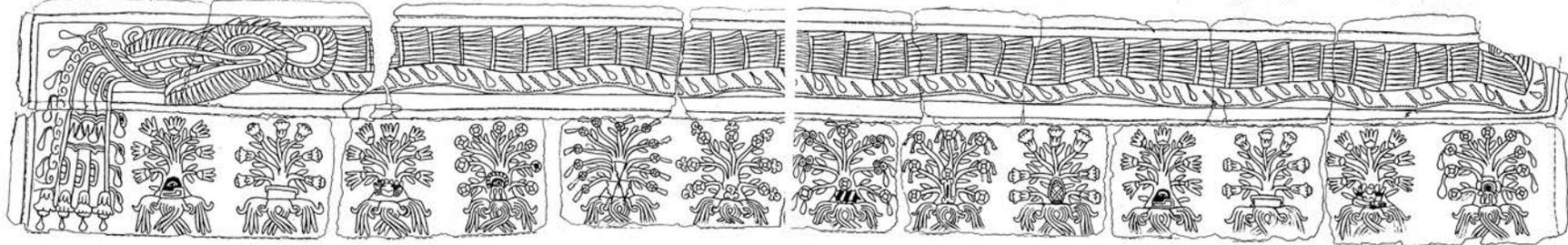
---

<sup>140</sup> Taube, *op. cit.*, p. 31.

<sup>141</sup> Las imágenes a las que se hace referencia fueron tomadas de Esther Pasztory, "Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees...*, *op. cit.*, p.114-132.

TECHINANTITLA

Dibujos según Pasztory



Serpiente 1



Serpiente 2.....



Serpiente 3.....

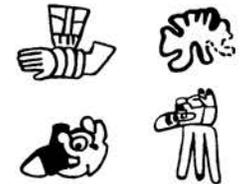


Serpiente 4.....



LA VENTILLA

Dibujos según Cabrera



**Lámina 58.** En esta imagen se compara las unidades visuales discretas del Patio de los Glifos, con configuraciones similares procedentes de la pintura mural de Techinantitla (dibujo según publicación de Pasztory, 1988: 138-143, fig. I a-f).

- Techinantitla: fragmentos de muro ubicados en la Cuarta fase estilística, según Lombardo, presentados por Clara Millon.<sup>142</sup> Estos fragmentos se encuentran reproducidos en las láminas 8 y 9.

Recuérdese que estos fragmentos de composiciones fueron interpretadas por C. Millon como figuras naturalistas acompañadas por glifos. A continuación se enlistan los elementos del Patio de los Glifos, que muestran cofiguraciones semejantes a las de algunos de los glifos señalados por Millon y, por tanto, puede ser que se trate de réplicas de los mismos elementos prototípicos. Al inicio se encuentra la numeración de La Ventilla y al final la que corresponde al catálogo de Langley.

(01) : Relacionado con Tláloc por Cabrera.

(03) : Brazo, L 2 "Arm", Reference 152 y 155.<sup>143</sup>

(09) : Estera, L 133 "Mat", Reference 8.<sup>144</sup>

(22) : Borla, L 206 "Tassel", Reference 37 y 589.<sup>145</sup>

(50) : Gotas (Trilobulado o Polilobulado, L 218 "Trilobe", Referente 786 y 96.<sup>146</sup>

La Lámina 59 muestra, entre líneas punteadas, los elementos del Patio de Los Glifos de los cuales hay motivos para suponer que sus signos prototípicos tienen réplicas entre las imágenes de la plástica teotihuacana. Es necesario hacer un último comentario respecto de las relaciones entre las escalas de los elementos

---

<sup>142</sup> Las imágenes a las que se hace referencia fueron tomadas de Clara Millon, "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headress Insignia", en Berrin, *op. cit.*, p. 114-121.

<sup>143</sup> Langley, *Symbolic Notation...*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 296.

figurativos del Patio de los Glifos, es notorio que las escalas relativas de las unidades menores se encuentran subordinadas al formato de distribución que impone la retícula y a la congruencia entre las dimensiones de las unidades, las relaciones entre las escalas, en las composiciones gráficas estudiadas procedentes de La Ventilla no son congruentes con las de una clase teotihuacana de composición icónica figurativa y naturalista.

**Lámina 59.** Los elementos del Patio de los Glifos inscritos en recuadros punteados, son aquellos que contienen configuraciones similares observadas en otros contextos asociados con una escritura teotihuacana (dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33).



#### 4.0.0 Consideraciones finales

Se espera haber contribuido, por medio de la elaboración de este trabajo, a confirmar que la interpretación de las imágenes de la plástica teotihuacana, con base en el estudio de elementos visuales aislados de su contexto compositivo, aunque este se encuentre parcialmente destruido, no aporta elementos para el estudio de los valores potenciales de un componente de una imagen. Sin embargo, el hecho de trabajar con fragmentos provoca que persistan dudas acerca de la naturaleza de las composiciones consideradas como una totalidad, es una fortuna el que el Patio de los Glifos se encuentre en un estado de conservación que permita tratar a la composición del piso y algunos muros como una obra prácticamente completa, la cual puede ser estudiada por medio de una segmentación que parte de los rasgos generales a los más particulares, para obtener así un inventario de signos y de recursos compositivos. En el catálogo de J. Langley se propone, de manera discreta, una serie de valores para un conjunto de signos, con base en una interpretación iconográfica de sus distintos contextos gráficos, los cuales otorgan un espectro significativa a cada uno de los elementos extraídos de las composiciones; se observó que la configuración de los signos, por si misma no aporta elementos para establecer la clase compositiva a la cual pertenece una imagen y por tanto para establecer su valor en los términos más generales. A la fecha no existe un inventario teotihuacano de signos cuya interpretación se encuentre basada en formas aisladas cuyos valores se asocien, de manera exclusiva, con la configuración de imágenes. Es posible que tal inventario no pueda existir, puesto que, salvo en sistemas de signos que otorgan un valor unívoco a los signos, por ejemplo, los signos de un sistema de numeración, los signos que conforman un lenguaje plástico figurativo como el que se presume existió en Teotihuacan, posiblemente contaban con valores relativos al contexto en el que se encontraban ya que establecían relaciones *flexibles* y relacionales entre significativo y significado y contaban además con recursos para lograrlo, probablemente no se podría afirmar lo mismo de un sistema de escritura, sin antes establecer los valores de sus unidades constitutivas y sus recursos

combinatorios. De cualquier manera, se trate de cualquiera de los sistemas de signos gráficos mencionados, en la interpretación debe ser considerada la relación que establece el glifo con la imagen que constituye su contexto, ya que el valor de un elemento puede estar determinado por su relación con el resto de los elementos compositivos.

Se considera, así mismo, que lo anterior constituye un largo trabajo el cual apenas ha dado comienzo. Así como se procuró con las pocas imágenes incluidas en el *corpus* de esta tesis, resulta necesario continuar con el estudio de las constantes formales compositivas, para observar si por este medio se comprenden mejor las relaciones gráficas específicas y los valores glíficos que conciernan a las imágenes del Patio de los Glifos en un contexto teotihuacano general, con las especificidades propias del uso de cada espacio que contiene o contuvo materiales gráficos. Como se repitió a lo largo de esta tesis, el estudio de otros sistemas de escritura mesoamericanos será un apoyo para la comprensión de aquello que cabe esperar de una escritura teotihuacana y del comportamiento de sus imágenes.

La característica quizá más sorprendente de las imágenes del *corpus* que se estudió es que, hasta donde tengo conocimiento, los pisos no son un medio asociado con la escritura en Mesoamérica, sin embargo, se conocen pisos con signos gráficos discretos ajenos, cuyo contexto es difícil de clasificar como figurativo en otros espacios de Teotihuacan. Estos pisos se encuentran en el mismo barrio de La Ventilla, en Tetitla y en la Ciudadela; existen también en la zona arqueológica de Xochicalco, en una rampa inclinada que se encuentra en un exterior. Este es uno de los asuntos que queda pendiente estudiar en próximos trabajos.

Hay otros aspectos que resulta necesario abordar entre las consideraciones finales, estos se refieren a la denominación de las clases compositivas como figurativo-naturalista o icónica, como arbitraria y convencional y como mixta. Aunque se mencionó de manera marginal en el capítulo tercero, cabe subrayar que no se debe excluir cierta flexibilidad en el uso de estos términos, puesto que

esta denominación constituye únicamente “encabezados” que facilitan el distinguir modos de organización compositiva en su relación con su referente; más allá de dicha relación, se ha visto que tanto los sistemas de signos de las escrituras de Mesoamérica como las composiciones plásticas figurativas que procuran una ilusión referencial, se encuentran inevitablemente codificadas culturalmente y en este sentido son convencionales. Así mismo las tres clases compositivas propuestas para Teotihuacan posiblemente tienen, en mayor o menor medida, un repertorio de signos cuyo valor se encuentra relacionado con una ilusión referencial. Recuérdese la clasificación de sistemas de escritura arbitrarios y motivados de la propuesta de Sampson, la cual resulta congruente con la de “escritura abierta” para sociedades pluriétnicas como la Teotihuacana, según propone Houston. Quedan así pendientes de respuesta muchas preguntas en torno a la “naturaleza” y los recursos de que puede valerse un sistema de escritura diseñado para la comprensión de los signos por parte de hablantes de distintas lenguas.

El estudio de un conjunto de imágenes teotihuacanas asociadas con principios compositivos arbitrarios y convencionales, arroja a la luz la necesidad de revisar con detalle y sistematizar conforme clases compositivas, un inventario sígnico exhaustivo, inscrito en los distintos materiales, principalmente cerámicos. Las imágenes congruentes con la clase compositiva que se denominó como arbitraria y convencional, que se encuentran inscritas en soportes cerámicos, parecen ser abundantes, pues así lo indican algunas publicaciones, principalmente por parte de Laurette Sejourné y Hasso von Winning. Tal parece que en este soporte es posible encontrar un material particularmente rico en signos gráficos susceptibles de ser relacionados con un sistema de escritura. Queda así como otra tarea pendiente el inicio de la realización de dicho inventario, el cual seguramente permitirá una mejor comprensión de los ejemplos de la pintura mural -y otros medios- asociados con un sistema teotihuacano de escritura.

Por otra parte, el proceso de estudio de las imágenes propuestas como una clase compositiva no icónica mostró que, en la mayoría de las imágenes que en este trabajo fueron comparadas con las del Patio de los Glifos, hay elementos

compositivos que mantienen abierta la posibilidad de que pueda tratarse, en algunos casos, de composiciones organizadas a manera de sinécdoque. Estas, en la mayoría de los casos, posiblemente pertenezcan a una clase compositiva icónica, la cual, como se mencionó, puede estudiarse con herramientas propias de la iconografía. Esto señala, a su vez, un camino más en los estudios en torno a la presencia de escritura en Teotihuacan, puesto que se dibuja la necesidad de desarrollar una investigación que contemple una integración de las hipótesis procedentes de la arqueología, en torno a una población teotihuacana pluriétnica, la cual requería de una escritura de tipo abierto que probablemente tuvo un desarrollo en el México central hasta el Posclásico Tardío. Esta investigación debe contemplar ensayos en torno a la atribución de posibles valores logofonéticos o logosilábicos a los signos en las lenguas propuestas para el centro urbano, para así descartar o afirmar que se trata de signos que pertenecen a un sistema plástico distinto del de la escritura. También es necesario estudiar, en lo sucesivo, tanto las propuestas existentes en torno a los valores de los signos, como explorar otros posibles valores, con el fin de determinar si, efectivamente, las unidades congruentes constituyen réplicas de un mismo signo. Para realizar lo anterior es necesario contar con muestras de signos en composición a los cuales sea posible atribuir valores que resulten consistentes con los de otros signos en composición semejantes.

La atribución de funciones a los espacios arquitectónicos teotihuacanos, así como las distintas relaciones entre Teotihuacan y sitios considerados como de su órbita de influencia, pueden constituir un apoyo para las propuestas que consideran valores logofonéticos para algunos signos gráficos. Me propongo desarrollar estos estudios en una próxima tesis de doctorado.

Por último cabe agregar que de las 42 unidades visuales discretas distribuidas en la retícula del piso del Patio de los Glifos y en algunos muros, 24 han mostrado ser congruentes, en distintos aspectos, con otras imágenes del *corpus* estudiado en este trabajo. Por tanto se considera que dichas imágenes de La Ventilla no constituyen un repertorio de signos intrusivo en el centro urbano, sino que se trata de signos teotihuacanos que es posible relacionar con otros

signos contemporáneos y quizá posteriores, con base en la presencia de unidades gráficas similares, en contextos compositivos de la misma clase, en la muestra de imágenes seleccionada en este trabajo.

Una posterior atribución de significados específicos a los signos, más allá de aquellos valores deducidos a partir de una relación entre los signos en composición con el referente, permitirá detallar, así mismo, los valores y las relaciones entre aquellos componentes que constituyen vehículos gráficos de paradigmas de un sistema lingüístico, o de un acervo de elementos plásticos figurativos que entran en relaciones compositivas estereotipadas e icónicas, según la clase compositiva de que se trate. Mientras tanto, pueden ser descritas una serie de relaciones formales entre signos atribuidos a clases compositivas específicas, las cuales determinarían los valores particulares que posiblemente pueden presentarse entre los signos.

Se observa la intención, por parte de los autores de las inscripciones, de presentar las unidades del Patio de los Glifos conforme a varios órdenes:

- 1.- El que proviene de la arquitectura, la cual determina la traza de la retícula y la integra a la distribución constructiva de la Plaza.
- 2.- El que establece la orientación de los glifos hacia el oriente u occidente.
- 3.- El que establece que algunos glifos se encuentran en el piso y otros en los muros.
- 4.- El que muestra las imágenes asociadas con glifos como unidades separadas, las cuales se distribuyen en alineaciones horizontales.
- 5.- El que establece conjuntos de glifos distribuidos como columnas verticales.
- 6.- El que algunas unidades conforman compuestos por relaciones de contigüidad o sobreposición .
- 7.- Algunas de las unidades en los compuestos se intercambian por otras unidades distintas.

Las relaciones entre unidades de los puntos 5, 6 y 7 coinciden con aquellas que se pueden observar en otras composiciones asociadas con la escritura. En cuanto al punto 4, se estudió un ejemplo de cerámica con imágenes asociadas con glifos, distribuidos de manera horizontal y continua (Lámina 50). Las relaciones señaladas en los demás puntos, hasta el momento, parecen ser características del Patio de los Glifos. Los datos obtenidos en dicho patio señalan la validez de las hipótesis que proponen que existen elementos con valores nominales antepuestos a imágenes antropomorfas. Las imágenes asociadas con topónimos en el mismo lugar no tienen indicadores formales compositivos que apoyen otras propuestas de imágenes toponímicas en Teotihuacan, puesto que no se encuentran contiguos ni inscritos en imágenes de formaciones topográficas o elementos de la naturaleza consideradas como posibles indicadores toponímicos, tales como montañas, plantas, árboles o cuevas.

## BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

*Anales de Antropología. I Arqueología y Antropología Física*, vol. XVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980, p.105-114.

Angulo, Jorge, "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica", en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, II t., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 65-186.

Arellano Hoffmann, Carmen, Peer Schmidt y Xavier Noguez (coords.), *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, El Colegio Mexiquense, Universidad Católica de Eichstätt, 2002.

Aveleyra Arroyo de Anda, Luis, *La estela teotihuacana de La Ventilla*, México, Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963, (Cuadernos del Museo Nacional de Antropología).

Barthel, Thomas, "Veritable "Texts" in Teotihuacan Art?", *The Masterkey*, vol. 56, Los Angeles, Southwest Museum, enero-marzo 1982, p. 4-12.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997.

Berlo, Janet C., "Early Writing in Central Mexico, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000", en *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, Richard Diehl y Janet Berlo (eds.), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1989, p. 19-47.

----- “Escritura temprana en los murales”, en Angel García Cook y B. Merino (comps.), *Tlaxcala textos de su historia. Los orígenes. Arqueología*, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 631-637.

Berlo, Janet (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 1992.

Bernal, Ignacio, *Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963.

Berrin, Katheleen (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988.

Brambila, Rosa y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacan, reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 43-53, (Colección Científica 366, Serie Arqueología).

Broda, Johanna, “Calendarics and Ritual Landscape at Teotihuacan”, en David Carrasco, et al. (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage, from Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University of Colorado Press, 2000, p. 397-432.

Cabrera Castro, Rubén, *El Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994*, mecanoescrito inédito.

----- “La cronología de los murales de Atetelco”, en Beatriz De la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

----- “Caracteres glíficos teotihuacanos en un piso de La Ventilla”, en Beatriz De la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 400-427.

----- “Ciudadela”, en Beatriz De la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 3-18.

----- “Figuras glíficas de La Ventilla, Teotihuacan”, *Arqueología*, vol. 15, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, p. 27-40 .

----- “Teotihuacan Cultural Traditions Transmitted into the Postclassic According to Recent Excavations”, en David Carrasco *et al.* (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage, from Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University of Colorado Press, 2000, p.195-218.

----- “El proyecto arqueológico La Ventilla 1992-1004. Resumen de sus resultados”, en Carlos Serrano Sánchez (coord.), *Contextos arqueológicos y osteología de La Ventilla, Teotihuacan (1992-1994)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2003, p. 19-30.

Cabrera Castro, Rubén, Ignacio Rodríguez y Noel Morelos G., *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, (Serie Arqueológica).

Carrasco, David *et al.* (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage, from Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University of Colorado Press, 2000.

Caso, Alfonso, “¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del *tonalpohualli*?”, *Memorias Antonio Alzate*, t. 55, nums. 7-9, 1942.

----- “Glifos teotihuacanos”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, v. XV, México, 1960, p. 158-161.

----- “Dioses y signos teotihuacanos”, en *Onceava Mesa Redonda*, Teotihuacan, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 249-279.

----- *Reyes y reinos de la mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Coe, Michael, *El desciframiento de los glifos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Comparato, Frank E. (ed.), *Eduard Seler. Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, V vols., Culver City, Labyrinthos, 1992.

Cowgill, George, “Teotihuacan Glyphs and Imaginery in the Light of Some Early Colonial Texts”, en Jane Berlo (ed.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University, 1992, p. 231-246.

Diehl, Richard A. y Janet C. Berlo (eds.), *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan A. D. 700-900*, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1989.

De la Fuente, Beatriz, “Zona 2. Templo de la Agricultura”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, II t., México, Instituto de

Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 103-108.

----- “Tetitla”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, II t., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 259-312.

De la Fuente, Beatriz (coord.), *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, II t., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, México, Nueva Imagen, Lumen, 1978.

Evans, Susan T. y Janet C. Berlo, “Teotihuacan, an Introduction”, en *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 1992, p. 1-25.

Francastel, Pierre, “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo”, en *Image 1*, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, Embajada de Francia en Cuba, 2002, (Criterios), p. 1- 16.

García Cook, Ángel y B. Merino (comps.), *Tlaxcala textos de su historia. Los orígenes. Arqueología*, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Gelb, Ignace, *Historia de la Escritura*, Madrid, Alianza, 1994, (Alianza Universidad).

Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.

----- *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000.

Gómez Chávez, Sergio, La Ventilla, un barrio de la antigua ciudad de Teotihuacan, México, 2000, (Tesis Licenciatura en Arqueología), Escuela Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública.

Gómez Chávez, Sergio y Jaime Núñez, “Análisis preeliminar del patrón y la distribución espacial de entierros en el barrio de La Ventilla”, en Linda Manzanilla y Carlos Serrano (eds.), *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan*, México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 81-147.

Gómez Chávez, Sergio y Román Padilla Rodríguez, “Correlación cronológica de la pintura mural en tres conjuntos arquitectónicos de La Ventilla, Teotihuacan”, en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacan, reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 201-221, (Colección Científica 366, “Serie Arqueología”).

Greimas, Algirdas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón A. y Hermis Campodónico, Madrid, Gredos, 1982, (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios, 10).

Grube, Nikolai , Introducción del *XXVII Maya Hieroglyphic Forum* de Texas, (s.f.).

Grube, Nikolai y Carmen Arellano Hoffmann, "Escritura y literalidad en Mesoamérica y en la región andina, una comparación", en Carmen Arellano Hoffmann, Peer Schmidt y Xavier Noguez (coords.), *Libros y escritura de tradición indígena. Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, El Colegio Mexiquense, Universidad Católica de Eichstätt, 2002, p. 27-72.

Halliday, M.A.K. y R. Hassan, *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976.

Hill Boone, Elizabeth, "Writing in Images", en Elizabeth Hill Boone (ed.), *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press, 2000, p. 28-63.

----- "Beyond Writing", en Stephen Houston (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 313-347.

Hill Boone, Elizabeth (ed.), *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press, 2000.

Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, segunda edición, Madrid, Gredos, 1974, (Biblioteca Románica Hispánica).

Houston, Stephen D. (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Houston, Stephen D., "Writing in Early Mesoamerica", en Stephen D. Houston (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 274-309.

Jiménez García, Elizabeth, *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Colección Científica 364, “Serie Arqueología”).

Juárez Osnaya, Alberto y Elizabeth Ávila, “Totómetla”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, I Teotihuacan*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 347-360.

Justeson, John y Terrence Kaufman, “Un desciframiento de la escritura jeroglífica epi-olmeca, métodos y resultados”, *Arqueología*, México, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2ª época, no. 8 julio- diciembre 1992, p. 15-25.

King, Timothy y Sergio Gómez Chávez, “Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan”, en María Elena Ruíz G. Y Arturo Pascual S. (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos, propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004, p. 201-244.

Kubler, George, *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University Press, Washington D.C., 1967 (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology Number Four).

----- *Arte y arquitectura en la América precolonial. Los pueblos mexicanos, mayas y andinos*, Madrid, Cátedra, 1983.

Lacadena, Alfonso, “Regional Scribal Traditions, Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing. Ponencia presentada en el 5<sup>th</sup> World Archaeological Congress”, Washington, junio de 2003, en el Simposio *Written*

*History and Geography in Central Mexico, Codices, Lienzos and Mapas Linked to the Ground* (organizado por Lloyd Anderson).

Langley, James, *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, BAR, 1986 (International Series 313).

----- “Teotihuacan Sign Clusters, Emblem or Articulation?”, en Janet Berlo (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 1992, p. 247- 280.

----- “Teotihuacan Notation in a Mesoamerican Context, Likeness, Concept and Metaphor”, en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 275-302.

Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

Lombardo de Ruiz, Sonia, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, I Teotihuacan*, t. I, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 3-64.

Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartú, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

Magaloni, Diana, "Metodología para la seriación de la pintura mural teotihuacana, técnica y lenguaje visual", en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacan, reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 223-241, (Colección Científica 366, "Serie Arqueología").

Manzanilla, Linda y Carlos Serrano (eds.), *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan*, México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Marcus, Joyce, *Mesoamerican Writing Systems, Propaganda, Myth and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Miller, Arthur, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington D.C.. Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University, 1973.

Miller, Mary y Karl Taube, *An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, Thames & Hudson Ltd., 1997.

Millon, Clara, "Painting, Writing and Politics in Teotihuacan, Mexico", *American Antiquity. Journal of the Society for American Archaeology*, vol. 38, num. 3, julio 1973, 294-314.

----- "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988, p. 114-133.

Millon, Rene, "Extensión y población de la ciudad de Teotihuacan en sus diferentes periodos, un cálculo provisional", en *Teotihuacan. Onceava Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 57-78.

----- *Urbanization at Teotihuacan, Mexico. The Teotihuacan Map, Part I, Text*, Austin, University of Texas Press, 1973.

*Memorias de la Academia Nacional de Ciencias Antonio Alzate*, t. 55, nums. 7-9, México, 1942.

Navarijo Ornelas, Lourdes, “La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 325-341.

Navarro, Desiderio (comp.), *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, La Habana, Casa de las Américas, Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, 2002, (Criterios).

Nicholson, Henri, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology, A Reexamination”, en Cordy Collins y Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, Los Angeles, Peek Publications, 1977.

*Onceava Mesa Redonda. Teotihuacan*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966.

Padilla Rodríguez, Román y Julio Ruiz Zúñiga, “Sector 2”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 173-189.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

Pascual Soto, Arturo, “Teotihuacan, los sustentos materiales de la comunicación”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, II t., México,

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 291-324.

Pasztor, Esther, "Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988, p. 137-161.

Peirce, Charles Sanders, "La ética de la terminología", en *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1986.

Piña Chan, Román, "Excavaciones en el Rancho "La Ventilla", en Ignacio Bernal, *Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1963, p. 50-51.

Pope, Maurice, *The Story of Decipherment. From Egyptian Hieroglyphs to Maya Script*, Londres, Thames and Hudson, 1999.

Rattray, Evelyn C., "Resumen de las tendencias cronológicas en la cerámica y panorama general de Teotihuacan", en *Los ritmos de cambio en Teotihuacan: reflexiones y discusiones de su cronología*, Rosa Brambila y R. Cabrera (coords.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, (Colección Científica 366), p. 255-281.

----- "Fecha por radiocarbono en Teotihuacan", *Arqueología* 6, México, Dirección de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, p. 3-18.

----- *Cerámica, cronología y tendencias culturales*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, University of Pittsburgh, 2001.

Rattray, Evelyn, y María Elena Ruiz, "Interpretaciones culturales de La Ventilla, Teotihuacan", en *Anales de Antropología. I Arqueología y Antropología Física*, vol. XVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980, p.105-114.

Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Robertson, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, New Haven, Yale University Press, 1959.

----- "The Tulum Murals, the Internacional Style of the Late Post Classic, en *Verhandlungen des XXXVII Internacionales Amerikanisctenkongress, Stuttgart-Munchen, August 1968*, Munich, Kommissions-Verlang Klaus Renner, 1970.

Ruiz Gallut, María Elena (ed.), *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

Ruiz Gallut, María Elena y Arturo Pascual S. (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos, propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

Ruiz Zúñiga, Julio, *El Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994. Informe General de las Excavaciones del Frente II de La Ventilla*, mecanoscrito inédito.

Sejourné, Laurette, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, México, FCE, 1966.

Sampson, Geoffrey, *Writing Systems. A Linguistic Introduction*, Stanford, Stanford University Press, 1985.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1967.

Sempowski, Martha L. y Michael W. Spence, *Mortuary Practices and Skeleted Remains at Teotihuacan*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1994.

Serrano Sánchez, Carlos (coord.), *Contextos arqueológicos y osteología del barrio de La Ventilla, Teotihuacan (1992-1994)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2003.

Spence, Michael, "Tlailotlacan, a zapotec Enclave in Teotihuacan", en Janet Berlo (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 1992, p. 59-88.

----- "Tlailotlacan. The Oaxaca Barrio of Teotihuacan", en Martha L. Sempowski, Michael W. Spence, *Mortuary Practices and Skeleted remains at Teotihuacan*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1994, p. 354-356.

Taube, Karl, "The Writing System of Ancient Teotihuacan", *Ancient America*, vol. 1, NC y Washington, Center for American Studies, Barnardsville, 2000.

-----"The Writing System of Ancient Teotihuacan", en María Elena Ruiz G. (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de

Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, p. 331-370.

*Teotihuacan. Onceava Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966.

Urcid Serrano, Javier, *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001.

Uriarte, Teresa, "Las pinturas de Tepantitla en Teotihuacan, una nueva lectura (tesis de Doctorado en Historia del Arte), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, s. f.

----- "Tepantitla, el juego de pelota", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 227-290.

Vaillant, George, "A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico", *American Antiquity*, 40, 1938.

Von Winning, Hasso, *La iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos*, II t., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

Yanagisawa, Saeko, "Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacan", México, 2005 (tesis de Maestría en Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 198 p.