

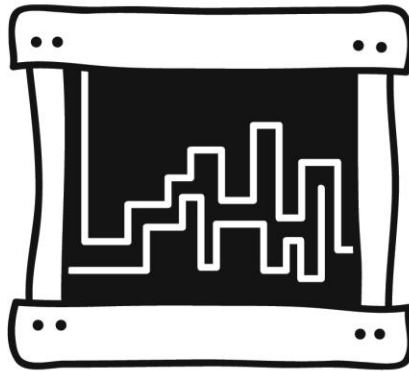


UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"LA ILUSTRACIÓN COMO DISCURSO EN FUNCIÓN DE NUESTRA
CULTURA HISTÓRICA Y ARQUEOLÓGICA"



Tesis
que para obtener el título de
Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta

Amanda Soledad Solis Espinosa

Director de tesis
Lic. Jorge Alberto Novelo Sánchez

México D. F., 2007



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“La ilustración como discurso en función de nuestra cultura
histórica y arqueológica”**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta

Amanda Soledad Solis Espinosa

Director de Tesis: Lic. Jorge Alberto Novelo Sánchez

México D. F., 2007

Agradecimientos

Uno siempre aprende tanto de lo bueno como de lo malo.
En ocasiones hay ausencias que determinan nuestro carácter
Pues se aprende a vivir con ellas.
En especial es de la ausencia de mi Padre de quién
Más he aprendido

Agradezco en especial a mi familia,
A mi mamá y a mis hermanos,
A Mode, Lupita, Rosalía, José Roberto
Y Felipe que siempre está ahí,
por este último sábado tan complicado
y por toda la vida
así como a Fernando y Florence.

Agradezco al Mtro. Novelo,
De quien aprendo cada vez que lo veo,
A mis maestros que contribuyeron a mi formación
Académica y profesional, entre ellos
A José Luis A. Heredia
A mis sinodales por su comprensión
Y tiempo.

Una mención especial al Dr. Arturo Pascual Soto
por la oportunidad de trabajar en su proyecto.

A Mair Sittón por su amistad y porque en su información está
Basado el proyecto de ilustraciones.

A mis amigos
Erik, Rodolfo, Rodrigo, Santiago, Silvia, Olga,
Erandi y Selene
A Jimena, Zamira y Elsa.
A Francisco, sobre todo ese mismo sábado.

A Leslie y mi tío Miguel que se
Tomaron la molestia de leer mi proyecto.

A mis tíos,
Siempre presentes

Agradezco también a mi fortuna, como lo llamo,
Una cuestión divina que siempre acomoda mi camino.

INDICE

Capítulo 1

El Discurso dentro de la comunicación Visual

I.1 Concepto de Discurso	p. 3
1.2 El discurso dentro de su contexto comunicativo	p. 3
1.2.1. Funciones del Discurso	p. 5
1.3. Estructura del Discurso	p. 5
I.3.1. Sintaxis del Discurso	p. 6
1.3.2. Semántica del Discurso	p. 6
1.3.3. Pragmática del Discurso	p. 7
1.3.4. Retórica del Discurso	p. 7
1.3.4.1. Figuras retóricas	p. 7
1.4. Aspectos Cognoscitivos del Discurso	p. 8
1.5. Contexto del Discurso	p. 8
1.6. El lenguaje y la Comunicación Visual	p. 8

Capítulo 2

La Ilustración como Discurso

2.1. Hacia una definición de Ilustración	p. 11
2.1.1. Concepto de Imagen	p. 11
2.1.1.1. El valor de la Imagen	p. 15
2.1.1.1.1. La imagen como instrumento	p. 19
2.2. La ilustración como Discurso	p. 21
2.2.1. La construcción del Discurso Visual	p. 22
2.2.1.1. Emisión del Discurso	p. 23
2.2.1.2. Estructura del Discurso	p. 24
2.2.1.2.1. Sintaxis del Discurso Visual	p. 26
2.2.1.2.2. Semántica del Discurso Visual	p. 27
2.2.1.2.3. Pragmática del Discurso Visual	p. 28

2.2.1.3. Lectura de la imagen o Recepción del mensaje	p. 29
2.2.1.4. Funciones de la Imagen	p. 30
2.2.1.5. Proceso Cognoscitivo del Discurso Visual	p 30
2.2.1.5.1. Percepción	p. 31
2.2.1.5.2. Memoria	p. 33
2.2.1.5.3. Imaginación	p. 34
2.2.1.6. Estética o Retórica Visual	p. 34
2.2.1.7. Proceso para el diseño de ilustraciones	p. 36
2.2.1.8. Tipología del Discurso	p. 37
2.2.1.8.1. Discurso Esquemático	p. 39
2.2.1.8.2. Discurso Conceptual	p. 39
2.2.1.8.3. Discurso Icónico	p. 40
2.2.1.9. La imagen, ¿un discurso independiente?	p. 42

Capítulo 3

Del género histórico y arqueológico

3.1 Panorama acerca de la importancia que ha revestido la imagen como testimonio del pasado	p. 45
3.2. La imagen como documento o vestigio	p. 47
3.3. Técnicas de Ilustración en función de los géneros histórico y arqueológico	p. 48
3.4. Como Reconstrucción del pasado	p. 50
3.4.1 Madero <i>versus</i> Tajín o Discurso Conceptual versus Discurso Esquemático	p. 50
3.4.1.1 Discurso Conceptual aplicado a un tema o personaje histórico: Madero	p. 50
3.4.1.1.1. El Doble Suicidio de Madero	p. 52
3.4.1.2. Discurso Esquemático	p. 54
3.4.1.2.1. Técnicas de Ilustración	p. 54
3.4.1.2.2. Discurso Esquemático aplicado al campo arqueológico	p. 56
3.4.1.2.2.1. Desarrollo del Proyecto de Ilustración Científica sobre sistemas de Enterramiento en Morgadal Grande	p. 57

Capítulo 4

El Tajín

4.1. Morgadal Grande	p. 78
4.1.2. Rituales Funerarios	p. 79
4.1.2.1. Sacrificios Humanos	p. 79
4.1.2.2. Modelo Osteobiográfico	p. 82
4.1.2.2.1. Sistemas de Enterramientos	p. 82
4.1.2.2.1.1. Sistemas de Enterramientos en Morgadal Grande	p. 85
4.1.2.2.1.1.1. Mutilación Dental	p. 87
4.1.2.2.1.1.2. Ofrendas	p. 90
Conclusiones	p. 131
Bibliografía	p. 133

Introducción

Hoy por hoy, uno de los principales agradecimientos que tengo para el proyecto *El Tajín en tiempos del cambio. La disolución del modelo cultural durante el Epiclásico Local (ca. 900-1100 d. C.)* es el de encontrar una demostración real acerca del valor de la imagen, pues en dicho proyecto fue que en múltiples ocasiones el trabajo tuvo que retroceder al confrontarse ante diversos documentos gráficos que, aunque siempre se cuestione su parecido a lo real, por lo menos en este caso era la verdad más próxima; además de su valor como documento se hizo también demostrable su potencial como discurso, pues de la simple contemplación como objeto ornamental se cayó en el error de no leer el discurso propio de la ilustración lo que a su vez trajo como consecuencia correcciones posteriores; como último aprendizaje está señalar a la imagen de ilustración y a cualquiera en general como agente cognoscitivo puesto que, hasta fotografías no profesionales y una multitud de bosquejos brindaron siempre mayor información y mejor comprensión para lo que se quería lograr, acortando el camino y construyendo un discurso completo de ilustraciones sobre el entierro colectivo del Altar Central de la Plaza Norte de Morgadal Grande, ésto, dentro del proyecto *El Tajín en tiempos de cambio. La disolución del modelo cultural durante el Epiclásico local (ca. 900-1100 d C.)*.

Entre las principales intenciones de mi tesis está el hacer una revisión de la Ilustración como disciplina, de los usos de las imágenes en general, ya sea que hubieren sido consideradas arte, artesanía, ornamentación o propaganda, para llegar finalmente a la ilustración como Discurso, esto es, una imagen situada, supeditada a su funcionalidad, razón por la cual resulta necesario retomarla más allá de la técnica que emplea, más allá del ámbito en que se desarrolla, como se escapa a las intenciones de su autor, como se vuelve una imagen en función de la sociedad, y, para cumplir su objetivo, deberá retomar sus bases estructurales, las que la conforman como a una idea. Esto podría justificarse en base a la siguiente cita de Rita Eder acerca de una pintura de Tamayo: *Hombre contemplando el cosmos, a la que considera una "evocación poética de la naturaleza reflexiva del hombre. En ciertos momentos, la mayoría de los hombres detiene sus pasos, medita sobre las acciones que realiza y sobre el sentido que éstas le imprimen al transcurso de la vida; esta meditación les sirve para corregir caminos, para romper algunos hábitos y conductas establecidas. De la misma manera, las disciplinas necesitan, de cuando en cuando, hacer un alto en el camino para replantear su sentido, y podríamos decir que hoy más frecuentemente que nunca, por el ritmo acelerado que ha propiciado la modernidad."*¹

La estructura básica es la siguiente, va de lo general a lo particular, se retoma al discurso como parte de la comunicación visual, así como los principales elementos que lo conforman.

El segundo capítulo trata ya propiamente de la imagen de ilustración y su conformación como discurso, aquí se mencionan varias posibilidades y elementos, pero será el propio contexto el que defina la configuración de cada imagen, se trata solamente de los elementos que se pueden tomar en cuenta, claro no todos son imprescindibles.

A decir del título ***Madero versus Tajín***, correspondiente al tercer capítulo funciona más como un título simbólico, lúdico e incluso poético pues, en virtud de reconocer el valor de la imagen en

¹ Rita Eder, Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas en el momento de esta publicación, Inauguración del XV Coloquio internacional de Historia del Arte. *Los Discursos sobre el Arte*. Cuadernos de Arte y Estética, 35. UNAM, IIE. México, 1995.

beneficio de la verdad (admitiendo también cuando busca lo contrario), se expone el caso a manera de ejemplo, de dos disciplinas que se enfocan al estudio del pasado, pero que tienen fronteras bien delimitadas, al igual que metodologías diferentes, precisamente la forma en que investigan es la que marca la pauta para el discurso de ilustración a desarrollar

En el caso de la historia, la arqueología y la antropología, para estas últimas es consabida la utilidad de las imágenes lo que no es tanto para la primera, de ahí la invitación de Peter Burke a considerar a las imágenes como fuentes o documentos válidos. Es por esta situación que he decidido ejemplificar lo que puede ser un proceso de reconstrucción de un fragmento² del pasado, pero para aclarar todavía más las cosas, me pareció mejor mostrar dos procesos en apariencia opuestos, que ilustran un poco el carácter de una y otra disciplina, así como uno y otro discurso, pues **es de discursos de lo que se trata esta tesis** y espero, Madero y El Tajín me ayuden a demostrarlo.

Como contrapartes están representados por un lado Madero y la Revolución Mexicana, un proyecto personal que espero terminar en un futuro próximo, el segundo es un proyecto real o de trabajo gracias al cual tengo una beca de CONACYT que me permite trabajar en el Instituto de Investigaciones Estéticas y más que de El Tajín, la investigación se centra ahora en la región de Morgadal Grande; el uno y otro son proyectos de ilustración muy diferentes entre sí pero esa diferencia es precisamente la que me permite ilustrar mi proyecto de investigación, pues dentro del género histórico en el que incurre la ilustración podemos tener presentes muchas maneras de representar, a las cuales considero discursos, el primero es de orden conceptual y de naturaleza lúdica, el segundo por tener un carácter más científico precisa de un poco más de apego a ciertos cánones de representación, más naturalista, a veces sintético otras detallado, ambos proyectos requirieron para su realización de distintos procesos y formas de trazar, de un mayor o menor apego a una realidad concreta, a un lenguaje específico e incluso a recursos técnicos previamente delimitados. Al final no compiten por una eficacia comunicativa pues sus intenciones varían por mucho. El primero, más experimental y libre plantea un límite entre una ilustración legible y funcional a una de tipo laberíntico, pero que alude a la tesis de muchos sobre la capacidad de pensar visualmente y del valor epistemológico de la imagen; el segundo tipo de ilustración no carece de estas consideraciones pero su intención es más la de buscar la eficacia comunicativa, la de reforzar y mostrar de otro modo los contenidos de la investigación del proyecto.

Como última observación, el tema de Madero, se queda hasta el momento como proyecto, y el trabajo de ilustración propiamente dicho se muestra en el cuarto capítulo, en el tercero sólo se muestra como se desarrolló el trabajo. La razón de trabajar nada más uno fue que para el objetivo de la investigación bastaba con mostrar solamente el proceso de ambos.

² Utilizo fragmento por referirme en ambos casos a aspectos muy particulares, en este caso de la historia y la arqueología.

Capítulo 1

El Discurso dentro de la Comunicación Visual

1.1 Concepto de Discurso

Por lo general al hablar del discurso nos remitimos a dos ideas, el discurso como tal y la forma discursiva, la primera hace referencia al discurso como expresión, en tanto que la segunda lo contempla desde su forma, es decir, parte de la estructura que lo constituye. Partiendo de lo anterior podría concluirse que prácticamente cualquier forma de expresión es **discurso** siempre y cuando se manifieste de forma coherente.

Podemos dimensionar al discurso básicamente en dos aspectos:

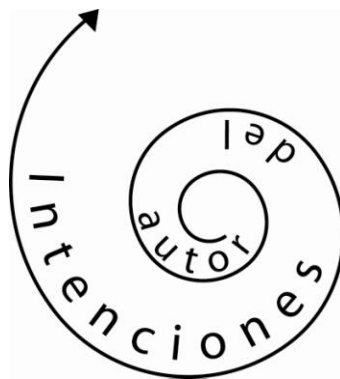
- **Persuasivo**, por lo tanto de naturaleza retórica;
- **Lógico**, coherente en cuanto a su estructura.

El discurso como comunicación puede ser entendido como la unidad mínima cargada de significado. Lo consideraremos entonces como una idea estructurada en forma lógica o coherente, ya sea a través de oraciones, proposiciones ¹, inferencias o signos; y que, además, persigue un objetivo preciso.

Ésto porque en el ámbito filosófico, al hablar de conocimiento, éste puede ser intuitivo en contraposición a la cognición discursiva, que está estructurada lógicamente. A diferencia de la filosofía, el diseño siempre ha llevado un doble carácter, tanto intuitivo como lógico.

1.2 El discurso dentro de su contexto comunicativo

En cuanto a su naturaleza, el discurso siempre va a ser un **acto comunicativo**, pues surge para ser expresado, su origen se circunscribe "al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia."²



¹ Para Teun A. Van Dijk una proposición es el significado que subyace en una cláusula u oración simple.

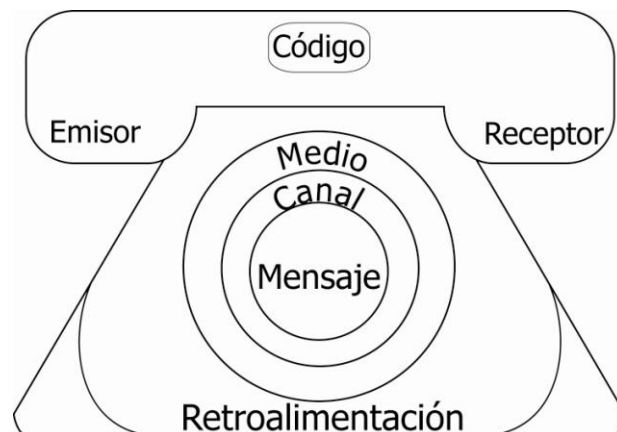
² Foucault, Michel, *La Orden del discurso*, Folios, México, 1983, p.24

La comunicación comprende un campo muy amplio, pero en este caso sólo nos interesa la comunicación visual; para acercarnos a la definición de esta última retomaremos la lógica de **Abraham Moles que define a la comunicación como la "transferencia, mediante canales naturales o artificiales, de un fragmento del mundo situado en un lugar y una época determinada hacia otro lugar y época, para influir en el desarrollo de los comportamientos del ser u organismo receptor,**³ y afirma que si se acepta esta proposición, igualmente se aceptará que la función de la comunicación **es la transmisión de imágenes, entendiendo a éstas como "sistema de datos sensoriales estructurados, productos de una misma escena"**⁴.

Por lo general el ciclo comunicativo se ha entendido como un circuito cerrado, pues implica que exista una retroalimentación entre emisor y receptor.

La semiótica, por su parte, afirma que para que exista comunicación no es indispensable la circularidad del mensaje pues afirma que todos los procesos culturales pueden ser entendidos como procesos de comunicación.⁵

El esquema siguiente nos habla un poco de ambas ideas, tanto de la idea clásica de la comunicación como circularidad, como de la aportación de la semiótica, que afirma que inclusive las formas visuales comunican.



Al considerarse la cultura un proceso de comunicación, estamos claros que estamos supeditados a formar parte de determinado sistema, el cual influye o condiciona nuestra forma de entender y completar los discursos, adecuando siempre éstos a las necesidades de su época.

Según Peirce "existen convenciones interpretativas incluso en la manera en que intentamos descifrar los fenómenos naturales, como si fueran signos que comunican algo. En realidad, la cultura ha seleccionado algunos fenómenos y los ha institucionalizado como signos a partir del momento en que, por circunstancias apropiadas, comunican algo".

Todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos previamente convenidos, ya sea de tipo denotativo o connotativo.

³ Moles, Abraham, *La imagen, comunicación funcional*, Trillas, México, 1991, p. 12

⁴ *Idem.*

⁵ Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Lumen, España, 1999, p. 57

Algunos de los elementos que intervienen en el proceso comunicativo directamente ligados al sistema cultural serían los siguientes:

- **Información**, definida como el "número de alternativas necesarias para definir un acontecimiento sin ambigüedades"⁶.
- **Código**, es el vehículo o puente entre un significante y un significado, es acuñado por convención y destinado a representar determinados objetos; podría decirse entonces que la realidad de la que se habla en nuestros discursos es un artificio del hombre, limita las posibilidades de interpretación que nos ofrece determinado signo en determinado contexto comunicativo, es decir, impone cierta frontera a la existencia de las cosas.
- **Ruido**, entendido como "una perturbación que se introduce en el canal y que puede alterar la estructura física de la señal" del mensaje.

1.2.1. Funciones del Discurso

Jakobson determinó seis funciones básicas del lenguaje a partir de cada uno de los factores mediante los cuales se logra la comunicación:

Emisor → ((Mensaje < Código) Contacto) Contexto) → Receptor
Emotiva → ((Poética < Metalingüística) Fática) Referencial) → Connotativa

- a) *Función emotiva*, centrada en el sujeto.
- b) *Función connotativa*, orientada al receptor.
- c) *Función fática*, que comprueba el nexo entre emisor y receptor.
- d) *Función metalingüística*, centrada en el código, aclara el sentido de un término.
- e) *Función poética o estética*, se centra en el mensaje. Es el sentido del mensaje en sí, con la implicación del signo y objeto, en la imagen y el referendo.
- f) *Función referencial, cognitiva o denotativa*, se articula en torno al contexto, se preocupa por ser verdadera.

1.3. Estructura del Discurso

La estructura es un artificio elaborado para agrupar o cohesionar los componentes del discurso bajo un mismo punto de vista, siendo lo que al final le otorga coherencia al discurso.

Max Bense establece diferentes niveles de información en los mensajes y nos presenta la siguiente clasificación:

- a) Soportes físicos. Lenguaje verbal, visual y musical, tonos, colores y timbres.
- b) Elementos diferenciales del eje de selección. Fonemas, ritmos.
- c) Relaciones sintagmáticas. Gramática, relaciones de oposición.
- d) Significados denotados. Código y subcódigo.
- e) Significados connotados. Sistemas retóricos, repertorios iconográficos.
- f) Expectativas ideológicas. Connotación global de las informaciones precedentes.

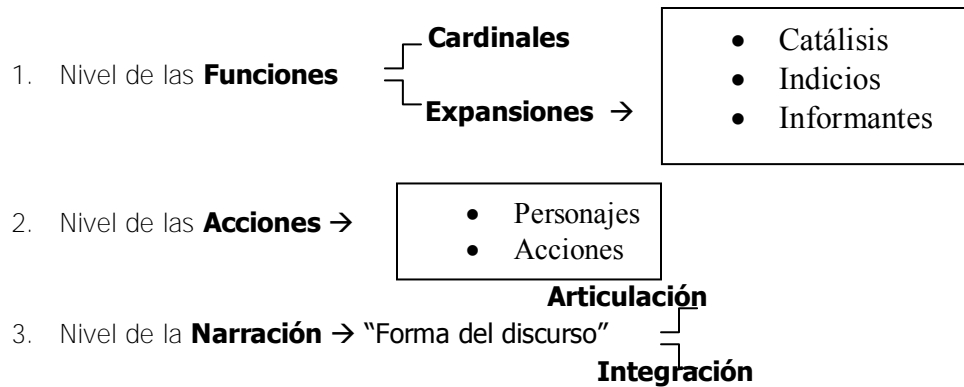
⁶ Ídem.

El tema a tratar se desarrolla en línea con el tiempo relativo, entendiendo por esta temporalidad no a la que se sugiere a través del texto, sino a la que sigue el lector o espectador.

Para acercarnos de forma sencilla a una primera estructura del discurso tomemos de ejemplo el planteamiento de Todorov, en el que el relato, entendido como discurso, funciona en base a los siguientes niveles:

- **Historia** → corresponde al argumento o transición de acciones y personajes.
- **Discurso** → comprende los tiempos, aspectos y modos del relato.

Barthes estructura el discurso en base a tres niveles:



Las funciones son unidades narrativas mínimas, todas necesarias para la emisión de un discurso completo. Las funciones cardinales corresponden a los núcleos del discurso; las expansiones son unidades que sirven para su posterior integración a nivel de la narración, entre ellas la catálisis funciona como descanso, los indicios para ubicar en espacio y tiempo, y los informantes para descifrar alguna información extra. Todas funcionan en base a un sistema de correlaciones.

1.3.1. Sintaxis del Discurso

La sintaxis organiza la forma en que está estructurado el discurso, es decir, se encarga de organizar las relaciones entre los signos que lo integran y mucho se debe a ésta la correcta interpretación del discurso puesto que jerarquiza las ideas manejadas estableciendo un recorrido de lectura.

Teun A. Van Dijk denomina como superestructura a la forma global de un discurso, pues sobre ella se define la ordenación y las relaciones de sus respectivos fragmentos, es así como aunque los argumentos iniciales determinen la forma en que se comprende el discurso los finales tendrán más influencia debido a un efecto de novedad en la memoria.

1.3.2. Semántica del Discurso

La semántica organiza el significado con los signos que lo representan, regulando el sentido global del discurso para que sea entendido en los términos establecidos y no en otros.

Se puede hablar de ejes semánticos y campos semánticos, los cuales pueden resultar variables dependiendo el contexto de su acción.

Todas las clases de procesamiento de información semántica compleja requieren el uso de macroestructuras, las cuales definen el tema o asunto del discurso. Para poder tener este resultado

es necesario que la secuencia en cada una de sus partes sea coherente, es decir, la coherencia local da pie a la coherencia global del discurso.

1.3.3. Pragmática del Discurso

Se ocupa de la relación de los signos con sus usuarios. La naturaleza retórica del discurso busca lograr emisiones efectivas, las cuales se verán reflejadas en las acciones de los receptores; cuando éstas respondan a las intenciones del autor se estaría hablando entonces de emisiones satisfactorias. Para que determinada acción resulte satisfactoria, entra en juego tanto el contexto o marco social como el conocimiento y creencias del emisor y receptor.

Para poder hilar todas estas emisiones es necesario el uso de conectivos pragmáticos⁷ los cuales expresan relaciones funcionales entre las emisiones. Una macroestructura pragmática es la encargada de englobar todas las unidades mínimas o frases de que se compone el discurso.

Cabe recalcar que, aún en el contexto pragmático, una emisión no siempre tiene como consecuencia una acción por parte del destinatario, puede limitarse simplemente a recibir el mensaje sin que éste tenga algún tipo de influencia en él.

1.3.4. Retórica del Discurso

La retórica es conocida como la forma en que se dice algo con objeto de lograr cometidos precisos, por lo que se le ha llamado también el arte de la persuasión, tiene su origen en la Grecia clásica y estaba basada en tres tipos de razonamientos:

- Apodíctico (silogismos, premisas indiscutibles)
- Dialéctico (que argumentaba sobre premisas probables)
- Retórico (silogismo retórico, conjunción de lo racional con lo emotivo)

En la actualidad echa mano de un repertorio de figuras, las cuales se fundamentan previamente en la ideología contextual, tienden a suscitar connotaciones con cierto grado de valor emocional.

1.3.4.1. Figuras retóricas

Entre las más recurridas se encuentran la metáfora y metonimia, que actúan bajo el principio de sustitución o **tropo**, esta sustitución incide directamente en el significado. Otras figuras que actúan bajo el mismo principio son la sinécdoque, la alegoría y el símbolo.

Con respecto a la estructura gramatical, las operaciones retóricas funcionan en base a reglas específicas de supresión, sustitución, permutación y adición y operan en todos los niveles del discurso. Su forma de actuar se define por el tipo de operación, el nivel en el que actúa, su posición dentro del mensaje y la modalidad que puede ser parcial o completa. (Van Dijk, 1998)

Finalmente, otro aspecto importante dentro del discurso es la presencia del estilo, caracterizado por ser la forma en que se dice o se muestra. Puede ser de dos tipos, uno probable o accidental, resultado de la distribución y uso de estructuras gramaticales típicas de los usuarios; y el segundo se refiere a cuando ya hay toda una planeación de por medio encaminada a los objetivos del autor.

⁷ Teun A. Van Dijk. *Op cit...* p. 68

1.4. Aspectos Cognoscitivos del Discurso

“Un lector establece la coherencia no sólo con base en las proposiciones expresadas en el discurso, sino también con base en las que están almacenadas en su memoria, es decir, las proposiciones de su conocimiento del mundo.”⁸

La memoria juega un papel fundamental en toda actividad de tipo cognoscitivo; en ésta, almacenamos todo el producto de nuestra percepción además de que es capaz de influir en lo que vemos basándose en experiencias previas.

Dentro de la misma tenemos dos tipos de memoria interna, la memoria a corto plazo o MCP y la memoria a largo plazo o MLP; la primera es de capacidad limitada en tanto que la segunda requiere de mayor procesamiento, ambas ayudan a organizar y reducir la información en repertorios de significados decodificados, los cuales influyen en los nuevos aprendizajes. Es necesario señalar que solamente habrá conocimientos nuevos siempre y cuando el discurso presente cierta importancia para el receptor o que por lo menos no choque con su sistema de creencias.

Básicamente es nuestra memoria la que dentro de un proceso cognoscente “proporcionará en caso necesario la información faltante para relacionar coherentemente las proposiciones de un discurso.”⁹

1.5. Contexto del Discurso

El conocimiento tiene una naturaleza general, convencional y social; implica las creencias que se basan en o que se aceptan generalmente dentro de cierta cultura en una época dada, es decir, consideradas verdaderas. A este conjunto de factores se le conoce como marco social, y éste es el que va determinando el sentido en que se producen los discursos.

1.6. El lenguaje y la Comunicación Visual

Frecuentemente el emisor puede estar condicionado por el código que emplea, pero no deberíamos limitar nuestros pensamientos a signos fonéticos, pues otra forma de pensar es a través de imágenes; sin embargo, al existir una multitud de tipos de lenguaje así como distintos sistemas culturales estamos obligados a modificar constantemente nuestra forma de pensar.

Retomando la noción de lenguaje, se especifica que es inherente al hombre, esto quiere decir que el lenguaje no se inventa, es una facultad o capacidad; la lengua como tal ya implica el manejo de un repertorio de códigos, pues es un conjunto de signos, en el caso verbal de signos fónicos, en el ámbito gráfico, son signos cromáticos y visuales en general.

El habla propiamente dicha, implica ya un uso individual de la lengua y sólo es discurso hasta su inmersión en determinado contexto.

Entonces es válido pensar no solamente en discursos verbales, sino también visuales, táctiles, sonoros, del gusto y todos aquéllos que funcionen en contextos determinados y con un corpus de códigos preestablecidos. Igualmente, si en la actualidad se piensa ya no sólo en comunicación, sino en comunicación visual como vimos anteriormente con Moles, la diferencia radica en que a diferencia del esquema clásico de la comunicación, dentro de lo visual se maneja un código distinto de formas, colores, contornos, espacio, direcciones, entre otras cosas, es polisémica por naturaleza

⁸ *Ibidem*, p. 40

⁹ *Ibidem*, p. 83

por lo cual también se complica controlar su mutabilidad, además de que la forma en que se percibe tiende a la globalidad.

Entre las principales funciones de la lengua como está el describir y relatar los hechos de nuestro entorno, **no se vuelven propias de lo fónico, pues como dice Barthes, un relato , "...puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, ... presente en el mito, la leyenda, la fábula, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, la comedia, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación."**¹⁰

Aunque se dice que pensamos con palabras incluso para describir una imagen, esto no puede ser definido como un hecho, y compete a otras disciplinas el confirmarlo, pero mientras vamos con la idea de que se puede pensar de muchas maneras, lo difícil es establecer las fronteras entre líneas de pensamiento, siendo más conveniente tanto ahora como antes, el pensar con todos nuestros sentidos.

¹⁰ Barthes, Roland, "*Introducción al análisis estructural de los relatos,*" en *Análisis estructural del relato*, Premio, México, 1982, p. 7

Capítulo 2

La Ilustración como Discurso

2.1. Hacia una definición de Ilustración

Antes que nada, será necesario aclarar un punto ya antes discutido por los griegos, se trata del origen de las palabras. Para esto existen dos posibilidades: el que hubieran sido naturales, esto es por imitación directa de las cosas, o por convención; la razón de introducir este comentario radica en que no siempre y no todos entienden lo mismo por imagen ni por ilustración.

Etimológicamente, ilustración proviene del latín *illustrare* y este a su vez de *lustrare* es entendido como iluminar o purificar¹, **dar luz al entendimiento, ahora entonces podemos relacionar "purificar"** con el grado de esclarecimiento de determinado mensaje, lo que es a su vez inversamente proporcional al grado de ruido que nos puede producir una imagen, pero, antes, hay que definir a una imagen.

2.1.1. Concepto de Imagen

Ante todo, la ilustración es una **imagen**, mas no toda imagen es ilustración; a menudo se piensa a la imagen, y en este caso a la ilustración, como un sinónimo de mimesis o forma², razón por la cual resulta conveniente retomar antes que nada su aspecto físico o tangible. Esto puede reducirse a dos imágenes del "mundo visible"³, la imagen percibida por medio de canales naturales, nuestros sentidos, y la imagen que se obtiene como proceso cultural, esto es, concebida artificialmente por procesos técnicos,⁴ y que representa nuestra visión del mundo y es una proyección de nuestro tiempo, y de la cultura en la que estamos inmersos; se trata de una imagen construida.

Asimismo, si consideramos a la imagen como la idea que se tiene de algo, es válido pensar en la existencia de imágenes auditivas y mentales, por lo que será necesario cerrar el término; de hecho, en la actualidad se habla frecuentemente de imágenes visuales, quedando por entendido que imagen probablemente no será inherente al sentido de la vista, lo que sucede es que pensamos con imágenes, más no siempre imágenes visuales, sino también auditivas, olfativas, gustativas y táctiles; al final todas nos acercan al conocimiento del mundo. Hildebrand, por ejemplo, define a la imagen **como una mezcla de "datos sensorios derivados de la visión y recuerdos del tacto y del movimiento, siendo precisamente este último sentido el que nos informa de propiedades de espacio y forma"**⁵,

¹ Martínez Moro, Juan, *La ilustración como categoría: una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Trea, España, 2004, p. 57

² Teresa del Conde y Francisco Castro Leñero, a manera de diálogo planteaban que la pintura podía contener imágenes mas no ser imagen pues aludían a ésta en el sentido de lo figural, *II Simposio de Imágenes Visuales*, Facultad de Arquitectura, noviembre, 2006.

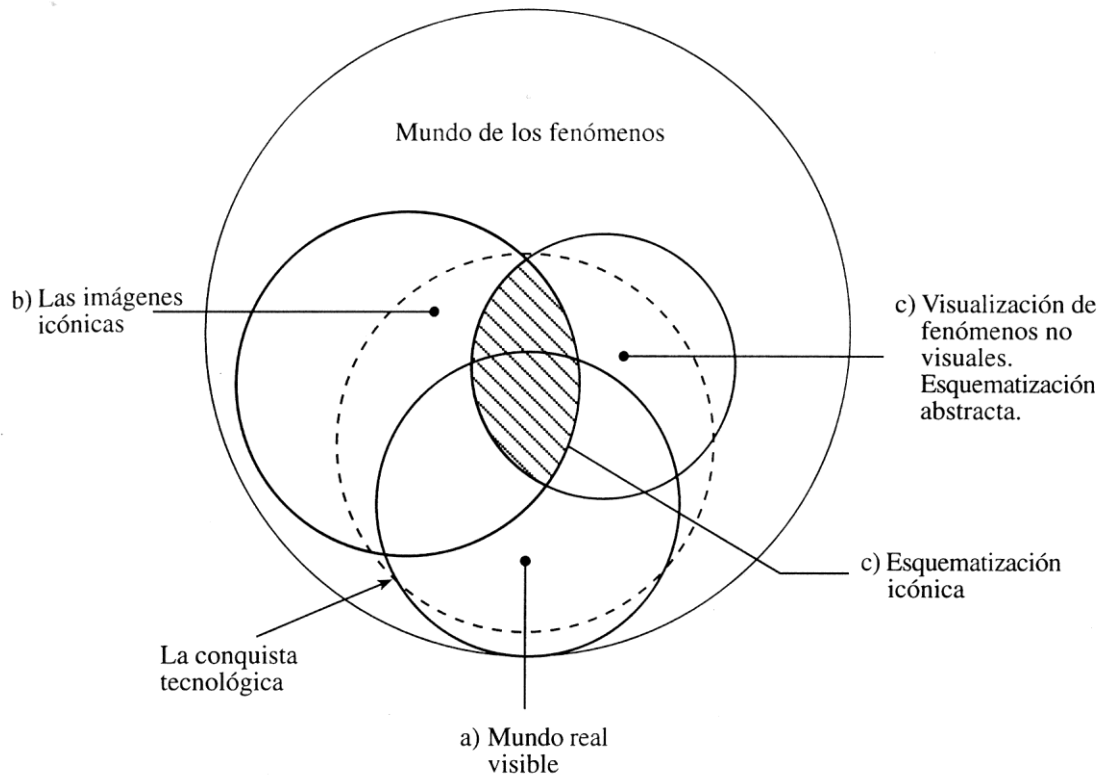
³ Así define Joan Costa a nuestro entorno, sólo aquél que somos capaces de percibir mediante nuestro sistema ocular, *La Esquemática. Visualizar la Información*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 13.

⁴ "el conjunto de limitaciones del sistema ocular ha sido tenazmente combatido, mediante aparatos e instrumentos con el fin de superarlo" y percibir esa otra realidad, la del "universo de fenómenos". *Idem.*

⁵ Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979 p.28

pero, dentro del curso del desarrollo histórico de la sociedad, el sentido de la vista ha sido privilegiado sobre los demás a la hora de construir nuestra percepción, al parecer es por esta causa

que los otros sentidos aparecen como accesorios y sin embargo imprescindibles en la formación de las ideas.



Esquema 1 Imagen del Mundo Visible (Costa)

Entonces tenemos:

- **Imagen Material** – Como representación visual.
- **Imagen Inmaterial – Directa:** Percibida por los sentidos.
 - **Indirecta:** nuestra misma mirada domesticada por la cultura.

No obstante, existen otras propuestas de clasificación de las imágenes, ésta, ciertamente más general se adapta más fácilmente a nuestro estudio porque abarca dentro de su parte inmaterial algunas de las que se citan a continuación y que fueron retomadas de Mitchell en 1986:

- 1) Imágenes **gráficas**
- 2) Imágenes **ópticas**
- 3) Imágenes **perceptuales**
- 4) Imágenes **mentales**
- 5) Imágenes **verbales**

Algunas categorías de la imagen propuestas por Moles⁶:

- La imagen denotativa, mostrativa
- La imagen complemento de conocimiento
- **La imagen anecdótica "a propósito de"**
- La imagen sujeta a comentario
- La imagen poética

Y todavía más clasificaciones⁷:

- 1) Imagen **inmediata**.- Es la que se produce en el momento mismo de la percepción.
- 2) Imagen **pasiva**.- Archivada en la memoria
- 3) Imagen **reactivada**.- **S**e podría decir que es aquélla que almacenada en la memoria a largo plazo **vuelve a hacerse presente después de ser "detonada"**.
- 4) Imagen **pre-conceptual**.- Primer aspecto de una imagen consciente.
- 5) Imagen **conceptualizada**.- Después de ser procesada.
- 6) Imagen **post-conceptual**.- Simplificación o abstracción de la imagen procesada.

Como se podrá haber visto, muchas son las mismas y sólo difieren en su nomenclatura.

La imagen material es entendida como una **Representación**, la cual se manifiesta:

- Como **Signo**
- Como **Relación sígnica** – Vehículo
- Como **Referencia** – Mostración
- Como **Signo icónico** – Semejanza

La Re-presentación⁸, por etimología y por sentido práctico se opone a la noción de mostración, pues se entiende que la primera alguna vez estuvo presente dentro de la conciencia, esto quiere decir que la representación tiene cierto grado de implicación en los procesos mentales y por ende en los **procesos cognitivos y se manifiesta mediante procesos "sígnicos"**.

Cummins establece 4 modelos de representación mental:

- 1) Como ideas en el sentido de una materia mental estructurada
- 2) Como imágenes- representación analógica
- 3) Como símbolos, los símbolos como forma de representación mental
- 4) Como estados neurofisiológicos

⁶ Abraham Moles. *Op. cit.* p. 138-163

⁷ *Iniciación al lenguaje de la imagen*. Ediciones Universidad de Chile, 1998, p. 30 s/a.

⁸ Santaella, Lucía, *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Reichenberger, Brasil, 2003, p. 8

Una imagen, desde el momento de su percepción, puede estar condicionada de acuerdo a las necesidades del individuo que **mira**, dando un nuevo orden a las entidades lumínicas que recibe, confiriéndoles desde su almacenaje cierta estructura acorde a su sistema de creencias.

Esta imagen que se construye es producto del deseo del hombre por apropiarse de este mundo⁹, tratar de comprender determinados fenómenos y hacerlos extensivos a sus coetáneos, ya sea como traducción o como interpretación, es lo que conocemos como el dibujo, como pintura, como fotografía, es decir, este contenido reproducido por instrumentos.

Cabría agregar un tercer tipo de imagen, que en realidad fue referida anteriormente como una imagen de tipo inmaterial, la imagen mental de tipo indirecto, frecuentemente fomentada en el ámbito literario **por autores como Edgar Allan Poe en la escena del crimen del relato: "Doble Asesinato en la Calle Morgue"**, o la que hace Honorato de Balzac al describir a la Casa Vauquer, lo cual nos muestra que el término **imagen** no se limita al campo visual; sin embargo, lo visual nos ayuda en ocasiones a centrar nuestro imaginario en una experiencia más concreta y a menudo correcta. Situación que molesta a Flaubert por ejemplo:

*"Nadie me ilustrará mientras yo viva...En cuanto un lápiz fija un personaje, este pierde su carácter general, esa concordancia con millares de seres conocidos"*¹⁰

A pesar de que los lenguaje icónico y verbal han llevado una relación dialéctica por mucho tiempo, lo que no quiere decir que no puedan funcionar de manera independiente, sino que funcionan mejor integrados en un buen discurso.

*Hay una función de la lengua (entre otras)
que es la de nombrar las unidades que recorta
la vista (pero también de ayudar a recortarlas),
y hay una función de la vista (entre otras)
que es la de inspirar las configuraciones de la
lengua (pero también de inspirarse en ellas).*

Ch. Metz¹¹

De hecho, como dice Fabre d'Eglantine: "No podemos pensar en nada sin la ayuda de las imágenes.

Sin imágenes, el análisis más abstracto y el razonamiento más metafísico quedan más allá de nuestro alcance; es sólo mediante y **a través de imágenes como somos capaces de recordar"**¹², y sin ir más lejos, nuestra lenguaje fue conformado gracias a las imágenes que hicieron posible la asociación fonética; se dice que desde los 3 meses de nacidos, los niños integran a su lenguaje imágenes y sonidos.

Siguiendo con el ejemplo de los niños, una de las formas mediante las cuales van estructurando su pensamiento es a través de la imitación, situación que explica porque muchos reducen el campo de la imagen y la ilustración a la mimesis¹³, puesto que ésta es necesaria en principio para poder asimilar las características de todo aquello que vemos; sin embargo, la imagen no debe ser reductible a ella,

⁹ Chávez, Guerrero, **et. al**, *Arte y Diseño, experiencia, creación y método*, PAPIIT, UNAM, México, 2002.

¹⁰ Martínez Moro, Juan, *op. cit.* p. 35

¹¹ Georges Roque, *El papel de lo verbal en la visión de la imagen*, en *Los discursos sobre el arte*, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE/UNAM, México, 1995, p. 319,

¹² Gombrich, E.H., *El Sueño de la razón*, en *Los usos de las imágenes, estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, FCE, México, 2003, p. 165

¹³ Roland Barthes toma de base la raíz etimológica de imagen como *imitari*, con lo que justifica a la imagen como una representación analógica de la realidad, en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, España, 1986, p. 29

debe considerarse como un proceso y como una manera de representar al mundo, mas no como la única forma, pues la imagen, en ocasiones, es más una síntesis de rasgos pertinentes que una reproducción analógica. Gombrich considera esta situación como un problema de costumbre, ya que uno mismo busca en las imágenes un reflejo de su realidad mas cercana.

El camino de la observación puede desembocar en múltiples formas de aprehender una imagen, una de ellas es identificada por Jacob Bronowsky como internalización, elemento esencial de la conciencia que da pie a la elaboración de toda forma simbólica. De hecho, en el instante mismo de la percepción, lo percibido provoca representaciones internas que tienen una relación de semejanza con los objetos percibidos.¹⁴ De aquí podríamos pasar a la asunción plena de la imagen en el proceso de pensamiento, como la defendida por Jean Paul Sartre cuando afirma que la imagen no es un contenido de la conciencia, no está en la conciencia, sino que es conciencia¹⁵.

Retomando la idea de internalización y cerrando un poco el de imagen menta, daremos pie a la concepción de Piaget acerca de la imagen mental. **a la que equipara con una especie de "imagen interna" y que se refieren a tres aspectos:**

- Representación interna de un acontecimiento externo
- Imitación internalizada
- Transformación del acontecimiento

Asimismo, Mauricio Ferraris recorta las fronteras de la imagen con el *logos* al afirmar que "entre percepción, imagen, logos y concepto no hay alternativa o contraposición, sino continuidad y al mismo tiempo, diferencia absoluta, ya que la imagen es requerida, al mismo tiempo, para retener, **mediar e instituir**"¹⁶.

Como consecuencia de este primer acercamiento al campo de la imagen y la ilustración, se concluye que el campo de la imagen es muy amplio, es principio y fin, así como proceso de esta traducción de la realidad, en un primer momento mimesis, pero susceptible de trascender a formas más elevadas de representación, capaz de llegar hasta los límites de la abstracción y ser mutable de acuerdo a las necesidades de su época.

Podría pensarse entonces que su definición hace referencia más bien a las posibles *funciones de una imagen*, el que una imagen cumpla su función nos remite a que sea *ilustrativa* de determinada situación o concepto, inclusive de fenómenos no propios del ámbito visual, pero que son traducidas para hacerlas comprensibles o visibles. Entre sus funciones más recurridas tenemos la de explicar, mostrar y figurar, tanto a los otros como a ella misma, pues, a final de cuentas, la imagen es principio y fin del discurso, es lo que da origen a esta reflexión y es la forma en que proyectamos dicha reflexión.

Tenemos entonces que el carácter de ilustración de una imagen radica en su *valor de uso*.

Imagen es lo que vemos, lo que percibimos, lo que pensamos, la idea que tenemos, lo que proyectamos; la ilustración es entonces cómo proyectamos ese pensar, esa imagen que funciona para dar luz a nuestro conocimiento del mundo.

2.1.1.1. El valor de la Imagen

¹⁴ Santaella, Lucía, *op. cit.* ...p. 18

¹⁵ Martínez Moro, *op. cit.* p. 19

¹⁶ *Íbidem* p. 20

El sentido conferido a la palabra *valor* es el de incitar a la apreciación de la imagen como algo más que ornamento o acompañamiento de un texto, invitar a que por ilustrativo no se entienda simplemente figurativo, sino a la contemplación de la imagen como un discurso, en un futuro espero, independiente.

“El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro del contexto de acción”.¹⁷

La importancia de la imagen es tal para el desarrollo epistemológico del mundo, que Herberth Read la considera como el antecedente de la magia, la religión, a la filosofía y la ciencia, pues dice, éstas pudieron desarrollarse gracias al **discurso simbólico**¹⁸ que hace posible el arte, discurso que se transforma a través del tiempo dotando a la conciencia humana de nuevos fragmentos de la realidad. Su evolución¹⁹ puede ser de dos maneras, la primera relativa a su forma y la segunda en lo referente a su función; como forma tenemos la génesis de la imagen, una especie de paralelismo con las etapas de la vida del hombre, equiparando la edad más temprana de nuestra vida con la edad del hombre primitivo, entonces el pensamiento ritual y mágico de la prehistoria encuentra su eco en el pensamiento mágico propio de los primeros años de vida de los niños. Esta primera evolución de la imagen es un intento por establecer una primera gramática del discurso simbólico al conectar sus primeros conocimientos del mundo exterior con su forma de representar:

- **Vitalismo.** Considerado un intento de atrapar la realidad, para lo cual fue necesario representar, valga la redundancia, la vitalidad del animal a manera de ritual mágico, luego religioso y ser favorecidos en la caza; para esto fue muy necesario una labor de observación concienzuda del objeto o animal.
- **Estilización.** Se estiliza la figura al perderse el sentido mágico del ritual, podría decirse que se encamina al campo de la ornamentación.
- **Abstracción.** Aunque podría confundirse con la anterior, ya que en forma el tratamiento es parecido, la abstracción se refiere más bien a los aspectos retomados etimológicamente por Costa: *aphairesis* y *abstrahere*, griego y latín respectivamente, que en sus respectivas acepciones ambas se enfocan a la esencia del objeto. Entonces la abstracción es la conversión de lo vital en signo, es decir, en ese rasgo que representa a todos los que en esencia son la misma especie.
- **Expresionismo.** La podríamos interpretar como una descarga de lo sensorio, como un proceso de externalización de lo asimilado.
- **Idealización.** Todas estas facultades se conjuntan y desarrollan una lógica simbólica capaz de concebir y “representar el espacio en un nivel intelectual²⁰”; con esto puede decirse que se logra un adoctrinamiento cultural y surge la idealización, la cual cambia a medida que conocemos y desarrollamos otros instrumentos.
- **Simbolización.** Surge con objeto de lograr algo universalmente válido para lo cual es necesario “aislar la forma de su función práctica y trasladarla a un contexto diferente”, este proceso es necesario cuando el hombre tiene necesidad de extender sus relaciones sociales y adopta para ello cánones ó símbolos colectivos, lo más lógico era partir de la geometrización de lo natural, mediante dos caminos:

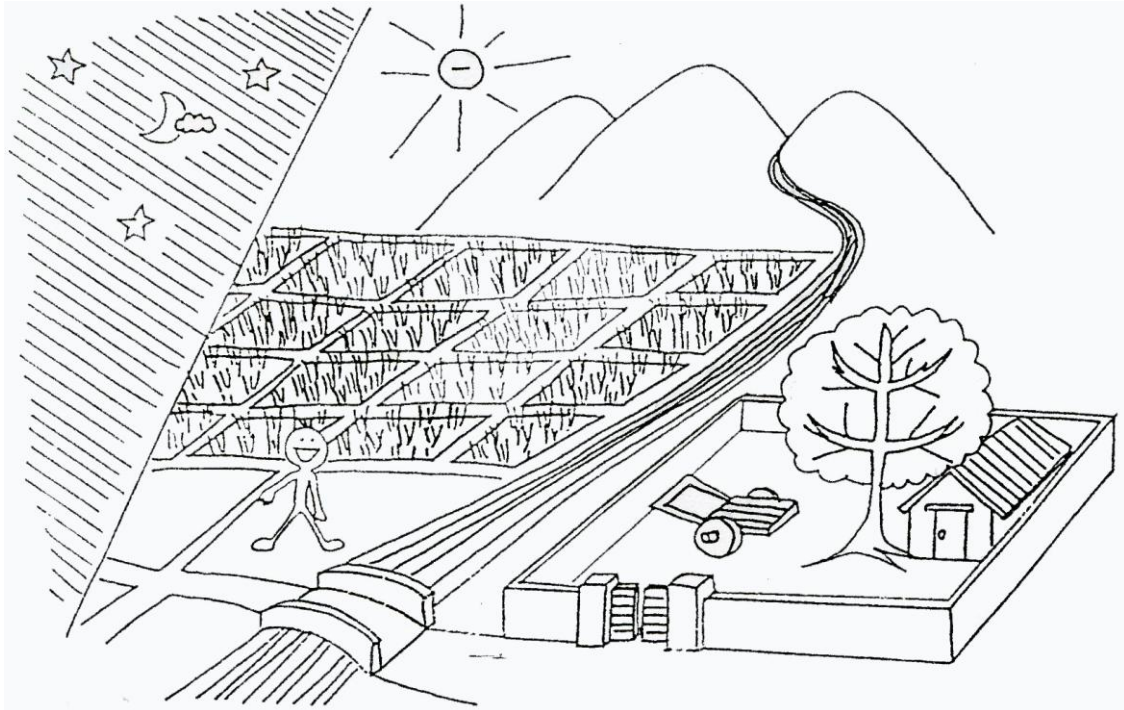
¹⁷ Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión, op. cit.*, p. 107

¹⁸ Read, Herberth, *Imagen e Idea*, FCE, México, 1982, p. 13

¹⁹ Con evolución no se tome la palabra en el sentido de progreso, pues en términos del posmodernismo no existe tal, sino más bien a su paso temporal el cual le valió múltiples transformaciones.

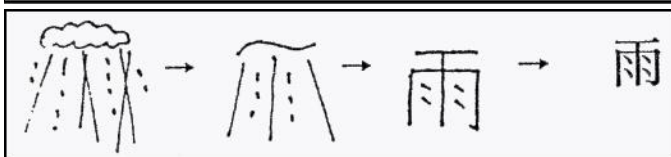
²⁰ *Íbidem*, p.84

- El de la **escritura**, pues como veremos en las láminas de abajo, a pesar del desarrollo de la lengua, ésta no se pudo extender, clasificar, jerarquizar, sin antes contar con un registro previo, el cual no habría sido posible sin haber utilizado y estilizado la imagen.
- El **esteticismo** de las imágenes, ésto es el curso natural de la representación bajo los distintos cánones estéticos o si se quiere – de lo bello- prevalecientes en cada período histórico.

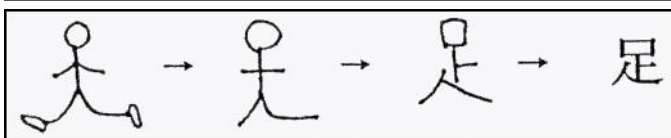


“Los chinos antiguos dibujaban varias cosas que estaban alrededor de ellos. Estos dibujos han sido simplificados gradualmente a través del tiempo y han tomado una forma más cuadrada para hacerlos más fácil de escribir. Esto es la manera cómo se han hecho los kanjis actuales.”²¹

1. 山	2. 川	3. 田	4. 木	5. 日	6. 月	7. 人
8. 口	9. 車	10. 門				



Lluvia



Pie, Pierna

²¹ *Kanji 1*. CELE, UNAM p.p. 1 y 60

Tal vez esta relación de la imagen con el conocimiento pueda quedar resumida en algo que Arheim ha denominado el pensamiento visual. "Pensar es razonar discursivamente, pero también es imaginar o proyectar lo que aún existe o no existirá nunca"²²; este pensamiento discursivo se refiere al manejo de ideas mediante la lógica; sin embargo, como dice Read, aprehendemos estas ideas a través de la contemplación de las imágenes, puesto que cualquier extensión de la conciencia de la realidad debe establecer primero su conjunto de imágenes sensibles (símbolos articulados por los sentidos). Entonces, al existir primero una imagen y después una idea (Read, 1982) es factible pensar que las ideas son imágenes y por tanto están igualmente implicadas en los procesos de aprendizaje, pues es mediante imágenes que asociamos significados, y son las que han contribuido a la masificación y la transmisión del conocimiento.

En el segundo camino, Read presupone que las nuevas condiciones económicas conducen a un nuevo esteticismo con el fin de unificar a la civilización y "clasificar la experiencia sensible"²³. Esta nueva etapa influye incluso en el proceso de razonamiento, ya no se limita solamente a símbolos basados en lo sensorio, sino que responden a situaciones de intercambio cultural.

Es entonces que, a partir de la experiencia sensible, el hombre adquiere facultades para el pensamiento teórico, es decir la imagen se somete a un nivel conceptual y abstracto.

Sin embargo, para poder desarrollar este discurso simbólico el hombre debió haber desarrollado varias facultades que se vieron reflejadas en sus imágenes:

- Facultad metafísica, referida a la relación espacial entre objetos visibles e invisibles (según un plan cósmico), esto ocurre en 2 niveles, el perceptual y el representativo o intelectual que supera al sentido de contigüidad propio del arte primitivo.
- Imaginación, definida por Collingwood²⁴ como una forma de experiencia diferente a la sensación, pues los colores y sonidos que en ella percibimos son conservados en la mente, anticipados, recordados como sensaciones aunque hayan dejado de ser vistos y oídos.
- Imagen háptica²⁵, referente a las formas dictadas por sensaciones a diferencia de las imágenes perceptivas que son recibidas por la vista.

Como se ha podido constatar, la imagen ha seguido dos procesos más o menos simultáneos, el primero se refiere a su adaptación a las nuevas circunstancias sociales, y el segundo al desarrollo y transformación de la disciplina misma.

Con esto podemos cuestionar al propio sistema cartesiano de conocimiento²⁶, sistema que menosprecia a lo sensorio en lo referente al desarrollo de la vida intelectual del hombre, no reconociendo su labor tan fundamental como instrumento epistemológico; esto se debe en parte a que lo sensorial por fuerza implica cierta parcialidad, lo cual va en contra del método científico, caracterizado por imponer cierta distancia entre el agente cognoscente y lo conocido o lo experimentado, es por esto que en oposición a este método, ésta es una invitación a la forma holística de conocer y pensar, para reinventar los discursos de la imagen y poder revalorizarla.

²² Zamora, Fernando, *Imagen y razón: los caminos de la creación artística en Arte y Diseño*, PAPIIT / UNAM, México, 2002, p. 168

²³ Read, Herberth, *op. cit.* p. 42

²⁴ Collingwoon cit en *Íbidem* p. 49

²⁵ Alois Riegl *cit* en Herberth Read, *Imagen e Idea*, p.26

²⁶ Berman, Morris, *El reencantamiento del mundo*. Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1987.

2.1.1.1.1 La imagen como instrumento

Podría decirse que la imagen visual ha dejado una especie de huella indeleble a lo largo de su paso por el desarrollo histórico del hombre, camino por el cual ha servido a diversos intereses entre los que se cuentan los económicos, políticos, religiosos, sociales, psicológicos, funcionales, propagandísticos y los de educación, entre muchos otros.

La palabra instrumento tiene acepciones variadas, por lo general se le encasilla en el marco de lo *objetual*, pero en este caso retomaremos el aspecto más general de la palabra referente especialmente a su aspecto funcional: Un instrumento, en mayor o menor grado nos es útil para alcanzar determinado fin, es decir, es un medio.

La imagen como instrumento ha contribuido al desarrollo de diferentes áreas de conocimiento, por medio de ella accedimos a algo nuevo, no explorado o visto de distinta manera. En este sentido el arte es el instrumento de la conciencia, como aprehensión, captación, y proyección de nuestra percepción. Es por esto que es necesario reivindicar la eficacia de los métodos sensibles para la aprehensión de las cosas, pues la intuición es una herramienta de conocimiento efectiva, tal como afirma Ruggero Pierantoni: "la única herramienta de la humanidad ha sido el lápiz"²⁷, y en el mismo sentido Teresa del Conde dice que: "el dibujo es uno de los mejores métodos de conocimiento que existen"²⁸.

Goodman consideró que entre las funciones que deben tener los signos en general se encuentra una función **Referencial**, de **Representación**, de **Descripción**, **Expresión** y **Ejemplificación**; prácticamente todas estas funciones encuentran un paralelismo en los usos que se han dado a las imágenes como instrumentos y particularmente como vehículos de conocimiento.

Aumont explica así la relación de la imagen con el mundo:

- 1) **Mundo Simbólico** – religión y publicidad
- 2) **Epistémico** – portador de conocimientos
- 3) **Estético** – proporciona sensaciones

La imagen como instrumento va a cambiar tantas veces de forma como su función lo considere necesario.

A.1. Instrumento Referencial

Al hablar de un instrumento referencial se atiende principalmente al hecho de hacer presente, por obviedad, a un algo ausente ya sea que se encuentre en el pasado o en otro lugar, incluso en el mismo tiempo y espacio se hace presente una relación antes no existente. Se trata de un instrumento dedicado particularmente a **mostrar**.

A.1.1. Como Documento Histórico

La imagen puede constituir un documento en sí, es parte de su naturaleza el que le sea inherente un doble valor, como forma y como contenido, independientemente de la claridad o perfecta conjunción de su discurso, dice mucho el cómo está hecha y el mensaje que contiene, su forma

²⁷ Ruggero Pierantoni, Simposio "*Entre lo bello y lo útil*", *aproximaciones iconográficas a la historia de la economía, de la ciencia y de la técnica*, Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria, octubre de 2005.

²⁸ Teresa del Conde, Simposio "*Imágenes visuales y expresión en la actualidad*", Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria, noviembre 2006.

refleja los materiales, técnicas y convenciones de representación propios de determinada época así como la manera de percibir y la ideología imperante, pues en ellas "está inscrito no sólo un estilo artístico, sino una mentalidad, un sistema económico y una forma de vida".²⁹

A.1.2. Como Auxiliar Didáctico ó Expositivo

Este es el tipo de referencia que está basado en relaciones y asociaciones en beneficio de la claridad del mensaje, aquí incluso se recurre a la función de ejemplificación.

B.1. Instrumento de Representación

Se había hablado anteriormente de que la representación funciona como una configuración nueva a partir del entorno percibido, ésta muchas veces se guía por las convenciones de la época y por los ámbitos en los que se desenvuelve, por lo que se manifiesta en diversos niveles que en ocasiones corresponden a la escala de iconicidad y abstracción.

B.1.1. Instrumento Científico

Aunque por lo general se le identifica con un nivel de representación simbólico, a menudo recurre a la figuración a fin de obtener mayor fidelidad en la descripción y ejemplificación de los fenómenos que le son propios, no obstante, en múltiples ocasiones recurre a la distorsión de la realidad con el fin de mostrar dichos fenómenos.

C.1. Como Instrumento Estético

Hablábamos anteriormente de su evolución en cuanto a forma de representar la realidad pero con una finalidad por así decirlo, un tanto lúdica o recreativa.

C.1.1. Arte ó la Imagen en sí misma

En este apartado podríamos hablar tanto de arte como de artesanía, incluso de ilustración; dentro del contexto artístico ha servido a intereses subversivos, de educación, de creencias e ideologías, de denuncia, pero siempre con un objetivo muy claro, la interacción con el público, es decir, el arte comunica.

C.1.2. Artificio Publicitario

Aquí se refiere al embellecimiento del producto mediante el manejo de la imagen en base a las estrategias retóricas que le son propias.

C.1.3. Ornamento

Parecido a lo hablado sobre la geometrización y estilización de lo natural, sólo que con fines meramente decorativos.

²⁹ Rita Eder, Inauguración, en *Los discursos sobre el arte*, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE/UNAM, México, 1995,

2.2. La ilustración como Discurso

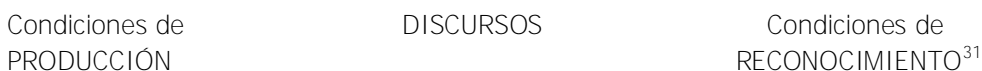
La ilustración se define como la representación funcional de una idea, su carácter discursivo está dado en la construcción de dicha representación; es la estructuración o articulación de nuestro pensamiento mediante un sistema visual de configuración, el cual se establece con base en el usuario desde un instante previo a la enunciación, por lo que ésta es frecuentemente cargada con el uso de artificios retóricos.

La ilustración implica un proceso más allá de la mera percepción del entorno, tiene más que ver con la síntesis formal de lo percibido y con su nueva configuración, es decir, navega propiamente en el campo de las representaciones, debe soportar cierta coherencia, tanto entre sus relaciones internas como con sus manifestaciones públicas.

Por ejemplo, "el dibujo o la imagen aproximada de una caverna, ya son la comunicación de una posible función, y continúan siéndolo aunque la función no se ejerza ni se desee ejercerla."³⁰

Una ilustración también puede considerarse y constituirse como un **texto visual**, debido a que se conforma con base en una gramática en pro de su correcta lectura.

En términos semióticos, para que se pueda llevar a cabo la lectura de cualquier texto, es necesario estar inscritos dentro de determinado sistema semiótico, esto es un sistema en el que los códigos se forman con base en convenciones culturales a través de las cuales podemos producir y reconocer discursos:



Las condiciones de producción y de reconocimiento son condiciones de producción de sentido, por lo que, un discurso no es más que un texto situado³²

Un discurso se encuentra básicamente conformado por los siguientes elementos:

- **Invenición** (Naturaleza de los argumentos)
- **Disposición** (orden de los argumentos o sintaxis)
- **Elocución** (declaración de los argumentos)
- **Pronunciación** (imitación o decoro en lo que se dice)³³

El discurso de Ilustración radica en la diferencia entre comunicar *información* y transmitir *conocimiento*, pues es lo que separa, según Joan Costa, al diseño gráfico de otras disciplinas visuales.

³⁰ Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 281

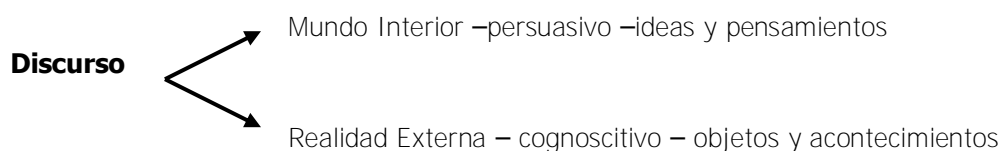
³¹ Sexe, Néstor, *Diseño.com*, Paidós, Buenos Aires, 2001, esquema superior.

³² *Ídem*

³³ Cuadriello, Jaime, *Atribución disputada: ¿quién pintó a la virgen de Guadalupe en Los discursos sobre el arte*, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE/UNAM, México, 1995, p. 231

2.2.1. La Construcción del Discurso Visual

El discurso se puede construir en cuanto a 2 referentes



El carácter lógico de la enunciación discursiva se encuentra directamente relacionado con nuestras formas de pensamiento, entre las cuales podemos distinguir:

- Abducción.- De un argumento se origina una idea nueva
- Deducción.- Modo de pensamiento analógico
- Inducción.- Se desarrolla a través de inferencias

La vigencia y validez de los discursos es muy relativa, aunque el arte haya sido punta de lanza como forma de conocimiento, la sociedad ha avanzado por otros caminos, por diferentes formas de conocer y otras maneras de decir. Las imágenes se han verbalizado y estructurado en forma lineal y lógica mediante un sistema de convenciones, esto es, se han estancado en un discurso complementario y mimético que sólo le permite reconocer la realidad de forma parcial, digerido a través de otros, condicionado según la época y la sociedad en curso, de alguna forma ella es la que impone la forma en que se **mira** al mundo, así lo afirma el fotógrafo Henri-Cartier Bresson:

“La sociedad consigue, utilizando los procedimientos más adecuados para cada caso, comprar casi todos, produciendo incluso a veces el espejismo de la libre elección. Al artista responsable sólo le queda, marginal y solitario, continuar su actividad, pero sin disminuir la vigilancia. Porque él sabe que todos los instrumentos están contaminados por la ideología, que ya no es posible una práctica **artística inocente, ingenua y natural.**”³⁴

Fuera del marco social al que se circunscribe el discurso, hay que tener en cuenta al construirlo que tipo de información será manejada:

Escala informacional progresiva

Nivel	Criterio	Ejemplos
Información 1	Imagen 1 <i>Retiniana</i> Percepción del mundo real	Todos los datos que la percepción obtiene del entorno
Información 2	Imagen 2 <i>Visual</i> Mensajes elaborados por los hombres	Imágenes funcionales y persuasivas. Retórica Visual
Información 3	Imagen 3 <i>Visualizada</i> Esquemática	Visualizaciones y esquemas extraídos de datos

Esquema 2 de niveles de información de Joan Costa.

³⁴ Becerro, Raúl, *Henri Cartier-Bresson*, UNAM. IIE. Cuadernos de Historia del Arte. México 1983.

A manera de equivalencia con el lenguaje verbal, algunos autores consideran que la imagen está compuesta por **iconemas**, siendo éstos la unidad mínima posible del discurso, o sea, cada uno de los elementos representados y que, en su conjunto, son los que le dan sentido y unidad a la imagen, considerada en este caso como la totalidad de la unidad discursiva y que pudiera llevar por nombre **ícono**.

Moles afirma que "la forma más elemental de construir un texto icónico consiste en retransformar los objetos de que se habla en imágenes obteniendo de este modo un continuum icónico que será necesario reagrupar en proposiciones (frases icónicas) utilizando las propiedades de asociación de sus elementos"³⁵

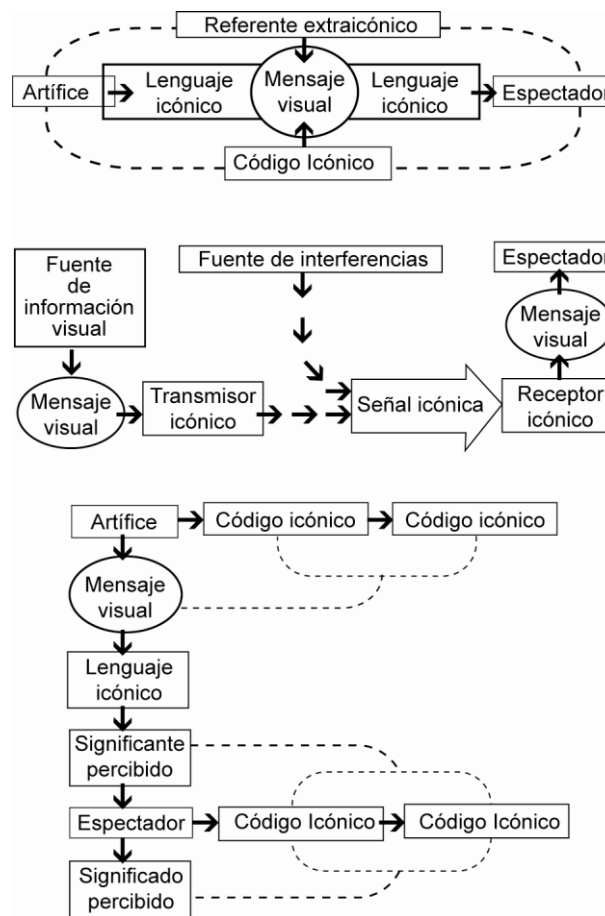


Figura 1

Diferentes esquemas del proceso de transmisión icónica. En el centro el basado en el modelo de Shannon y Weaver; abajo, el basado en el modelo de Eco, Fabbri, Giglioli, Lumachi, Seppilli y Tinacci. Ambos esquemas tuvieron su fundamento en la teoría de la información.

2.2.1.1. Emisión del Discurso

Al asumir un lugar en la enunciación, estamos ya marcados por la lengua, que conlleva una carga histórica e ideológica, resulta complicado entonces hablar de discursos puros, en su mayoría todos llevan a la hora de ser enunciados, ciertas intenciones, a lo mejor muchas veces no muy conscientes, hablan de nosotros mismos y de nuestra visión del otro.

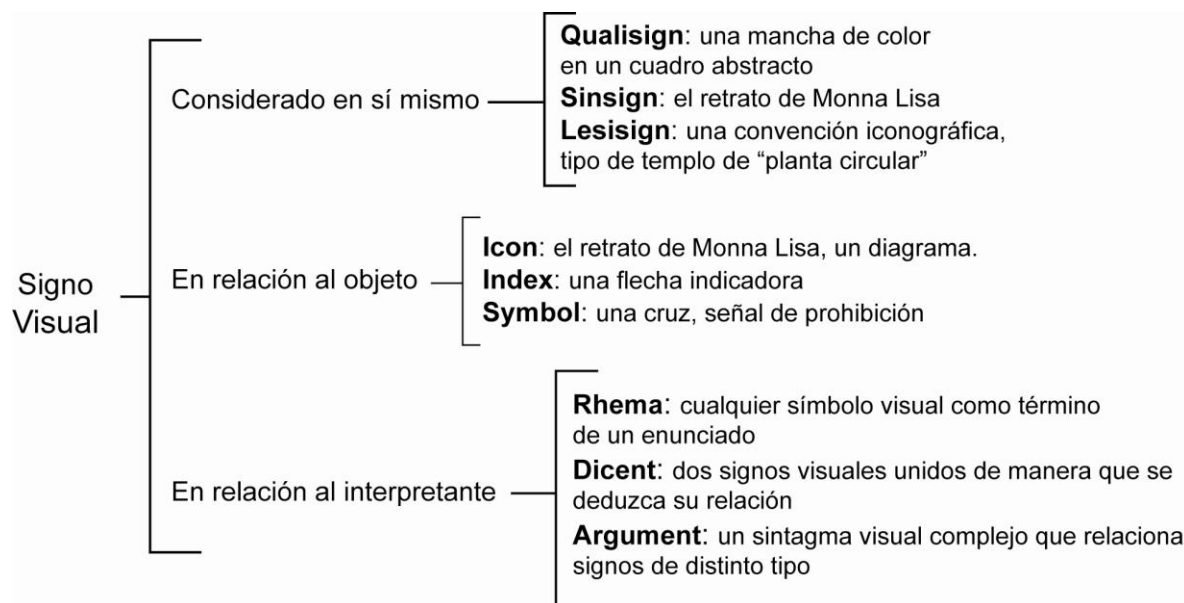
³⁵ Moles, Abraham, *op. cit.*

Los discursos de ahora no se remiten a campos de saber y acción determinados, forman parte de un flujo incesante de interdiscursividad.

2.2.1.2. Estructura del Discurso

Un objeto cualquiera es materia significante que investida nos produce sentido³⁶, el cual se logra gracias a las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas que le son propias a él y a las convenciones de su lugar y tiempo; estas relaciones funcionan con base en signos icónicos³⁷, los cuales reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas, además, puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas.

A continuación está el siguiente esquema en el que Eco propone la contraparte visual de su clasificación de los signos:



Además establece las siguientes características para los signos icónicos:

- (x) los signos icónicos son naturales
- (y) los signos icónicos son convencionales
- (z) los signos icónicos son analógicos
- (k) los signos icónicos tienen estructura digital

Antes de entrar de lleno a las partes del discurso visual, éste se expresa en tres niveles:

- **Representacional.** Referido como lo que se reconoce a partir de nuestra experiencia pero que en ese momento se encuentra ausente.

³⁶ Sexe, Néstor, *op. cit.* p. 77

³⁷ Umberto Eco, *op. cit.* p. 194-196.

- **Abstracto.** Reducción visual de un hecho.
- **Simbólicamente.** Mediante signos icónicos previamente establecidos.

PLANO DEL SIGNIFICANTE

Nivel Sustancial

CONJUNTO CROMÁTICO

ColoresFotorreceptivos / Autoconcebidos

Nivel formal

CONJUNTO CROMATOLÓGICO

Colores normalizadosAutoluminosos / Dependientes

CONJUNTO CONFORMATIVO

FormasAbiertas / Cerradas

PLANO DEL SIGNIFICADO

Nivel formal

CONJUNTO CONFIGURATIVO

FigurasRepresentacionales / Esquemáticas

CONJUNTO COMPOSITIVO

EstructurasSimples / Complejas

CONJUNTO ICONOGRÁFICO

Conformaciones significativas.....Icónicas / Simbólicas

Nivel Sustancial

CONJUNTO ICONOLÓGICO

SignificadosIcónicos / Simbólicos / Conceptuales

Conjuntos estructurales del lenguaje icónico, elementos constituyentes y clasificación fundamental de los mismos. Juan Carlos Sanz, El libro de la imagen.

SIGNO ICÓNICO

ENLACE.....Intrínseco / Extrínseco / Mixto

NIVELES TRANSMISIVOS.....Representacional

.....Abstracto

.....Concreto

SUBNIVELES TRANSMISIVOS.....Figurativo

.....Geométrico / Esquemático

.....Técnico

FUNCIONALIDAD DOMINANTE.....Referencial / Expresiva

Modificación del esquema de referencia. Ídem.

2.2.1.2.1. Sintaxis del Discurso Visual

La sintaxis se refiere a la forma que tiene el discurso como conjunto, es decir, estudia su estructura a través de las relaciones que se suscitan en él:

Relaciones Transdiscursivas³⁸:

- Autoreferencialidad
- Paratextualidad - secciones
- Metatextualidad - alusión sin citar
- Hipertextualidad - conexiones entre varios textos
- Hipotextualidad - reiterativo
- Architextualidad - categorías generales
- Intertextualidad - interconexión de tramos, imágenes híbridas

Bueno, ya por todos conocido (al menos dentro del ámbito del diseño), tenemos como unidades elementales para cualquier configuración de diseño a los Elementos Visuales, que son algo así como nuestro código binario y que probablemente podríamos prescindir de definir: Punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Jacques Bertin, por ejemplo, establece su gramática visual a partir de 8 variables: plano, la ubicación dentro del mismo, y el tamaño, valor, grano, color, orientación y forma.

Técnicas Visuales de Comunicación Visual

A continuación se enumera una lista de técnicas, presentadas en pares por Dondis:

Contraste	Armonía
Exageración	Reticencia
Espontaneidad	Predictibilidad
Acento	Neutralidad
Asimetría	Simetría
Inestabilidad	Equilibrio
Fragmentación	Unidad
Economía	Profusión
Audacia	Sutileza
Transparencia	Opacidad
Variación	Coherencia
Complejidad	Sencillez
Distorsión	Realismo
Profundo	Plano
Agudeza	Difusión
Actividad	Pasividad
Aleatoriedad	Secuencialidad
Irregularidad	Regularidad
Yuxtaposición	Singularidad
Angularidad	Redondez
Representación	Abstracción
Verticalidad	Horizontalidad

³⁸ Gómez Alonso, Rafael. *Análisis de la Imagen*. Estética Audiovisual. Laberinto Comunicación. Madrid, 2001, p. 189.

Además, provenientes de la psicología Gestalt enumeramos las siguientes técnicas, más del orden psicofisiológico, es decir, influidas por la percepción del organismo y en que se repiten algunas de las anteriores:

Equilibrio

Tensión

Nivelación y Aguzamiento

Preferencia por el ángulo inferior izquierdo

Atracción y Agrupamiento

Positivo y Negativo

Predicados Visuales³⁹

1. Enunciación, presentación
2. Yuxtaposición
3. Contraste: oposición
4. Comentario
5. Variación
6. Valorización
7. Repetición
8. Crecimiento, decrecimiento
9. Acumulación
10. Impresión sorpresa
11. Transformación
12. Redundancia
13. Implicación
14. Antes, después
15. Apropiación
16. Negación
17. Rechazo

2.2.1.2.2. Semántica del Discurso Visual

El significado radica en la subestructura, superestructura y macroestructura (cap. anterior), son estructuras contenidas en fuerzas visuales elementales y puras, o bien ya establecidas de común acuerdo mediante el manejo de códigos:

Códigos Visuales

Eco plantea la siguiente clasificación de los códigos visuales.

a) Códigos perceptivos. Establecen las condiciones para una percepción suficiente.

b) Códigos de reconocimiento. Establecen bloques de condiciones de la percepción en unidades de reconocimiento entendidos éstos como bloques de significado.

³⁹ Abraham Moles, *op. cit.* P. 85

c) Códigos de transmisión. Estructuran las condiciones que permiten la sensación útil a los fines de determinada percepción de las imágenes, es decir algo parecido a la teoría física de la información, brindan los elementos mínimos necesarios para que sea reconocida cierta imagen.

d) Códigos tonales. Sistemas de variantes definidas ya por una convención, "los rasgos "suprasegmentales" que connotan entonaciones particulares del signo".

e) Códigos icónicos: Son los elementos perceptibles realizados previamente por los códigos anteriores.

1) Figuras. Condiciones de la percepción traducidas en signos gráficos, que se pueden basar en relaciones de figura, fondo, contraste, etc.

2) Signos. Denotan con artificios gráficos convenciones basadas en códigos de reconocimiento.

3) Enunciados icónicos. Son "imágenes" o "signos icónicos" que surgen de oposiciones o de rasgos particulares.

f) Códigos iconográficos. Son aquéllos que eligen como significante los significados de los códigos icónicos con el fin de connotar percepciones más complejas y ya culturalizadas.

g) Códigos del gusto y la sensibilidad. Establecen las connotaciones provocadas por los enunciados icónicos.

h) Códigos retóricos. Nacen de la convención de las soluciones icónicas, asimiladas por el cuerpo social, y convertidas en modelos o normas de comunicación.

- Figuras retóricas
- Premisas
- Argumentos

i) Códigos estilísticos. Soluciones originales referentes al estilo del emisor.

j) Códigos del inconsciente. Estructuran determinadas configuraciones icónicas o iconológicas, retóricas o estilísticas, que convencionalmente se consideran capaces de estimular determinadas reacciones.

Otra clasificación de los signos icónicos tiene que ver con su escala de abstracción e iconicidad teniendo entonces:

- Códigos Señaléticos
- Códigos Ideográficos
- Códigos Gráficos
- Códigos Pictóricos
- Códigos Icónicos Secuenciales

2.2.1.2.3. Pragmática del Discurso Visual

Referente a las relaciones que se suscitan entre el discurso y sus interpretantes.

Panofsky distingue 3 niveles de interpretación:

1.- Descripción preiconográfica. Corresponde al significado natural de los objetos, podría ser algo así como el significado denotado, árboles, banquetes, batallas, etc.

2.- **Análisis iconográfico.** Se refiere al "significado convencional".

3.- **Interpretación iconológica.** Se concentra en el "significado intrínseco", es decir, estamos hablando en términos de connotación.

2.2.1.3 Lectura de la Imagen o Recepción del Mensaje

Hay entonces una prefiguración del otro a quien se dirige, una hipótesis del modo como va a recibirlo e interpretarlo. El enunciador construye una imagen de su destinatario y se adelanta a sus comentarios.

Pensar visualmente es una facultad proyectiva basada en la aptitud de conocer formas y estructuras reteniéndolas, esta aptitud es cimentada en la memoria imaginativa con base en:

- a) Repertorio de universales aristotélicos
- b) Memoria visual
- c) Capacidad combinatoria de ideas

Por ende resulta implicado el proceso de visión, producto de 3 procesos definidos por Costa:

- **Sensación.** Excitación óptica de los sentidos.
- **Selección.** Parte del campo visual es discriminado.
- **Exploración.** Es una acción del ojo sobre el estímulo seleccionado, acto consciente y prolongación del acto de ver que busca extraer el significado y conocimiento al asociar elementos de sentido, proceso de la percepción.

El conjunto de estos procesos es lo que conocemos como percepción, la cual resulta entonces predictiva, tenemos educada nuestra forma de percibir, no es la simple recepción de información, sino la interiorización de la misma, aunque conformada por esto a lo que llama Costa sensum visual ó mancha de color sin relación alguna con el objeto, es un nivel previo al significado, pero que activa los itinerarios de la mirada, ya sea por interés ó intención, todo el sistema nervioso se ve implicado en el proceso de discriminación del entorno.

Criterios de transferencia de mensajes:

- Capacidad de atención
- Duración de la transferencia del mensaje
- Marco o contexto

Su lectura no es inmediata, a pesar de su fama de ofrecer una experiencia directa, responde más bien a códigos culturales o convencionales de representación, desencadena una serie de complejas operaciones que comprometen al lector profundamente.

Percibir es hacer una serie de adivinaciones expertas en virtud de conocimientos y expectativas previos, aunque inconscientes (De Lauretis, 1992). Compromiso emocional de la visión que involucra todo el cuerpo en el proceso de lectura. El sentido común que liga la imagen a un significado inherente, en virtud de un reconocimiento inmediato.

El lector, dentro de un campo que le sugiere posibles inferencias y múltiples lecturas, selecciona las formas que corresponden a sus competencias perceptivo-visuales y relaciona éstas con un significado o contenido.

2.2.1.4. Funciones de la Imagen

José Luis Rodríguez Diéguez⁴⁰ hace su propia clasificación, alejándose del referente de Jakobson y centrando su análisis en imágenes utilizadas con fines didácticos.

1. *Función motivadora*. Busca la independencia entre imagen y texto.
2. *Función vicarial*. Sustituye una realidad por su imagen en virtud de existen ciertos contenidos cuyo origen no es verbal.
3. *Canalización de experiencias*. Se refiere a la organización de la realidad representada para facilitar su verbalización ó para el análisis de información en imagen.
4. *Función informativa*. La imagen ocupa el primer plano en el discurso didáctico y es explicada por el texto.
5. *Función explicativa*. A la utilización de imágenes reales se suman códigos direccionales, explicaciones incluidas en al ilustración.
6. *Facilitación redundante*. Expresa icónicamente un mensaje ya expresado verbalmente.
7. *Función estética*. La necesidad de mejorar la vista de una página.

2.2.1.5. Proceso Cognoscitivo del Discurso Visual

“La cognición es la adquisición, organización y uso del conocimiento, da un carácter unitario a procesos tales como: pensamiento, lenguaje, percepción, sensación, memoria, atención, imaginación y, aun, motivación.”⁴¹

Se refiere principalmente a la forma en que entendemos o asimilamos el discurso, para lo cual se conjugan varios factores, cabe recordar que entre las funciones intelectuales básicas se encuentran la asociación, la atención, la imaginación, la inferencia, etc. y que, la imagen se presupone como un motor para muchas de éstas si no es que para todas, sin embargo, tampoco debemos olvidar que en muchas ocasiones nuestra experiencia perceptiva y por ende la conformación de elementos necesarios para el conocimiento se ve mediada por el lenguaje verbal, es decir, al mismo tiempo que se percibe el mundo visual, éste es conceptualizado de acuerdo a las condiciones de la cultura imperante, la cual se encarga de organizar la experiencia de los individuos que la conforman desde temprana edad.

Se resumen cuatro formas principales de conocimiento ya mencionadas por Read:

- Empírico
- Científico
- Filosófico
- Teológico

⁴⁰ Rodríguez Diéguez, José Luis, *Las funciones de la imagen en la enseñanza*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. p. 42 – 45.

⁴¹ P.14 Bayo Margalef, José. **Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales**. Anthropos, España 1987 p. 425.

Y el proceso de conocimiento implica cuatro elementos:

- La actividad cognoscitiva
- Los medios a través de los cuales conocemos
- Los objetos que conocemos
- Los resultados de esta actividad cognoscitiva

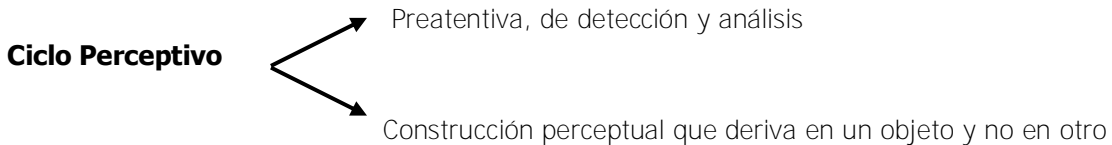
2.2.1.5.1. Percepción

José Bayo, nos dice que:

La percepción → constituye un proceso cognitivo
La percepción Visual va más allá del mero registro de la visión, puesto que:
Requiere y comporta una experiencia previa de lo percibido.

Por tanto es:

“Un proceso de carácter acumulativo y dirigido internamente por el sujeto”



Al observar las etapas implicadas en el ciclo perceptivo podemos deducir como la percepción consiste en la “construcción de anticipaciones de ciertos tipos de información”⁴²

Por lo tanto, la percepción es un proceso abierto que informa tanto como transforma al perceptor en su confrontación con el mundo.

A este respecto Bruner afirma que la actividad perceptual implica un acto de categorización del mundo visual, en primera instancia puede dividirse así:

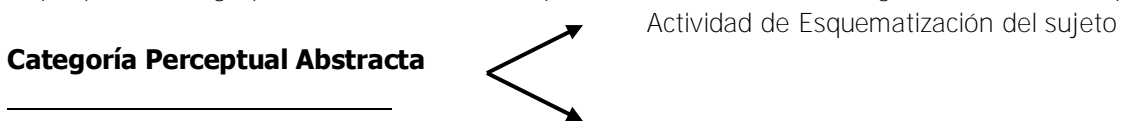
1º Percepción del mundo sustancial o espacial → colores, formas, texturas, etc., es una forma literal de percibir.

2º Mundo de cosas útiles y significativas →, personas, lugares, símbolos, etc., éste es principalmente una forma **selectiva** de percibir.

Con base en las formas de percibir expuestas por Bruner y a la perspectiva ecológica de Gibson mediante la cual define a la percepción como la simple extracción de la información ambiental, Bayo establece una teoría más compleja basada en esquemas⁴³ perceptuales, los cuales son enriquecidos constantemente con la información proveniente del exterior. **Entonces tenemos que la...**

...Esquematización Perceptual -> es una “construcción cognitiva del sujeto”;

Y que podemos agrupar toda actividad de esquematización mediante categorías, las cuales implican:



⁴² *Íbidem.*, p.29

⁴³ A su vez Bayo retoma este término de Ulric Neisser, el cual consideraba que a cada organismo le son inherentes ciertas estructuras que regulan su modo de percibir, y a éstas las denominó “esquemas”.

Categorías Perceptuales Abstractas

- **Categorías de Diseño.-** Son aquéllas que dan existencia visual a la construcción perceptiva esto es, a la idea. Constituyen la materia prima de las representaciones internas, producto de la esquematización de la realidad ambiental. Entre ellas tenemos:

<p>Línea Borde Figura Forma</p>	<p>Color Textura Pattern</p>
--	---

- **Categorías Naturales**

<p>LUZ</p>	<p>Claridad <i>vs</i> Obscuridad</p>	<p>ESPACIO</p>	<p>Verticalidad Horizontalidad Ubicación de los Objetos Emplazamiento de las zonas Intersticio Profundidad</p>
-------------------	--	-----------------------	---

- **Categorías Relacionales.-** Son la combinación de las anteriores

<p>Contraste Dirección Movimiento Tiempo</p>	<p>Equilibrio Variedad Unidad</p>
---	--

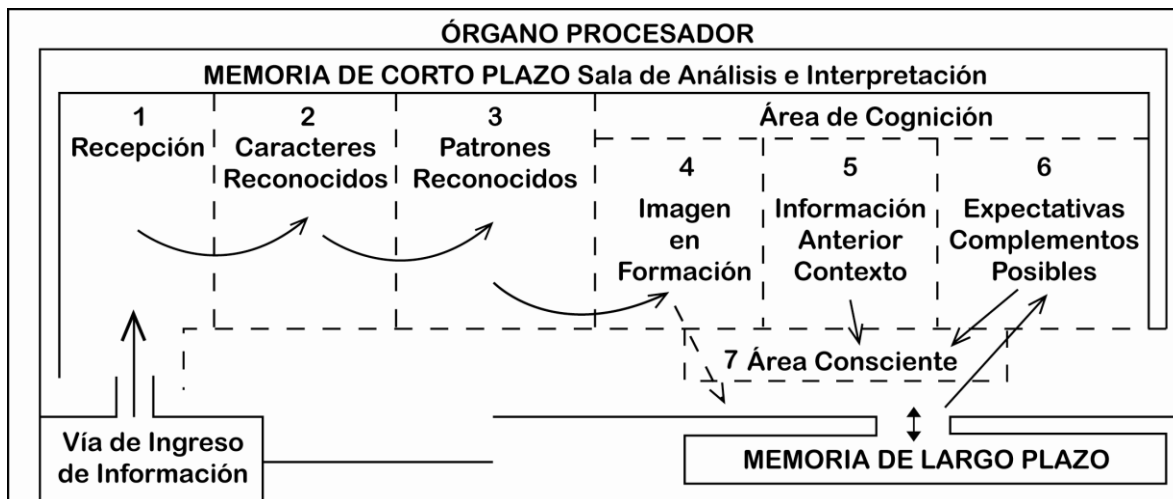
Como conclusión, Bayo nos propone la siguiente tesis: "Si la visión no es una copia de la realidad, sino que es una actividad esquemática" entonces "impone un itinerario". Las cosas de este mundo no "están" sino que deben ser "encontradas"; él mismo nos da esperanza pues afirma que "hay posibilidad de abandonarlo por otras habituaciones y aprendizajes visuales igualmente plausibles".

La organización de la visión que impone la cultura coexiste con otros factores de índole biológica y psicológica, entre estos podemos retomar las **Leyes de infralógica visual**, explicadas por Costa, éstas implican regularidades enunciables de la mente en su funcionamiento y aprehensión de los fenómenos visuales:

Abraham Moles / Teoría de la Forma	Joan Costa / Leyes Infralógica visual
1. El todo es diferente a la suma de sus partes	1. Ley de centralidad
2. Una forma es percibida como un todo	2. Ley de correlación - Causalidad
3. Ley dialéctica. Forma – fondo	3. Ley de no transitividad
4. Ley de contraste	4. Ley de amplificación de causalidad
5. Ley de cierre	5. Ley de infinitud
6. Ley de compleción	6. Ley de percepción de la complejidad
7. Noción de pregnancia	7. Ley perspectivista
8. Principio de invarianza topológica	8. Ley de dominio del ángulo recto
9. Principio de enmascaramiento	9. Ley de cuantificación de ángulos
10. Principio e Birkhoff ⁴⁴ + pregnancia a + ejes	10. Teorema de Franck
11. Principio de proximidad	11. Ley de perspectiva dinámica
12. Principio de memoria	12. Ley de coloración
13. Principio de jerarquización	13. Ley de valor cualitativo
	14. Ley de pureza cromática
	15. Ley de fuerza cromática

2.2.1.5.2. Memoria

La memoria es uno de los factores fundamentales que hacen posible la comprensión del discurso. Ésta puede ser referida como la forma en que almacenamos la información proveniente del proceso de aprendizaje, existiendo dos tipos de memoria, una explícita, y otra implícita, siendo la primera la referencia de datos o vivencias concretos, y la segunda, la carga ideológica soportada por todo individuo inmerso en sociedad. Hablando en términos de la memoria visual, se define a la imaginación como la capacidad de retener imágenes.



⁴⁴ Abraham Moles, *op cit.*, p. 50 *Una forma será tanto más pregnante, cuánto mayor sea el número de ejes que posee.*

La memoria puede almacenar su información catalogada en base a:

- Marcos
- Rasgos
- Modelos
- Patrones
- Rasgos particulares

2.2.1.5.3. Imaginación

Es "aquella facultad de la mente por la que ésta alcanza a representarse desde cosas reales y materiales a otras inexistentes e ideales"⁴⁵.

Strawson hace una clasificación al respecto:

- **Imaginación mental.** Función cognitiva de la mente.
- **Imaginación como invención o ideación.** Surgida de la necesidad de comunicar significados, producción creativa de imágenes ya sea interna o externa.
- **Imaginación como creencia o ilusión.** Disfunción al percibir.

2.2.1.6. Estética ó Retórica Visual

La retórica se entiende como la manera en que planteamos un discurso, de forma que éste sea persuasivo.

Néstor Séxe explica que la retórica existe a partir de la oposición a lo que llama "grado cero", entendido como la simpleza comunicativa, la unidad mínima significativa de un discurso, y lo explica mediante el siguiente binomio:

Desviación	Grado Cero
Lenguaje Figurado	Lenguaje Natural

La desviación es explicada como los agregados, supresiones, refuerzos ó alteraciones que se pueden hacer con respecto al Grado Cero, en este caso es el Grado Cero el que sistematiza y dota de sentido al discurso, pues es el punto de partida para cada una de las figuras retóricas que engloban el discurso. Luego, estas desviaciones llevan el nombre de:

Operaciones

- Adjunción.
- Supresión.
- Mixta.
- Permutación.

Niveles

Nivel	Metábola
Fonológico ó Visual	Metaplasma ó Metágrafo
Sintáctico	Metataxia
Semántico	Metasema
Lógico – Referencial	Metalogismo

Metaplasmas ó Metágrafos

⁴⁵ Martínez Moro, Juan, *op cit.* p. 17

- **Apócope.** Supresión parcial de un elemento.
- **Anulación.** Supresión total de un elemento.
- **Prótesis.** Añadir un sema ya existente.
- **Rima.** Recurrencia regulada de unidades fónicas equivalentes.
- **Arcaísmo.** Término que entra en oposición temporal anacrónica con otro.
- **Neologismo.** Término de absoluta novedad, que puede entrar en oposición temporal con otro.
- **Anagrama.** Es una variedad desarrollada de permutación.
- **Palíndromo.** Equivalencia, resultado de una inversión completa.

Metataxias

- **Crisis.** Supresión parcial, sustantivo y adjetivo se contraen y forman un segmento.
- **Elipsis.** Supresión completa, sería tarea del receptor completar.
- **Simetría.** Repetición de elementos iguales.
- **Concatenación.** Adjunción con fin de reiterar.
- **Anacoluto.** Operación mixta y parcial de adjunción y supresión.
- **Quiasmo.** Simetría de oposiciones.
- **Hipérbaton.** Desplaza fuera del marco normal de la frase a uno de sus constituyentes fijos.
- **Inversión.** Cambio de orden interno, propone nuevas lecturas.

Metalogismos

- **Lítote.** Supresión parcial.
- **Reticencia.** Supresión completa, produce una ruptura.
- **Silencio.** Supresión completa.
- **Hipérbole.** Adjunción simple.
- **Repetición.** Adjunción repetitiva.
- **Antítesis.** Repetición de situaciones opuestas.
- **Eufemismo.** Supresión y adjunción parcial.
- **Alegoría.** Eufemismo total, disfraza bajo un aspecto ingenuo ó simple. Asociación híbrida de una imagen y un concepto, personificación de ideas abstractas.
- **Parábola.** Alegoría que actúa en determinado campo.
- **Fábula.** Campo son las costumbres "humanas" de los animales.
- **Ironía.** Situación negativa.
- **Paradoja.** Supresión y adjunción negativa.

Metasemas

Operan en cuanto a idea, sentido o contenido de una palabra o elemento.

- **Metáfora y Metonimia.** Operación mixta de adición y supresión de semas, una sustitución de un particularizante por otro, siempre y cuando tengan algo en común.

Metáfora visual

William Gordon nos habla de tres mecanismos mediante los cuales funciona la metáfora.

- 1) Analogía personal o antropomórfica, la cual implica la identificación de los individuos con los objetos.
- 2) Analogía Directa se refiere a la comparación de hechos paralelos.
- 3) Analogía Simbólica, referente a la forma poética en que está planteado el problema.⁴⁶

Analogía

- Analogía abstracta
- Analogía del "ser a"
- Analogía del "igual que"
- Analogía del "como si"
- Analogía de las "correspondencias"
- Analogía de la transposición

Metonimia.- Coloca una palabra en lugar de otra cuyo significado da a entender.

Sinécdoque.- Por relaciones de contigüidad, se funda en las relaciones de coexistencia entre el todo y sus partes. Designa un objeto o un todo con el nombre de una de sus partes o la parte con el nombre del todo.

Símbolo.- Es lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica.

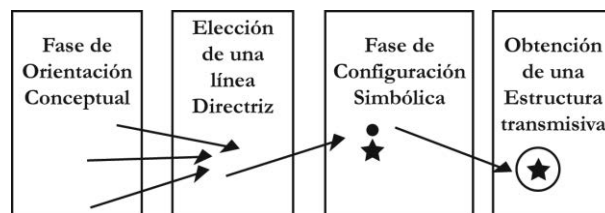
2.2.1. 7. Proceso para el diseño de Ilustraciones

Costa resume en tres etapas el proceso de diseño, en su caso de esquemas:

- 1) **Obtención** de información o documentación
- 2) **Etapa Heurística**, referente a imaginar posibles soluciones
- 3) **Formalización y corrección gramatical** – composición

O bien pueden ser cuatro las constantes metodológicas⁴⁷:

- Información e investigación – acopio de material
- Análisis - Descomposición del sistema conceptual de demandas
- Síntesis – Propuesta de criterios válidos para la solución del problema
- Evaluación – Sustentación de la respuesta formal o constatación con la realidad



⁴⁶ Gordon, J. J. William. *Al conocimiento por la metáfora*, en *La educación visual*, Gyorgy Kepes, Novaro, México, 1968, p. 96

⁴⁷ Vilchis, Luz del Carmen, *Metodología del Diseño*, Centro Juan Acha, México, 2000, p. 43

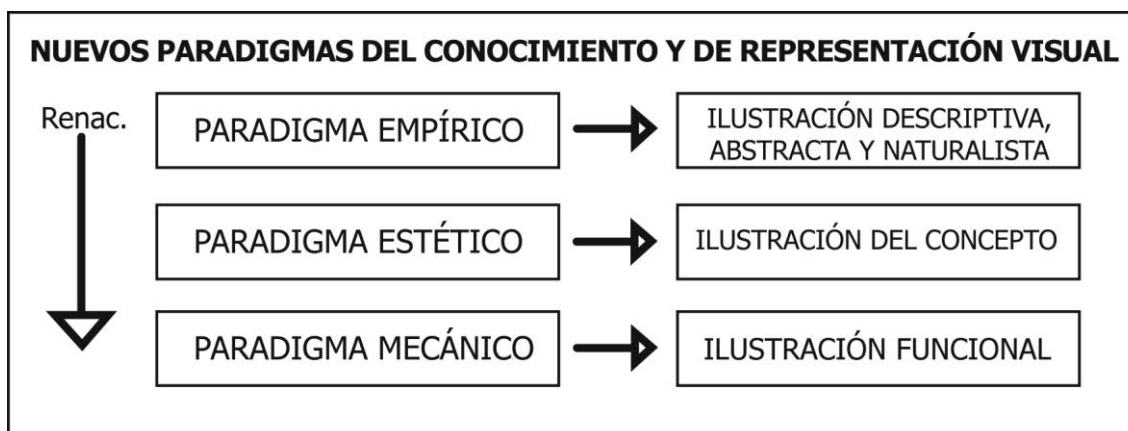
2.2.1.8. Tipología del Discurso

Es un tanto complicado hablar de una tipología del discurso visual, puesto que por un lado se encuentra el área de adscripción de determinado discurso, lo cual podríamos llamar género, la otra diferencia es por la forma en que se construye. Tenemos entonces que categorizarlos dependiendo de su función, su esfera de acción, sus participantes, por la situación, por el contexto socio-histórico, por el tipo de destinatario y el vínculo que proponen entre el lenguaje y la vida, pues más allá de su funcionalidad, conllevan una carga ideológica, expresan y proponen esquemas valorativos del mundo. (Arfuch, 1997)

Además de la dificultad de establecer géneros puros, existen "ciertas constantes temáticas, compositivas y estilísticas que caracterizan a sus enunciados", es por esto que la tipología del discurso visual que se propone, se refiere más bien a una clasificación en torno a las funciones y temáticas, estructuras y formas, más que a destinatarios y estilos, puesto que "cada género define una serie particular de expectativas y demandas, exige de su destinatario ciertas competencias, propone determinados contratos de lectura." (Arfuch, 1997)

Por citar un ejemplo, podemos clasificar en lo relativo a sus funciones: De entretenimiento, informativa y didáctica. A su tema: Fantástica, Médica, Humorística, Política, Religiosa, Artística, Realista, Científica, Publicitaria y Social. Y a su público, infantil.

Martínez Moro retoma las ideas planteadas por Hugh Kearney en *Orígenes de la ciencia moderna 1500-1700*, en el que se habla de tres tradiciones intelectuales que cimientan la revolución científica moderna, estas metáforas son el mundo como organismo, como misterio y como máquina, que se implican respectivamente en las ciencias descriptivas, el neoplatonismo hermético y las ciencias mecánicas. Partiendo de éstas, él plantea una clasificación en la que hace equivaler estos paradigmas con un sistema de representación visual⁴⁸:



Entiende entonces por **Ilustración descriptiva** a aquella que busca la claridad de la representación en beneficio de la información empírica, esta descripción surge a partir de la observación visual de lo tangible a lo oculto, lo que conlleva a una ampliación del horizonte visual en tres dimensiones: aquella que mira la infinitud del universo, la que lo hace al interior de los seres, y la que mira hacia lo

⁴⁸ Este esquema es retomado de Juan Martínez Moro, en él explica el desarrollo de la ilustración mediante los paradigmas que surgen a partir del Renacimiento hasta el siglo XVII y que son plasmados en el libro ilustrado, ó como él la llama "República de conocimiento".

más diminuto (astronomía, medicina y biología microscópica). Para lograr su objetivo, la disciplina de la **ilustración debe echar mano de “una retórica de la realidad”**⁴⁹ basada en sistemas de representación capaces de organizar la información empírica.

DESARROLLO TÉCNICO DE LA ILUSTRACIÓN CIENTÍFICA TEMPRANA



Apuleius, Herbarium, 1483

**Copia de Copia,
Abstracción simbólica**



Gart des Gesundheit, 1485

**Observación
Directa**



Otto Brunfels, 1530

**Especimen
Individual**



Fabio Colonna, 1592

**Realismo y
atención del detalle**

Edad Media



Reconstrucción de un esquema de Juan Martínez Moro

La **Ilustración del Concepto** esta basada en una especie de neoplatonismo, entendiéndolo a éste como el “acceso al mundo espiritual a través de la contemplación material, a la creación de un nexo ó una mecánica causal basada en el lenguaje icónico, acceso a través de la representación iconográfica a ideas más complejas o estados más profundos de conocimiento”⁵⁰, aquí, se privilegia la intuición del ser humano.

La **Ilustración Funcional** se dedica específicamente a la representación del modo de operar de las cosas, por lo cual suele ser más abstracta y concreta – cómo se hace-.

La tipología anterior sólo contempló lo que va del Renacimiento al siglo XVII y específicamente en su aplicación a la ciencia, pero durante su trayecto histórico las imágenes han tenido otras áreas de acción, entre las más importantes podría contemplarse la religión, ya que se utilizó su eficacia didáctica para combatir el analfabetismo en la Edad Media y un arma para la Conquista espiritual de México que hizo posible superar la barrera idiomática; al respecto, Jaime Cuadriello hace una revisión de los tipos de discursos presentes en la época novohispana y que contribuyeron a la formación de la Iglesia católica mexicana:

- **Discurso Demostrativo** - con sentido ejemplar
- **Discurso Deliberativo o Dialéctico** - balance razonado entre pros y contras
- **Discurso Doctrinal o Didáctico** - divulga con claridad y coherencia

⁴⁹ Martín Temp la entiende como el “uso de signos visuales reconocibles de evidente naturalismo para convencer al espectador de que las formas están directamente tomadas de la vida”, Martínez Moro, Juan, *La ilustración como categoría: una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Trea, España, 2004, p. 53

⁵⁰ *Ídem*

Como nueva propuesta podría quedar la siguiente, pero como observación, no me refiero a la forma del discurso sino a sus intenciones:

- Discurso Esquemático – Relaciones
- Discurso Conceptual – Esencias
- Discurso Icónico - Semejanzas

2.2.1.8.1. Discurso Esquemático

Joan Costa lo define así: “un esquema es una representación *simplificada y abstracta* de un fenómeno, una estructura o un proceso del mundo exterior. Es una figura gráfica que, en general no muestra la forma de un objeto real, sino las relaciones o el funcionamiento de un conjunto complejo de elementos. Lo que caracteriza al esquema es su aptitud para hacer patentes todas las relaciones **existentes entre sus componentes y hacerlo simultánea y sincrónicamente**” siendo esto último la especificidad del esquema.

En sí, define que los esquemas parten de visualizar fenómenos de la realidad, esto es, hacerlos comprensibles a través de una mediación didáctica.

Caracterizados por la preponderancia de su valor semántico, se conforman comúnmente como estructuras monosémicas de baja iconicidad y clara sintaxis en pro de la transmisión adecuada del mensaje para lo que se elimine la complejidad en la representación.

- Transparencia.- Permite ver lo que pasa dentro y fuera del objeto
- Simultaneidad.- Se hace posible mostrar relaciones de elementos a un mismo tiempo
- Movimiento Vectorial.- Líneas de fuerza y acción

2.2.1.8.2. Discurso Conceptual

Para definir al Discurso Conceptual hay que entender que cada obra o discurso es una laberinto⁵¹, y para poder salir y entender es necesario contemplar las determinaciones de nuestro tiempo, en que se abren las puertas a las actividades multidisciplinares, y no sólo en el arte, ya no basta limitarse a una técnica tradicional, hay que echar mano de todo lo que la modernidad ofrece al tiempo que se debilitan las fronteras entre disciplinas. Todo esto para acceder a un saber nuevo, entre las ventajas **de esta nueva información tan intrincada entre multitud de obstáculos tenemos el que “un mensaje totalmente ambiguo resulta extremadamente informativo, pues prepara para numerosas selecciones alternativas, no obstante puede estar al borde del rumor. La ambigüedad productiva es la que despierta la atención y exige un esfuerzo e interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación y en un desorden aparente establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes**⁵².

⁵¹ Orozco Gallardo Luis, clase de arte contemporáneo, él hacía una especie de confrontación entre el artista del Renacimiento y el contemporáneo, pues el espíritu renacentista se ve reflejado en el David” mientras que el artista contemporáneo encuentra su contraparte en Dédalo⁵¹ el constructor del Laberinto, bastando con seguir las claves que la obra nos presenta.

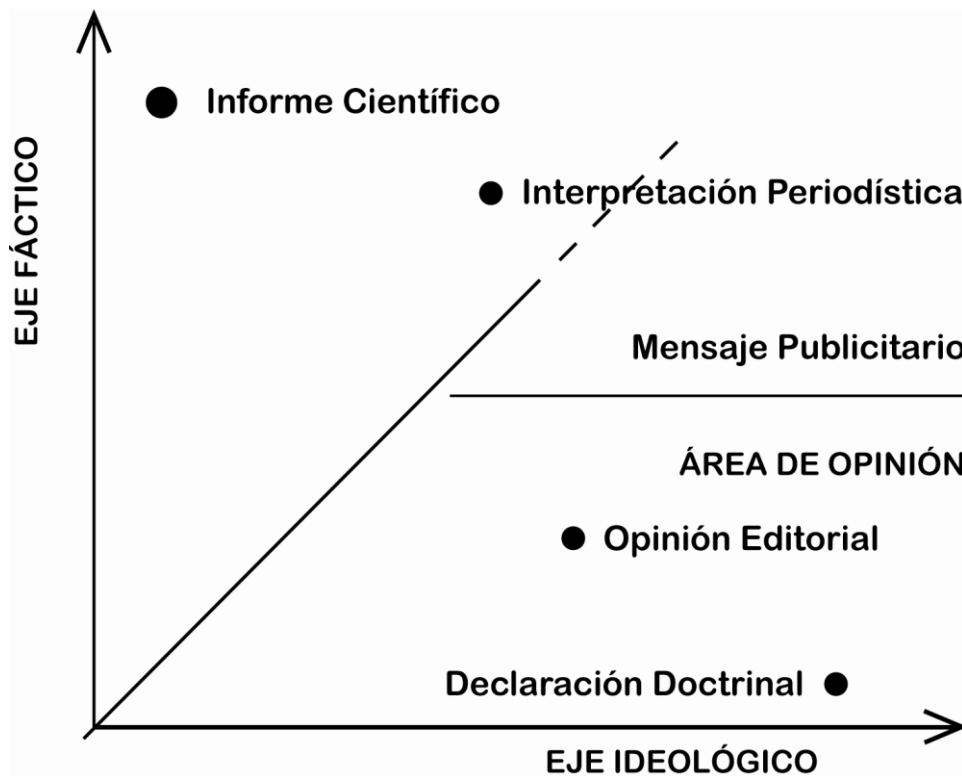
⁵² Eco, Umberto, *op. cit...*, 138

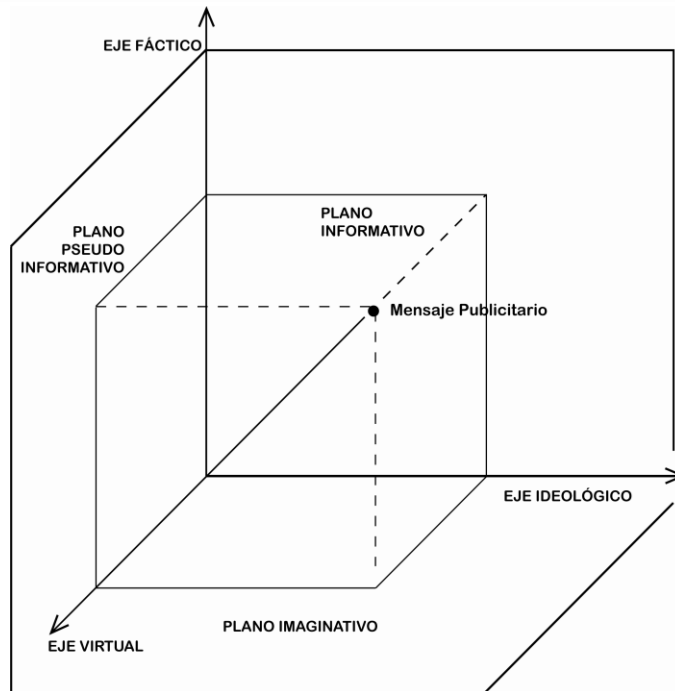
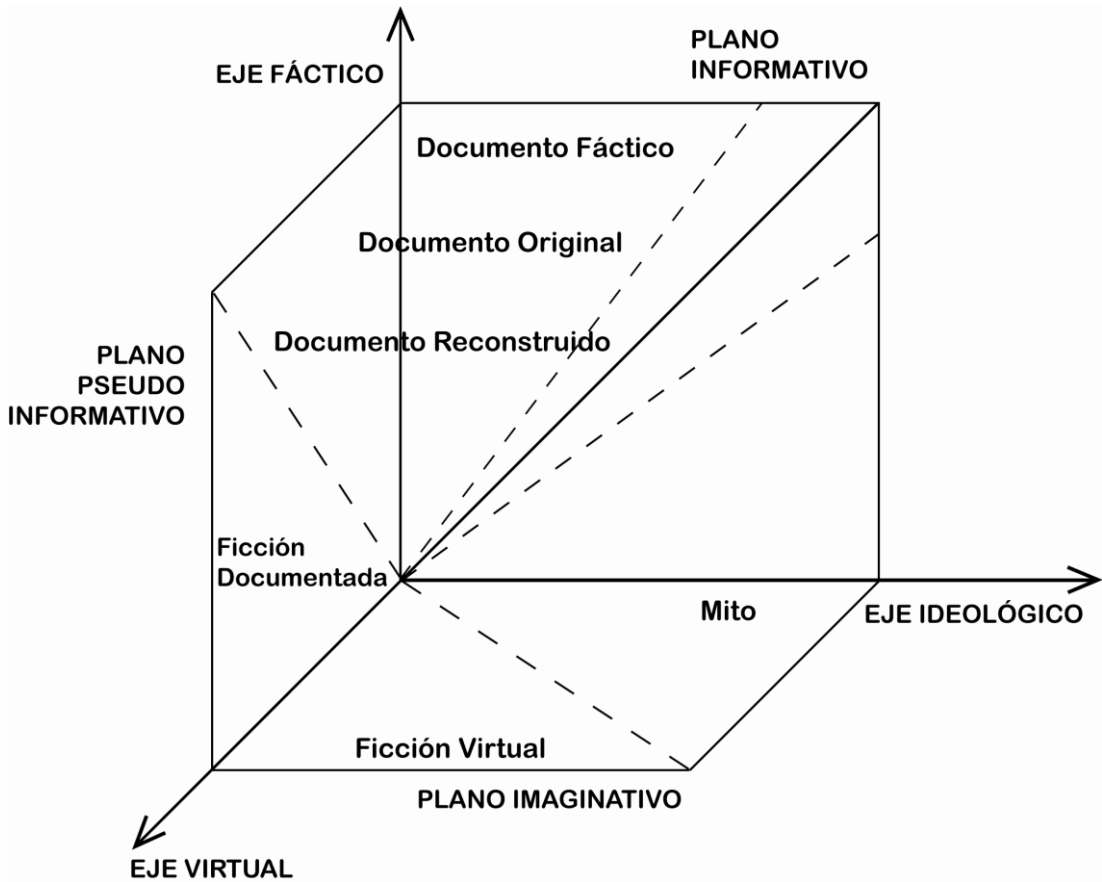
2.2.1.8.3. Discurso Icónico

De orden propiamente icónico, por tanto este tipo de discurso exige una lectura muy directa pero no por fuerza se debe buscar la mimesis, la semejanza va más allá de la mera reproducción, basta recordar la definición que de lo icónico hiciera Peirce:

“Un signo es icónico cuando puede representar su objeto por vía de semejanza”, entonces, un discurso icónico se puede hacer en base a relaciones de semejanza que tienen por fundamento:

- Una comparación
- Una confrontación
- Una analogía
- Una analogía conceptual





Esquemas sobre las dimensiones sobre las que actúa el discurso

2.2.1. 9. La imagen, ¿un Discurso Independiente?

Se puede hablar de que la imagen, constituida como discurso, puede ser en relación al texto⁵³:

- Dependiente
- Semidependiente
- Independiente

Sin embargo, en cuanto a esta última hay una incertidumbre generalizada, pues normalmente se considera al texto (verbal) como un factor de anclaje⁵⁴, debido a que la imagen por lo general se muestra polisémica, y que, incluso, lo verbal mantiene cierta influencia en la imagen ya desde el momento mismo de ver. Esto es explicado por Vigotski al hablar de la percepción, pues dice que la **"sucesión lineal del discurso oral impone una selección temporal a la percepción"**. Y el mismo nos dice:

"La adquisición de un sistema lingüístico desde los primeros meses de vida del niño será de importancia decisiva, puesto que su mediación afectará a la organización de los demás procesos mentales"

Al contrario, Thürlemann considera el hecho de que, aunque a menudo **"un texto de imágenes *ilustre* un texto lingüístico no es un argumento válido para no reconocer la "autonomía discursiva del texto de imagen"**.

Ninguna de las observaciones anteriores puede ser definitiva pues el pensamiento está conformado **por elementos que responden a cierta estructura y que pueden volver a ordenarse, "cambian, se asignan nuevas funciones y descubren nuevas relaciones con objeto de lograr soluciones^{55"}**. Esto muy a pesar de la tradición occidental que, como dice Arnheim, ha rechazado la experiencia sensible puesto que los considera solamente acontecimientos individuales y concretos, incapaces de aportar una teoría o generalidad y que establece como base del pensamiento y única posibilidad al lenguaje verbal. De igual manera, critica a sus instituciones por dejar de lado las posibilidades del pensamiento perceptivo y usar a lo mucho auxiliares visuales.

A esta forma de aprendizaje Arnheim la llama educación visual, puesto que se despoja al estudiante **de la experiencia directa, la cual considera sigue limitada por "la tradición aristotélica que Dante puso en verso: "Así hay que hablar a vuestro entendimiento, que sólo aprende por medio de los sentidos lo que hace después digno de la inteligencia."**

"El pensamiento visual consiste en pensar por medio de operaciones visuales^{56"} las cuales implican desde el mismo acto de ver, la captación de rasgos abstractos y el reconocimiento de diferencias ya en una etapa posterior, etapa en la que nuestra percepción se reestructura y organiza formando un todo integrado "de objetos" que representan el significado buscado.

(...) espíritu y materia, racionalidad y magia, continuidad y discontinuidad del mundo: la dialéctica entre dos maneras de afrontar la vida y su conciencia, dos concepciones que se oponen y se implican mutuamente para constituir la cultura europea. Como dos polos eléctricos generan entre ellos una corriente dialéctica que se constituye en fundamento del pensamiento. Pero compiten por el lugar principal.⁵⁷

⁵³ Rivera, Guillermo en sus clases de Teoría e Historia de la Ilustración

⁵⁴ Roque, George, *op cit*

⁵⁵ Arnheim, Rudolf, *op. cit*, p. 19

⁵⁶ *Ídem*

⁵⁷ Facundo Tomás *Escrito, pintado*, en Martínez Moro, Juan, *La ilustración como categoría: una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Trea, España, 2004

El problema puede explicarse de la siguiente manera: aunque en un principio la imagen sirvió como el primer acercamiento al entendimiento de las cosas externas, a tal grado que una de las definiciones en los diccionarios de filosofía para con idea, es imagen, al extenderse la cultura, dividirse el lenguaje y asumir la nueva vida social, dejamos de aprehender la realidad a través de las imágenes, de nuestra percepción, ahora la realidad se nos explica de forma digerida bajo las formas lingüísticas, de forma que ahora pensamos con imágenes, pero también con palabras, y no siempre es posible hacer la equivalencia entre ambas, ni siquiera establecer una frontera entre ellas pues estamos inmersos en un sistema del cual es muy complicado salir:

"Todas las sociedades poseen un sistema e ideas sobre las que están fundadas todas sus acciones y obras, y tales ideas son aceptadas o asumidas como naturales y universales, esto debido a que a los individuos que están inscritos en determinada sociedad les resulta casi imposible ver la estructura sobre la que está fundada su sociedad."⁵⁸ De la misma manera señala el esfuerzo de muchos autores de establecer una especie de correspondencia entre el lenguaje verbal y otros tipos de lenguaje, lo que puede resultar complicado; un ejemplo de ello son las figuras retóricas citadas anteriormente, se realizaron a partir del lenguaje verbal intentando transpolar al campo de la imagen, no obstante en el lenguaje de la imagen es difícil ubicarlas e incluso antecederlas a la hora de plantear un discurso, ésto se debe un poco a que la imagen no trabaja por lo general en forma lineal sino global.

Costa marca una diferencia importante en cuanto a las maneras de conocer, habla de un conocimiento directo por aprendizaje, rico en experiencia y mediante un proceso lógico-pragmático, algo así como una vivencia y afirma que tiene mucho de descubrimiento propio; y lo contrapone al conocimiento indirecto, perteneciente al mundo verbal, el cual **es "necesariamente intelectualizado y limitado por su propio código: los signos del lenguaje y sus respectivas combinatorias, añadiendo el problema de interpretación"**⁵⁹. **Una definición es una "traducción", normalizada por algo ajeno al fenómeno y a la experiencia con lo real: las palabras, ya que para que un conocimiento sea expresado y comprendido debe pasar por una transcodificación del hecho a la mente y de ésta al verbo y hacer el recorrido inverso hacia el oyente. La experiencia directa conlleva elementos cognitivos mayores; al respecto, cita a Mao Tsé Tung "Para adquirir conocimientos hay que participar en la práctica que transforma la realidad." Existen "informaciones que han de ser "hechas visibles" para hacerlas comprensibles".**

Se trata entonces de representar, pero al mismo tiempo de abstraer y reducir la realidad del mundo a signos inteligibles⁶⁰ ya sean icónicos o verbales. Porque es de reconocer que al utilizar ambos se logra la eficacia comunicativa

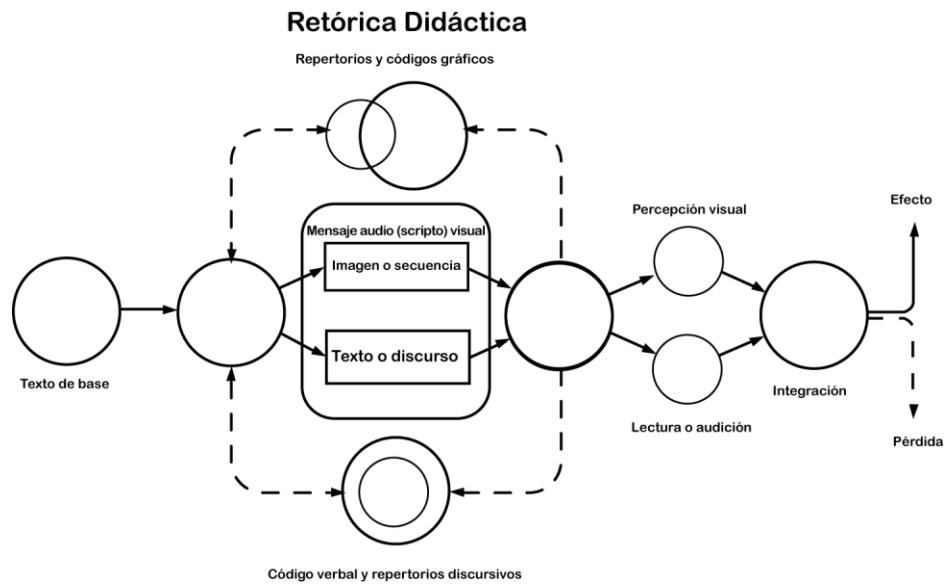
El esquema que sigue hace una especie de combinatoria entre lenguajes abiertos y cerrados para hablar de la eficacia comunicativa, está basado en el de Rodríguez Diéguez:

Lenguaje Verbal	Lenguaje Icónico	
+	+	Refuerzo
+	-	Contraste
-	+	Contraste
-	-	Refuerzo

⁵⁸ Sánchez, Noé, *Arte y ciencia en Arte y Diseño*, p. 23

⁵⁹ Costa Joan, *op. cit.*, p. 22

⁶⁰ Moles, Abraham, *op. cit.*



Aquí Moles presenta este esquema para explicar la naturaleza multimedia del mensaje ilustrado, ya que considera a dos sistemas diferentes de comunicación; la eficacia de este mensaje radica en "conjugación la fuerza pregnante de la imagen y la ausencia de ambigüedad de lo escrito".

Técnicas de Ilustración

Propuestas también por Moles, son técnicas que pretenden dar una línea a seguir para la utilización de un lenguaje verbo – icónico.

- I) Contrapunto** – secuencia de texto e imagen independientes y alternadas.
- II) Complemento** – el texto es el hilo conductor, puntos anexos ilustrados.
- III) Suplemento** – se agregan imágenes a puntos del texto principal.
- IV) Texto Scriptovisual** – el texto y la imagen están íntimamente relacionados.
- V) Profusión mosaica** – fotocomposición (infografías) Imagen y texto se presentan en un aparente desorden, aunque se presenta una relación dialéctica entre ambos lenguajes.

Capítulo 3

Del género histórico y arqueológico

3.1 Panorama acerca de la importancia que ha revestido la imagen como testimonio del pasado

El percibir la realidad visualmente podría considerarse una necesidad por testimoniar cada día acaecido, pues, sin poder mirar cómo podríamos saber lo que existe y lo que no existe, puesto que **"las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado, sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos"**¹

De hecho, el cristianismo, y el catolicismo más tarde, rompió con esa sólida tradición de la no imagen, corruptora por excelencia de los sentidos; las imágenes se hicieron necesarias, para contener y extender la religión, para colonizar mentes; inclusive, la imagen ha superado la idea y condicionado el tiempo, es el caso de la imagen de Dios que ha superado su concepto, atrapada aún en el pasado; por ejemplo, podemos reconocer a Jesús en el actor Robert Powel, ataviado en una túnica blanca, de cabellos castaños claros, de un tipo claramente europeo, producto de la cultura occidental, sin embargo, teóricamente Dios no tiene imagen pues sobrepasa o es inmanente al tiempo y al espacio, no obstante, la imagen que tenemos de Dios, está atrapada en forma, en un tiempo pasado, hace muchos siglos.

Tal vez parezca fuera de lugar este inicio de capítulo, pero esto tiene razón de ser, la consideración antes expuesta nos muestra, entre otros aspectos:

- La **capacidad de poder simbólico** de la imagen. Por poner una fecha arbitraria y suficiente, esta imagen de Dios data por lo menos de tiempos de Doré, a pesar de esto, es una imagen actual y reconocible para todos, de hecho ha dominado una parte del subconsciente, es decir, dejamos de ver con nuestros sentidos para mirar ideológicamente, y tal vez ni siquiera ideológicamente, puede ser más bien costumbre; por otro lado está la necesidad de denunciar el sentido y uso equivocado que se llega a dar a las imágenes, ante las cuales a veces aparecemos inocentes.
- Derivado del poder anterior, a menudo se han utilizado como instrumento político y educativo.

Lo que pasa es que vivimos a través de imágenes heredadas, constantemente somos bombardeados por imágenes, las cuales habitan todo nuestro entorno cotidiano, debido en parte a su **democratización, a "su doble naturaleza a la vez matricial y fenoménica, como de la localización cognitiva de dicha imagen-idea, las imágenes de reproducción gráfica tienen una marcada tendencia a constituirse en cuerpos patrimoniales almacenados ya sea de manera inmaterial en la memoria colectiva; o física, en libros, etc."**²

La importancia de la imagen también se ve documentada desde el punto de vista antropológico bajo la siguiente afirmación: **"Los procesos de historicidad y socialización de los diferentes grupos humanos se ven argumentados en la construcción de imágenes y discursos que desarrollan patrones de representación social.**

¹ Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Letras de la humanidad, España, 2001, p. 227.

² Martínez Moro, Juan, *op cit* p. 86

En este sentido, el simbolismo va más allá del lenguaje para ubicarse en los espacios de construcción analógica, y en su camino a la materialización del lenguaje pasa a convertirse en un documento cuyo proceso de digitalización le permite establecer una continuidad en el ámbito de las sociedades”³.

Entonces, las imágenes constituidas como discursos han pasado ya por un proceso de tipo histórico: “Los tipos y las propiedades de los discursos se desarrollan históricamente; nuestro conocimiento y nuestra construcción de la historia está basada muchas veces en la interpretación de varios tipos de discurso.”⁴



Juramento de los Horacios pintado por Jacks Louis-David, en el período Neoclásico, época durante la cuál se dio gran importancia a la representación del pasado. Cabe recalcar que la representación de éste no fue siempre fiel, pero si de las convenciones de la época donde se realizaron dichas imágenes, en este caso parece que es poco probable que se hay dado este tipo de Juramento.

A pesar de las observaciones anteriores, hechas por especialistas de distintos ramos, pocos autores han reconocido la importancia de las imágenes como referentes o documentos históricos, Montanelli lo hace así: “Era un pueblo de guerreros, navegantes y pintores. Y a estos últimos debemos el hecho

³ VI Coloquio Paul Kirchhoff “*Antropología simbólica*” IIA Objetivos generales del Programa, 2006.

⁴ Teun A. Van Dijk, *op. cit.*, p. 114

de haber podido reconstruir en parte su civilización⁵, esto al plantear a la isla de Creta bajo el gobierno de Minos como el principal antecedente de la civilización griega.

Peter Burke nos dice que las imágenes han sido utilizadas a menudo como medio de adoctrinamiento, como objeto de culto, como estímulo para la meditación y como arma en los debates, usos que claramente podemos leer en las palabras de Gruzinski:

"Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, conquista y la colonización del Nuevo Mundo."⁶

De hecho, las imágenes a menudo han contribuido a incrementar la conciencia política de la gente sencilla, sobre todo en sociedades donde la alfabetización es limitada⁷, corriendo el riesgo aún de no poder controlar su contenido, como lo señala Gruzinski : "...la imagen portadora de la historia y el tiempo, cargada de saberes inaccesibles, la imagen que se escapa al que la concibió y se vuelve contra él..."

*Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous
Les temps ont toujours fait usage des peintures
Et statues pour les mieux inspirer des
Sentiments qu'ils vouloient leur donner.*

En todas las épocas, los que hayan gobernado han utilizado siempre la pintura y la escultura para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados
El Caballero Jaucourt⁸

"La memoria cumple así, gracias al apoyo gráfico, un papel cultural imperativo para los sistemas democráticos, en tanto baluarte de la razón frente a cualquier posible tentación de olvido de la barbarie ocurrida a nuestra historia más reciente".⁹

3.2. La imagen como documento o vestigio

Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de paz, huelgas, entradas de gobernantes o embajadores, ejecuciones y otros castigos políticos¹⁰. A través de ellas podemos recrear en nuestra mente tiempos pasados que por ser ajenos a nuestro contexto actual serían difíciles de imaginar, aquí parece muy acertada la opinión de que la fantasía no existe más que a través de realidades distorsionadas, hemos visto ya casi todo, pero bajo formas diferentes.

⁵ Montanelli, Indro. *Historia de los griegos*. Plaza & Janes. Barcelona, 1973. p. p. 636.

⁶ Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes*. FCE, México, 2001, p.12.

⁷ Burke, Peter *op. cit.* p. 184

⁸ *Ibidem*, p. 64

⁹ Martínez Moro, Juan, *op. cit.* p. 225

¹⁰ Burke, Peter, *op cit*, p. 177

3.3. Técnicas de Ilustración en función de los géneros histórico y arqueológico

La **Ilustración de Historia** bien podría llamarse de género histórico, pues consideramos discurso a aquél que en tanto su forma ó estructura retórica comunique un contenido; sin embargo, podemos tener tanto al discurso esquemático y descriptivo como al conceptual en función de mostrar un contenido histórico. En lo que se refiere a ilustrar la historia con nuestro cuerpo patrimonial de imágenes será necesario irse con cuidado, pues hay que tomar en cuenta que a cada período corresponden determinados modos de representación que en muchas ocasiones “corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época.”¹¹

Tal vez una premisa fundamental presente en las ilustraciones del género histórico radique en el grado de iconicidad o mejor dicho, en la diferencia entre una imagen denotada y una imagen connotada, al respecto Barthes¹² considera al Dibujo como una imagen menos denotada –y por tanto menos fiel- que la fotografía argumentando que el primero “transforma” y la segunda “registra”, el primero presenta una conciencia creadora y mágica en tanto que, la segunda una conciencia espectadora. Esto se explica más detalladamente:

Dibujo es un mensaje codificado en 3 niveles:

1. Al reproducir al objeto se realizan *transposiciones reglamentarias*.
2. Al dibujar se separa el significado histórico del significado, no reproduce todo.
3. No hay dibujo sin estilo.

La **pintura de historia** es planteada por González Mello como el género más importante de la pintura académica occidental, concebida como “método para discutir si la verdad estaba en el mundo de las ideas o bien estaba en la fidelidad de los detalles”.

En México, “la pintura mural no es la única manera de pensar en la historia, pero sí deja ver el objetivo de imaginar la historia de una única manera,”¹³ es una ilustración de la historia institucionalizada.

La pintura mural es a la pintura de historia del siglo XX lo que el Neoclasicismo fue para el siglo XVIII¹⁴, esto es en parte porque el período Neoclásico, por lo menos en cuanto a pintura se refiere, se destacó por manejar entre sus temas principales, los temas históricos, en especial los de la época clásica, todo lo que fue Grecia y Roma, se dice fue gracias a que el espíritu de la época estaba entusiasmado con el descubrimiento arqueológico de las ruinas de Pompeya, otra motivo recurrente en el transcurso de la época fue el político a manera de testimonio histórico que documentaba los avances de la Revolución Francesa así como las victorias tanto políticas como de guerra de Napoleón Bonaparte, de quien fuera Jacques Louis- David su retratista de cabecera.

La fotografía como documento

Al parecer la fotografía, como ninguna ha tenido desde su invención un avance sin precedentes incluso llegando a su “propia muerte” por así decirlo, o más bien la muerte de la fotografía como oficio, pues como negocio sigue a la vanguardia, se ha democratizado tanto y desde hace tanto

¹¹ Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*. G G. España, 1993, p.p. 207.

¹² Barthes, Roland, *op. cit. Lo obvio y lo obtuso*, 1986 p. p. 30-47

¹³ González Mello, *La arqueología del régimen 1910- 1955, Los pinceles de la historia*, INBA, México, 2003, p.29

¹⁴ *Ídem*

tiempo, que en México mucho antes de que surgiera la Revolución ya se había fomentado una tradición fotográfica, esto puede verse en las numerosas publicaciones de la prensa ilustrada que mostraba imágenes de los sucesos más importantes de la lucha armada, podría decirse que a partir de la Revolución se afianzó una especie de conciencia histórica o uno de los grandes vicios de las sociedades el coleccionismo. Aurelio de los Reyes lo define así "una colección fotográfica revela la personalidad, la ideología, las filias y las fobias, los sentimientos, las creencias y las costumbres del coleccionista, así como la idea que tiene de sí mismo, puesto que en mucho el afán de guardar imágenes lo dicta el narciso que todo ser humano lleva consigo", además por lo general se le atribuye un carácter documental o de testimonio, es el "yo estuve aquí".

"La fotografía es siempre imagen del presente, pero habla en tiempo pasado de sitios, fechas, personas -por lo que resulta necesario- ver las imágenes con los ojos del pasado"¹⁵

Entonces, la importancia de las imágenes visuales se debe a que habitan dentro de ellas:

- El Pasado – Recuerdos
- El Presente – Percepciones
- El Futuro - Ilusiones¹⁶

Historiofotía, término acuñado por Hayden White¹⁷ para definir lo que el considera "la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico".

Existe varios métodos y enfoque para leer las imágenes del pasado, entre ellos tenemos:

- **Positivismo.-** Busca acercarse al método científico de conocimiento, comúnmente usado por las ciencias naturales buscando leyes que, como con ésta, regulen el sistema social, riguroso en su método; no dio pie a interpretaciones.
- **Historicismo.-** Busca la comprensión de hechos y acontecimientos como una asimilación del pasado para poder entender el presente.
- **Funcionalismo.-** Que considera a los medios como extensiones del hombre, no le interesa tanto la construcción de los mensajes como sus repercusiones sociales.
- **Estructuralismo.-** "Entiende los fenómenos sociales en función de sus relaciones formales, de las estructuras en que se desarrolla, le interesa más lo sintáctico que lo semántico", Burke – imagen – sistema de signos-, organización interna de la obra- oposiciones binarias.
- **Post –estructuralismo.-** Indeterminación, cualquier significado puede ser válido.
- **Materialismo Histórico.-** Todos los mensajes tienen un significado en relación con las condiciones reales de existencia y las cargas ideológicas tanto de emisores como de receptores". De hecho son las condiciones económicas dominantes las que determinan el curso de la historia.
- **Psicoanálisis.-** Busca en los –símbolos y las asociaciones inconscientes- como principal fuente de significado, su mayor exponente es Freud, basta con recordar El psicoanálisis del arte.

¹⁵ Monroy Nasr, Rebeca. *Simposio Imágenes visuales y sus implicaciones en la actualidad*, Facultad de Arquitectura, noviembre del 2006.

¹⁶ *Ídem*

¹⁷ Burke, Peter, *op. cit.* p. 201

3.4. Como Reconstrucción del pasado

Definición de Historia y Arqueología

La necesidad de este apartado surge a partir de la diferencia crucial que existe entre ambas disciplinas, disyuntiva de orden metodológico, mientras que lo arqueológico se enfoca más al estudio de la cultura material de las sociedades, - en especial las antiguas; lo histórico se enfoca a la reinterpretación de los hechos teniendo como fundamento a las fuentes escritas. El método de la primera suele ser más técnico, multidisciplinario, de registro, podría decirse que lleva un método de tipo científico, muy apegado a la verdad que se puede obtener de lo material tangible, lo histórico se presta más a la reinterpretación de hechos mediante la fe en las fuentes o testimonios ajenos.

3.4.1 Madero *versus* Tajín

o

Discurso Conceptual versus Discurso Esquemático

Una de las ideas prevalecientes en nuestro tiempo, y en especial en el contexto artístico actual es el hecho de afirmar lo que son las cosas a partir de la negación de las mismas, esto es: ***una escultura no es arquitectura y no es paisaje¹⁸***, claro que esta definición depende del haber recontextualizado a la escultura y al arte en general. Bueno pues resulta conveniente ya que se habla de darle a la ilustración categoría de discurso, el adoptar esta misma fórmula, pues va más con nuestro tiempo, pero en este caso a manera de ejemplo la negación viene a partir de la oposición de un caso del Discurso Conceptual en comparación con uno del Discurso Esquemático, y es en este último donde nos extenderemos en el siguiente capítulo.

La razón de seleccionar de manera específica estos dos discursos, es que son radicalmente opuestos, la rigidez que implica el andar sobre estudio de tipo arqueológico y antropológico, al desconocerse muchas cosas, al resultarnos ajenas y lejanas, a diferencia del periodo de la Revolución Mexicana, que de alguna manera fomentó las bases de lo que ahora es la modernidad mexicana, podemos sentirnos identificados con sus acuerdos y desacuerdos políticos, son estos factores ciertamente los que permiten un discurso conceptual y lúdico para esta época.

3.4.1.1 Discurso Conceptual aplicado a un tema o personaje histórico: Madero

¿Por qué Conceptual?

El problema que se pretende resolver ya fue expuesto por Gombrich en Arte e Ilusión: *La expectativa crea ilusión. Donde podemos anticipar no necesitamos escuchar*, y en este caso ver, en esta era de la información, ya no vemos, no escuchamos ni leemos, vivimos a través de anticipaciones, y es por esto mismo que luego no aprendemos bien las cosas.

Para combatir este hecho será necesario confrontar toda serie de anticipaciones posibles.

En primer lugar es la historia como teoría más que la arqueología la que se presta a interpretaciones, sobre todo en la actualidad, aunque en la arqueología las haya también, su manera de proceder es un poco más rígida.

¹⁸ Luis Orozco Gallardo / clase de Arte Contemporáneo

El discurso usado con Madero es de orden conceptual, habíamos hablado que éste es más permisible en el contexto histórico revolucionario, permitiendo el utilizar un lenguaje más complicado.

Por otro lado que mejor forma de ilustrar a Madero que con una fotografía de Madero, y al mismo tiempo esta fotografía se volvería tan contundente que no habría de otra más que dar vuelta a la página, vemos su fisonomía, seguramente la hemos visto antes, de ahí que al verla ya no sea necesario prestarle atención. Es de aquí de donde parte la propuesta de una ilustración conceptual en un contexto lúdico que no deje leer al espectador entre líneas y por ende lo obligue a fijar la atención, a descubrir el mensaje, pensar a través del discurso de la imagen y hacer asequible un **conocimiento de tipo histórico. Por algo José Antonio Maravall afirma que "una buena y eficaz enseñanza se ha de servir de lo difícil y por tanto del camino de lo oscuro para alcanzar el resultado de afincar más sólidamente un saber"**¹⁹. Puesto que toda obra es un laberinto²⁰ que dentro de sí posee las claves necesarias para su lectura por complicada que sea. La intención es ir un poco en contra de la domesticación social tan acostumbrada a manejarse en términos verbales, de tal manera que ahora la realidad se nos explica a través del lenguaje verbal, de forma que el mensaje sea reducido a lo unívoco evitando la polisemia y el ejercicio de pensar, de decidir (salvo en el caso de la literatura), vemos lo que dice el pie de foto más no lo que dice la fotografía. De aquí, que para esta ilustración de la época revolucionaria se haya decidido omitir el color sepia, los sombreros, etc. para permitir al espectador el adentrarse en un ejercicio lúdico que por ahora quedará a manera de proyecto.

La ilustración, casi siempre de la mano de la pintura y a veces confundida con ésta, ha recurrido en numerosas ocasiones a sus estilos, y en el mundo contemporáneo es válido recurrir a las formas del arte contemporáneo o conceptual, inclusive participar un poco de lo que se ha denominado Neobarroco, caracterizado por representar temas evocativos o alusivos como lo pueden ser las obras emblemáticas, la metáfora y la alegoría, en este caso se recurrió a la técnica de la emblemática:

Emblema

Alciato²¹ (1492-1550) consideraba que el emblema se compone de tres elementos:

- **Cuerpo** – imagen.
- **Título** – máxima que se refiere a la imagen.
- **Texto** – alma del emblema, es decir, su explicación.

El emblema es una forma de conocimiento que se sirve de la contradicción y el enigma para llegar al conocimiento de las cosas²².

Para la realización del emblema se recurrió a otra técnica descrita por Martínez Moro como "**cita artística**²³", que es definida como una "**alusión retórica a estilos y movimientos históricos a artistas u obras emblemáticas, es la descontextualización de un fragmento o porción de un discurso para su inserción en otro de igual o diferente naturaleza**" "**Se apropia y reinterpreta todo el patrimonio cultural y artístico precedente, de forma que se vuelve en una "suerte de dinámica colectiva,**

¹⁹ Maravall **La cultura del barroco**, 1980 en *La ilustración como categoría, op. cit.*

²⁰ Orozco Gallardo, Luis, *op cit.* P. 207

²¹ Martínez Moro, Juan, *op cit* p. 148

²² *Íbidem.* p. 150

²³ *Íbidem,* p. 209

intemporal y transhistórica”²⁴ y creo que para realizar esta “cita artística es necesario recurrir al “montaje”²⁵ entendido como la yuxtaposición de fragmentos que han sido separados de su contexto original.

(La imagen visual) “En combinación, los medios de la palabra y la imagen aumentan la probabilidad de hacer una reconstrucción correcta”, por ejemplo el arte de la memoria aconsejaba que todo mensaje verbal se traduzca a su forma visual, y cuanto más extraño e inverosímil sea, mejor.

3.4.1.1.1. El Doble Suicidio de Madero

Como proyecto personal a futuro, las ilustraciones están destinadas a una baraja, pero la imagen sobre la que se basa la idea es la que ilustra El doble suicidio de Madero, ilustración de tipo emblemático que señala el juego que se da entre palabras e imágenes inconexas en principio pero unidas al fin y al cabo por el juego de ambas. La idea de doble suicidio es una frase del compendio Así fue la Revolución Mexicana en el que explicaba las causas que llevaron a la muerte a Madero, por un lado, se embarcó en una revolución, cuya razón de fondo, social y económica más que política, **nunca llegó a comprender, y por el otro, se dice que “empezó a gobernar con sus enemigos contra sus enemigos”, razón por la cual durante la decena trágica dejó al frente en el ataque a la Ciudadela a Victoriano Huerta, del que se decía “Difícil fue para Huerta explicarle al presidente Madero porque había dejado pasar 18 carros de provisiones enemigas delante de sus tropas”, además del hecho de llevar a una muerte segura a los afiliados maderistas. Entonces el rifle representa a la Revolución misma, el descontento de sus antes partidarios, de los campesinos que lo apoyaron en un principio y que se vieron traicionados al no ver pronta solución a sus demandas, la tarántula huertista como una especie de premonición de Posada representa la segunda causa, el globo representa la dimensión soñadora de Madero, lo lejos que estaba del contexto mexicano en aquél tiempo, y Madero, es la “calavera Maderista” también de Posada, utilizada a manera de cita artística.**

En sí la finalidad era lograr una imagen poética²⁶, resultado de la relación dialéctica entre imaginación y entendimiento que se da después de abstraer²⁷ un significado, en este caso la situación de un personaje.

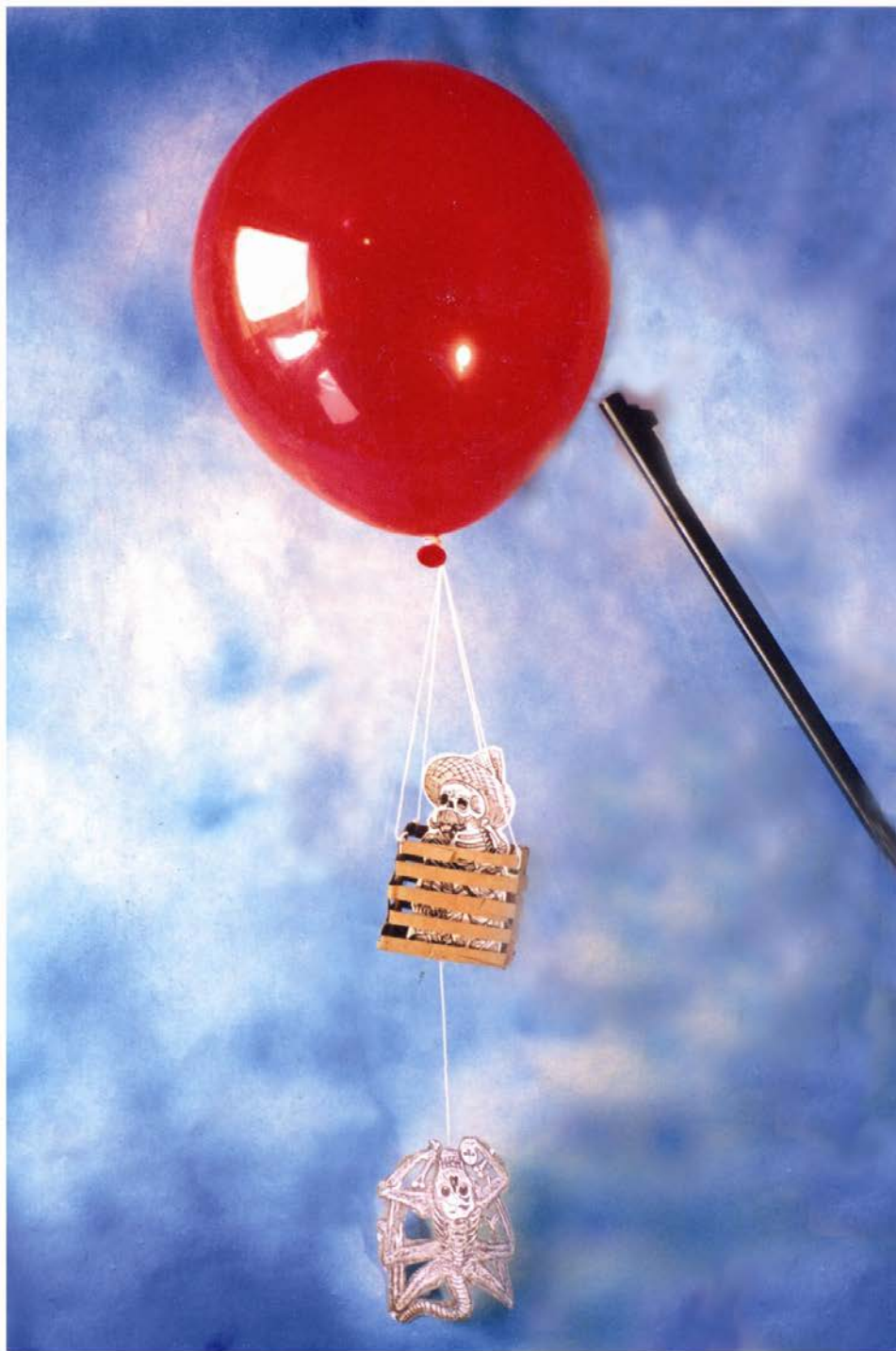
Sobre Francisco I. Madero bastará con decir que nació en Coahuila en el año de 1873, de familia acaudalada, vivió una niñez tranquila lejos de problemas políticos y sus estudios los realizó en el extranjero, su pensamiento político reflejado en su libro La sucesión presidencial de 1910 fue el que marcó el inicio de su odisea, la cual llegó a su fin durante la Decena Trágica siendo asesinado tras un golpe de estado en febrero de 1913. Entre sus triunfos se puede contar el haber derrocado a Díaz y asumir la presidencia de la república, que es cuando al parecer comenzaron sus infortunios.

²⁴ *Íbidem*, p. p. 209-211

²⁵ González Mello, Renato, *op. cit.*

²⁶ Zamora, Fernando, *op. cit.* p. 155, “lo poético” “no se circunscribe a la esfera de lo verbal, abarca también la producción visual, o musical. Poiesis significa originalmente “creación”, la cual se puede lograr a través de un juego” en el que interactúan “un factor intelectual – conceptual y un factor emocional – sensorial.

²⁷ Abstracción se toma aquí en el sentido del término latino *abstrahere*, que significa “develar”, “separar el recubrimiento” de algo en un objeto; retirar de él este recubrimiento y extraer una parte de ese algo para un examen más profundo, Costa también había acusado otro sentido para abstracción, proveniente del griego *aphairesis* significa el proceso mental del hecho de retirar la atención del sujeto sobre lo particular, lo accidental, lo no esencial, para centrarla en lo general, lo inevitable, lo esencial.



EL DOBLE SUICIDIO DE MADERO

3.4.1.2. Discurso Esquemático

Abre non facimus, si per visibilia invisibilia

No nos equivocamos si mostramos lo invisible a través de lo visible²⁸

Cita muy acertada para comenzar este apartado, pues nos enfrentamos ante una de las principales problemáticas que manejan los discursos, y, en especial los discursos históricos y arqueológicos, pues tienen como fin la búsqueda de la verdad; no obstante, en beneficio de la claridad de sus mensajes se recurre a discursos no verosímiles²⁹, en primer lugar porque aparentemente la esquemática implica ya el manejo de un tercer lenguaje³⁰, ubicado en el último grado de la escala de la iconicidad, y, por ende, menos parecido a lo real³¹; en el caso de la ilustración científica figurativa, ésta se ve en la necesidad de deformar sus elementos para mostrar relaciones más complejas.

3.4.1.2.1. Técnicas de Ilustración

Bueno, anteriormente ya se habló de la fotografía como medio de registro y del dibujo como medio de análisis, ambos forman parte del repertorio de sistemas de representación que maneja la ilustración científica aprovechando las ventajas de cada uno.

Ilustración Científica

La tradicional ilustración científica basada en el dibujo gráfico puede ostentar un mayor y más penetrante índice de visualidad que los medios técnicos de registro óptico, es la opinión de Martínez Moro, y es que es mediante la ilustración científica que podemos obtener imágenes de lo real, mas no reales, que sean capaces de mostrar lo que son cortes, transparencias, nos hace imaginable la comprensión de un fenómeno, su temática es la que definiría en todo caso su carácter secuencial o global, y por lo general no escatimará en recursos técnicos a fin de obtener la representación más clara.

Los Esquemas

Como repertorio básico del lenguaje de los esquemas tenemos:

- Imágenes y formas figurativas
- Supersignos, o conjunto de signos
- Signos normalizados, alfabéticos, convencionales, pictográficos
- Infrasinios, grafemas y morfemas, unidades mínimas constitutivas del signo.

²⁸ Gregorio Magno, en Burke, *Peter. Visto y no visto. op. cit.*

²⁹ Sèxe, Néstor. *op. cit.* p. 86

³⁰ Costa, Joan *op. cit.* el considera a la esquemática como un tercer lenguaje más allá de lo lingüístico y de las imágenes.

³¹ Aunque para Platón el discurso más icónico tampoco es verdadero por ser una mera imitación del mundo de las ideas.

Costa propone la siguiente tabla en la que se encuentran agrupadas las seis grandes familias de esquemas que él considera constituyen a su llamado tercer lenguaje, como podemos ver además de que él mismo lo explica aquí no está contemplada la información icónica presentada de manera esquemática, pues afirma que es una aplicación de criterios propios de la esquemática.

Familias de esquemas

Funciones	Tipologías
1. Esquemas para expresar estados de un conjunto determinado de objetos o fenómenos.	<ul style="list-style-type: none"> • Isogramas • Cartogramas • Tecnológicos • De desarrollo • Funcionales • Logigramas • Histogramas • Diagramas
2. Esquemas para expresar estructuras	<ul style="list-style-type: none"> • Organigramas • Redes
3. Esquemas para expresar relaciones	<ul style="list-style-type: none"> • Sociogramas • Ordinogramas
4. Esquemas para expresar desarrollos, procesos y evoluciones en el tiempo.	<ul style="list-style-type: none"> • Cronogramas • Plannings • Ciclogramas • Árboles • PERT • Algorigramas
5. Esquemas para expresar obtención de resultados	Nomogramas: <ul style="list-style-type: none"> • Numéricos, ábacos gráficos • Descriptiva • Estática gráfica • Grafos vectoriales
6. Esquemas para presentar informaciones puramente textuales	<ul style="list-style-type: none"> • Semantogramas • Bloques lógico-semánticos • Logigramas • Estructuraciones discursivas

Como conclusión considero que el tipo de representación figurativo sí debe ser contemplado dentro del terreno de los esquemas, pues lo que va a definir a un discurso esquemático es su forma relacional más que las características de los signos contenidos.

3.4.1.2.2. Discurso Esquemático aplicado al campo arqueológico

¿Por qué Esquemático?

De hecho comienza siendo un Discurso Descriptivo (cap. 2) puesto que como primer objetivo tenía el documentar los hallazgos de una excavación arqueológica realizada en el año 2003 en El Tajín, concretamente en el área de Morgadal Grande, las ilustraciones datan lo que fue en entierro colectivo en esa zona, por lo que se inserta de inmediato en el campo de estudio de la **antropología física**, definida como "la ciencia comparativa del hombre, que trata sus diferencias y causas de las mismas, en lo referente a su estructura, función y otras manifestaciones, según el tiempo, variedad, lugar y condición."³²

Entre las áreas de la Antropología Física podemos mencionar a la Osteología, las razas humanas, la paleoantropología, craneología, sistema nervioso, herencia, miología, filogenia, etc.

Comas retoma algunos métodos de Antropología Física y menciona en especial el de Martin, el cual me permito reproducir a continuación:

- A) Métodos para la obtención de material
 - 1) Investigaciones en el vivo
 - 2) Material muerto (cadáveres, órganos internos)
 - 3) Otros métodos
- B) Métodos de medición y descripción
 - 1) Puntos de vista generales
 - 2) Métodos de reproducción (fotografías, representación gráfica, reproducción plástica)
- C) Métodos para la elaboración del material (Estadística)
 - 1) Naturaleza y fundamentación del análisis estadístico
 - a) Planificación y técnicas estadísticas
 - b) Representación gráfica
 - c) Conceptos fundamentales del trabajo estadístico
 - 2) Características de grupo y su comparación
 - a) Parámetros estadísticos
 - b) Comparación de la frecuencia y de la distribución
 - c) Correlaciones
 - d) Diferencias en relación al grupo (posición del individuo dentro del grupo)
 - 3) Estadística genética
 - a) Obtención del material y crítica del mismo
 - b) Estadística genética en la población
 - c) Estadística genética del clan
 - d) Estadística genética de la familia
 - e) Estadística de géneros

Ahora pasaremos a lo que es la descripción del proyecto, del que sus resultados finales se mostrarán en el último capítulo.

³² Comas, Juan, *Manual de Antropología Física*, IIA / UNAM, México, 1976, p. 54

3.4.1.2.2.1. Desarrollo del Proyecto de Ilustración Científica sobre Sistemas de Enterramientos en Morgadal Grande

Antes que nada me gustaría exponer el método³³ de trabajo para la realización de ilustraciones de carácter científico, y que básicamente fue seguido al margen de este proyecto, concretamente en todo lo referente a los sistemas de enterramientos y ofrendas del Altar Central de la Plaza Norte de Morgadal Grande:

Bocetos Iniciales

- Velocidad / Cantidad
- Técnicas de Expansión

Selección de Ideas

- Combinación
- Evaluación
- Jerarquización

Evolución de Bocetos

- Inscripción de cuerpos geométricos
- Calcados sucesivos
- Fotocopiado – reducciones y ampliaciones

Composición

- Planeación del dibujo
- Selección de elementos
- Localización gráfica de elementos

Refinado

- Tonalidades y sombreados
- Calidad de línea y contrastes
- Uso de elementos y diseño de fondos

Acabado

- Boceto de presentación
- Maqueta

Todas estas etapas previas a la obtención de las imágenes finales se vieron implicadas en cada una de las etapas dentro del proyecto con pequeñas diferencias de método dependiendo de las características concretas de la información. Mi labor en el Instituto de Investigaciones Estéticas como asistente de proyecto podría resumirse en tres etapas:

³³ Proceso utilizado en la clase de Ilustración de Jorge Novelo, 2001.

1. Etapa del **Dibujo Descriptivo**

La problemática en un principio consistió en reponer la información extraviada o no existente durante el proceso de excavación, esto es la obtención de un plano general de planta del sitio con información de piedras y los 14 individuos pertenecientes al entierro colectivo del Altar Central de la Plaza Norte de Morgadal Grande, la primera información era un dibujo de campo referente a los entierros 1, 2, 3, 4, 5, y 6, siendo necesario reconstruir 7^a, 7b, 8, 9, 10, 11, 12 y 13.

Este problema implicó 2 procesos que a la par que simultáneos resultaban contrarios:



Ilustración 1 a la izquierda dibujo original de campo, a la derecha mi versión después de indicaciones referentes a omitir representación de tierra y geometrizar un tanto las piedras, falta otra parte del dibujo pero como es un ejemplo no me parece necesario reproducirlo completo.

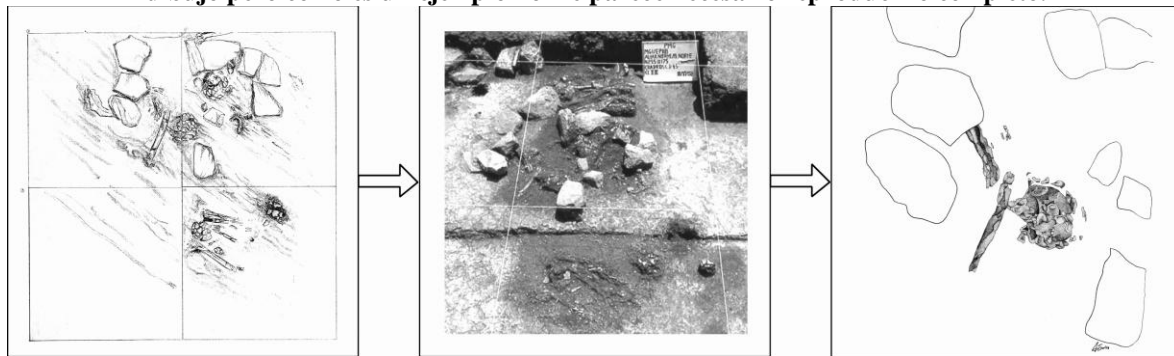


Ilustración 2 De izquierda a derecha Plano, Fotografía y Dibujo de entierro individual

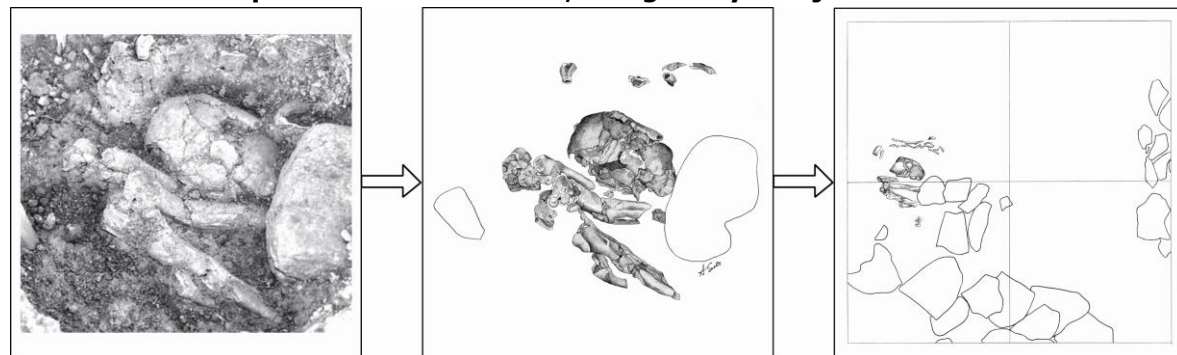


Ilustración 2 Fotografía de Individuo 9, ilustración del entierro 9 y su inserción en el plano.

Estos procesos se debieron a que se pensó que no existían³⁴, por lo que fue necesario buscar los registros fotográficos que tampoco ayudaban mucho, pues no proporcionaban la vista necesaria de planta además de que por cuestiones de color se dificultaba distinguir entre piedras, hueso y tierra, a partir de la ubicación de las fotografías se realizó en dibujo de cada individuo intentando tener la vista más aproximada a la aérea, para posteriormente mediante una reducción ya con herramientas digitales poder integrarla al plano general, este proceso implicó la purificación de la imagen, es decir, eliminar los elementos que pudieran ser obstáculo a la lectura de la imagen; el resultado fue un conjunto de restos óseos y las piedras de la excavación como referencia en el plano.

El otro inconveniente es que al no haber estado yo en el proyecto hace tres años y por ende menos en la excavación, fue necesario buscar en las libretas de campo un registro de lo que fue la excavación, pues las diapositivas eran muchas y desde tan variadas perspectivas que dificultaban la organización e integración del material.

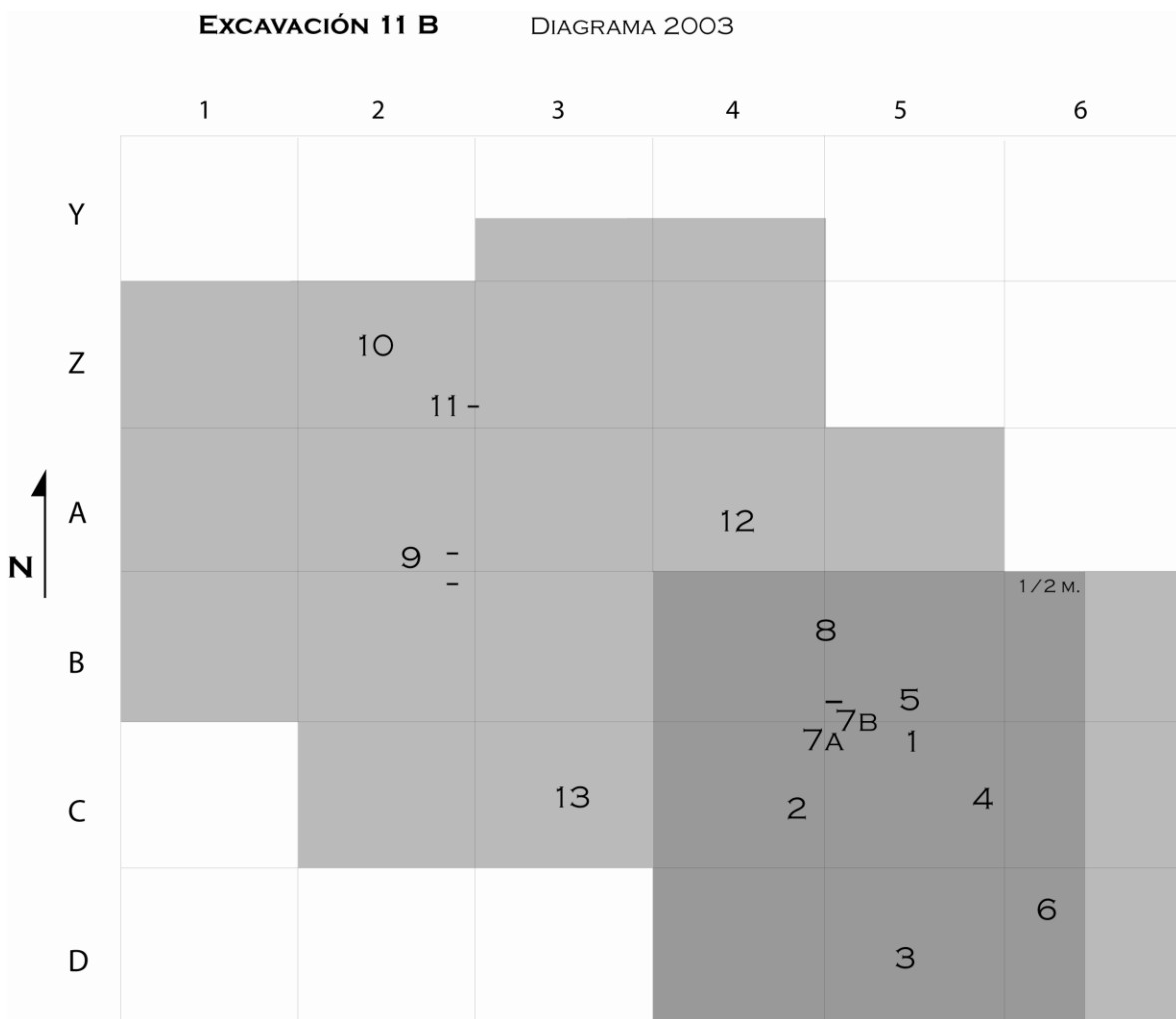


Ilustración 3 Diagrama de la excavación 11B

³⁴ Después de 6 meses se encontraron algunos archivos de la excavación 11B que tenían dibujos de campo de los individuos 8, 9 y 11.

Planteado ya este primer esquema y un primer plano que equivale a la zona coloreada en gris más oscuro se cotejaron las fotografías de la excavación y un poco a tientas y a manera de un sistema de relaciones entre fotografías:

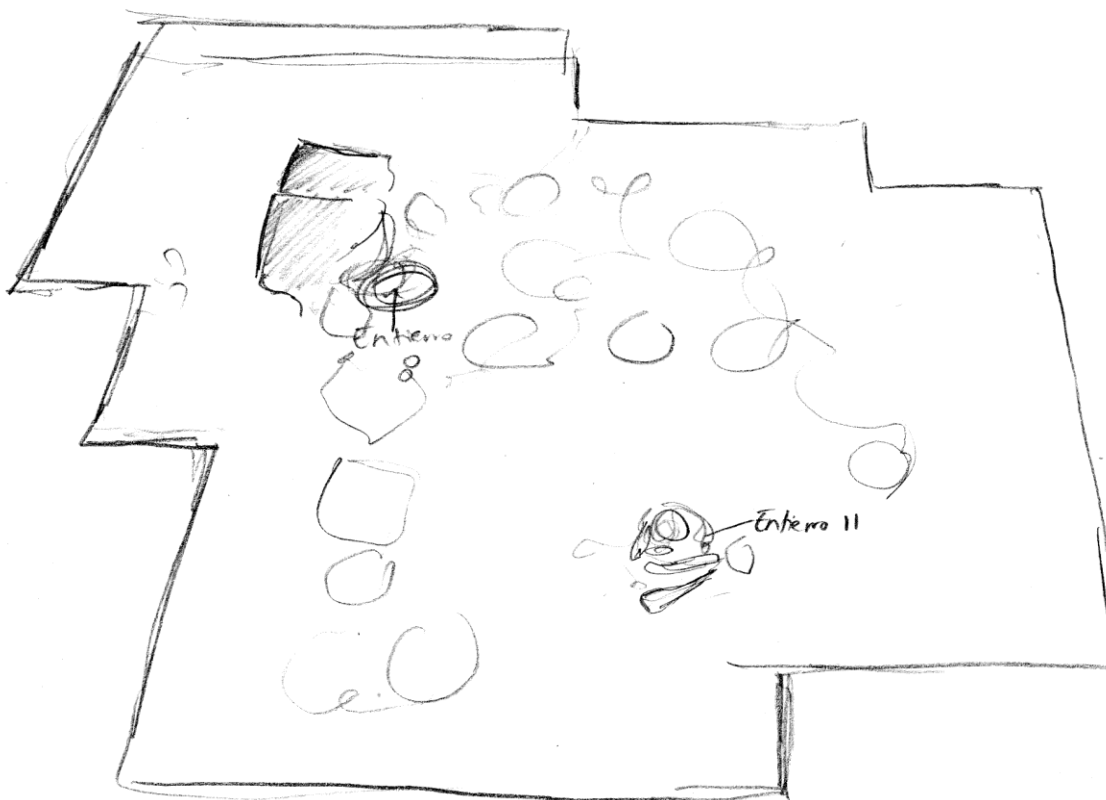


Ilustración 4

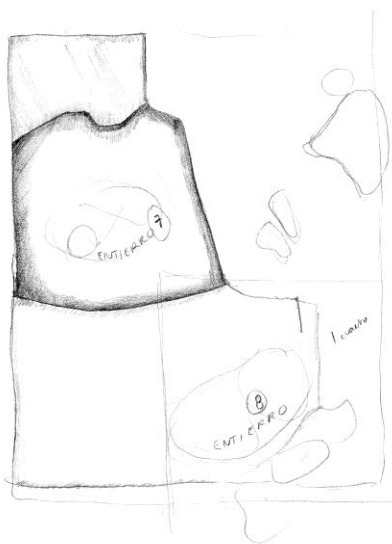


Ilustración 5 Acercamiento a los desniveles de tierra que contenían a los individuos 7b y 8.



Ilustración 6 y 8

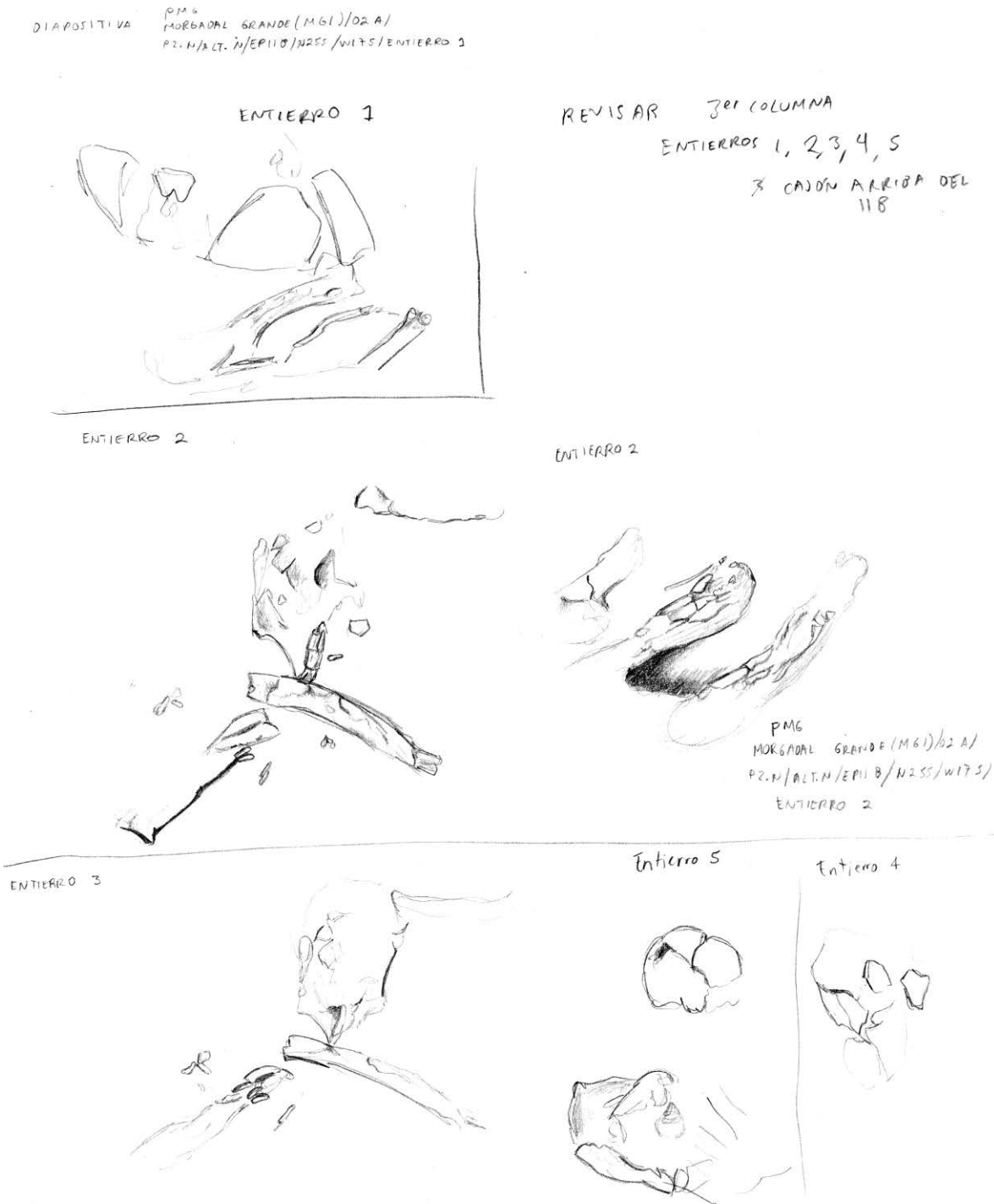


Ilustración 7 Dibujo de varias fotografías con objeto de buscar su ubicación en el plano y la correspondencia con cada individuo.

Ya obteniendo una especie de maqueta integrada con los 14 individuos y las piedras de referencia se procedió a realizar los primeros originales del plano a manera de cuadrantes de 4 x 4 para que fueran visibles en tamaño carta, después digitalmente se procedería a integrarlos en un plano general a una escala de 50%, los cuadrantes equivalían 10 cm. a 1 m. de su tamaño real.

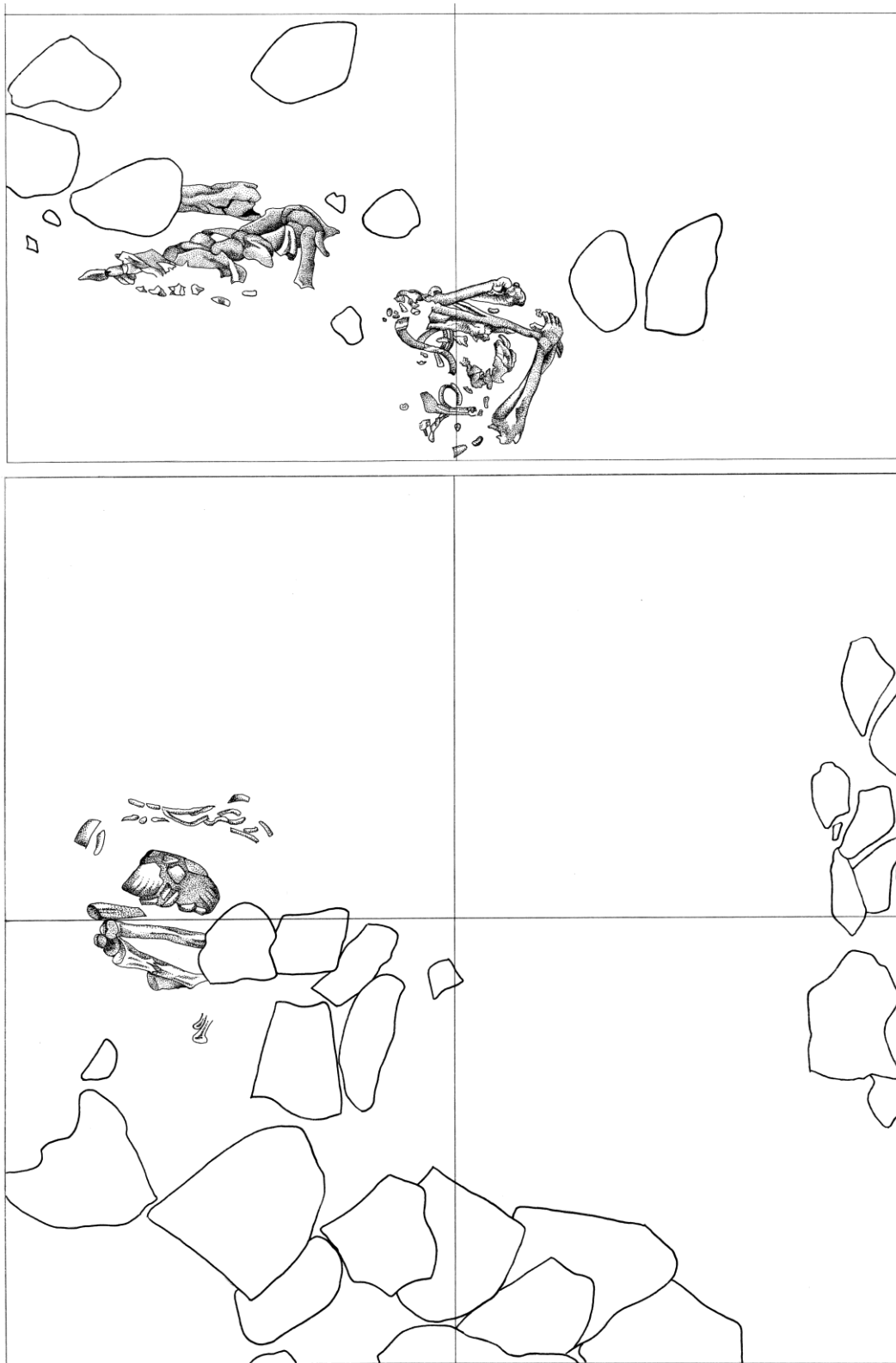


Ilustración 8

Corresponden la primera a la parte superior izquierda y la segunda es el cuadrante que le sigue hacia abajo, realizados en tinta china.

Como aquí nada más estamos hablando del proceso, los dibujos anteriores son un ejemplo, ya en el capítulo que sigue se integrarán las ilustraciones finales en su totalidad.

Para esta etapa se elaboró un dibujo tamaño carta de la osamenta de cada entierro con todo y sus piedras de referencia, esto con técnica de puntillismo, luego cada uno de éstos se integró en el plano después de haber ajustado sus proporciones, se les colocó su respectivo número y se hicieron varias imágenes con retícula y sin retícula y conformando un total de 5 cuadrantes.

El plano general terminó con un tamaño de 40 x 50 cm. Entendiendo que cada 10 cm. equivale a 1 m., y sólo están plasmados los cuadrantes que mostraban algún tipo de información, ya sean los mismos muertos o las piedras de referencia. Asimismo cabe señalar que la mayoría de la información recabada llevaba por nomenclatura dentro del archivo 11 B.

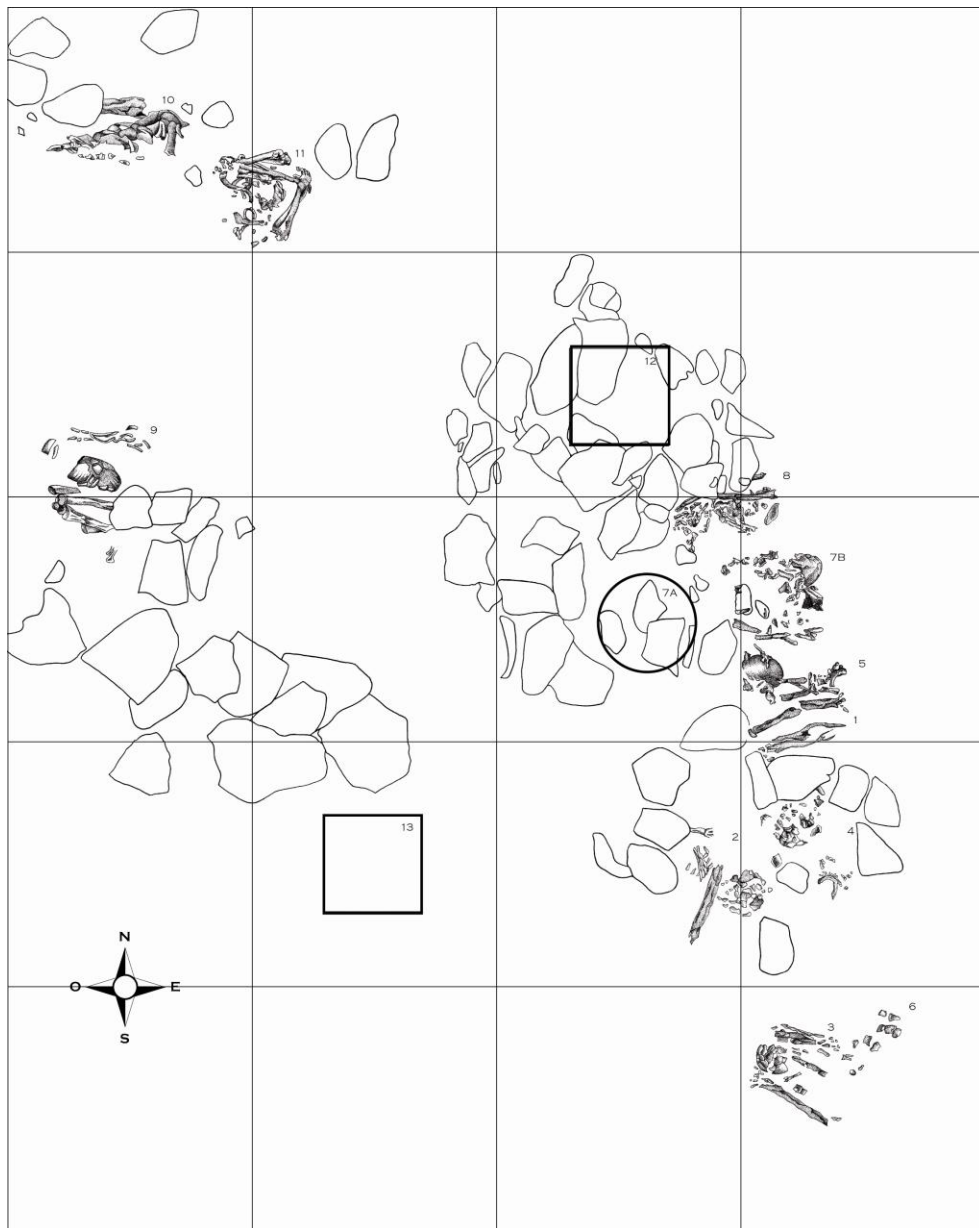


Ilustración 9
Dibujo descriptivo de Entierro Individual

Como ya vimos estos dibujos se realizaron de forma simultánea a la elaboración del plano a partir de fotografías:

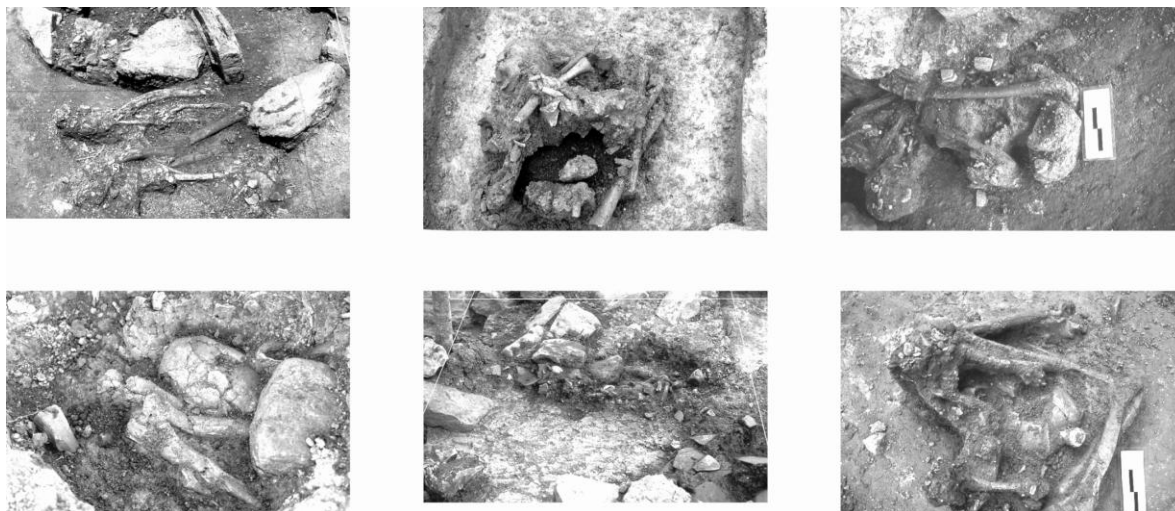


Ilustración 10

Fotografías realizadas durante la excavación del proyecto PMG. De izquierda a derecha corresponden a los individuos 1 y 5, 7b, 8, 9, 10 y 11.

Después de seleccionadas las fotografías se procedió a bosquejar cada uno de los individuos, el acabado final es en puntillismo con tinta china.

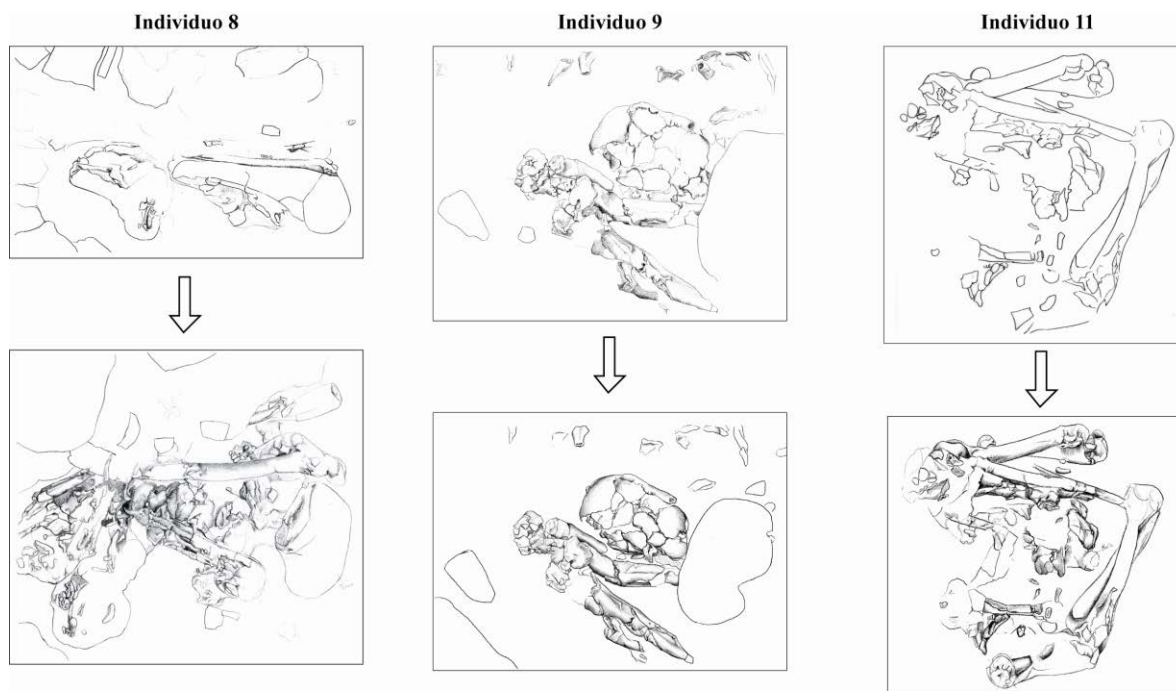


Ilustración 11 Bosquejo y trabajo a lápiz de cada uno de los entierros.

Para una mejor visualización anexo los dibujos del individuo 7b:

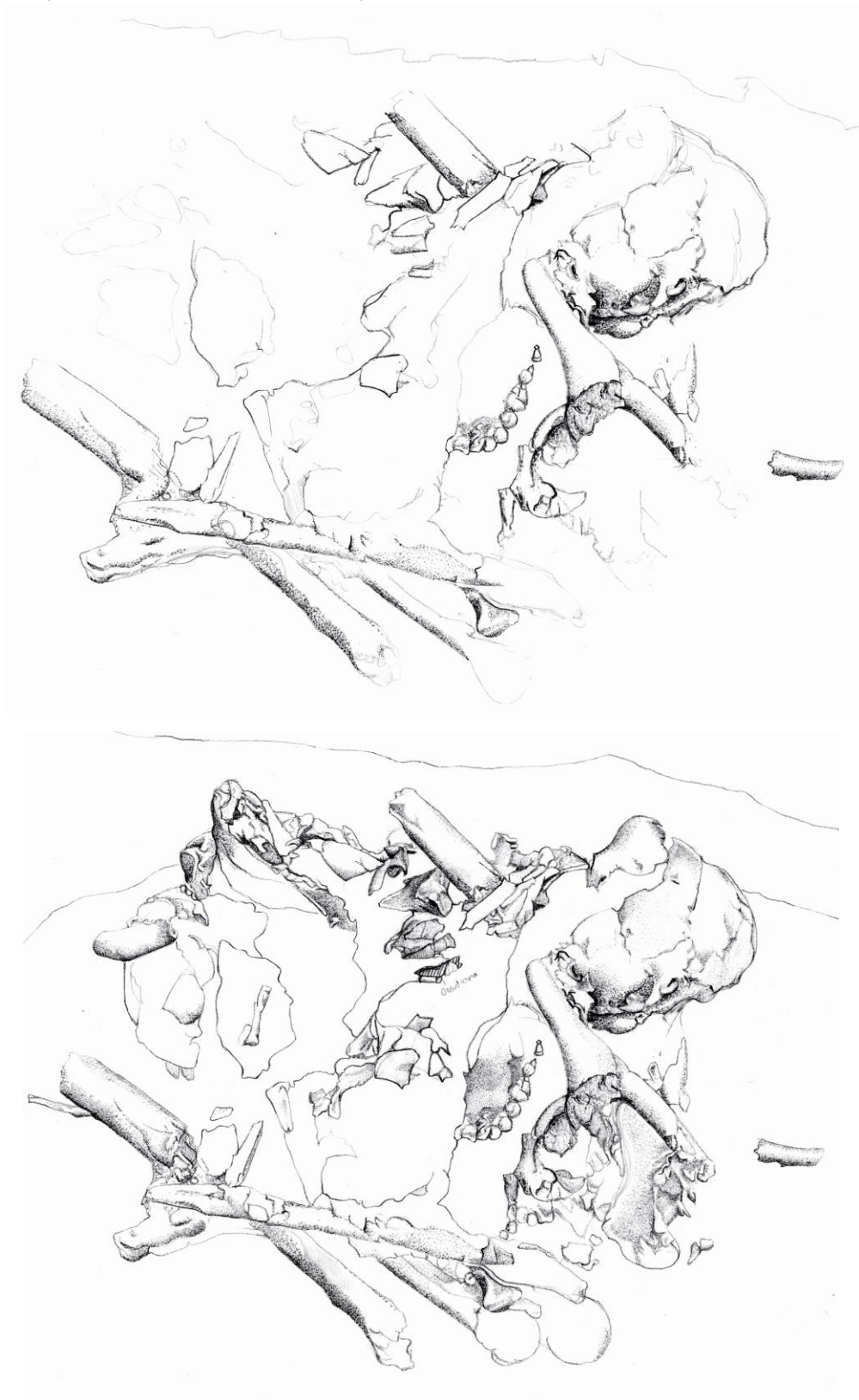


Ilustración 12 Otra perspectiva del individuo 7b



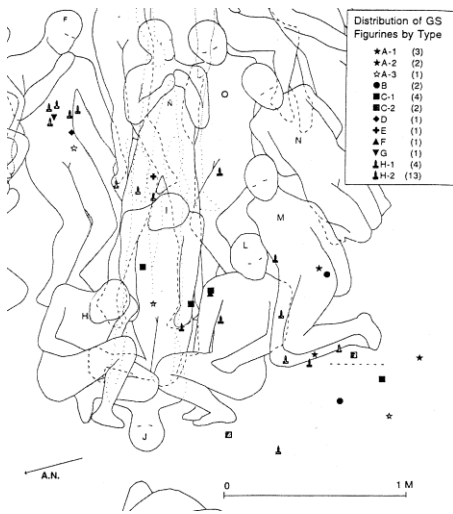
Ilustración 13 Principio del trabajo en tinta



Ilustración 14 Dibujo preliminar en lápiz, la parte que sólo está delineada se eliminó en la ilustración final pues era la tierra en la que estaban encajados los huesos.

2. Etapa del **Dibujo Esquemático o Reconstructivo**

Esta fue una de las etapas que implicó mayores problemas, entre los principales se encuentra el manejo de lenguajes distintos, cuestión fundamental para determinar las características de la representación y para entender las posiciones a representar. El trabajo que se encomendó fue un dibujo de tipo esquemático, pero el deseo real era un dibujo reconstructivo en el que se muestre la **silueta del cuerpo, cuestión que quedó aclarada al cotejar con dibujo de "Saburo"**³⁵ como se muestra a continuación:



A partir de estas referencias se inició la fase de bosquejo y planeación de este tipo de dibujo reconstructivo, haciéndose entonces a la par que el dibujo de osamenta.

En sí se trata de imágenes reconstructivas de los entierros, en los que se muestre la posición de los difuntos, mas no como esqueletos sino encarnados.

Para este tipo de dibujos se partió de los esquemas existentes basados en los esqueletos o en figuras de palo con **las posiciones por así decirlo "clásicas"** como lo son las de decúbito dorsal y ventral, sin embargo, algunos entierros presentaron problema para su reconstrucción debido a su forma irregular, siendo necesaria la toma de fotografías con modelos buscando un referente más cercano a la posición deseada, teniendo en cuenta claro está, que se trataba de

representar posiciones de cuerpos ya inertes por lo que trabajar con modelos vivos siempre resulta una mera aproximación. Las tomas fueron al aire libre procurando ser fotografías de planta, y se tuvieron que realizar varias sesiones fotográficas al encontrarse nueva información acerca de las posiciones. En sí se tomó fotografía de todas las posiciones pero en las que hubo necesidad de mayor inferencia fue en las de los individuos 8, 10, y 11 por tener éstos una forma no convencional de enterramiento, el primero de ellos es un individuo femenino que tenía por forma Irregular de variedad decúbito Lateral Derecho, había sido decapitado, su cabeza estaba entre las piernas, específicamente entre ambos fémures y el rostro hacia el cielo.

Los problemas del individuo 10 se derivaron principalmente del registro de campo, pues no se encontraba el dibujo de sitio y las fotografías existentes del mismo entierro no eran coincidentes, por lo que a partir de su descripción se dedujo que la posición del individuo era en forma Irregular también, en decúbito ventral con el rostro hacia la tierra³⁶.

El individuo 11 de hecho cambió de posición, de decúbito ventral a la forma sedente, había sido decapitado también y su cabeza estaba deslizada entre las piernas con el rostro hacia el cielo,

³⁵ Así se le conoce al tipo de representación manejada en el proyecto de excavación de Saburo Fujiyama en Teotihuacán.

³⁶ Sittón, Mair en su tesis La desigualdad ante la muerte en el Epiclásico Local, de esta investigación parten todas las ilustraciones elaboradas, cabe mencionar que al hacerse hincapié en la información existente como en la que se fue construyendo en términos de visualidad algunos datos cambiaron como lo son la orientación del entierro 9 y la forma del entierro 8 al observar la fotografía de referencia, mostrando así la potencialidad de la imagen como discurso y como documento "verdadero", todas estas correcciones aparecerán en su nueva tesis Ofrendas de Sangre: Rituales sagrados en la región de El Tajín, del mismo autor, la cual actualmente está en proceso.

presumiblemente se trataba de un prisionero, cosa que se deduce por llevar los brazos hacia atrás de la espalda, elemento que descartó también el que pudiera tratarse de una posición en flor de loto, posición que se había creído por la posición de las piernas, pero al ser ésta una posición destinada a los gobernantes se le descartó por completo, optando mejor por un ligero desfase entre las piernas.

Teniendo como base las fotografías se hicieron varios dibujos sobre ellas tratando de eliminar los rasgos particulares de las modelos en cuanto a la complexión, para adelgazarlas y bajar la estatura, pues los individuos de El Tajín eran más bien pequeños.

La representación en general de los entierros fue de planta y a pura línea, esto después de una depuración de los dibujos, en los que se intentó representar la torción del individuo 8 y clarificar la posición del individuo 11, pues la representación de planta omitía muchos rasgos que entorpecían la visualización del entierro.

Todos los individuos de la forma decúbito lateral llevaron como patrón el mismo dibujo o ilustración, sólo se hace hincapié en el lado y en si estaban decapitados o no. Como conclusión se llegó a la obtención de 4 sistemas de enterramiento que fueron representados en el plano ya de forma digital; éstos corresponden a:

- **Decúbito Lateral**, que lo integran los individuos 1, 2, 4, 5, 7a, y 9.
- **Decúbito Ventral**, que lo integran los individuos 3, 7b Y 10.
- **Irregular en Decúbito Lateral**, integrado por el individuo 8.
- **Sedente**, representado por el individuo 11.

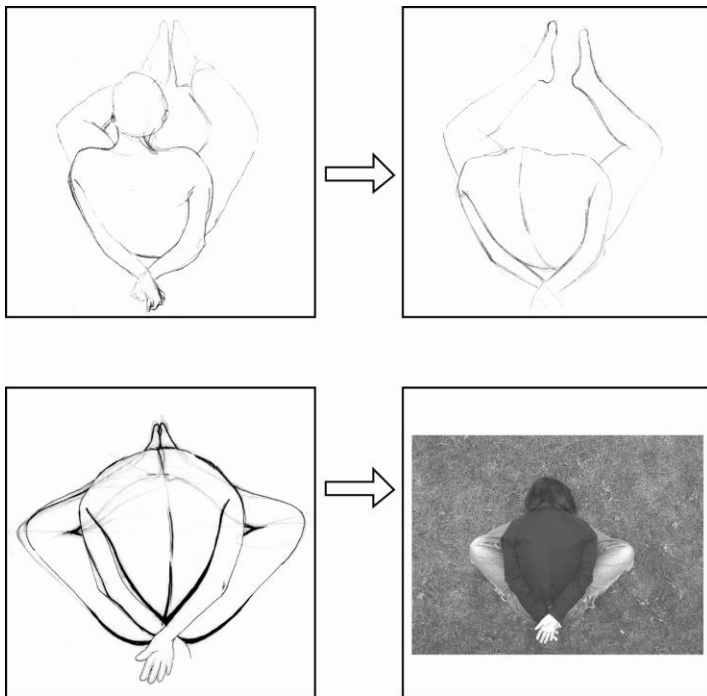


Ilustración 15 distintas vistas e intentos del entierro 11, cómo se puede ver el hecho de perder la cabeza puede resultar grotesco y afecta la percepción de la figura completa.

Hay que aclarar que los entierros 6, 12 y 13 fueron removidos, por lo que no hay dibujo esquemático de ellos, simplemente se representa con recuadros en el plano el espacio que hubieran ocupado.

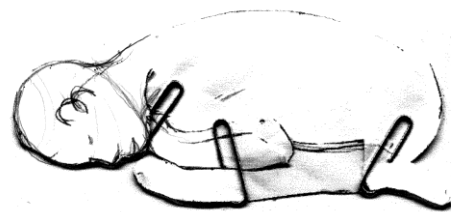


Ilustración 16 Posición Ventral

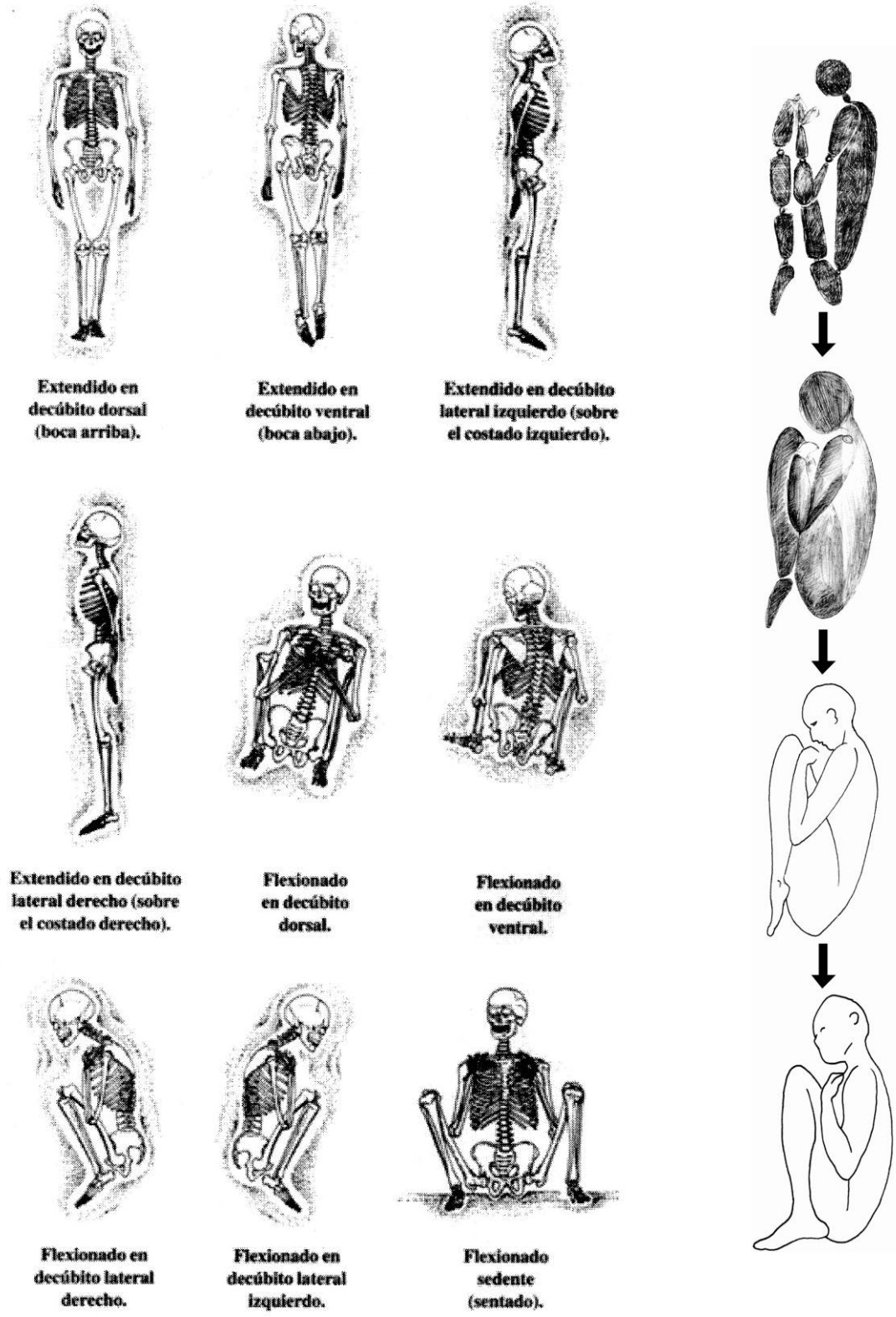
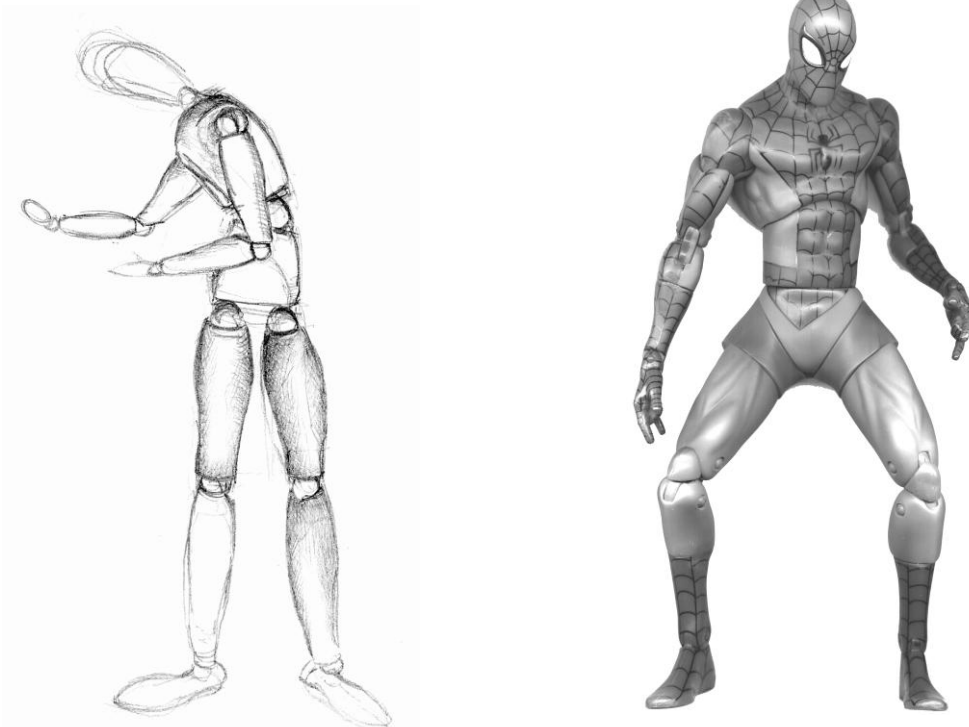


Ilustración 17 Esquema de posiciones tomado de Arqueología Mexicana No. 40

Como apoyo y en virtud de que los modelos vivos no podrían hacer nunca la posición de un muerto se tuvo que recurrir también a los siguientes modelos:



Los 14 individuos con sus respectivas posiciones fueron integrados en un plano general, en el que, al igual que éstos, se integraron las piedras de la excavación, toda esta información se verá ya en su presentación final en el capítulo que sigue.

Al final de este proceso tenemos:

- 14 dibujos de entierros individuales de tipo esquemático con Norte.
- 14 dibujos de entierros individuales de tipo esquemático con Norte y piedras.
- 1 Plano General con los 14 individuos en su forma esquemática.
- 1 Plano General con los 14 individuos en su forma esquemática y con retícula.
- 1 Plano General con los 14 individuos en su forma esquemática, con las piedras de referencia.
- 1 Plano General con los 14 individuos en su forma esquemática, con las piedras de referencia y su retícula
- 1 Plano en el que están integrados todos los entierros pertenecientes a un mismo sistema de enterramientos, esto es 4 planos más.

3. Ofrendas

Dibujo de cada uno de los elementos de la ofrenda y su ubicación en el cuerpo, primero se procedió a dibujar un elemento representativo de cada elemento de la ofrenda haciendo bocetos previos a lápiz partiendo de los objetos originales y respetando sus escalas, después se pasó a la elaboración de los dibujos finales con la técnica de puntillismo con tinta china. Se escaneó y retocó digitalmente cada dibujo a 300 dpi del tamaño original para seguir con el siguiente proceso referente a la colocación de la ofrenda en los entierros individuales, para los cuales, a partir de la posición en el plano general se trabajó con cada individuo del entierro, con su respectivo norte y las piedras alrededor, y en base al esquema del A. F. Mair Sittón que a su vez se basó en los reportes de campo de la excavación, fue posible colocar cada elemento de la ofrenda sobre el cuerpo reconstruido simulando su apariencia a la hora de morir.

En sí la representación de las ofrendas se trabajó en 2 sentidos, el primero de orden simbólico, mediante una abstracción de los elementos para ubicarlos todos en un plano general; posteriormente, la representación más figurativa o cercana a la realidad se colocó en cada uno de los individuos presentados de forma individual y por ende de mayor tamaño para una mejor apreciación.

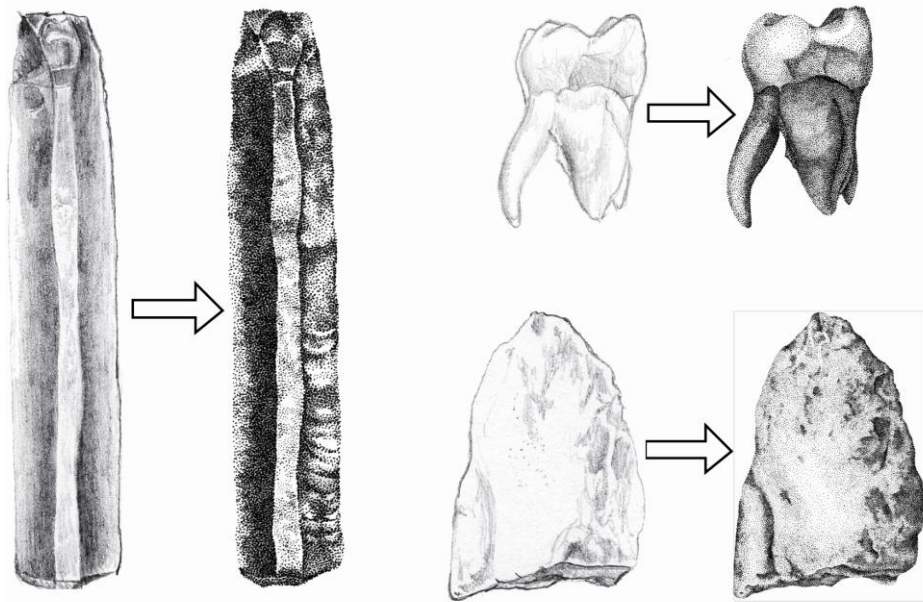


Ilustración 18

De izquierda a derecha, la navajilla de obsidiana, un diente y una lasca de arenisca

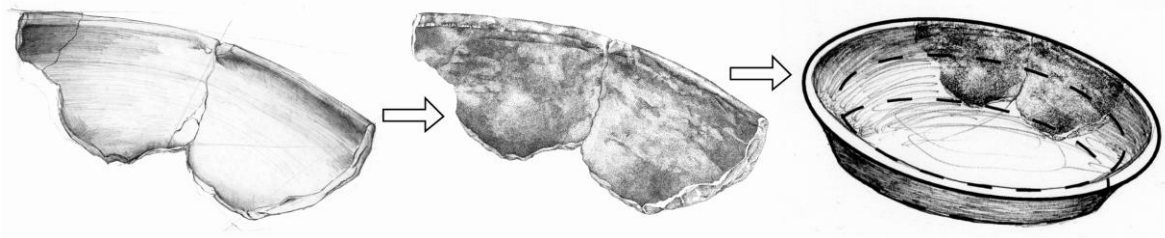


Ilustración 19 Reconstrucción a partir de un fragmento de la vasija

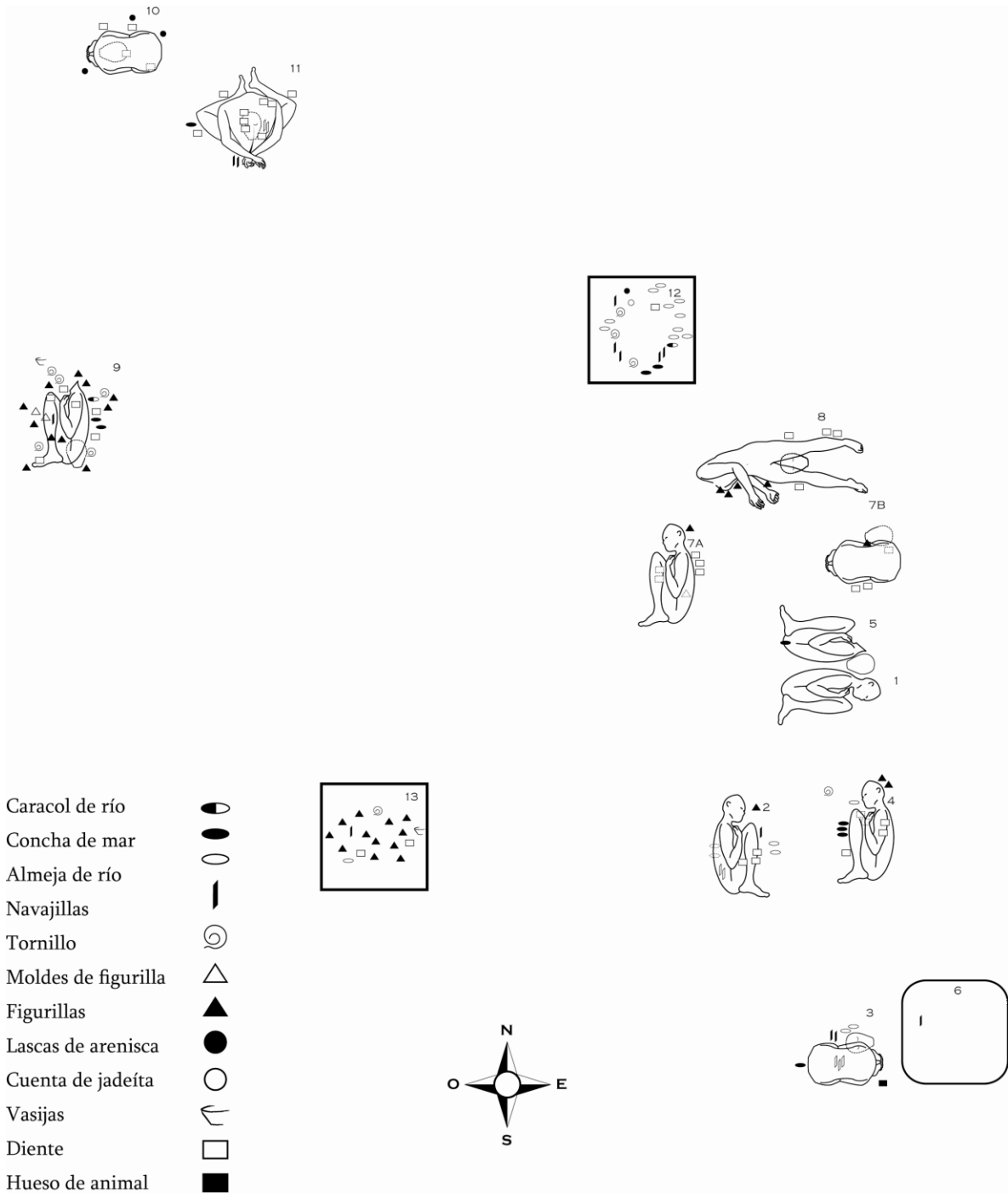


Ilustración 21
Plano General Esquemático dónde ya aparece la simbología de Ofrendas.

Tabla de Mutilación Dental

Se realizaron dibujos de cada diente que presentara mutilación dental, siendo solamente el caso de los individuos 3, 5, 7^a, 8 y 13, ya sea que estas mutilaciones pertenecieran a estos individuos o a dientes asociados a su inhumación, el tipo de mutilación es definido según la tabla de Romero sobre mutilaciones en Mesoamérica, para no repetir información ésta la presentaré también en el siguiente capítulo.

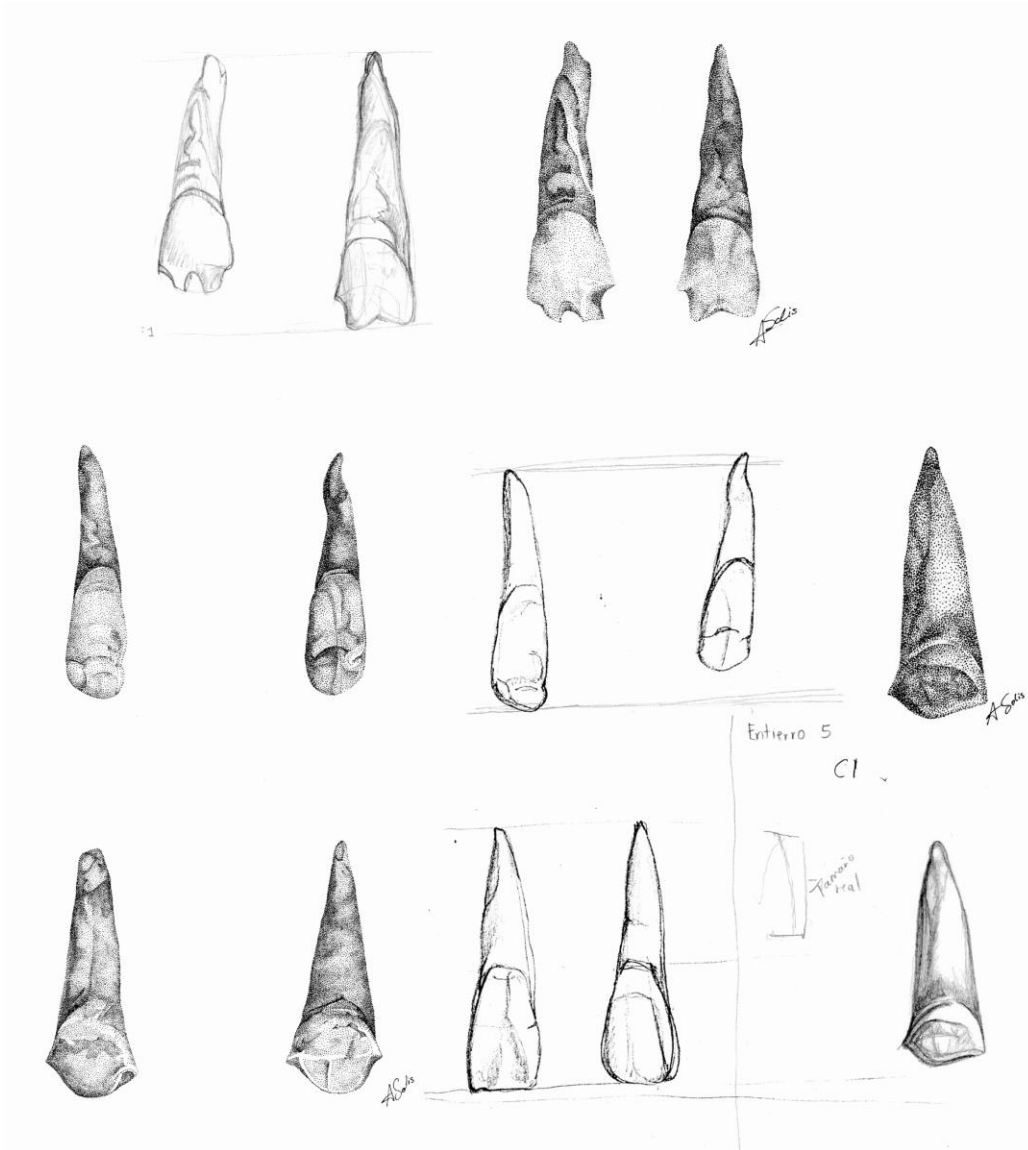


Ilustración 22 Dibujo previo e ilustración Final de la mutilación dental de los individuos 3, 5 y 7a

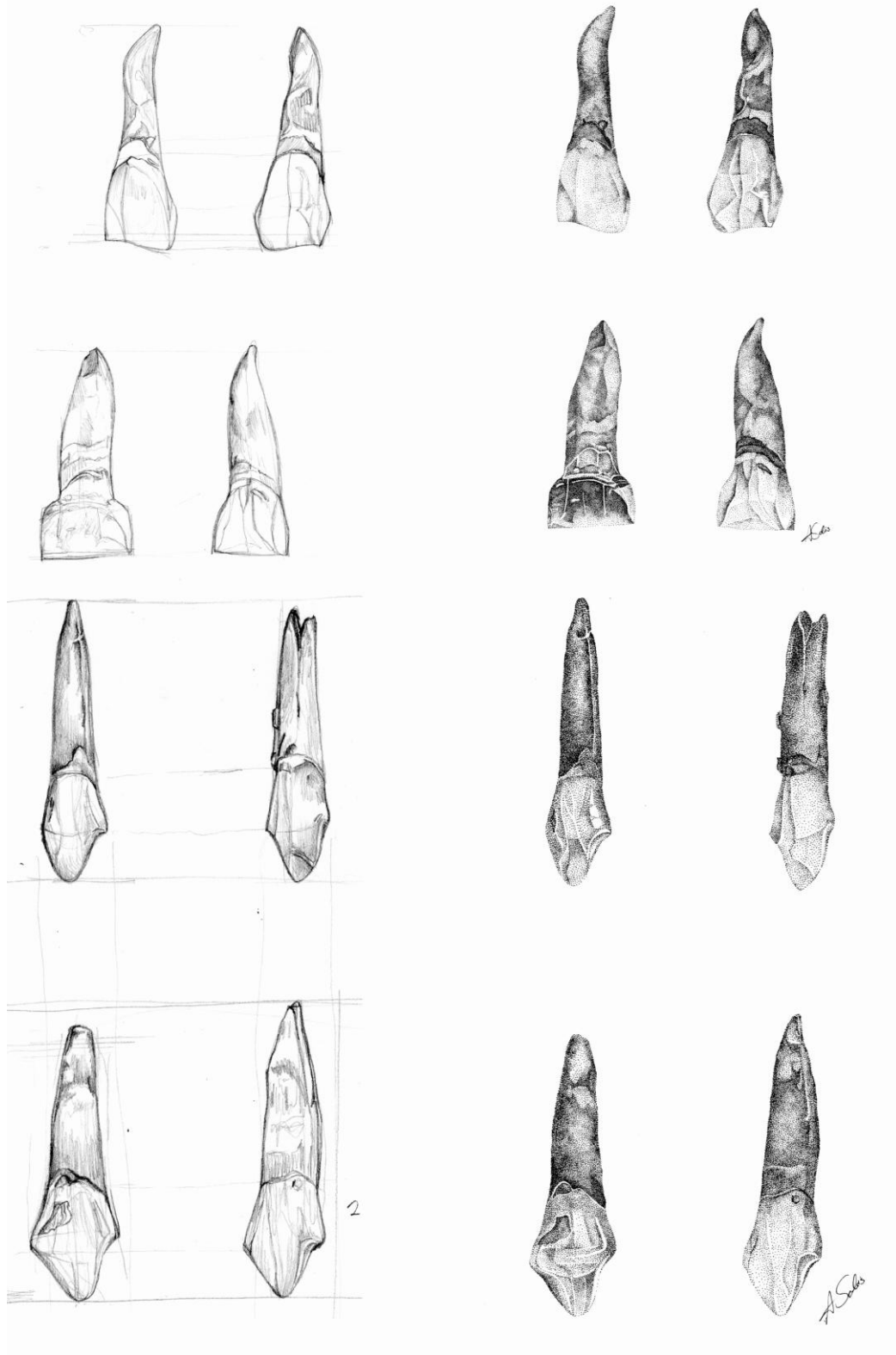


Ilustración 23

Dibujo previo e Ilustración Final del Individuo 8 junto con los dientes que le son asociados.

Capítulo 4

El Tajín

Ubicado por algunos como una región perteneciente a las culturas del Centro de Veracruz, El Tajín fue la ciudad que fungió como centro político y religioso de la región Centro –Norte de Veracruz durante el período Clásico tardío y parte del Epiclásico local (Ca. 900-100 d. C.), su religión era politeísta como en el resto de Mesoamérica figurando Tláloc como dios principal, es mayormente conocida como ciudad del trueno, bien podría referirsele como *lugar de los seres invisibles o espíritus*¹



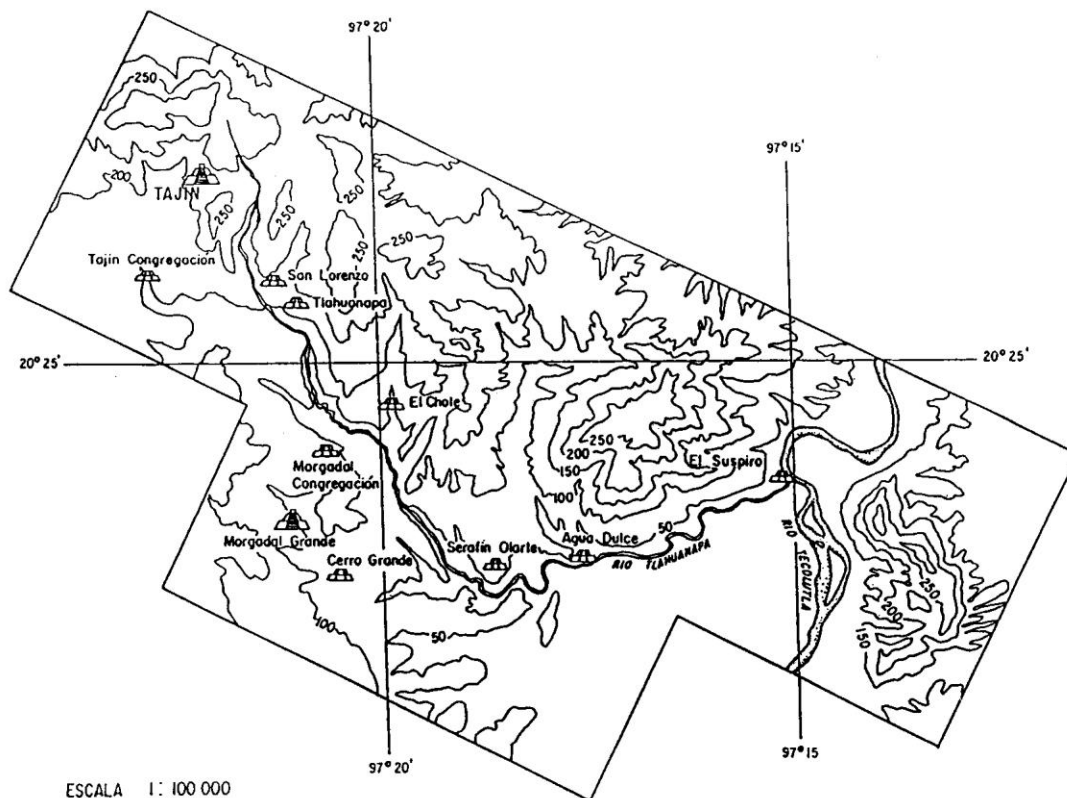
Mapa de las zonas arqueológicas de Veracruz

¹ El Dr. Arturo Pascual comenta que *rayo o trueno* es el significado que Diego Ruiz le confirió a la ciudad por allá del siglo XVIII, pero que sin embargo, considera factible considerar este último término basándose en una reflexión previa de Wilkerson, pues con este último término se designa a “todos aquellos lugares sagrados cuyos nombres se perdieron en la antigüedad”.

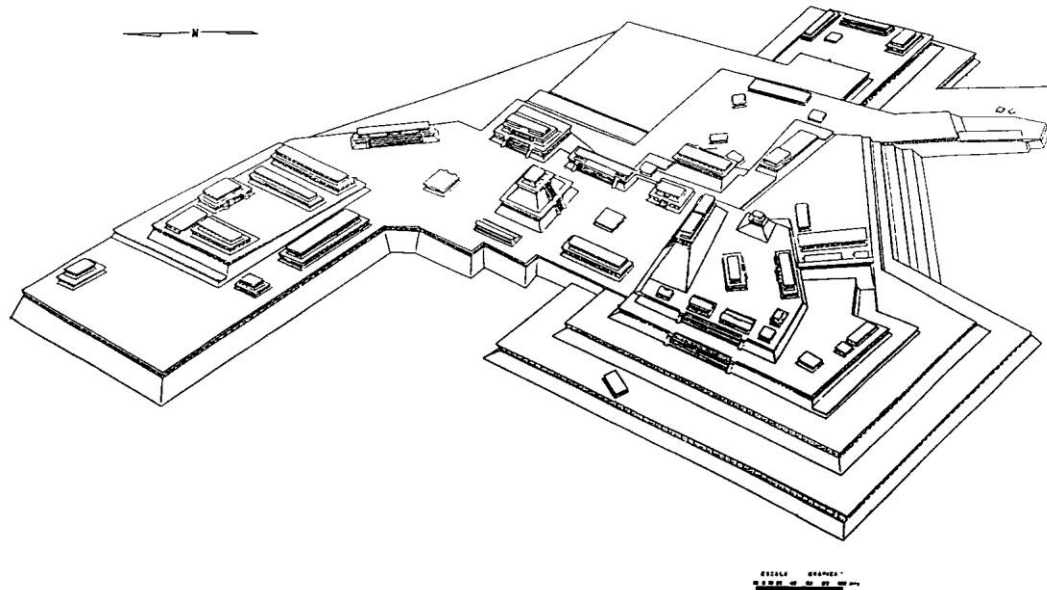
4.1. Morgadal Grande

Ciudad prehispánica, segunda en importancia dentro de la región en lo que va del período Clásico tardío al Epiclásico local, era una población tributaria del Tajín y al igual que Cerro Grande fungía puerto de entrada para el comercio debido a su ubicación en la cuenca media del río Tecolutla, se regía con los mismos ejes políticos, económicos y religiosos de El Tajín. En su aspecto material se caracterizaba por:

- a) Su arquitectura, había dos clases de edificios: Juegos de Pelota y plataformas de carácter residencial.
- b) Su cerámica
- c) El relieve escultórico, característico en las construcciones del juegos de pelota. (Sittón, 2006)



Principales sitios arqueológicos de la cultura de El Tajín, dibujo de Arturo Reséndiz Cruz, 1997.



Perspectiva de la ciudad arqueológica de Morgadal Grande de José Calderón Kluzibski, 1997

4.1.2. Rituales Funerarios

Todos aquéllos referentes a la muerte, es importante destacar dentro de éstos la participación activa de la mujer, participación que en lo que es el Epiclásico se muestra en sus documentos icónicos, al respecto afirma Arturo Pascual que lo interesante no es la participación de las mujeres en la vida social y política de El Tajín, sino que a partir de esta época se hace pública dicha participación. Incluso algunas de las mujeres sacrificadas en el Altar Central de la Plaza Norte de Morgadal, presentan vestigios de haber sido decapitadas, forma ritual que se aplicaba a los hombres, pero que en palabras de Pascual puede tener como fundamento la crisis social predominante en la época, crisis alimentada básicamente por la inestabilidad económica y que muy probablemente orilló al fin de la cultura de El Tajín.

4.1.2.1. Sacrificios Humanos

El sacrificio es un rito enmarcado dentro de las sociedades y determinado por la religión dominante, pues hay que recordar que en el pasado (no sé hasta que punto en la actualidad), la religión regulaba el comercio, la política, la conquista e intervenía en todos los actos de las personas desde el nacimiento hasta la muerte².

Como manifestaciones religiosas son rituales que, a manera de ofrenda consagran a un dios o dioses con el fin de establecer vínculos ultraterrenos y mejorar la calidad de vida, incluso se han llegado a considerar un límite por parte del Estado para controlar el crecimiento de la población, sobre esto Freud explica al sacrificio como "el primer intento de los seres humanos de dominar y domesticar la

² María Alba Pastor en Sacrificio y Reproducción del Sacrificio Humano al sacrificio de Cristo, Universidad de México, 9 junio 2003.

naturaleza – al tiempo que se desvían los deseos destructivos orientándolos a la creación y reproducción-”³

Algunas de las funciones que cumple el sacrificio son:

- La cohesión de la comunidad
- La comunicación entre el mundo sagrado y profano
- El control de la naturaleza salvaje
- La contención de la violencia

Estas funciones se deben a que, a partir del sacrificio “se establecen los modos de producción y reproducción de la vida” puesto que se conforman como acuerdos colectivos por los que se determina la justicia, los modos prohibidos y permitidos de preservar la vida social”⁴

En Mesoamérica los sacrificios se realizaban en altares y se vinculaban con diversas cuestiones como lo podría ser influir en el Ciclo vital, en la construcción de edificios, en el tiempo o a los Dioses en general. Dentro del imaginario del más allá en El Tajín había los siguientes estratos:

- Cielo Alto
- Franja terrenal
- Inframundo (animales de sustento)

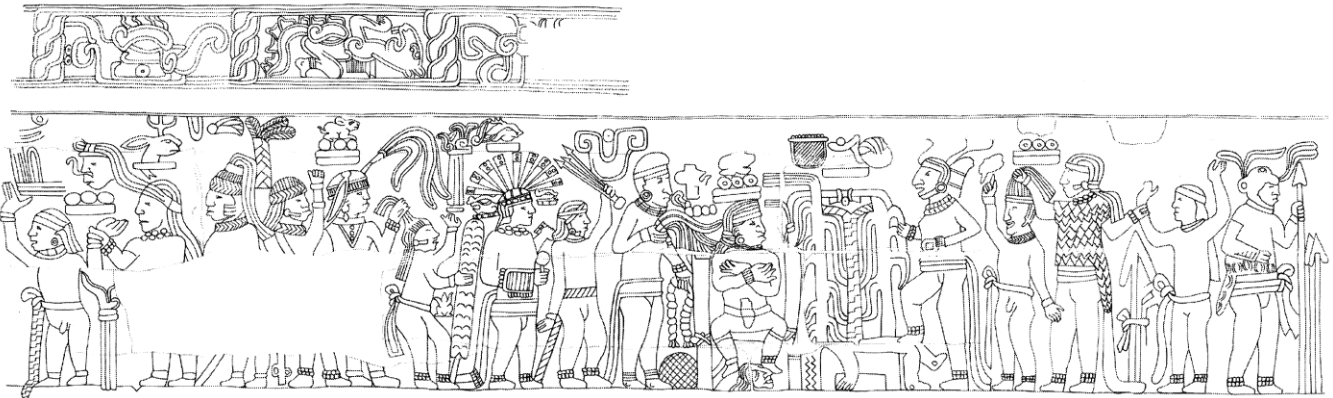


Ilustración 1, de Jimena Forcada Velasco

En lo que se refiere al tiempo del Epiclásico que es la época que nos atañe, la forma ritual que se practicó casi de manera exclusiva fue la decapitación en entierros colectivos, los cuerpos eran depositados aparentemente sin orden en el centro de los altares, “las cabezas desmembradas fueron acercadas al resto del cadáver y aunque es posible reconocer cierto arreglo individual de los cuerpos, no existe un patrón preconcebido en cuanto a sus posiciones y orientación en los entierros”⁵

En opinión del Pascual, los “relieves escultóricos del Edificio de las Columnas revisten la forma de una crónica, donde cada uno de los registros horizontales en los que se divide el texto icónico que representan en su conjunto, agota por entero alguno de los episodios que le son de interés. Uno de

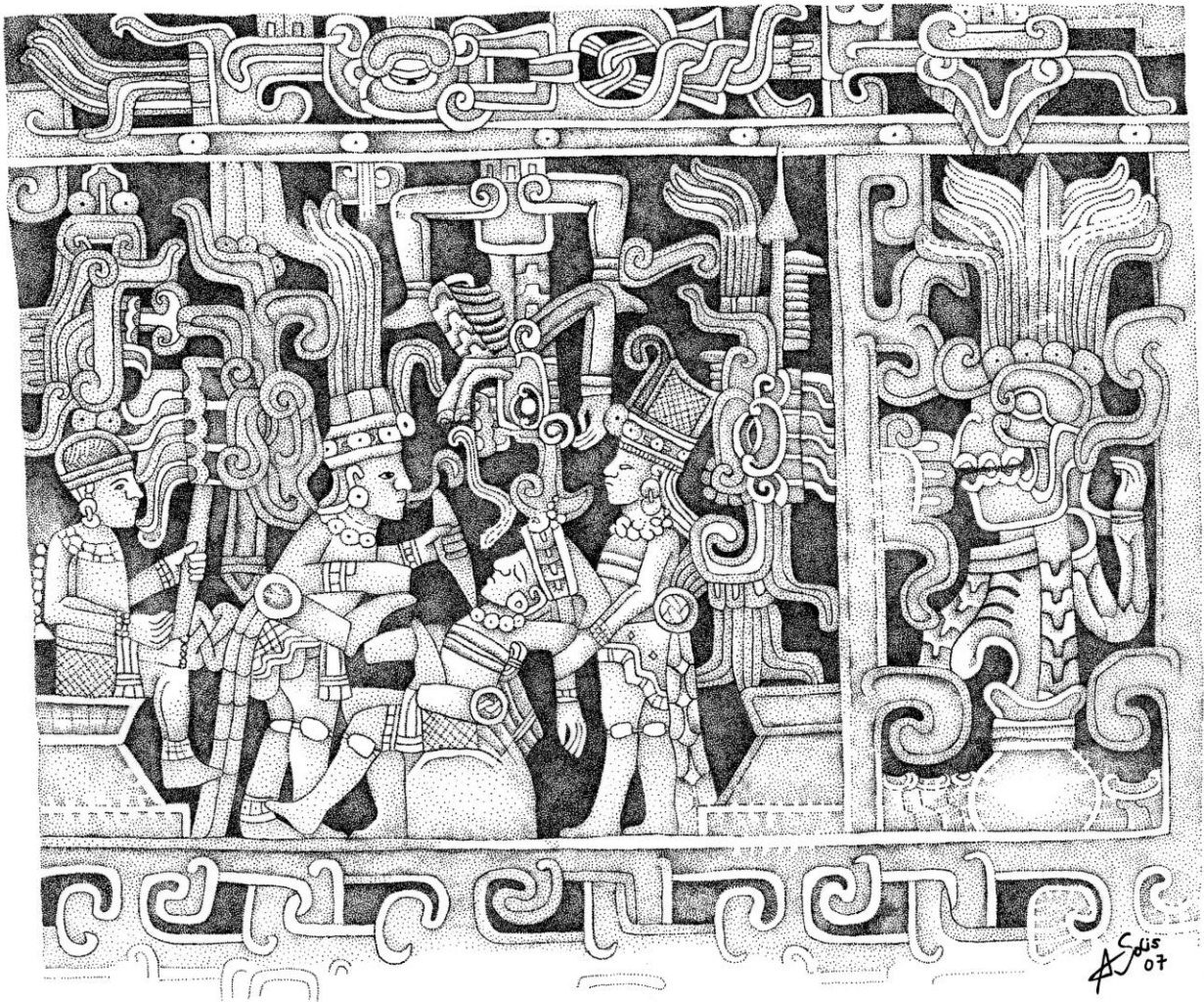
³ María Alba Pastor *op. cit.*

⁴ *Ídem*

⁵ Pascual Soto, Arturo. *Arte y política del Tajín*, p. 122, en prensa.

ellos, consigna la manera en la que fueron presentados los enemigos de El Tajín. Desnudos, atados por los brazos o la cintura y aferrados por el pelo fueron conducidos frente al Señor, quien sentado en un banco descansaba las piernas sobre una cabeza sin vida. A uno de sus costados se encuentra una enorme pelota y en el extremo opuesto, el cadáver del individuo decapitado.

De hecho, la importancia de tal descripción radica en lo que Pascual afirma es la "verdaderamente inédita posibilidad que se presenta de hacer dialogar un documento icónico de primera mano con la evidencia material de los rituales a los que aluden los relieves".



El juego termina con el Sacrificio de uno de los participantes
Ilustración de Amanda Soledad Solis Espinoza

4.1.2.2. Modelo Osteobiográfico⁶

Este modelo consiste en ir más allá de la mera descripción de las características del esqueleto óseo con objeto de llegar a tener una perspectiva poblacional, los restos entonces son reflejo del estilo de vida de otros tiempos además, permiten el análisis de las relaciones entre los sistemas culturales, de salud, patrones demográficos, etc. El modelo osteobiográfico seguido por el A. F. Mair Sittón se desarrolla con base en 4 puntos:

- ¿Quién? – Sexo, edad, clase social en base al tipo de entierro.
- Origen – Raza o raíz lingüística.
- Modo de muerte – Referente a si son sacrificios humanos o causas naturales.
- Modo de vida – en este punto se toman en cuenta las variables ambientales y biológicas que se traducen en cuestiones de salud y nutrición y que se pueden deducir a través de la osamenta.

4.1.2.2.1. Sistemas de Enterramientos

En la época prehispánica resultó variada la forma de inhumar a los difuntos, por citar algunos tipos de entierro:

- **Entierro Directo.**- Sin pretensiones, un simple agujero para depositar al difunto.
- **Entierro Indirecto.**- Ya hay de por medio una construcción realizada explícitamente con motivos funerarios de carácter monumental.

Lo común era amortajar a los cadáveres ya sea con petates o mantas conformando una especie de bulto o fardo funerario⁷ que además contenían la ofrenda, sin embargo hay casos en que el cuerpo era simplemente arrojado a la fosa.

⁶ Sittón, Mair, esta descripción del modelo osteobiográfico está tomada directamente de su investigación, pues es en base a ésta que se realizaron las ilustraciones.

⁷ Romano, Arturo. *op. cit*, p. 83

CUADRO 1

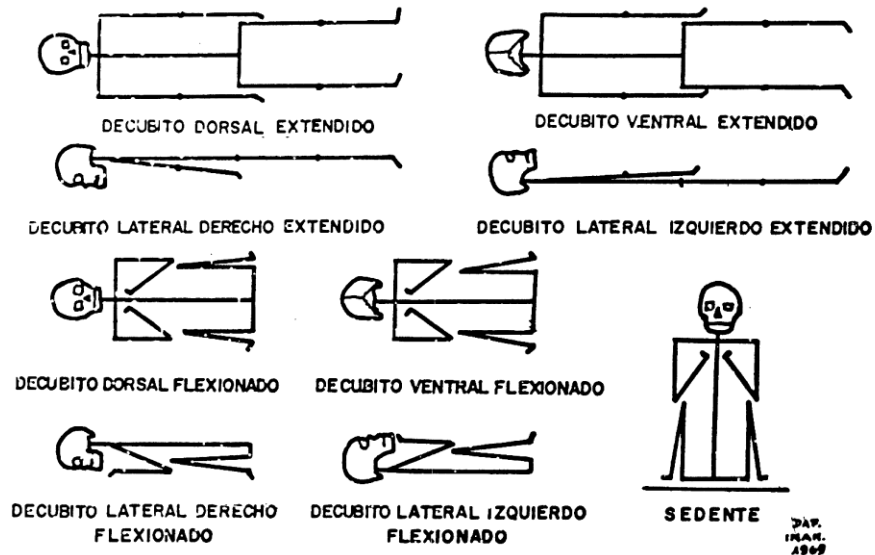
CLASIFICACIÓN DE LAS FORMAS DE ENTERRAMIENTO PREHISPÁNICO EN MÉXICO

CLASE	TIPO	NÚMERO	FORMA	VARIEDAD	LADO	
E N T E R R A M I E N T O S	Primarios	Directos	Individuales	Extendidos	Decúbito dorsal Decúbito ventral Decúbito Lateral	Derechos Izquierdos
			Colectivos	Flexionados	Decúbito dorsal Decúbito ventral Decúbito Lateral	Derechos Izquierdos
				Irregulares	Sedentes	
		Indirectos	Individuales	Extendidos	Decúbito dorsal Decúbito ventral Decúbito Lateral	Derechos Izquierdos
			Colectivos	Flexionados	Decúbito dorsal Decúbito ventral Decúbito Lateral	Derechos Izquierdos
				Irregulares	Sedentes	
	Secundarios	Directos	Individuales			
			Colectivos			
		Indirectos	Individuales			
			Colectivos			

Este cuadro es tomado de Comas; y en él hace un compendio de todas las variedades de formas de enterramientos en Mesoamérica.

C U A D R O 2

CUADRO DESCRIPTIVO DE LAS FORMAS BÁSICAS Y VARIEDADES DE POSICIONES DE ENTERRAMIENTOS



(Todos vistos desde arriba, excepto el sedente que es visto de frente.)

Este y el cuadro anterior fueron retomados de Comas, nomenclatura de los sistemas de enterramiento

Aquellas posiciones de los muertos que no correspondan con la anterior clasificación son conocidas como de forma "irregular" y se refiere principalmente a posiciones intermedias o con ciertas variantes a las establecidas.

Los entierros primarios son todos aquellos que, en momento de la exploración, muestran in situ esqueletos completos y en correcta relación anatómica todas sus partes; aunque también se consideran enterramientos primarios aquellas inhumaciones de uno o varios segmentos de un cadáver cuyas partes óseas, al hacerse la excavación arqueológica, aparecen en relación anatómica. Los entierros secundarios son los que no muestran relación anatómica adecuada, o sea, aquellos que fueron primarios pero cuyos restos óseos fueron removidos totalmente quedando agrupados de manera irregular. (Sittón, 2005). Los entierros se clasifican así:

- De **Clase**, pueden ser primarios o secundarios
- De **Tipo**, pueden ser directos o indirectos
- De **Número**, puede ser individual o colectivo
- De **Forma**, puede ser extendido o flexionado
- De **Variación**, puede ser decúbito, ventral, etc.

En la **Ofrenda** podemos ver:

- Categoría Social
- Sexo
- Tipo de Edificio
- Arreglo de la tumba
- Objeto

4.1.2.2.1.1. Sistemas de Enterramientos en Morgadal Grande Aplicación de las Ilustraciones

El entierro colectivo del Altar Central de la Plaza Norte de Morgadal Grande data de *ca.* 900 – 1100 d.C., cerrando un poco la fecha, la ceremonia de sacrificio pudo ser celebrada entre los años 850 y 900 d.C., la excavación fue realizada en el año 2003, teniendo como marco las investigaciones del Dr. Arturo Pascual Soto.

Ahora que ya tenemos un marco definido nos centraremos en lo que fue el proyecto a ilustrar, es decir, los sistemas de enterramientos de Morgadal Grande, concretamente en el altar central de la Plaza Norte donde se llevó a cabo un entierro colectivo de 14 individuos, a continuación retomo la **información recabada por el Antropólogo Físico Mair Sittón en su tesis “La desigualdad ante la muerte en el Epiclásico Local”, de hecho vamos a tener** repetidos los mismos datos, lo cual es buena oportunidad para mostrar lo factible de la imagen, la descripción que hace Sittón se incluye en las ilustraciones finales. La linealidad inherente al lenguaje escrito se conjuga entonces con su imagen que describe lo mismo pero en un sentido global. Previamente la información está recogida en cuadros o tablas que nos brindan otro tipo de información ausente en las imágenes como el sexo, la edad y su clasificación social, es así como, a manera de todo un sistema de relaciones se llega a tener una información más completa. Sin embargo, no podemos pasar por alto el valor de la guía verbal, pues la redundancia en este caso garantiza la eficacia comunicativa.

Análisis del Sistema de Enterramientos⁸				
Sitio	Individuos	Forma	Variedad	Lado
Morgadal/Plaza Norte	1	Flexionada	Decúbito Lateral	Izquierdo
Morgadal/Plaza Norte	2	Flexionada	Decúbito Lateral	Izquierdo
Morgadal/Plaza Norte	3	Irregular	Decúbito Ventral	Rostro hacia el cielo
Morgadal/Plaza Norte	4	Flexionada	Decúbito Lateral	Derecho
Morgadal/Plaza Norte	5	Flexionada	Decúbito Lateral	Derecho
Morgadal/Plaza Norte	6	Removido	Removido	Removido
Morgadal/Plaza Norte	7 ^a	Flexionada	Decúbito Lateral	Derecho
Morgadal/Plaza Norte	7b	Irregular	Decúbito Ventral	Rostro hacia la tierra
Morgadal/Plaza Norte	8	Irregular	Decúbito Lateral Derecho	Rostro hacia el cielo
Morgadal/Plaza Norte	9	Flexionada	Decúbito Lateral Derecho	Rostro hacia la tierra
Morgadal/Plaza Norte	10	Irregular	Decúbito Ventral	Rostro hacia la tierra
Morgadal/Plaza Norte	11	Irregular	Sedente	Rostro hacia el cielo
Morgadal/Plaza Norte	12	Removido	Removido	Removido
Morgadal/Plaza Norte	13	Removido	Removido	Removido

⁸ Todas estas tablas están hechas en base a las utilizadas por Sittón, Mair, pero fueron modificadas en beneficio de esta investigación.

Evidencias de Prácticas Culturales			
El sacrificio en el Altar Central de la Plaza Norte de Morgadal Grande			
Sitio	Individuo	Sexo	Ritual
Altar Central de la Plaza Norte	1	Femenino	Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	2	Femenino	Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	3	Femenino	Decapitación
Altar Central de la Plaza Norte	4	Femenino	Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	5	Femenino	Decapitación
Altar Central de la Plaza Norte	6	Removido	Removido
Altar Central de la Plaza Norte	7 ^a	Femenino	Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	7b	Masculino	Decapitación
Altar Central de la Plaza Norte	8	Femenino	Decapitación y Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	9	Masculino	Decapitación
Altar Central de la Plaza Norte	10	Femenino	Decapitación y Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	11	Masculino	Decapitación y Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	12	Removido	Desmembramiento
Altar Central de la Plaza Norte	13	Removido	Desmembramiento

Estatus Social de los Individuos del Altar Central de la Plaza Central de Morgadal Grande		
Individuo	Sexo	Estatus Social
1	Femenino	Bajo
2	Femenino	Medio
3	Femenino	Alto
4	Femenino	Medio
5	Femenino	Bajo
6	Indeterminado	Bajo
7 ^a	Femenino	Medio
7b	Masculino	Medio
8	Femenino	Alto
9	Masculino	Medio
10	Femenino	Medio
11	Masculino	Medio
12	Indeterminado	Alto
13	Indeterminado	Medio

Determinación de Sexo y Edad para el período Epiclásico Local			
Sitio / Procedencia	Individuos	Sexo	Edad
Morgadal Grande / Plaza Norte	1	Femenino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	2	Femenino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	3	Femenino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	4	Femenino	Subadulto (18 -20)
Morgadal Grande / Plaza Norte	5	Femenino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	6	Indeterminado	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	7^a	Femenino	Subadulto (18 -20)
Morgadal Grande / Plaza Norte	7^b	Masculino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	8	Femenino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	9	Masculino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	10	Femenino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	11	Masculino	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	12	Indeterminado	Adulto joven (21-35)
Morgadal Grande / Plaza Norte	13	Indeterminado	Adulto joven (21-35)

Aunque en las tablas anteriores pudimos ver ya las características generales e los individuos ahí sacrificados, se puede extraer todavía más información de vital importancia para fines arqueológicos, y es lo que se refiere al origen étnico de los individuos, esta situación no se ve reflejada en las ilustraciones, pues proviene de los análisis hechos e los laboratorios, no con esto se quiere decir como dice un viejo adagio que ya en los terrenos de la muerte todos somos iguales, más bien la ausencia de tal información en los dibujos se justifica en que dicha información está en proceso. El **Dr. habla concretamente de una de sus “niñas”, como las llama, que probablemente no pertenece al grupo totonaco**, con niñas se refiere a los individuos femeninos que llevan por nomenclatura sub-adultos por estar entre los 18 y 20 años, tampoco esto quiere decir que el grupo de filiación genética totonaca fuera el original poblador de la región, tal vez estos simplemente coexistían viviendo desde hace ya mucho en la sierra norte de Puebla⁹, lo que único que se puede afirmar y que así lo hace el **Dr. Pascual es que probablemente hubo un “discreto intercambio poblacional entre la montaña y la llanura costera del Golfo”**.

4.1.2.2.1.1.1. Mutilación Dental

La mutilación de tipo dentaria es una convención cultural que se basa en (J. Romero):

- Ornamentación
- Expresión de duelo
- Ritos de iniciación
- Imitación de los animales

⁹ Pscual, sería bueno leer acerca de toda esta disertación genética acerca del origen de los pobladores de El Tajín.

Aunque se dice también que, en el caso particular del tipo de mutilación A4 y F4, la intención era "imitar la sonrisa de los dioses"¹⁰

1. **Modificación del contorno**
 - A. En el borde incisal
 - B. En un solo ángulo de la corona
 - C. En ambos ángulos

2. **Modificación de la cara anterior**
 - A. Mediante líneas
 - B. Mediante incrustaciones o el desgaste parcial del esmalte

3. **Modificación del contorno y de la cara anterior**
 - A. En el borde incisal con líneas en la cara anterior o en el borde incisal con remoción de parte del esmalte
 - B. En el borde incisal, en uno o ambos ángulos e incrustaciones.

Nueva tabla de Mutilación Dental en Ofrendas de sangre: Rituales sagrados en la región de El Tajin (Sittón, en proceso o Sittón, en prensa)

		Evidencia de Práctica Cultura	
		Limado Dental en MG	
Individuos	Sexo	Altar Central / Plaza Norte	Tipo
3	Femenino	2 caninos de la mandíbula	F1
5	Femenino	1 canino de mandíbula	C1
7^a	Femenino	2 laterales del maxilar	C1
		2 caninos de la mandíbula	A2
		2 laterales de la mandíbula	D7
8 Asociado a 8	Femenino	2 centrales de la mandíbula	F4
	Indeterminado	2 centrales del maxilar	F4
		2 caninos de mandíbula	A4
		2 caninos de maxilar	A4
11 Asociado a 11	Masculino	1 lateral de maxilar	C1
	Indeterminado	1 canino de maxilar	C1
		2 caninos de mandíbula	F4
		1 central de mandíbula	C8
		2 centrales de maxilar	F4
		1 canino de maxilar	B4
		2 laterales de mandíbula	C1
		1 canino de maxilar	C1
Asociado a 13	Indeterminado	1 central de mandíbula	B4
		1 canino de mandíbula	A4

¹⁰ Sittón Moreno, 2005

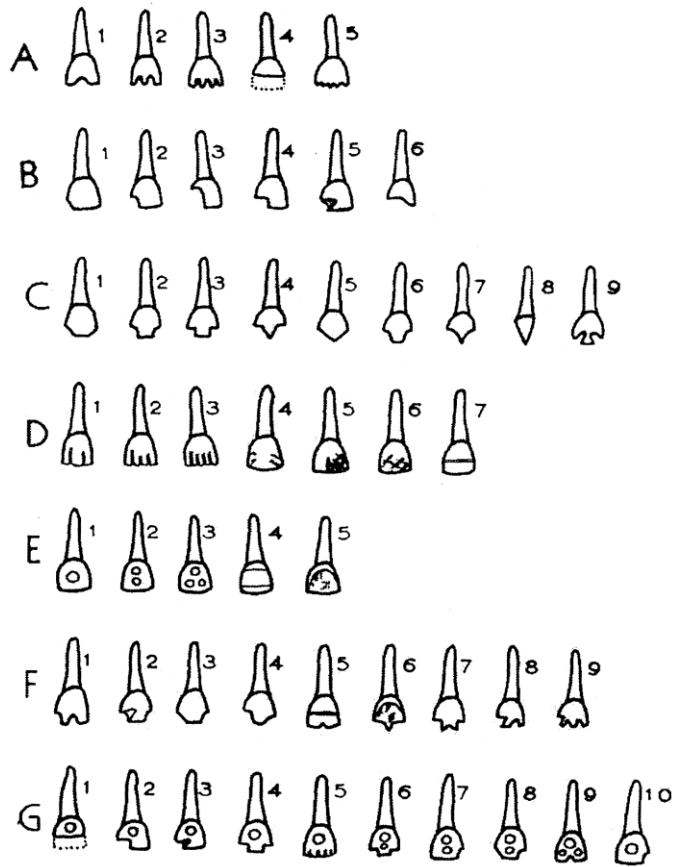


Ilustración 2 Tabla de tipos de mutilación dental según Romero.

4.1.2.2.1.1.2. Ofrendas

La ofrenda funeraria en la región de Morgadal Grande es mínima, ya que en su mayoría se trata de **objetos de "adorno personal" arrojados junto a los cadáveres, en particular, el Dr. Pascual nos menciona que las figurillas de tipo San José Acateno, fueron igualmente utilizadas como cuentas de collar, y que muchas de éstas estaban asociadas a la inhumación de por lo menos once individuos sacrificados, siendo indistinto si fue por decapitación o no, además de ser posteriormente cubiertos con un pigmento rojo. Las ofrendas están compuestas por:**

- Almeja
- Caracol de río
- Caracol petrificado
- Concha
- Cuenta de jadeíta
- Diente humano
- Diente con mutilación
- Hueso de animal
- Figurilla de San José Acateno
- Lasca de arenisca
- Molde de figurilla
- Navajilla de obsidiana gris
- Vasija

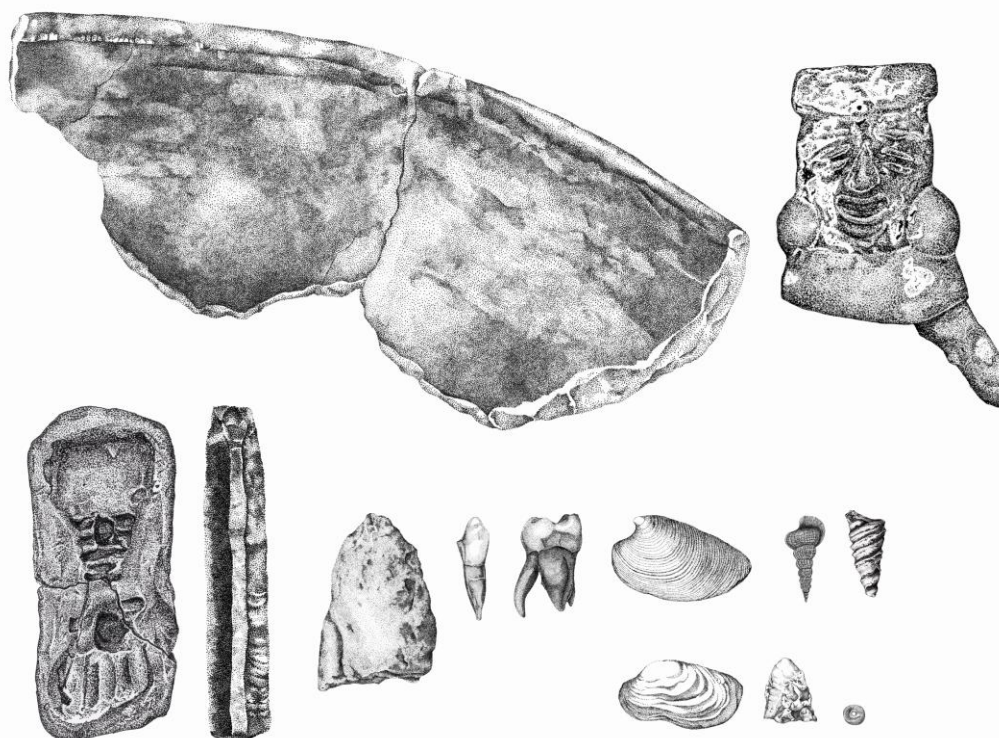
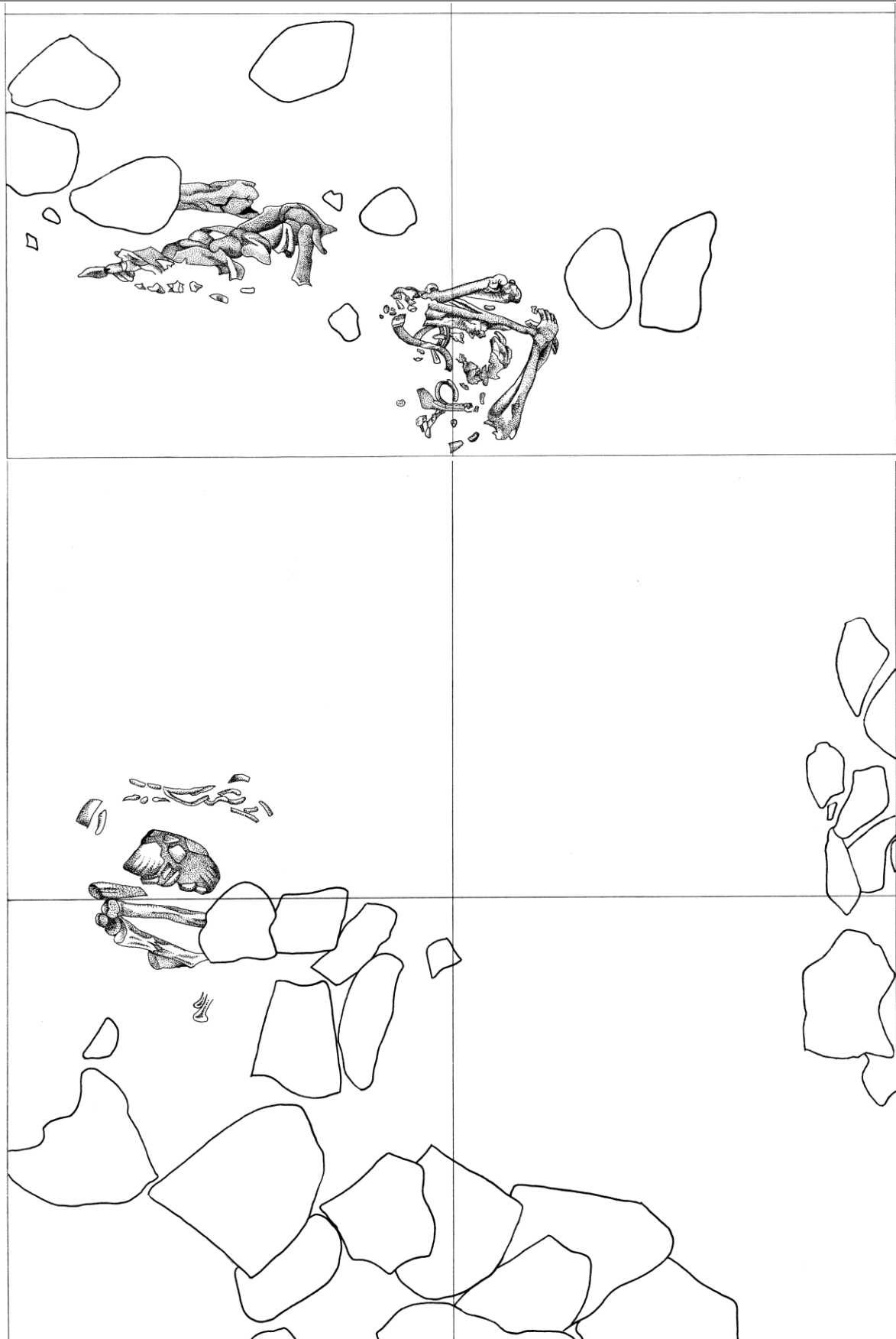
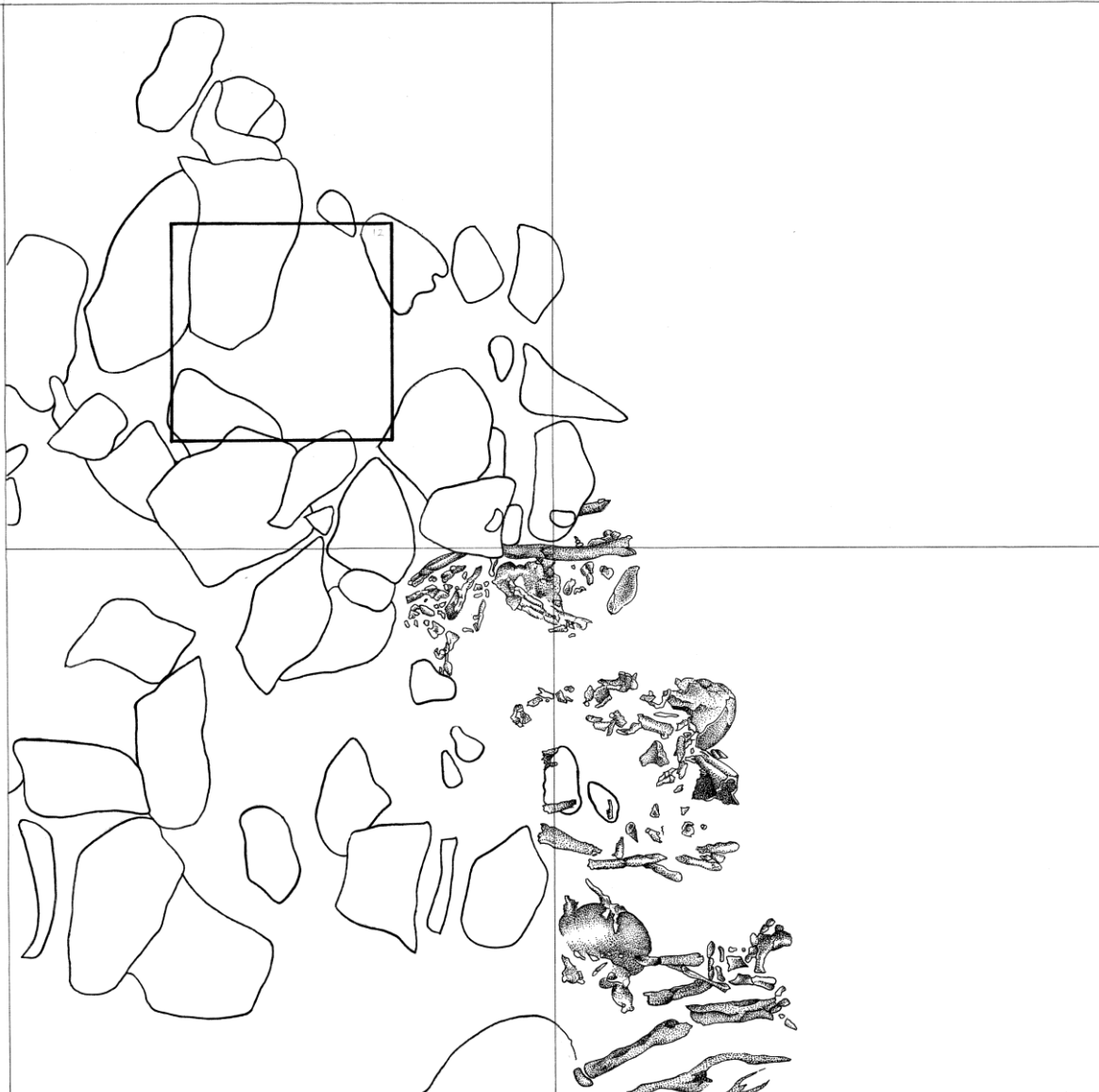
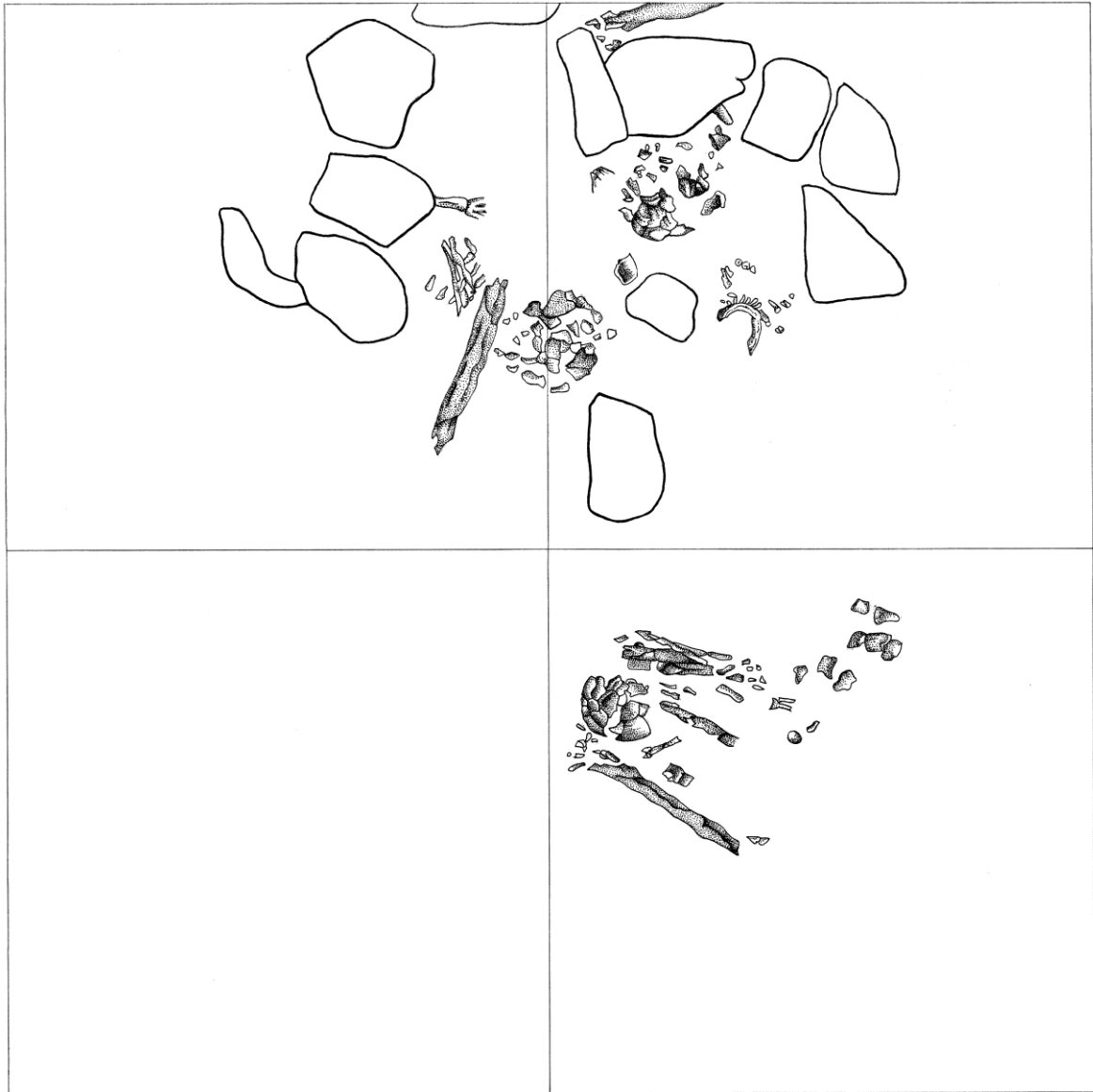
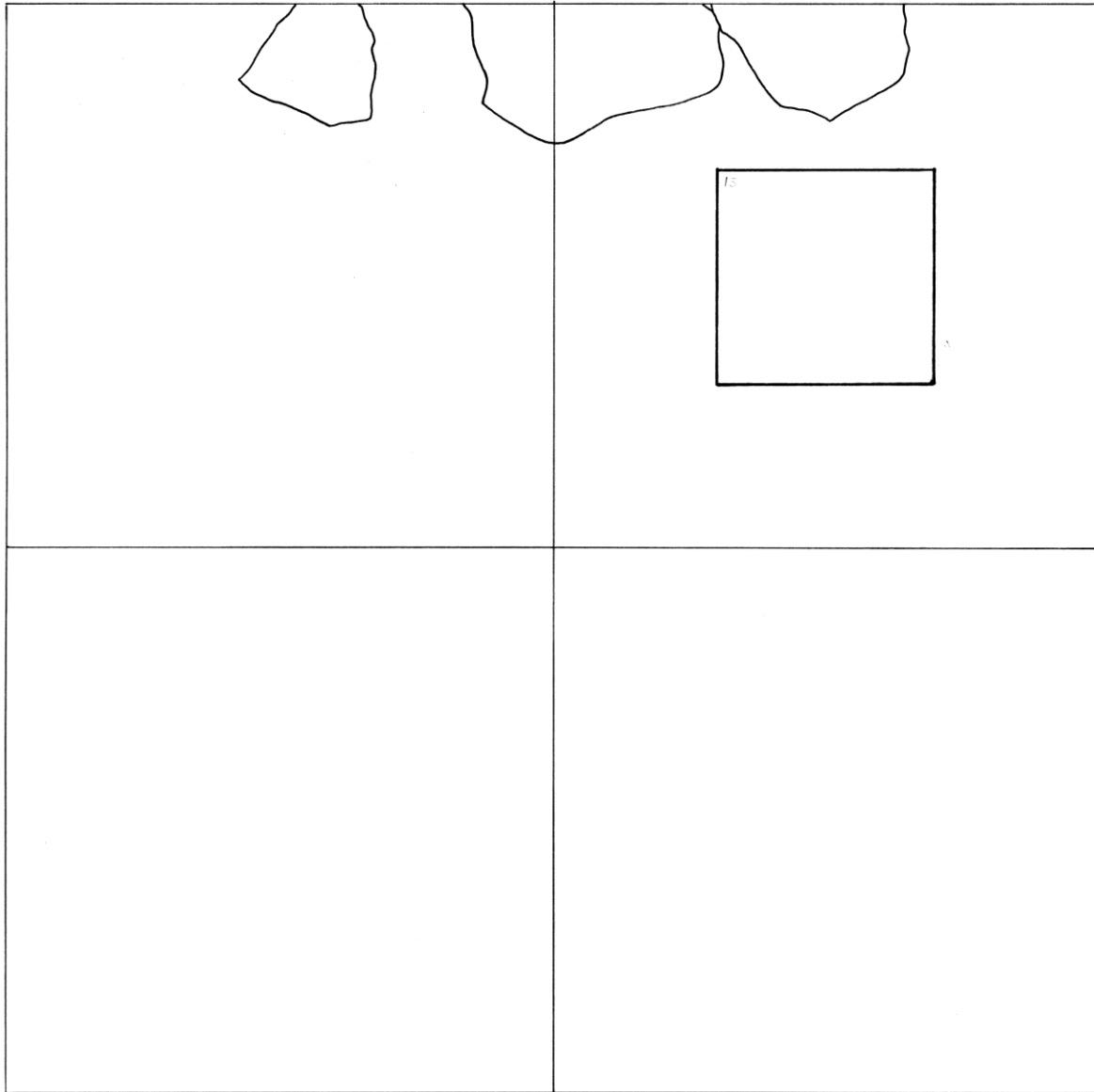


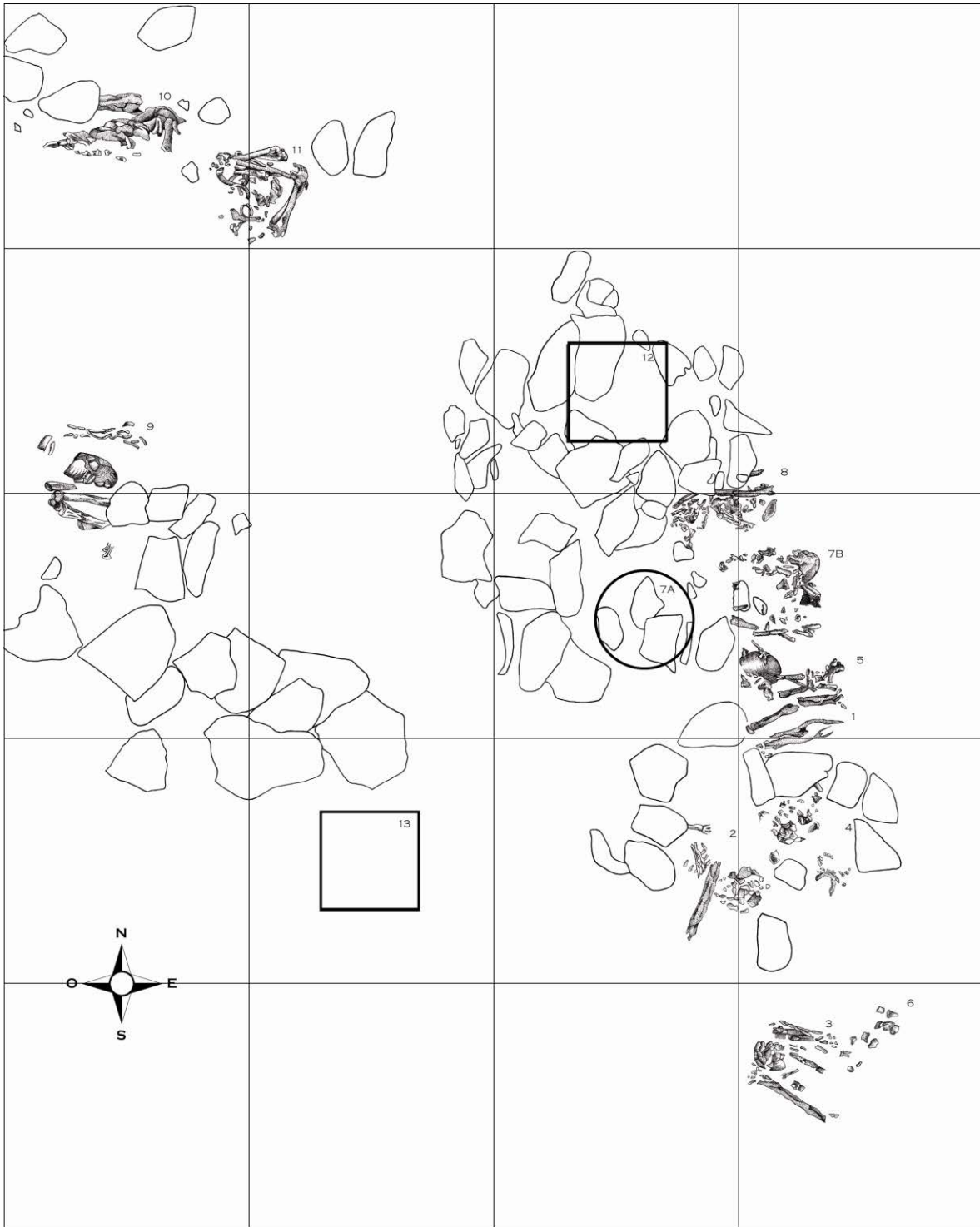
Ilustración 3 Ofrendas en relación de tamaños, la figurilla de San José Acateno, el molde y el caracol petrificado corresponden a otros ilustradores, Abraham y Guadalupe Coyote.











Plano general de osamenta del entierro colectivo de Morgadal Grande con retícula y en la página siguiente sin ella.

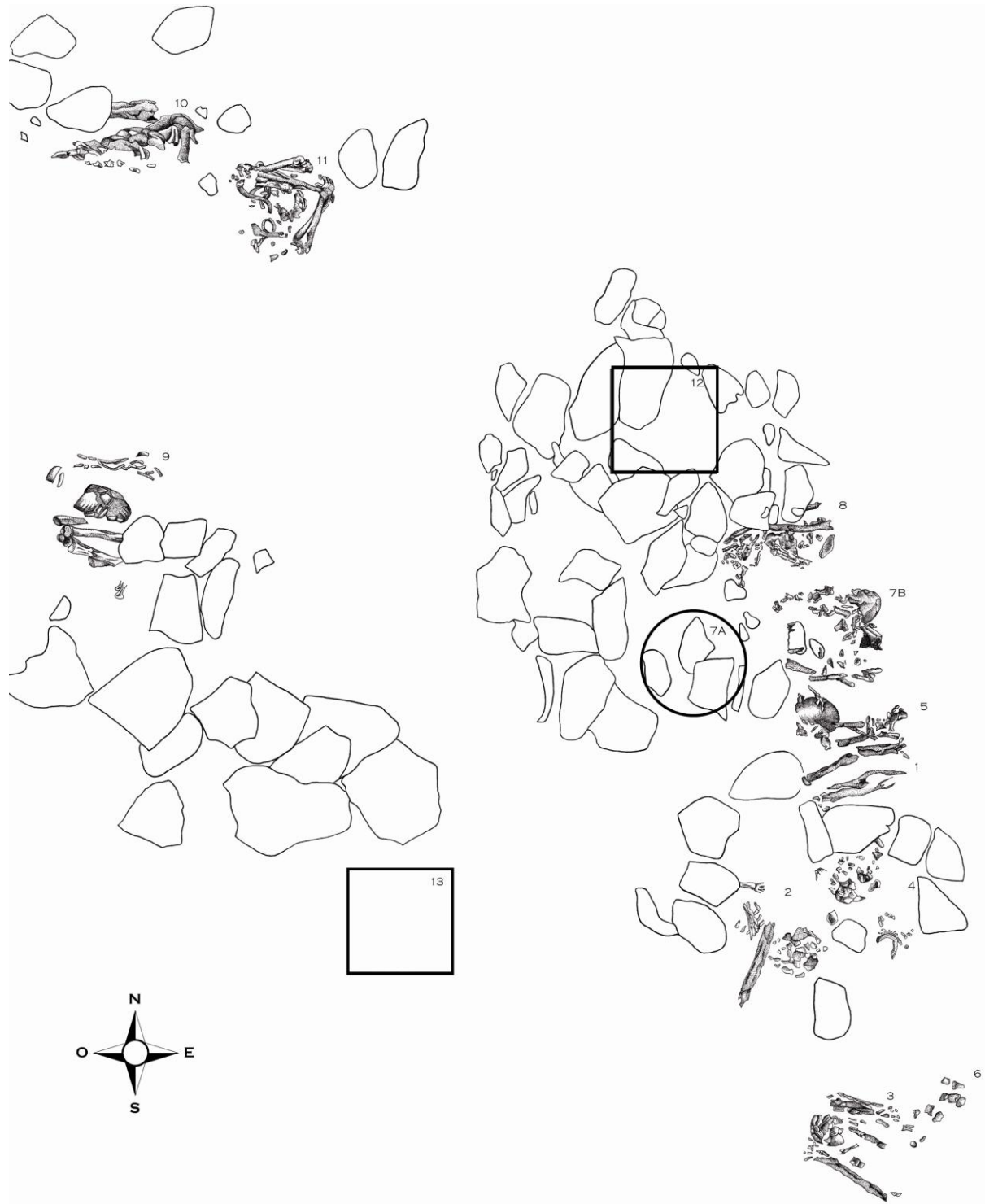




Ilustración 4 osamenta de los individuos 1 y 5



Ilustración 5 osamenta del individuo 2

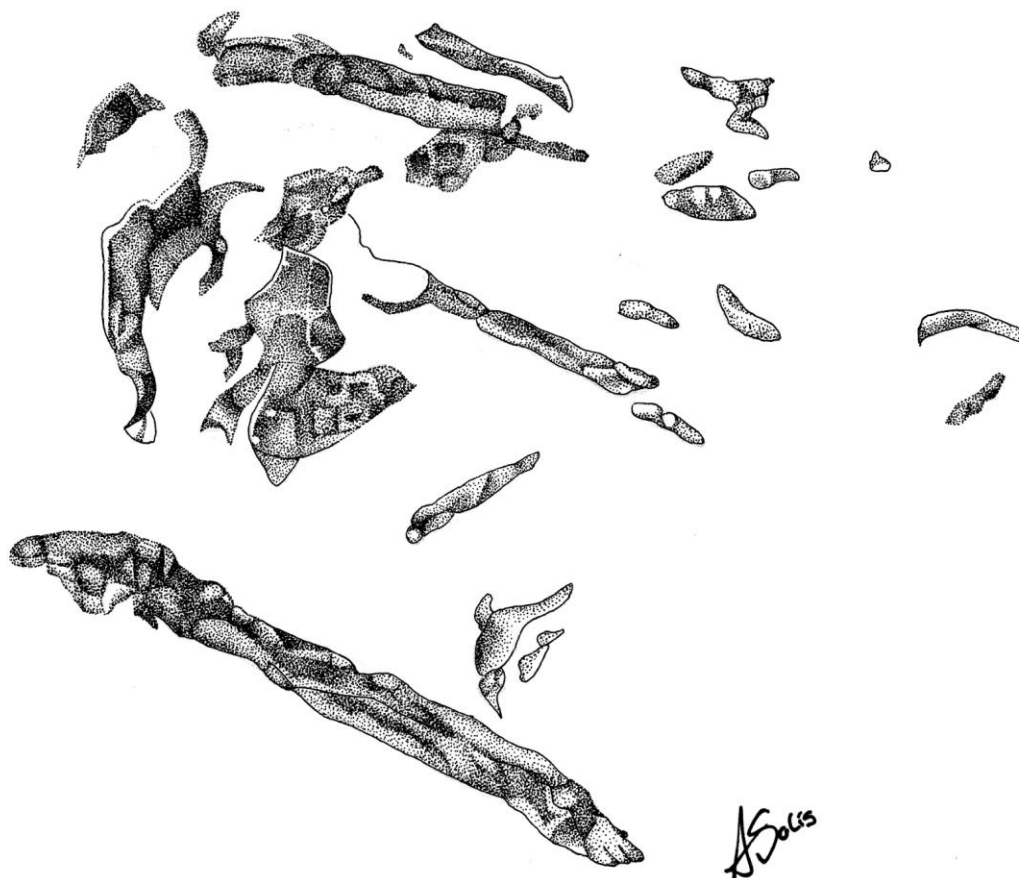


Ilustración 6 dibujo descriptivo de los restos del individuo 3



Ilustración 7 individuo 4

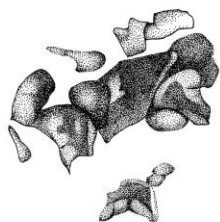


Ilustración 8 restos del individuo 6



Ilustración 9 osamenta del individuo 7 b

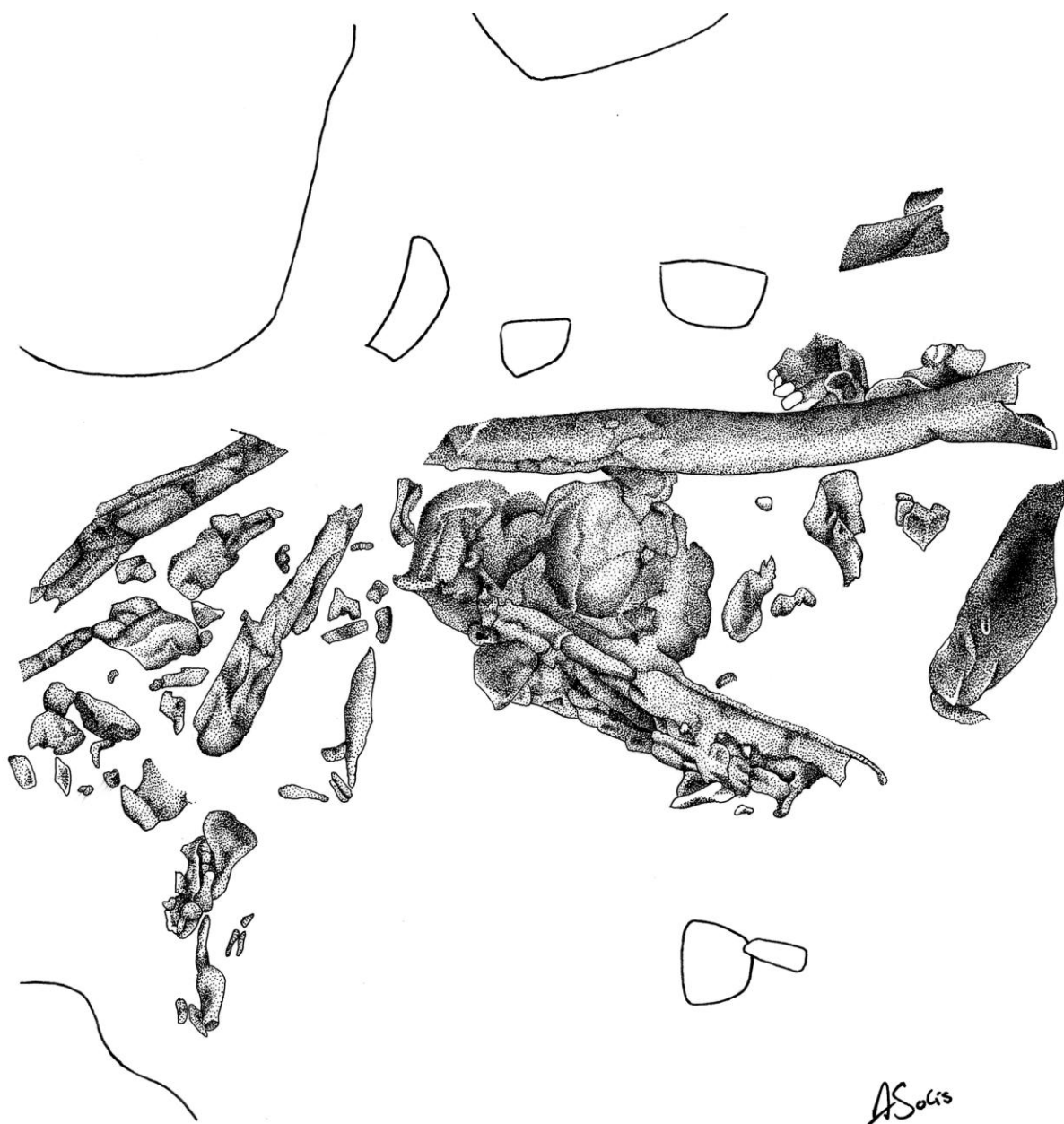


Ilustración 10 osamenta del individuo 8 a la hora de la excavación

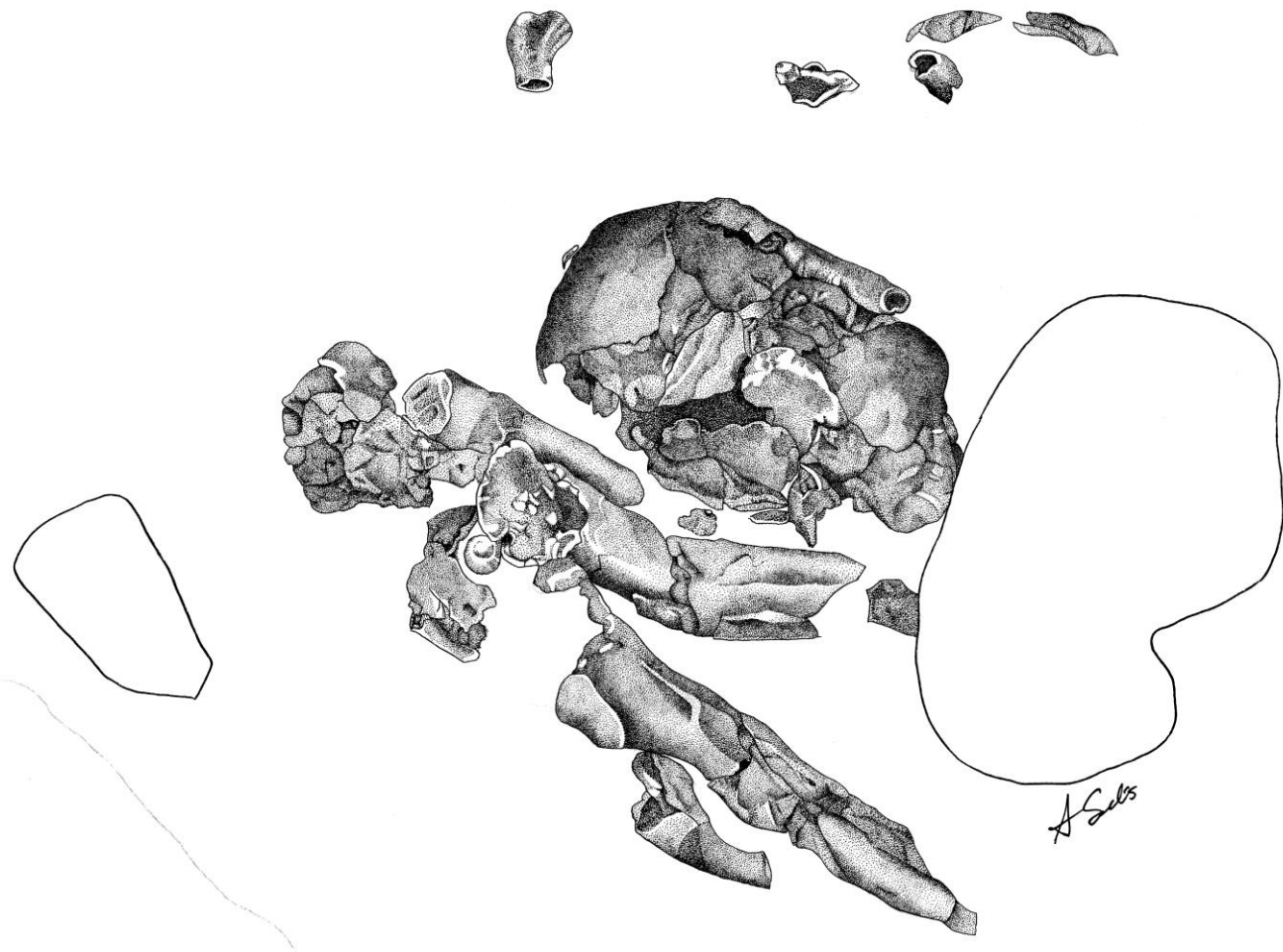


Ilustración 11 osamenta del individuo 9, dibujo de tipo descriptivo



Ilustración 12 osamenta del Individuo 10

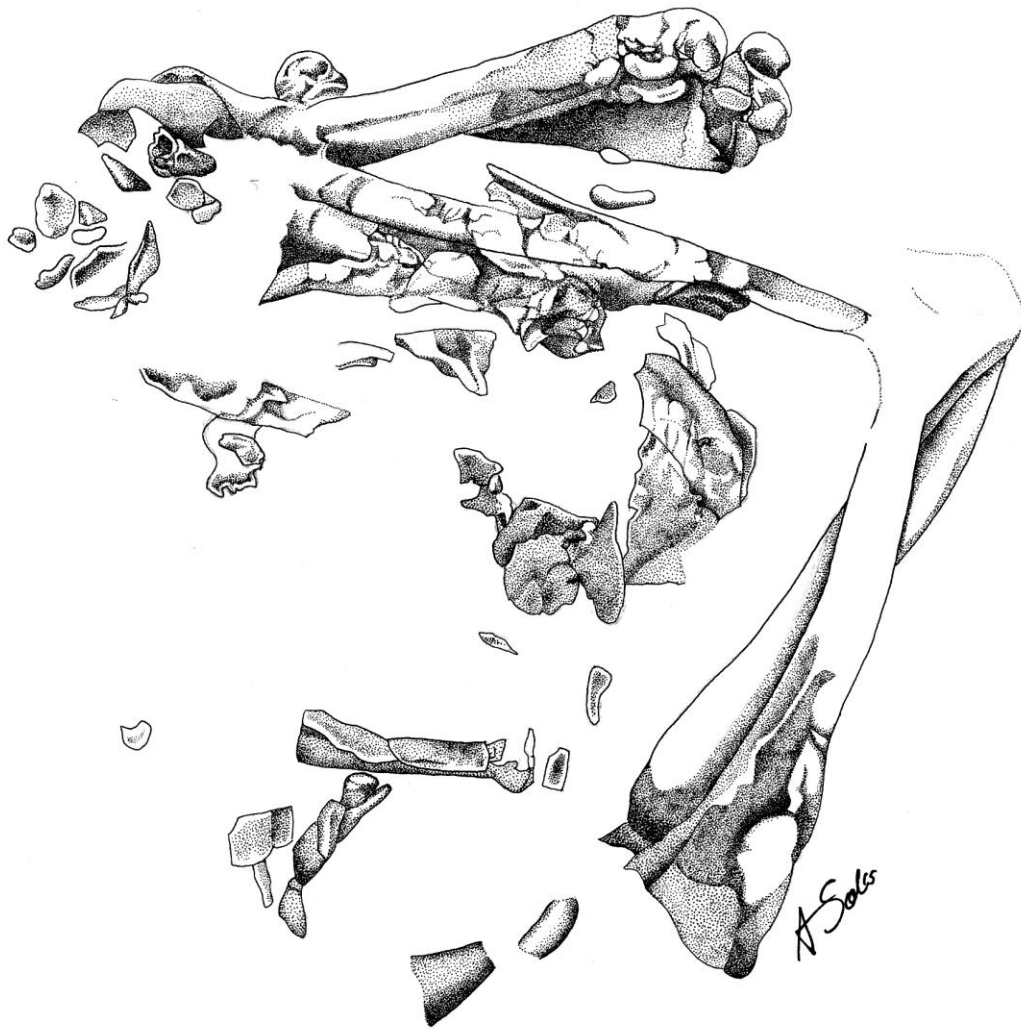
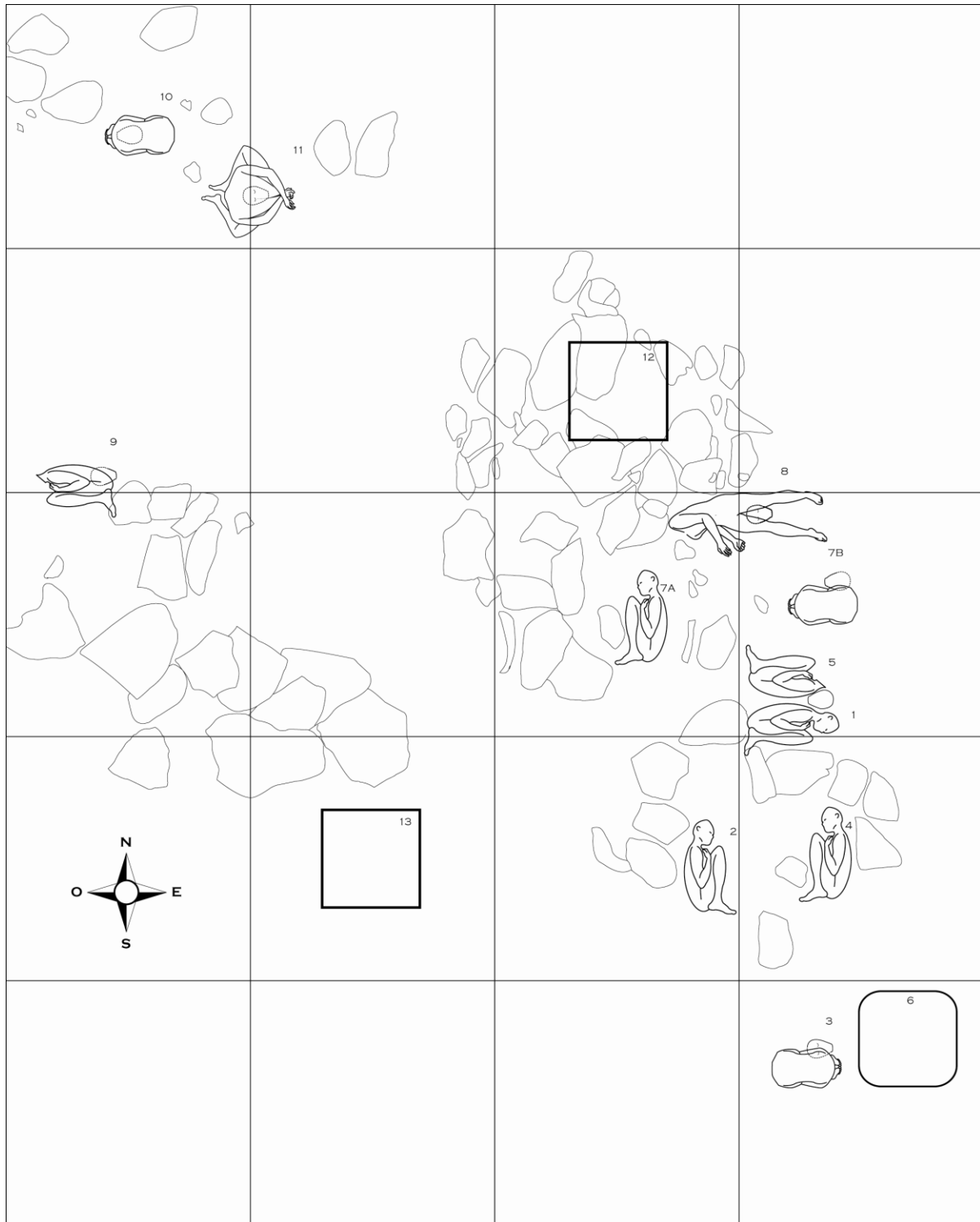
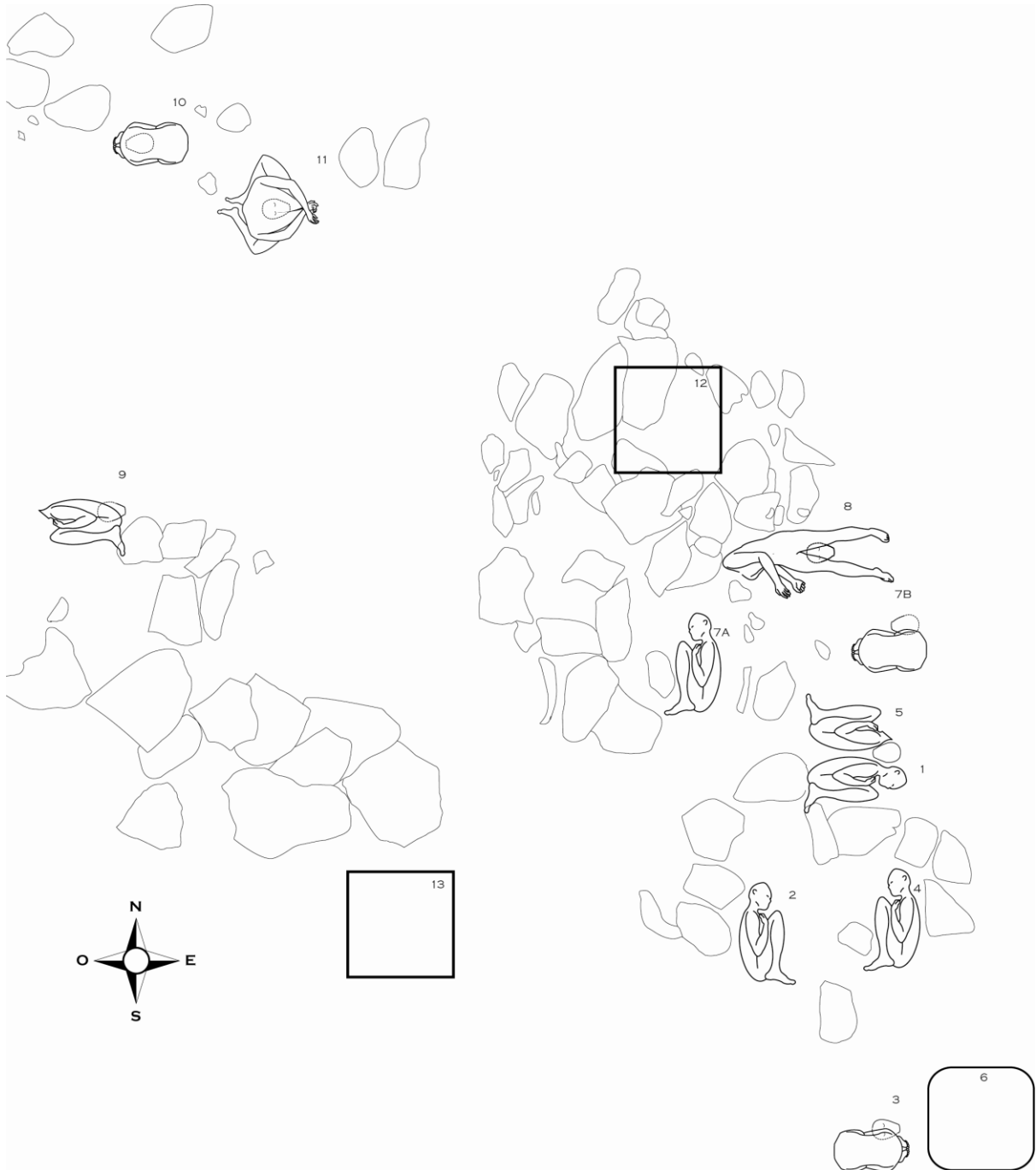
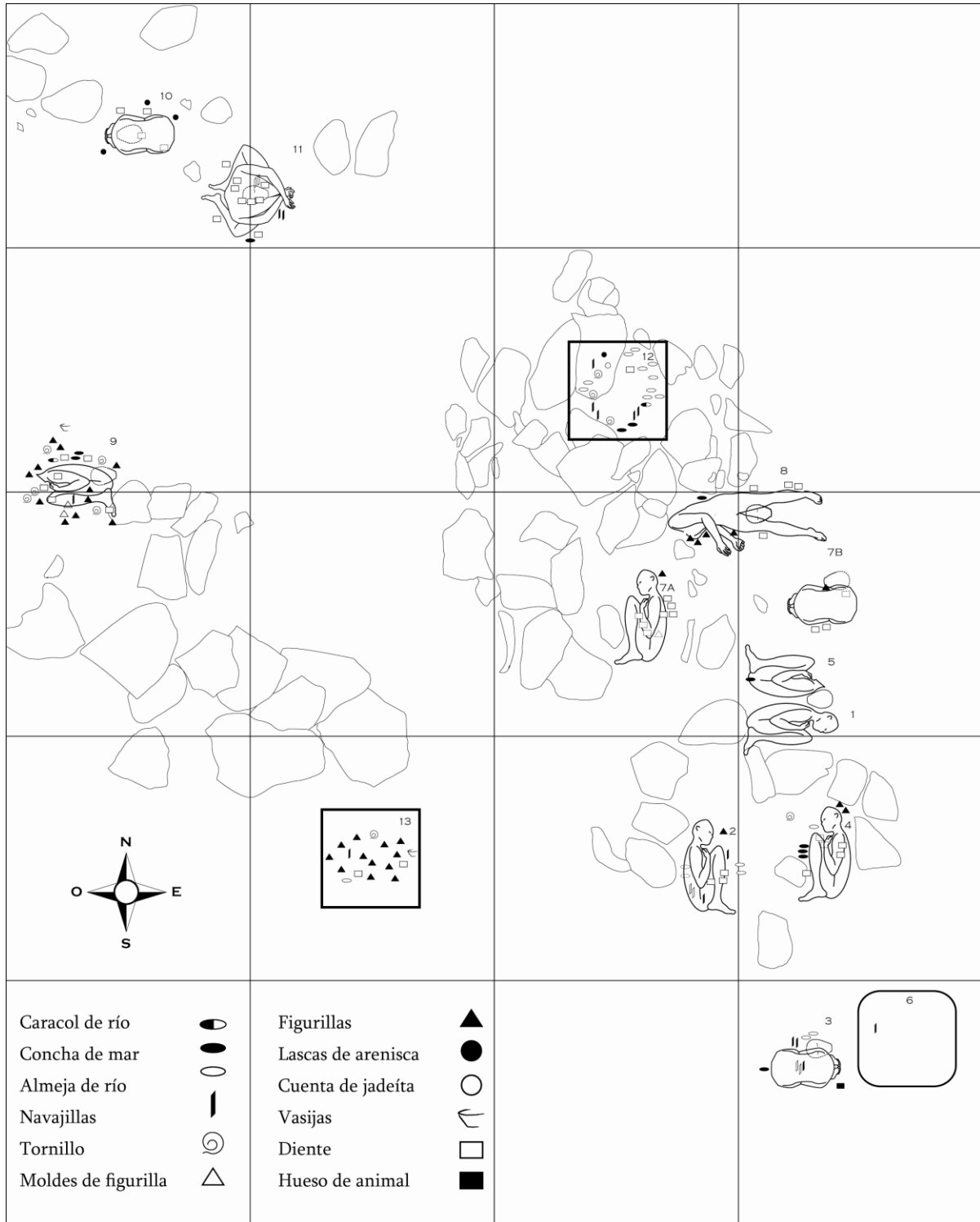
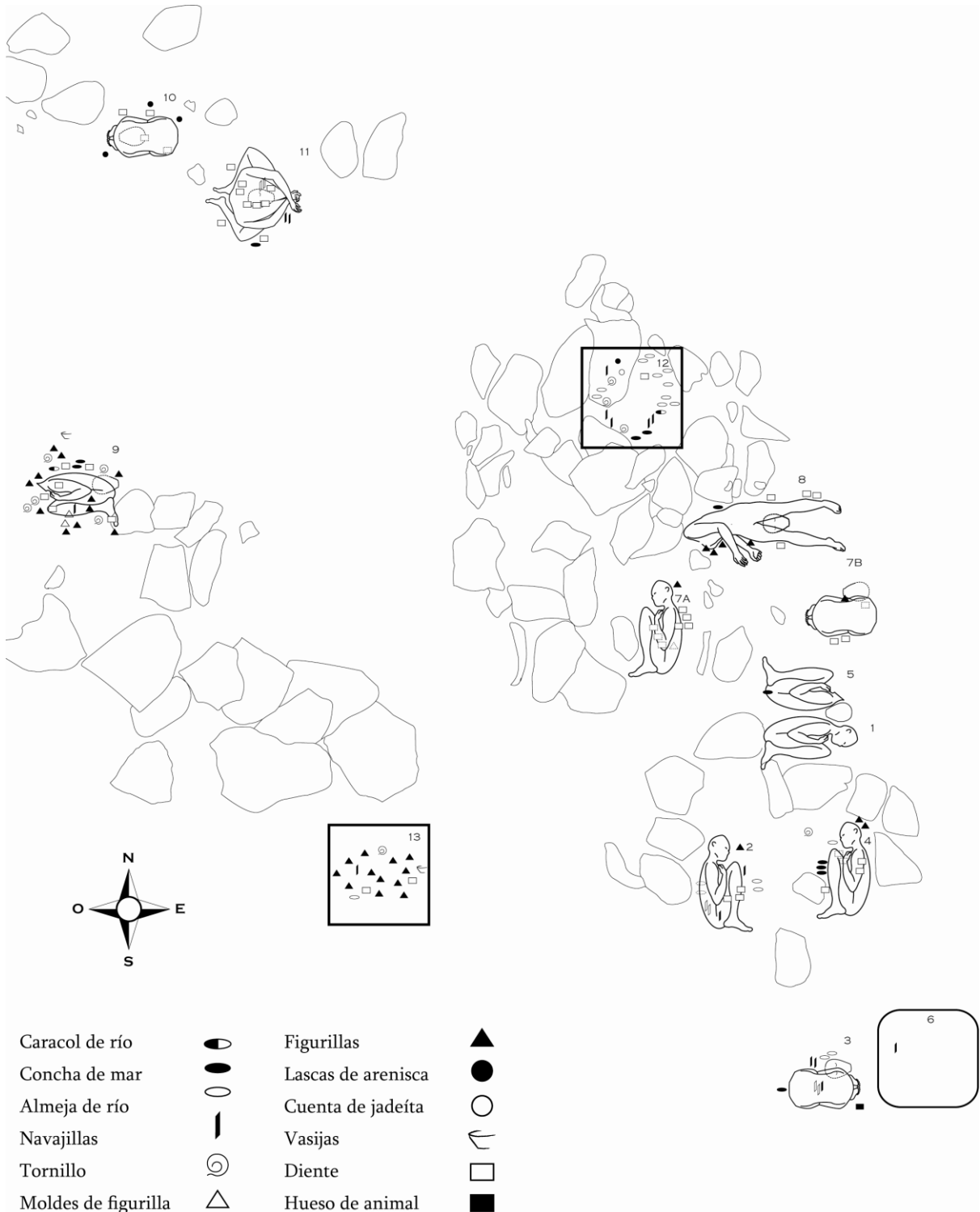


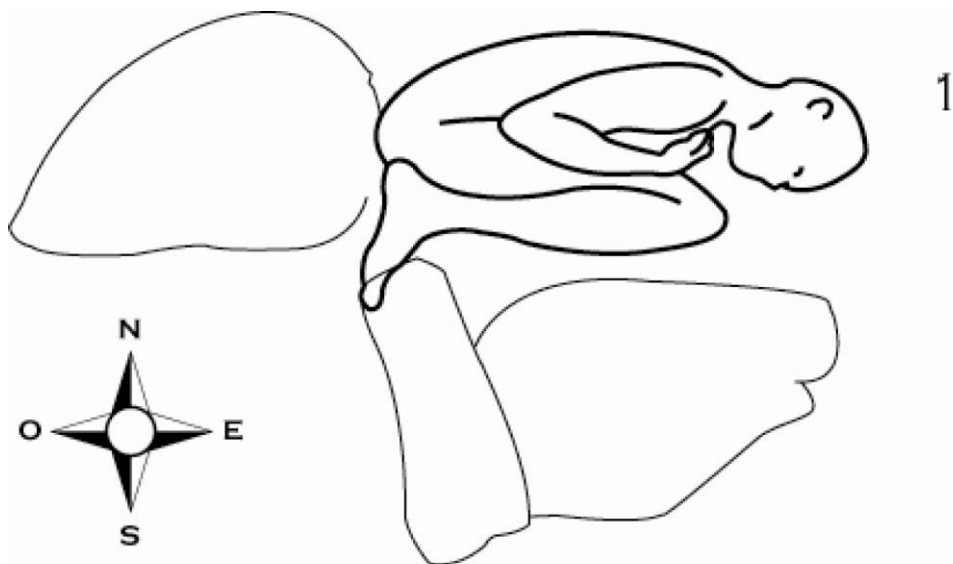
Ilustración 13 Dibujo descriptivo del individuo 11





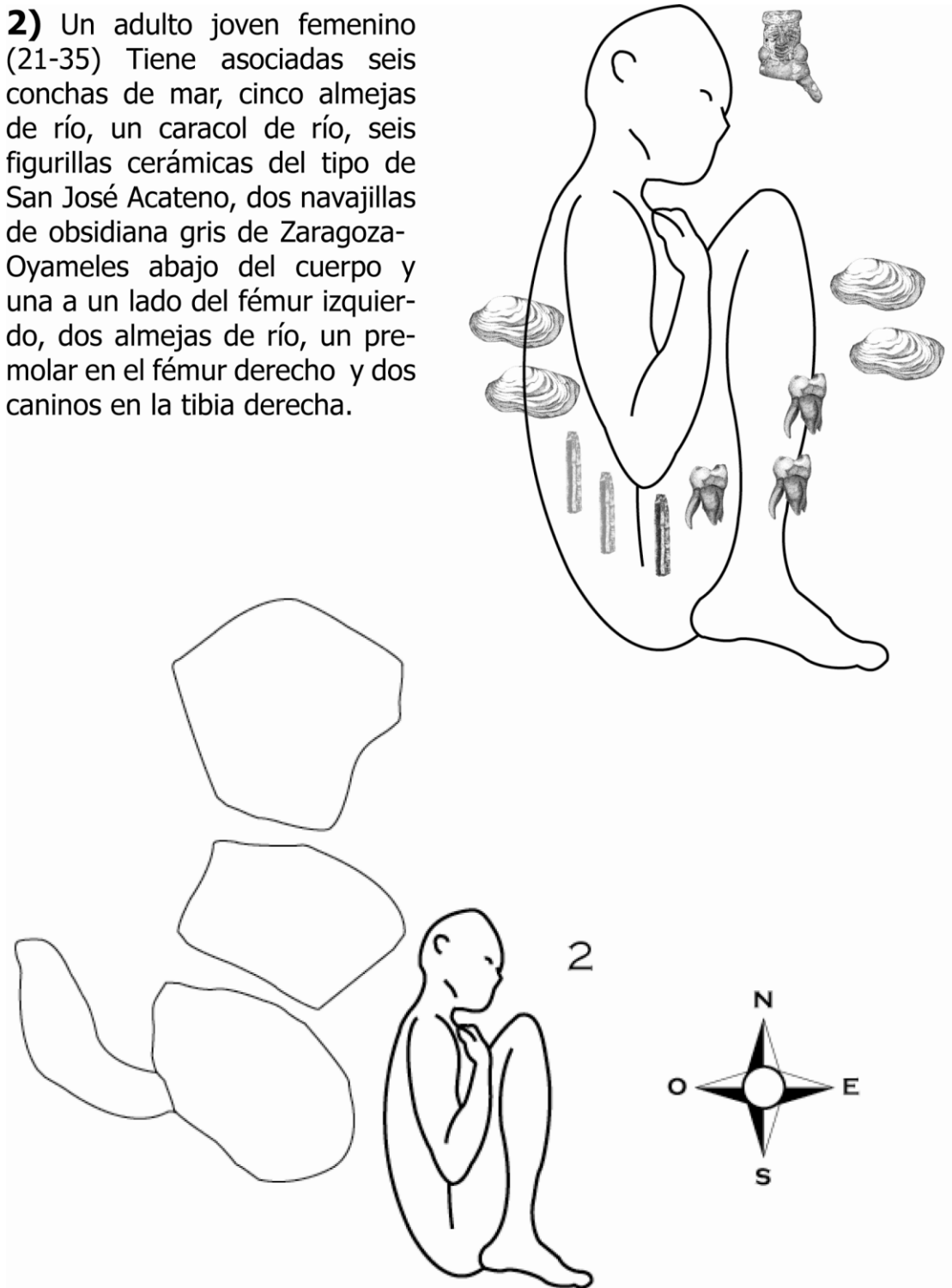


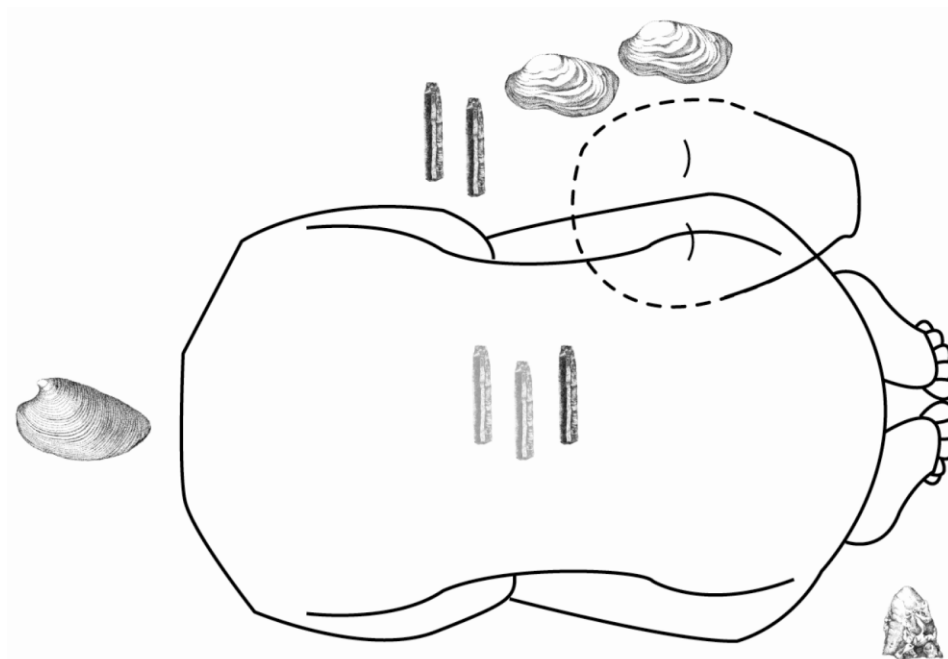




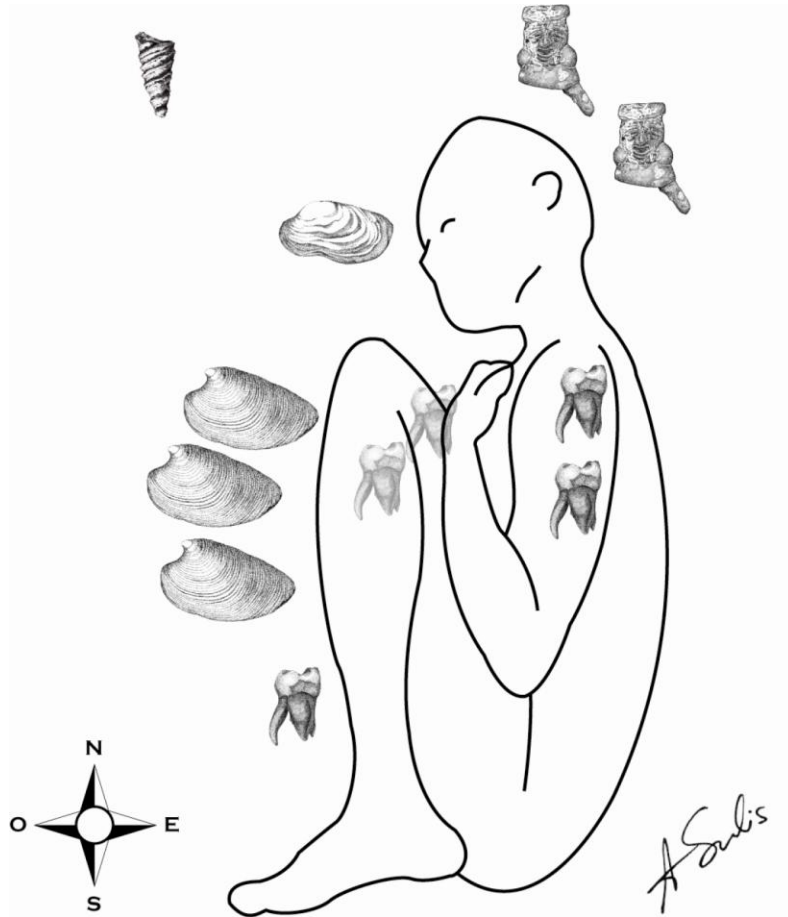
1) Un adulto joven femenino (21-35) Tiene asociados dos huesos largos de animal. Los individuos 1, 2 y 4 estaban rodeados por un círculo de piedras, se les asocia un caracol petrificado, dos almejas de río, una figurilla cerámica del tipo San José Acateno y una concentración de concha de mar que fueron ubicadas hacia el centro de los tres individuos.

2) Un adulto joven femenino (21-35) Tiene asociadas seis conchas de mar, cinco almejas de río, un caracol de río, seis figurillas cerámicas del tipo de San José Acateno, dos navajillas de obsidiana gris de Zaragoza-Oyameles abajo del cuerpo y una a un lado del fémur izquierdo, dos almejas de río, un premolar en el fémur derecho y dos caninos en la tibia derecha.

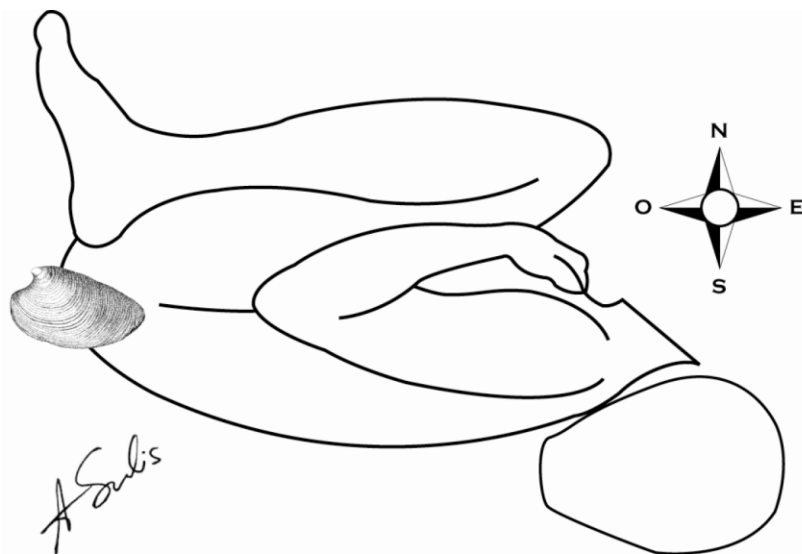




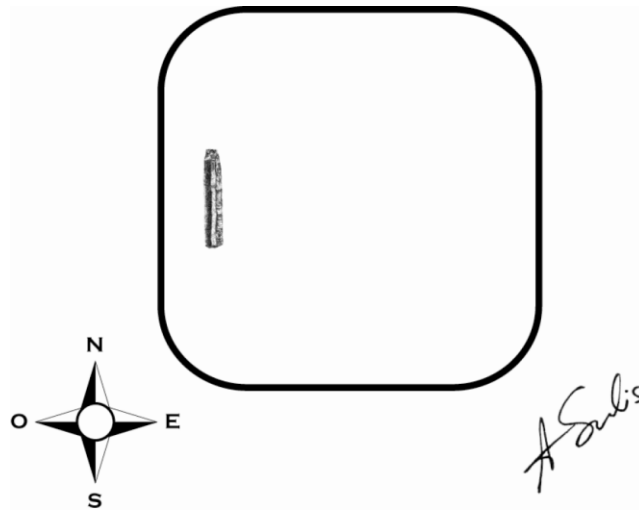
3) Un adulto joven femenino (21-35). Los dos caninos de la mandíbula presentaron mutilación dental del tipo F1. Tenía asociadas cinco navajillas de obsidiana gris procedentes de Zaragoza-Oyameles, éstas fueron colocadas a un lado del cuerpo, una arriba y dos abajo del cuerpo. Tres almejas de río y un fragmento de hueso largo de animal. En la inhumación el cráneo fue situado a un lado de la pelvis y la cara miraba hacia el cielo.



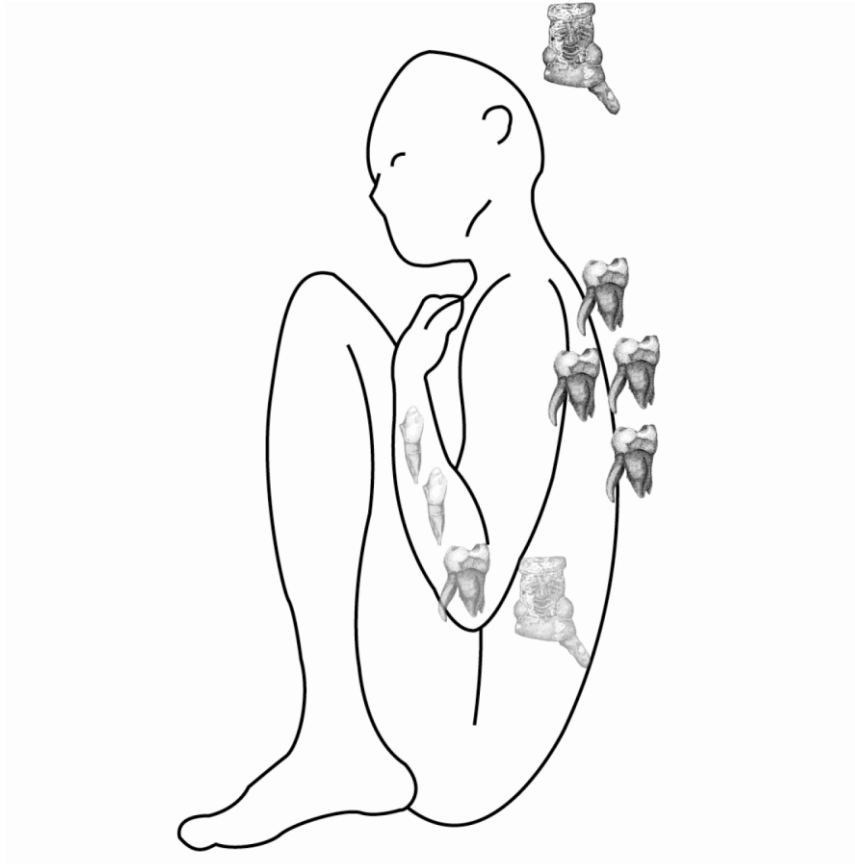
4) Entierro 4, un subadulto femenino (18-20), flexionado en decúbito lateral derecho. Se le dispusieron dos figurillas cerámicas del tipo de San José Acateno ubicadas cerca del cráneo, tres conchas de mar, una almeja de río y se le colocaron cuatro incisivos centrales: dos a un lado del húmero izquierdo y dos a un lado del fémur derecho (un adulto joven de 21 a 35), además un incisivo lateral a un lado del peroné derecho.



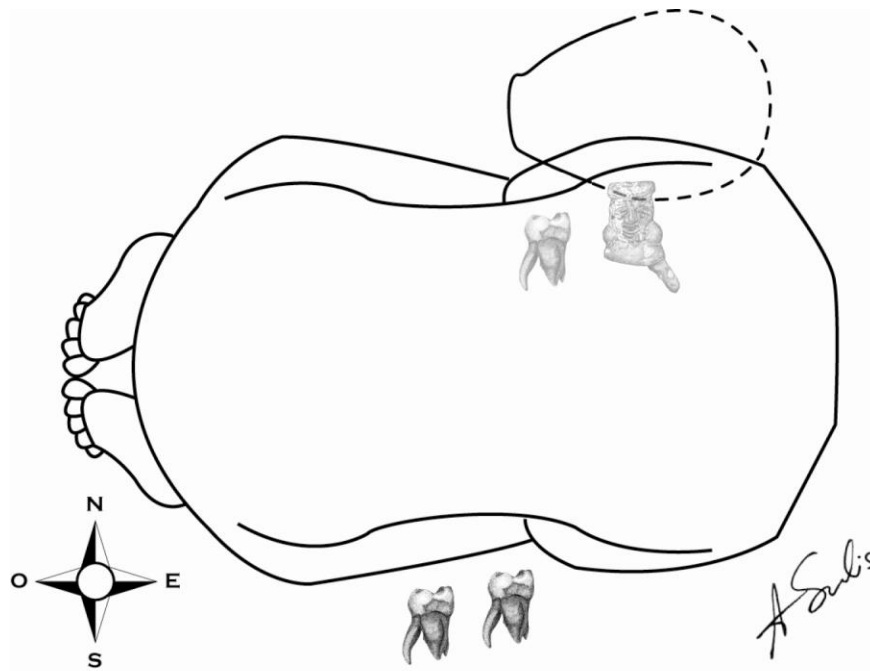
5) Entierro 5, un adulto joven femenino (21-35), flexionado en decúbito lateral derecho. Tiene un canino de la mandíbula con mutilación dental del tipo C1. Se le ubicó sólo una concha de mar encima del coxal izquierdo. El cráneo estaba ubicado cerca de los omóplatos en la parte izquierda y todo fue protegido por un círculo de piedras.



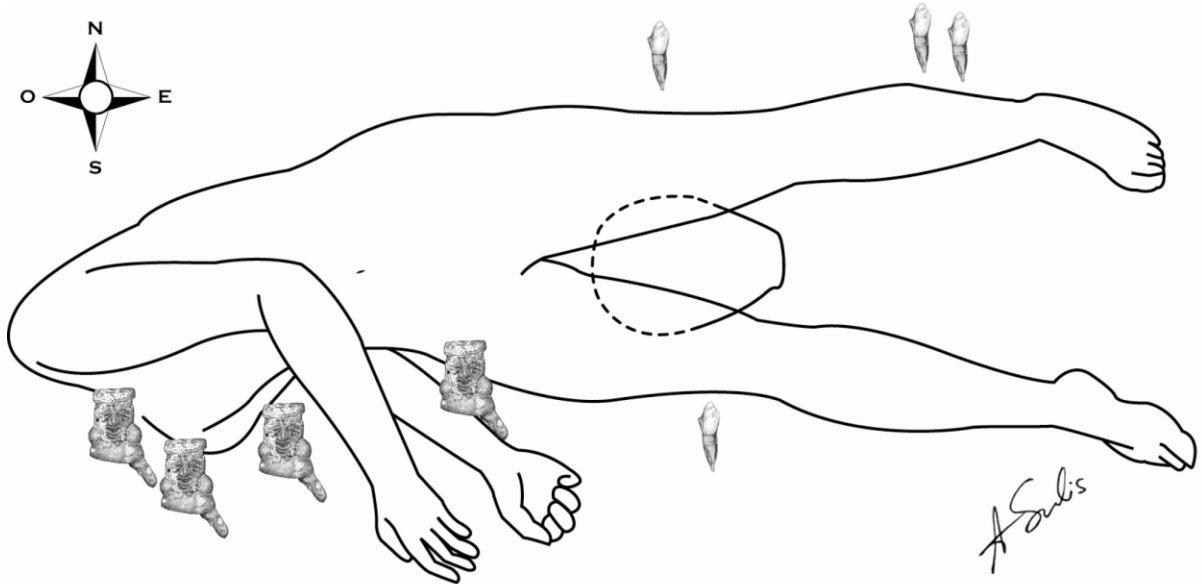
6) Un adulto joven (21-35) indeterminado. El entierro fue removido en un 90% por maquinaria agrícola pesada, se le asocia una navajilla de obsidiana gris procedente de Zinapécuaro.



7 a) Un subadulto femenino (18-20), flexionado en decúbito lateral derecho. Se le adjuntad dos figurillas cerámicas del tipo San José Acateno, una debajo del cuerpo y la otra a un lado del cráneo, además de dientes humanos, de los cuales dos son incisivos laterales del maxilar con una mutilación dental del tipo C1, los dos caninos de la mandíbula el tipo A2 y los dos incisivos laterales de la mandíbula el tipo D7. En el proceso de acomodo del cuerpo se le colocaron dos caninos en el radio derecho, un 1er. PM en el cúbito derecho, dos 2dos. M y dos 1ros. PM a un lado del omóplato izquierdo (1 adulto joven de 21 a 35). Todo rodeado de un círculo de piedras.



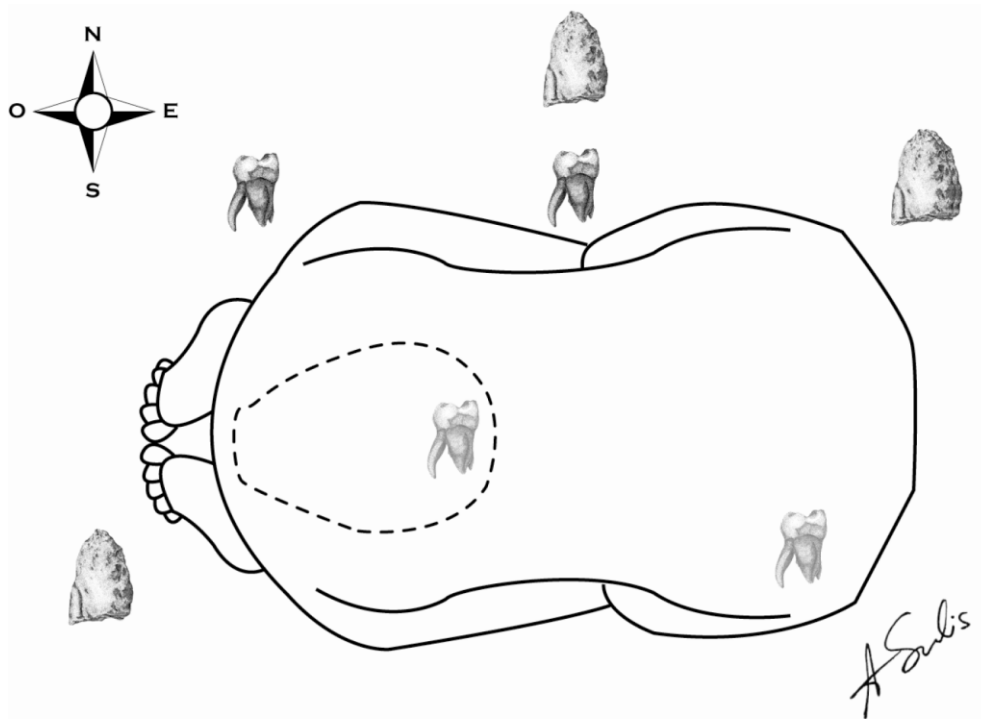
7B) Un adulto joven masculino (21-35), flexionado en decúbito lateral izquierdo. Se le asocia una figurilla cerámica del tipo San José Acateno a un lado del húmero izquierdo y dientes humanos, uno de los cuales es un incisivo lateral a un lado del radio izquierdo y dos caninos a un lado del fémur derecho (1 adulto joven de 21 a 35). El cráneo fue ubicado a un lado de la pelvis.



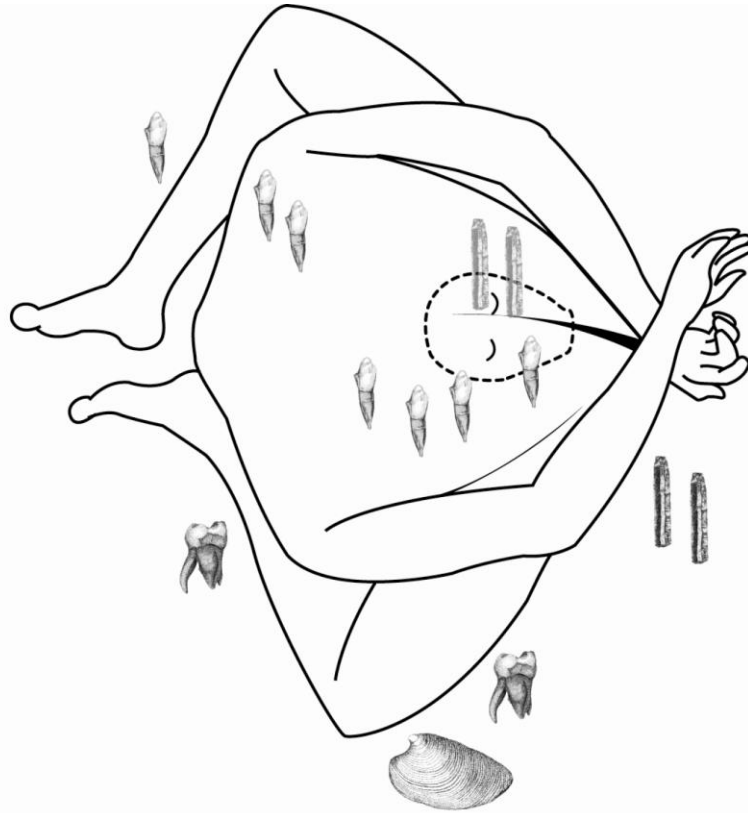
8) Un adulto joven femenino (21-35), irregular decúbito lateral derecho. Se le incorpora una concha de mar, cuatro figurillas cerámicas del tipo San José Acateno colocadas una en el húmero derecho, una en el radio-cúbito derecho y dos en la escápula derecha y dientes humanos de los cuales dos incisivos centrales de la mandíbula y el maxilar tienen mutilación dental del tipo F4; además se le acomodaron cuando se arreglo el cuerpo un canino de maxilar en el fémur izquierdo con mutilación tipo F4, dos caninos de mandíbula en la tibia izquierda con mutilación A4 y un canino de maxilar en el fémur derecho también con mutilación A4, todos de un adulto joven de 21 a 35. El cráneo fue colocado a un lado de la pelvis del lado izquierdo, pero según yo recuerdo el cráneo está ubicado entre ambas piernas, específicamente a la altura del fémur. Entre las particularidades del individuo 8 es estar cubierto de arenisca quemada (piedra roja) y también rodeado de piedras.



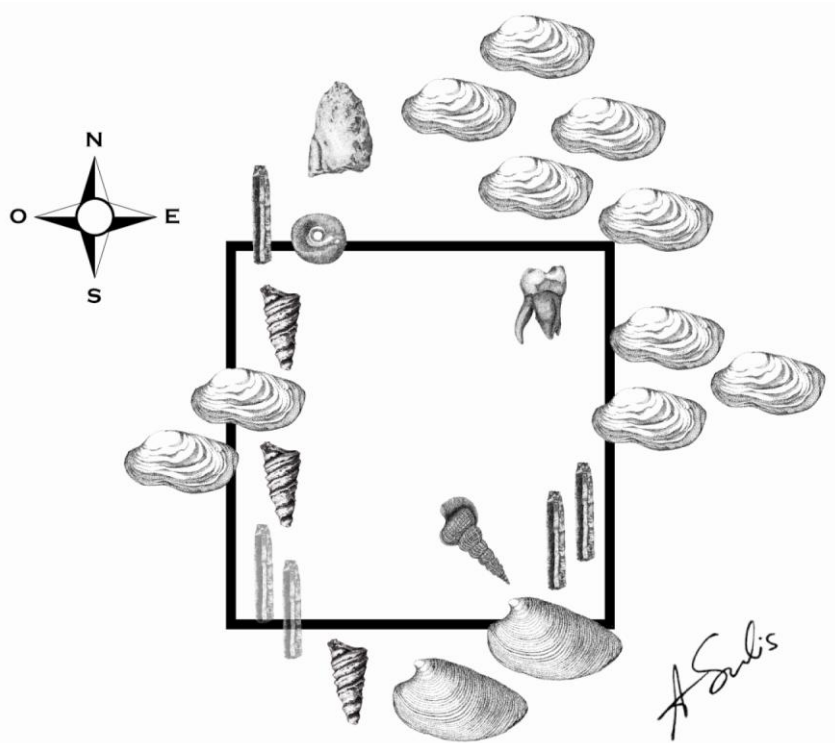
9) Un adulto joven masculino (21-35), ubicado debajo de una piedra flexionado en decúbito lateral y con el rostro hacia la tierra. En el arreglo del cuerpo se le depositaron dos conchas de mar, un caracol de río, una navajilla de obsidiana verde de la Sierra de Pachuca, once figurillas cerámicas del tipo San José Acateno, dos moldes de figurillas, dientes humanos (1 adulto joven de 21 a 35), un apaxtle cerámico del tipo Paso Real Exterior Burdo variedad Paso Real y caracoles petrificados, todos acomodados alrededor del cuerpo. El cráneo fue ubicado a un lado de la pelvis (parte izquierda) y con el rostro hacia la tierra.



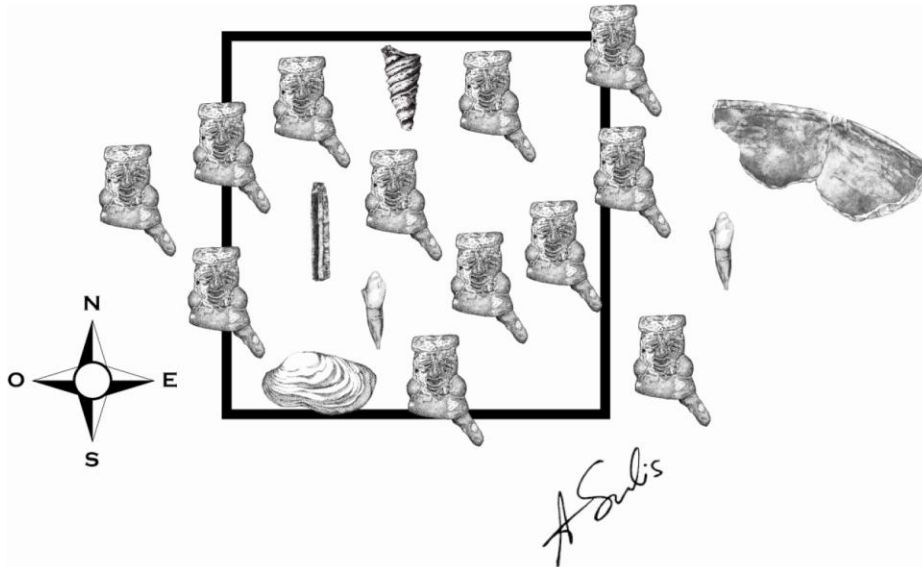
10) Un adulto joven femenino (21-35), irregular en decúbito ventral y con el rostro hacia la tierra. En la inhumación se le colocaron tres lascas de arenisca alrededor del cuerpo y dientes humanos, entre ellos un canino en las falanges derechas de la mano, un 1er. PM en las falanges izquierdas del pie, un 2do. PM en las vértebras dorsales, un 1er. M en la rótula izquierda (1 adulto joven 21-35). El cráneo fue ubicado entre los dos fémures y con el rostro hacia la tierra.



11) Un adulto joven masculino (21-35), Irregular, sedente rostro hacia el cielo. Se le asocia una concha de mar, cuatro navajillas de obsidiana gris de Zaragoza-Oyameles, dos ubicadas a un lado del coxal izquierdo y dos debajo del cráneo, y dientes humanos, entre ellos un incisivo central lateral y un canino del maxilar con mutilación del tipo C1 y dos caninos de la mandíbula con mutilación dental del tipo F4. Entre los dientes que le acomodaron están un incisivo central de maxilar con mutilación dental F4 en tibia y peroné derecho, un canino de maxilar de tipo B4 en vértebras cervicales, un incisivo central de maxilar con mutilación del tipo F4 en vértebras dorsales, un central de mandíbula de tipo C8 en la clavícula derecha y dos incisivos laterales de mandíbula y un canino con mutilación dental tipo C1 en vértebras lumbares. A su vez un 1er. PM fue ubicado en el fémur izquierdo y un 2do. PM en la tibia y peroné izquierdo, ambos sin mutilación (2 adultos jóvenes de 21 a 35). El cráneo fue colocado a un lado de la pelvis (parte derecha) cerca de las manos y con cara hacia el cielo. Las manos al parecer fueron atadas, pues en el proceso de excavación éstas se encontraban atrás de la espalda.



12) Un adulto joven (21-35) indeterminado. Se le adjunta una navajilla y una lasca de obsidiana gris de Zaragoza-Oyameles, diez almejas de río, caracoles petrificados, dos conchas de mar, cuatro navajillas de obsidiana verde del Centro de México y una cuenta de jadeíta todos acomodados alrededor del cuerpo, igualmente en el proceso inhumatorio se encontraron dientes humanos, un 2do. Molar en las costillas derechas (1 adulto joven de 21 a 35), todo rodeado por un círculo de piedras.



13) Un adulto joven (21-35) indeterminado. Se le incorporan doce figurillas cerámicas del tipo San José Acateno, una navajilla de obsidiana verde de la Sierra de Pachuca, una almeja de río, una vasija, un caracol petrificado, todos alrededor del cuerpo, había también dientes humanos, un canino de mandíbula con mutilación del tipo A4 en la rótula izquierda y un central de mandíbula con mutilación dental del tipo B4 en una vértebra cervical (axis) (1 adulto joven de 21 a 35).

Mutilación Dental

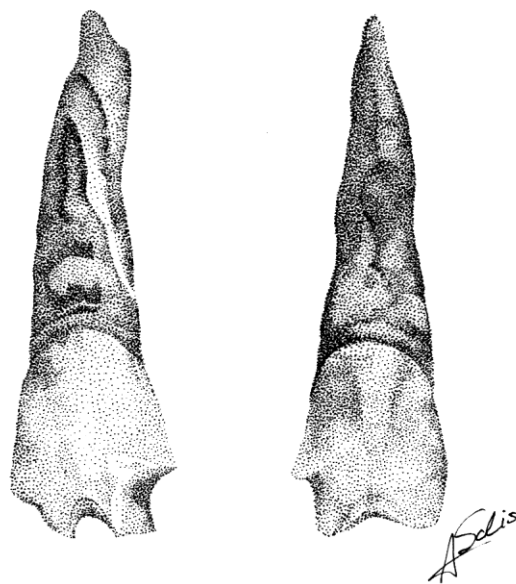


Ilustración 14 Mutilaciones del individuo 3 tipo F1

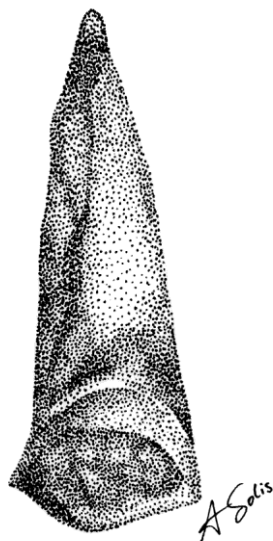


Ilustración 15 Mutilación tipo C1 del individuo 5

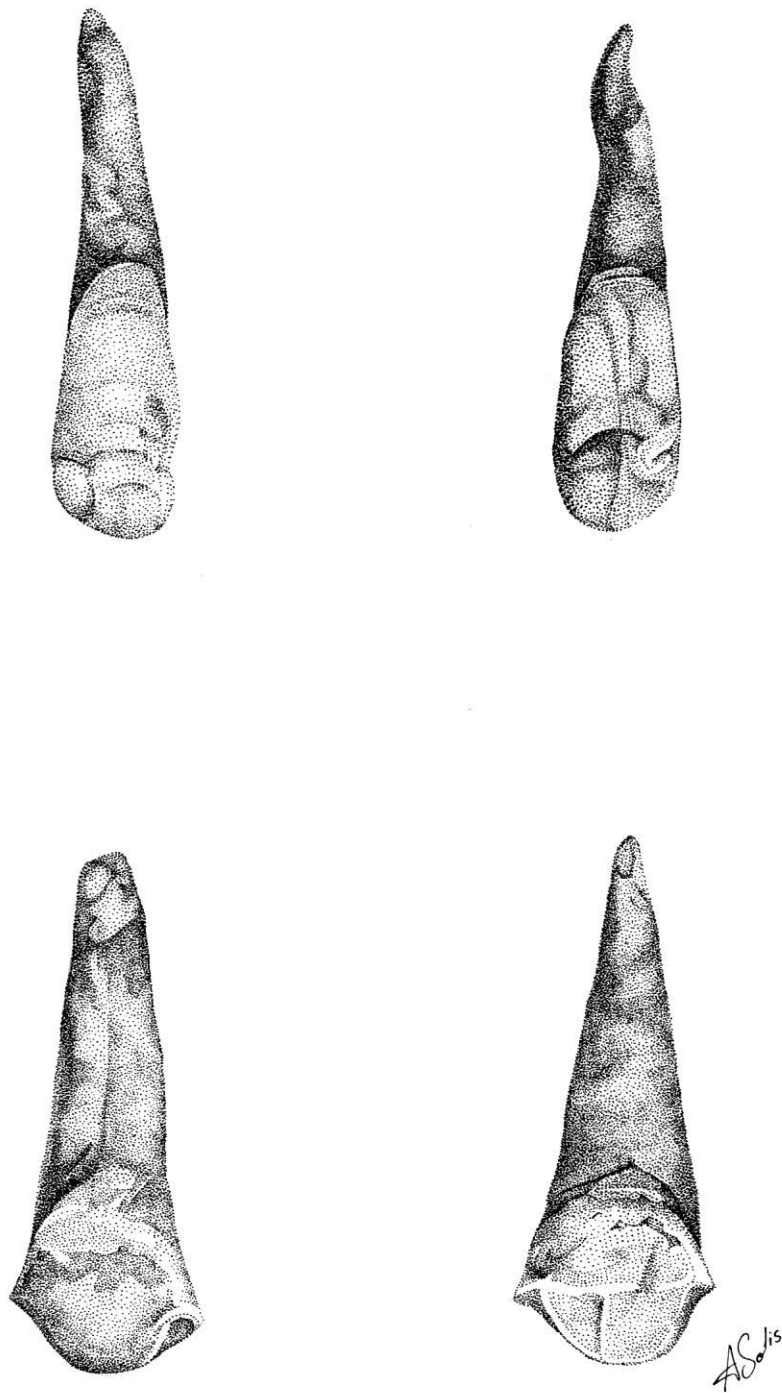


Ilustración 16 mutilación dental del individuo 7ª del tipo C1, A2 y D7

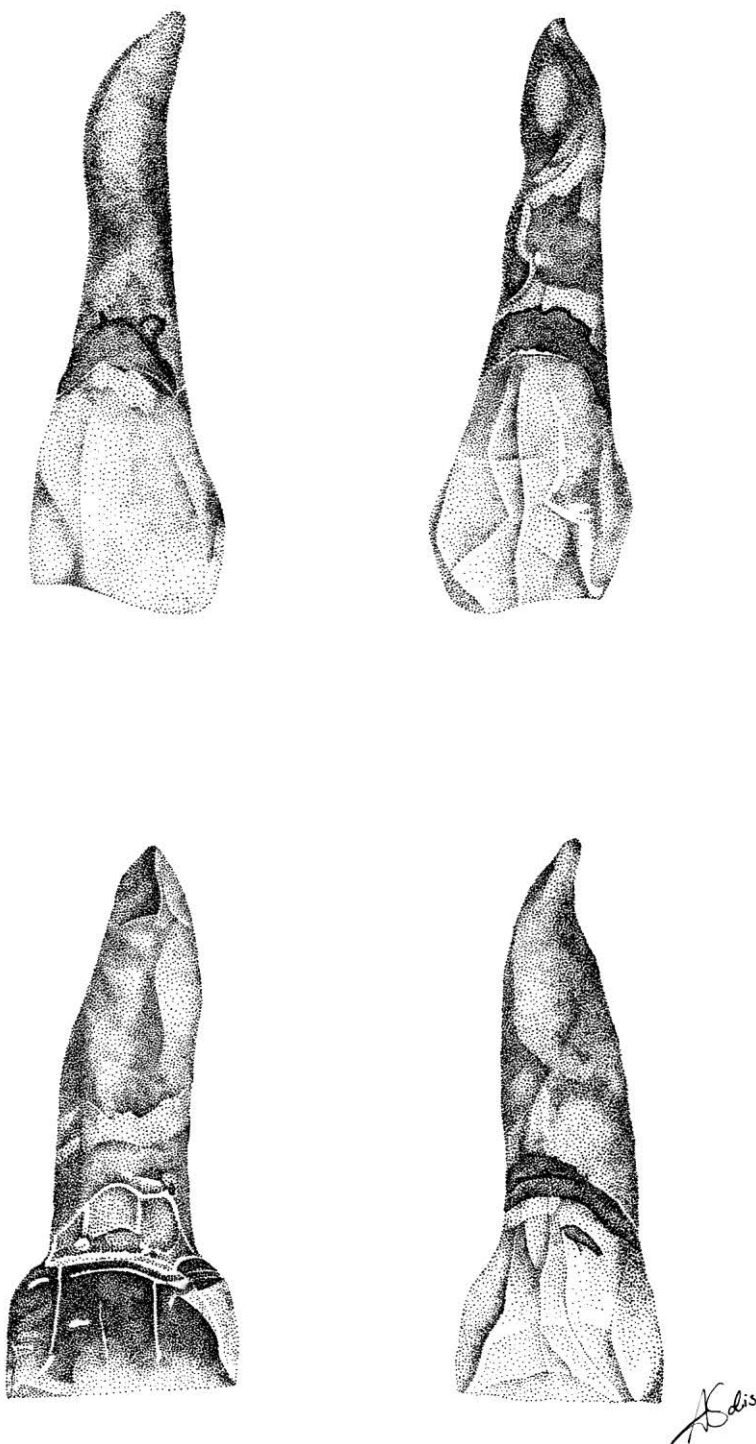


Ilustración 17 Dientes Asociados 8 con tipo de mutilación A4

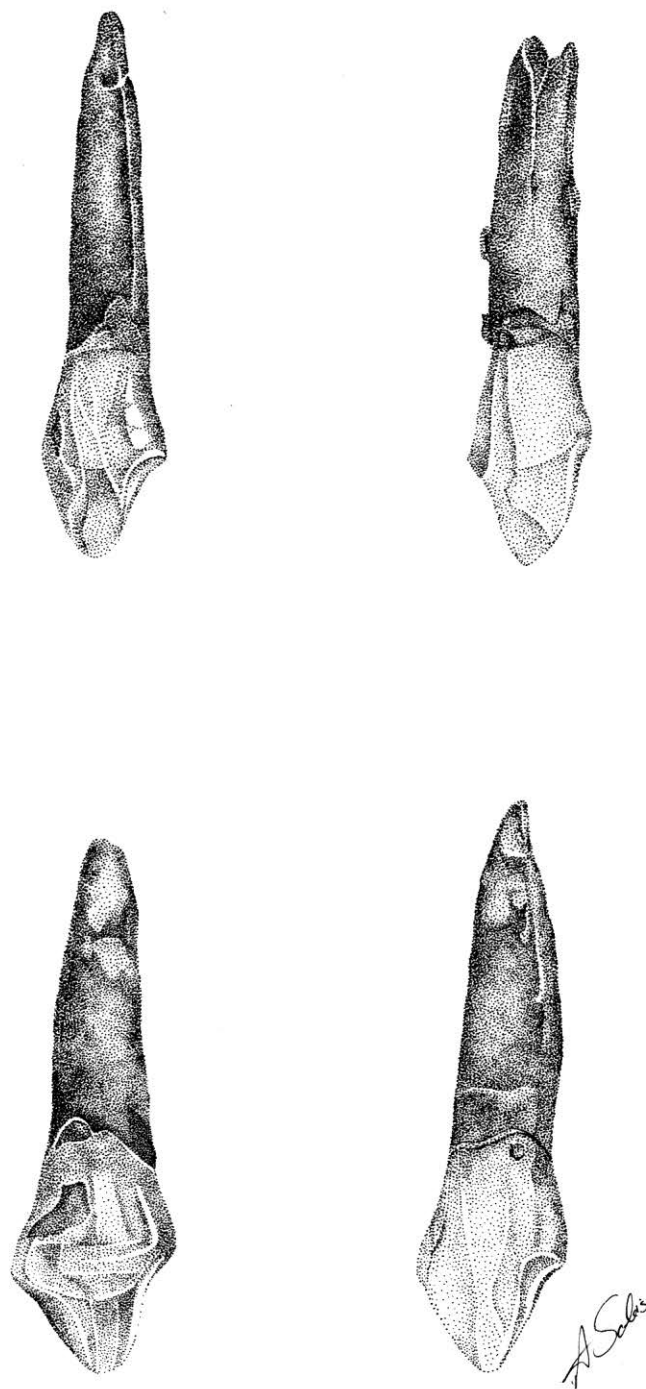


Ilustración 18 Mutilación dental del individuo 8 tipo F4

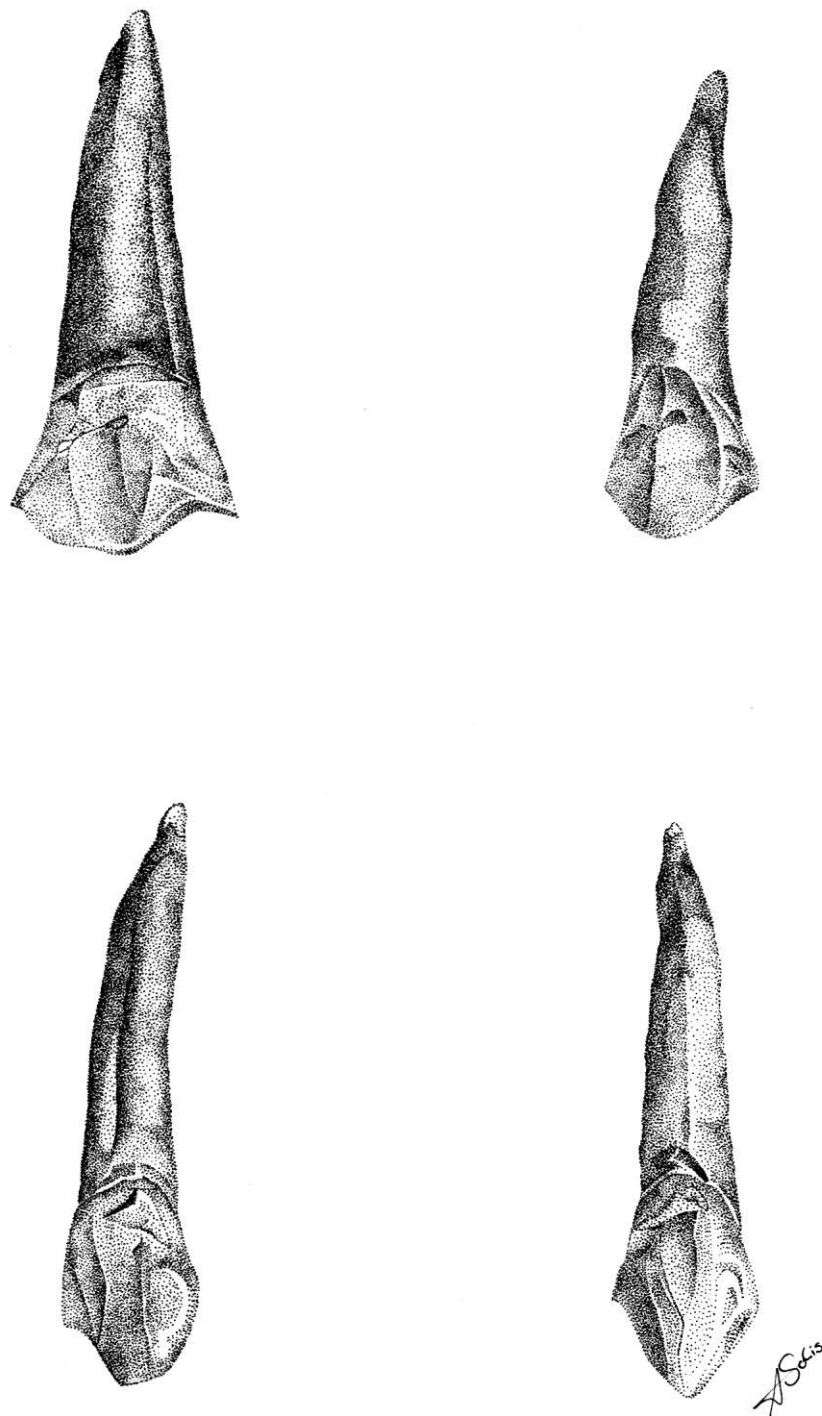


Ilustración 19 Mutilación dental del individuo 11 del tipo C1 y F4

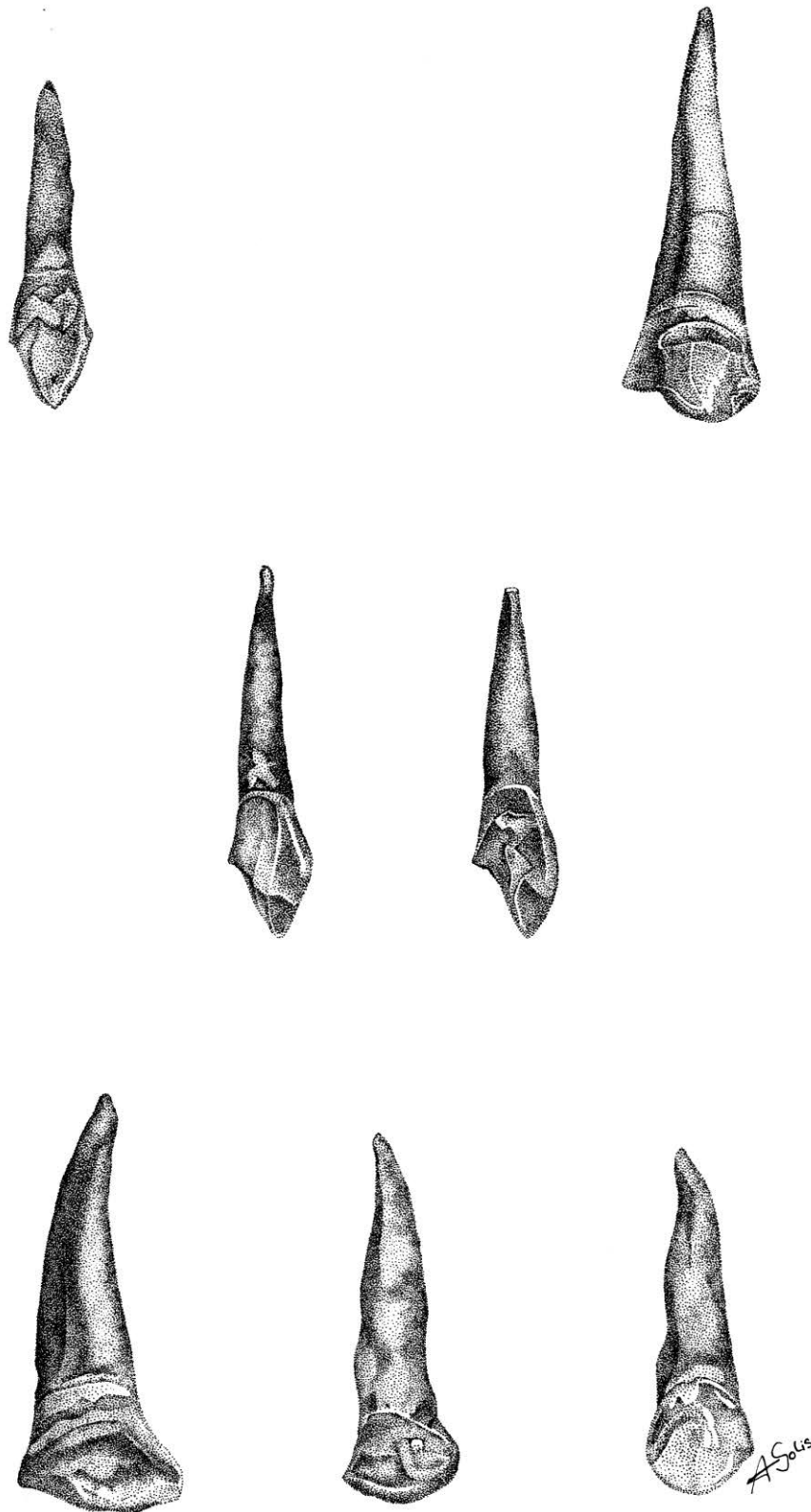


Ilustración 20 Dientes asociados al individuo11 del tipo C8, B4 y C1

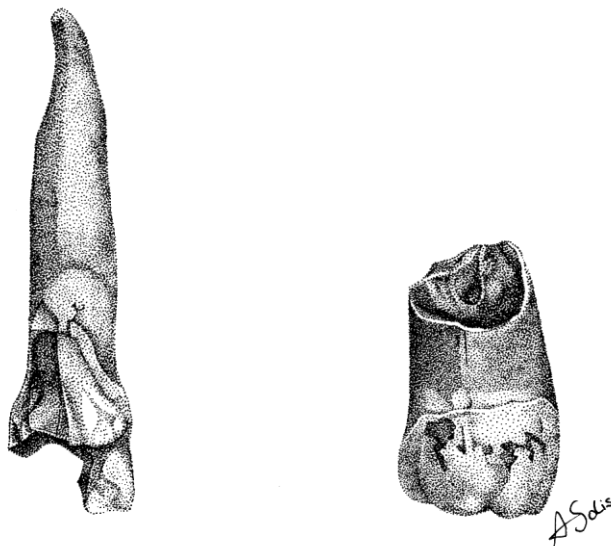


Ilustración 21 Mutilación dental del individuo 13 del tipo B4 y A4

Conclusiones

Con respecto a lo planteado se puede concluir que sí, efectivamente la imagen tiene un valor epistemológico, el cual en múltiples ocasiones es desestimado. Pienso que una de las razones por las que esto sucede es por el desconocimiento mismo desde los diseñadores de los valores inherentes a la ilustración como disciplina. Como mencionaba en la introducción del presente trabajo, el colaborar en un proyecto arqueológico me abrió más el panorama, me ayudó a clarificar muchas ideas sobre la marcha, la mayoría de las imágenes antes planteadas resultan más valiosas por su funcionalidad que por su calidad técnica o de forma, esto no quiere decir que toda la ilustración deba ser así, sino que el ilustrador como profesional debe responder a cada problemática presentada por diversos contextos y usos. Lo que se expuso anteriormente llevaba como intención el darle la dimensión de un discurso más allá de las meras intenciones del autor, pienso que es de vital importancia el dimensionar a la ilustración como un discurso capaz de solucionar las diferentes necesidades de comunicación visual presentes en toda sociedad. No es tampoco mi intención el plantear que todo ilustrador debe recurrir a las figuras retóricas aquí expuestas para la realización de sus imágenes, pues en muchas ocasiones sobran, y creo que en general, todos nos acercamos más a esto a la hora de leer una imagen que a la hora de producirla, pues nuestros procesos a menudo difieren de los procesos propios de las ciencias y disciplinas encaminadas a lo lingüístico. En síntesis, creo que ayuda mucho al proceso creativo una breve exploración del terreno que estamos pisando.

En general podría decirse que el campo de la imagen sigue definiéndose como lo es ella misma, compleja y enigmática. Es curioso que al hablar de imágenes muchos teóricos hayan coincidido en cómo éstas, por simples que sean, escapan de las manos e intenciones de su autor, mas no se expresan siempre así de los textos lingüísticos; esto se puede explicar porque éstos últimos son más controlados, el ejercicio mental que se realiza se ve más forzado a estructurar nuestras intenciones, a diferencia de las imágenes que, aunque no siempre hayan salido como las planeamos, de menos había la idea e intención concreta a desarrollar, se expresan con más libertad. Por otro lado, aunque se trató a la imagen como un lenguaje independiente y efectivo, creo que se obtienen mejores resultados con la combinación de más de un tipo de lenguaje, pues uno y otro se irán reforzando. El sistema en principio ya nos impone determinados modos de lectura, de expresión, entre otras cosas, ya no pensamos solamente con palabras, ni con imágenes o sonidos, pensamos con un todo unificado.

Lo que podría afirmarse como un hecho es que, mientras escribimos intentamos dar coherencia, mediante el orden sintáctico, a nuestras ideas, pero mientras miramos, dibujamos o pintamos hacemos comprensibles a nosotros como a los demás nuestra percepción del entorno, del espacio, de lo aparente, conocemos mediante un sistema de relaciones un tanto global, que puede ser holístico, para poder lograr así algo universalmente válido.

De la búsqueda de la ilustración como discurso, se puede deducir que toda ilustración es un discurso, fundamentado en que es capaz de discurrir acerca de cualquier tema, que se puede leer o saber algo de ella desde su misma forma o desde lo que contiene, y es su misma forma la que determina el destinatario de su discurso, teniendo entonces una clasificación más compleja de discursos que la que simplemente se refiere a su público o a su campo de acción, la forma en que se proyecta y construye es la que nos va a definir su propio discurso.

De la importancia de las ilustraciones para la historia y la arqueología no es necesario ahondar mucho, prácticamente todos nosotros podemos imaginar el pasado, ya sea al hombre prehistórico, a los egipcios, a los griegos, a Napoleón, al mundo prehispánico, a la Revolución Mexicana, por sus imágenes, por sus fotografías, por sus esquemas de batalla, por los mapas de entonces, por sus retratos, por todo lo que a cultura material se refiere, a ella investiga la arqueología, y de ésta se alimenta la historia.

El hecho de haber trabajado dos tipos de discurso tan opuestos entre sí sirvió para demostrar en primer lugar que no hay fórmulas que garanticen un mensaje correcto, todo depende de situaciones muy concretas y particulares, pero como diseñadores o ilustradores tenemos que poner todo de nuestra parte para garantizar en la medida de lo posible la transmisión de mensajes, explotando la pluralidad de las formas de usar la imagen, sus artificios, etc. El discurso conceptual utilizado en Madero a manera de experimento nos puede decir que si no es en un contexto lúdico en el que tengamos suficientemente claro el ambiente revolucionario será una imagen difícil de descifrar, pero en caso que se logre también será más difícil de olvidar, de hecho aquí la leyenda del emblema del Doble suicidio de Madero, mostró claramente las propiedades de anclaje propias del lenguaje verbal, debería bastar con esto para que el espectador busque a Madero en la fotografía. Ésta última, al ser mostrada fuera de contexto no dejó claro quién era el protagonista de la imagen, pero sí de que este individuo a bordo de la canasta de un globo, no tenía salida, ya sea por la tarántula huertista o por el rifle de la derecha, cuando se explica que se trata de Madero todo cobra sentido, y tanto mejor sentido si se emplea en el contexto lúdico adecuado. Lo lúdico se manifiesta porque es comprobado que es en estos contextos donde se llega a asimilar mejor el conocimiento.

El discurso esquemático empleado para los sistemas de enterramientos de Morgadal Grande se nos aparece en primera instancia con un código más cerrado, por lo mismo se reducen las posibilidades de interpretación, sin embargo nos es más ajeno por el contexto tan específico en que se desenvuelve (el de los antropólogos), además de más dependiente del texto que lo guía. A través de este proyecto hubo una especie de retroalimentación, en que las imágenes contribuyeron de forma determinante a la construcción del conocimiento, pues al ser de tipo esquemático fueron capaces de establecer toda una serie de relaciones, direcciones y orientaciones que eran complicadas de entender linealmente, así como lo ofrecía solamente el texto.

Otra cuestión experimentada durante el proceso de investigación de la presente tesis es la de los nuevos horizontes y perspectivas que implican el trabajar en un proyecto multidisciplinario, las diferencias empiezan muy pronto desde el manejo de los términos, de las formas de pensar y de desarrollar proyectos, pero al mismo tiempo esta actitud multidisciplinaria es la que va definiendo poco a poco nuestros propios discursos.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor; Chaves, Norberto; Ledesma, María. **Diseño y Comunicación. Teorías y Enfoques críticos.** Paidós Estudios de Comunicación. Argentina, 1997. P. p. 232.
- **"Así fue la Revolución Mexicana"** SEP / Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985. Tomos del 1 al 8.
- Barthes, Roland. **L'analyse structurale de récit.** Communication No. 8 5ta. Edición. Ediciones Coyoacán, 2001.
- Bayo Margalef, José. **Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales.** Anthropos, España 1987 P. p. 425.
- Burke, Peter. **Visto y no Visto.** El uso de la imagen como documento histórico. Crítica Letras de la Humanidad. España, 2001 P. p. 285.
- Comas, Juan, **Antropología Física, Época prehispánica,** SEP, INAH. México, Panorama histórico y Cultural 1era. Edición 1974 México P. p 294.
- Comas, Juan. **Manual de Antropología Física.** IIA / UNAM. 2ª Edición. México, 1976. P. p. 710.
- Costa, Joan. **La esquemática. Visualizar la información.** Paidós Estética 26. España, 1998. P. p. 222.
- Costa, Joan. **Diseñar para los ojos.** Colección Joan Costa. UAM Azcapotzalco. La Paz-Bolivia. 2ª Edición, 2003. P. p. 180.
- Foucault, Michel. **El orden del discurso.** 3ª. Edición. Tusquets Editores. Cuadernos Marginales 36. Barcelona, 1970. P.p. 63.
- Gombrich, E. H. **Los usos de las imágenes Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.** FCE. México, 2003. P. p. 304.
- Irigoyen Castillo, Jaime Francisco. **Filosofía y Diseño Una aproximación epistemológica.** UAM Unidad Xochimilco. México, 1998. P. p. 319.
- *Lira López, Yamile, Serrano Sánchez.* **Prácticas Funerarias en la Costa del Golfo de México.** IIA / UNAM/ Universidad Veracruzana. México, 2004 Primera Edición, P. p. 229.
- *Los pinceles de la historia.* **La arqueología del régimen 1910-1955.** Museo Nacional de Arte libro-catálogo de la exposición septiembre 2003- feb. 2004.
- Martínez Moro, Juan. **La ilustración como categoría. : una teoría unificada sobre arte y conocimiento,** Trea, España, 2004.
- Pascual Soto, Arturo. **El Tajín.** Círculo de Arte, CONACULTA, México, 1998, p.p. 40.
- Runes, D. Dagobert. **Diccionario de Filosofía.** Tratados y Manuales Grijalbo. 3ª. Edición. México, 1981. P. p. 395.
- Sittón Moreno, Mair. **La desigualdad ante la muerte durante el Epiclásico Local.** UNAM
- Teun A. Van Dijk. **Estructuras y funciones del discurso.** Siglo XXI Editores. Duodécima edición. México, 1998. P. p. 204.
- Torre Villar, Ernesto de la, **Ilustradores de Libros Guión bibliográfico.** UNAM. México, 1999. P. p. 364.
- Vilches, Lorenzo. **La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión.** Paidós Comunicación 11. México, 1991. P.p.230.

- Vilchis, Luz del Carmen. **Diseño Universo de Conocimiento.** Claves Latinoamericanas. México, 1999. P. p 163.
- Zeggen, Lawrence. **Principios de Ilustración.** GG. Singapur, 2006, P. p. 176
- Sanz, Juan Carlos. **El libro de la imagen.** Alianza Editorial. Madrid, 1996. P. p. 313.
- XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte **TIEMPO Y ARTE.** IIE, UNAM, México, 1991, P. p. 427 / 439, Arturo Pascual Soto, *Los Olmecas en el río Tecolutla, la iconografía del formativo en Morgadal Grande, Veracruz.*
- XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, **Los discursos sobre el arte,** Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Estudios de Arte y Estética, 35. México, 1995. P. p. 474.

Bibliografía Complementaria

- Gruzinski, Serge. **La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019).** Fondo de Cultura Económica. Tercera reimpresión, México, 2001. P. p. 224.
- Silva-Herzog, Jesús. **Historia de la Revolución Mexicana. Tomo I Los antecedentes y la etapa maderista.** Fondo de Cultura Económica. México, 1972. Segunda edición. P.p. 382.
- Silva-Herzog, Jesús. **Historia de la Revolución Mexicana. Tomo II La etapa constitucionalista y la lucha de facciones.** Fondo de Cultura Económica. México, 1972. Segunda edición. P.p. 356.
- González Ramírez, Manuel. **La caricatura política.** Ed. FCE. México 1955. 143 P.p.

Hemerografía

- Edición Especial Arqueología Mexicana – *Museo de Antropología de Xalapa*, núm. 22 Editorial Raíces.
- Arqueología Mexicana, No. 40 **La muerte**, Editorial Raíces.
- María Alba Pastor, Sacrificio y Reproducción del Sacrificio Humano al Sacrificio de Cristo, Universidad de México, 9 junio 2003.

