

00265
3
2eje.

LA PRODUCCION DE IMAGENES EN LA CONQUISTA DE MEXICO

Tesis que para optar por el grado de
Maestría en Artes Visuales en la Escuela
Nacional de Artes Plásticas (ENAP) UNAM
presenta

MTRO EN ARTES VISUALES
COMUNICACION Y DISEÑO
GRÁFICO (CCDG).

RODRIGO DE LA TORRE YARZA
UNAM ENAP DEP SAN CARLOS 1994

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

LA PRODUCCION DE IMAGENES EN LA CONQUISTA DE MEXICO

CONTENIDO

PRESENTACION:EI CRISTAL CON QUE SE MIRA	1
CAP.I. LA HISTORIA EN EL VERTICE DE DOS MIRADAS.	
A.- Bosquejo histórico.	9
B.- Los protagonistas de la comunicación iconográfica.	14
C.- El objeto de estudio seleccionado.	21
CAP.II. EXPLORACIONES EN UNA ARQUITECTURA FANTASTICA: EL PALACIO DE MOCTEZUMA SEGUN EL CODICE MENDOCINO	
A.- Los signos visibles.	33
B.- La substancia de los signos icónicos.	35
C.- El signficante o signo icónico.	44
D.- El significado de los mensajes en el texto.	50
CAP.III. LOS SIGNOS INVISIBLES.	
A.- Imágenes como ideología.	67
B.- Signos Vs.signos en la conquista de México.	83
Cap.IV. CALEIDOSCOPIO TRANSDICPLINARIO.	
A.- Qué vemos, qué sabemos.	95
B.- Constitución del caleidoscopio.	102
C.- Del caos al signo: traducción de lenguajes.	117
BIBLIOGRAFIA	130

"El lenguaje (hablado) es complejo y difícil; lo visual es tan rápido como la velocidad de la luz y puede expresar instantáneamente numerosas ideas." (Dondis, 1990:81)

PRESENTACION: EL CRISTAL CON QUE SE MIRA

Llegamos a la formulación de este trabajo conducidos por nuestro creciente interés en el análisis de las imágenes como medio y fuente de información sobre los grupos sociales que las producen y las consumen.

Para lograr el propósito central de este trabajo encontramos imprescindible antes que nada buscar articular los planteamientos teórico metodológicos que nos hubieran de permitir abordar este tema y en concreto nuestro objeto de estudio. Para esto encontramos evidente el tener que recoger varios de los aportes más adecuados de las diferentes disciplinas que hubiesen abordado la materia de nuestro interés.

Las artes visuales en general, las artes pictóricas y gráficas, la historia y la semiótica como parte de las ciencias de la comunicación, perspectiva teórico-analítica de la comunicación de la que también las artes visuales han comenzado a valerse, son a nuestro juicio las que nos permitirán tanto teóricamente como metodológicamente asir el mundo de las imágenes construidas por el hombre como medio de expresión.[1]

El interés de la antropología en el análisis de la información que dentro de las imágenes creadas por los hombres pueda enriquecer su campo es en este caso el motivo por el que apelamos a las artes visuales las cuales son a nuestro juicio las disciplinas propias al mundo de las imágenes en la historia de la humanidad.

¹ Omar Calabrese en su exhaustiva revisión de la bibliografía mas sobresaliente sobre el tema de El Lenguaje del Arte desarrolla una notable revisión del tema del "arte y la comunicación" a la que referimos como marco amplio de contextualización teórica del desarrollo teórico metodológico de nuestro trabajo.

Lo que se ha llamado semiótica se integra aquí como una alternativa teórico metodológica que viene a ayudar a las anteriores propuestas dentro de la historia del arte proponiendo una reinterpretación o reformulación de los procedimientos analíticos de los procesos de creación de elementos significantes. Esto creemos, enriquece las posibilidades del desarrollo teórico de las artes visuales sin invalidar de ninguna manera su dominio en su propio campo.

Tratamos el fenómeno de la creación de imágenes para la comunicación en el vértice de la transición entre el México prehispánico y el colonial desde una perspectiva planteada por la semiótica subrayando que la producción de imágenes en ese momento es un proceso de intercambio comunicativo clave para la precedente producción de imágenes en México. Para entender este proceso nos valemos del siguiente planteamiento recogido por la semiótica:

" La semiosis es el estudio de los procesos y efectos de la producción y reproducción, recepción y circulación de significados en todas sus formas, por medio de cualquier tipo de agente de comunicación". (Hodge&Kress 1988:261)

La selección del momento histórico de este trabajo fue dado materialmente por la selección del objeto de estudio que abordamos, y corresponde a un momento en la historia de México en que la transición social entre un pasado y un futuro diferenciados, en este caso, en su producción de imágenes, muestran información de diferentes aspectos de la historia de las sociedades que se encuentran involucradas en su producción.

La comunicación no verbal y en específico la producción de imágenes como recurso de comunicación entre los grupos sociales es aquí el aspecto de central interés entre los diversos aspectos de la comunicación visual que pudieran señalarse como expresivos de tal fenómeno.[2]

La idea principal de este trabajo es explorar el fenómeno de la comunicación por medio de la creación de imágenes en las primeras décadas de la conquista, prestando atención en

² Recogemos de Gregory Bateson el concepto de comunicación como proceso de la siguiente manera: "La esencia y razón d'etre de la comunicación es la creación de redundancia, significado, patrón, predecibilidad, información y/o la reducción del azar mediante la "restricción". Es, a mi entender, dice Bateson de importancia fundamental, contar con un sistema conceptual que nos obligue a ver el "mensaje" (es decir, el objeto de arte) al mismo tiempo como algo internamente dotado de un patrón, y como parte de un universo mayor, que también posee un patrón, a saber, la cultura o alguna parte de ella."(Bateson 1976:158)

tal proceso social a los aspectos concernientes a la producción, circulación, y consumo como condicionantes esenciales de elaboración de las imágenes.

Hemos seleccionado aplicar nuestro análisis sobre una imagen dentro del conocido Códice Mendocino, dado que hemos reconocido en esa un ejemplo sin igual en el contexto de la comunicación institucional ocupada en la producción de tales imágenes, reconociendo que en ello están involucradas las más altas personalidades institucionales de la época: el primer virrey, Antonio De Mendoza, el primer Arzobispo fray Juan de Zumarraga, y varios notables representantes de las ordenes monásticas que se habrían encargado de la realización de este mensaje al emperador Carolus V en sus distintas instancias, como posiblemente haya sido fray Pedro de Gante.

Tenemos muy poca información y de carácter hipotético acerca del autor material y la elaboración directa de esta comunicación dirigida a la más alta instancia institucional del nuevo imperio, pero se ha atribuido siempre (Robertson 1959:45) a un pintor o tlacuilo indígena, atreviendome a insistir que se ha dejado de lado la potencial influencia de sus autores indirectos.

Entre los distintos tipos de imágenes producidas durante el período que tratamos son los códices quizá además de la escultura religiosa, la arquitectura y la pintura mural en ella[3], los ejemplos con que contamos para tratar nuestro interés; de esas posibilidades ahora abordamos un ejemplo de los códices, fuentes invaluable de las evidencias de una tradición que perdura durante la colonia.

Los antecedentes de las tradiciones en la producción iconográfica desgraciadamente no ha sido igualmente estudiada para mesoamerica como para europa, de tal manera y ya que emprendemos nuestro análisis sobre un producto iconografico ya del siglo XVI en el que presumiblemente reconocemos influencia europea, hemos procedido en el sentido de nuestro análisis primero a la búsqueda de elementos de la tradición europea de la cual tenemos ahora mayor información. Para distinguir posteriormente lo que equivaldría a la tradición prehispánica nos hemos valido del recurso de comparación con otras imágenes de origen prehispanico así como de otros quizá de factura contemporanea al de nuestro interés para respaldar nuestras observaciones en un campo del cual sabemos poco.

³el arquitecto Juan Benito Artigas ha dedicado atención a estos aspectos en su bibliografía que citamos.

Específicamente el objetivo que nos hemos planteado consiste en lograr una apreciación de algunas de las transformaciones que la producción de imágenes experimentan en la conquista temprana, en concreto planteamos un estudio comparativo no exhaustivo de la imagen en ese código con otros prehispánicos y coloniales mediante lo cual podamos reconocer las transformaciones que se presentan, las cuales constituirían la interrogante más profunda de nuestra curiosidad: ¿tales transformaciones constituyen solo dos maneras distintas de representar las mismas cosas o se trata de la representación de cosas diferentes?.

Abordamos la materia de nuestro análisis desde el interés puesto en los principios de elaboración de la comunicación gráfica y pictórica y de sus contenidos de información, dejando de lado las apreciaciones en términos de estética o de belleza que en términos de "arte"[4] pudieran ser enunciadas, atendiendo primordialmente a los recursos comunicativos y sus efectos en la construcción de la materia visual que permite la elaboración de mensajes en la comunicación del momento.

Prestamos aquí central atención al reconocimiento de los elementos formales y canones de organización de la materia visual gracias a los cuales se compone y se consigue dar sentido a las imágenes que por tales motivos trataremos como textos, valiéndonos para los diversos aspectos y niveles de análisis de las ópticas que apenas esbozamos y sobre las cuales reflexionaremos mas ampliamente en el ultimo capítulo.

Las ideas que se reflejan en la elaboración de la presente propuesta de acercamiento a los procesos aquí abordados es una aproximación que en primer lugar concibe las imágenes seleccionadas como un problema teórico que no se puede resolver sino trasgrediendo las limitaciones impuestas por la especialización de varias disciplinas. En este sentido consideramos la interdisciplinariedad como una alternativa que nos ha permitido lograr la operatividad teórico metodológica de las nociones con que concebimos el objeto tratado hasta su articulación en los diferentes niveles diferentes de percepción y análisis del fenómeno de comunicación producido por ese tipo de imágenes.

⁴Entre otras razones teóricas para esta opción esta la expuesta por el maestro Juan Acha con quien compartimos la idea de que: "...la gran mayoría de la población mundial desconoce el arte en el concepto occidental del termino, pese a tener una sensibilidad estética muy activa y a producir bellos objetos religiosos".(Acha 1988:228) La misma posición la encontramos también enunciada por el historiador del arte Cyril Aldred en referencia en su trabajo a tal concepto en la producción del arte Egipcio.(Aldred 1988:11)

Concebida la creación de imágenes como un sistema de comunicación los aportes de una corriente de lo que se conoce como semiótica o semiología así como los propios de las artes visuales, nos ha posibilitado establecer los niveles de análisis en los que se produce el proceso de significación de la substancia con que se componen las imágenes de que tratamos. En este sentido las nociones de SIGNO, MENSAJE, TEXTO, DISCURSO, consecutivamente como niveles del proceso de producción y análisis de elementos significantes a través de cualquier medio de comunicación, en este caso dada por la producción de cierto tipo de imágenes, permiten operativizar la información específica propia de las artes visuales de tal forma que algunas de sus especialidades puedan explicar en sus distintos aspectos o niveles de análisis el proceso por el cual la imagen permite transmitir como todo sistema de comunicación materia significante.[5]

El SIGNO[6] propio de este sistema de comunicación recoge aquí la denominación de SIGNO ICONICO con la intención de establecer su especificidad correspondiente a este sistema de comunicación.[7]

Destacamos los aportes de la teoría y la práctica de las artes visuales en general y de lo que se conoce como historia del arte y diseño gráfico que se han desarrollado primordialmente durante el siglo XX. De la historia del arte adoptamos el término ICONOGRAFIA que en esta perspectiva será la correspondiente para describir la elaboración de este tipo de textos.

Por un lado reinterpretemos y adecuamos en este caso los niveles de análisis propuestos por el historiador del arte Erwin Panofsky en su método iconológico, los cuales se adecuan a los términos de la teoría semiótica de los procesos de comunicación aquí aplicados.[8]

⁵ Los trabajos de Bob Hodge & Gunther Kress, en particular social semiótica, y Language as Ideology, han sido la fuente esencial de estos planteamientos.

⁶ "El signo es la noción básica de toda ciencia del lenguaje; pero precisamente a causa de esta importancia, es una de las más difíciles de definir. Esta dificultad se duplica porque las modernas teorías del signo procuran abarcar no solo entidades lingüísticas, sino también signos no verbales."(Ducrot/todorov1983:121)

⁷ Este concepto elaborado por Peirce es desarrollado por Umberto Eco en su Tratado de semiótica general de quien adoptamos la presente propuesta.

⁸ Remitimos para mayor información al capítulo final donde argumentamos el sentido de esta propuesta practicada durante el trabajo. Por otro lado, el conocido método iconológico elaborado por Panofsky ha sido hasta la actualidad el recurso teórico metodológico más socorrido para el estudio de las imágenes pero en términos de estilos y estética.

Al lado de la especialización de la historia del arte en el análisis de las imágenes se desarrollo la especialidad del diseño grafito como alternativa y recurso para la elaboración de mensajes por imágenes desde las artes visuales. Esta especialización ha avanzado los aportes de la teoría y practicas de las otras artes profundizando entre otros aspectos en los básicos constitutivos para la elaboración razonada y dirigida de mensajes, y es en este sentido que apelamos a sus aportes.[9]

El análisis de los procesos por los cuales se producen elementos significantes en este sistema de comunicación nos ha hecho distinguir sin embargo dos tipos de signos. El análisis formal y la corriente de análisis formal dentro de la historia del arte propuesto por Heinrich Wofflin a principios del presente siglo y continuado por Rudolf Arnheim en las décadas siguientes nos permiten ahondar en este aspecto de la imagen que permite estructurar los mensajes y formar textos en un orden sintagmatico propio. Hemos llamado SIGNOS INVISIBLES a aquellos elementos constitutivos de la imagen mediante los cuales se establece la organización sintagmatica de este sistema de comunicación. Estos signos los cuales ya Wofflin reconoce como "la forma interna" de la "forma externa", son los que, retomando a la semiótica, permiten que los signos que si vemos (forma externa) sean materia de la constitución de significados en la imagen.

Para ubicar el contexto social en que tales fenómenos comunicativos se dan ha sido necesario también valernos de la historia de los acontecimientos sociales de la época. La información que la historia nos proporciona del tiempo y el espacio en que se produce tal comunicación nos ha permitido una mayor comprensión de nuestro objetivo.

La antropología como disciplina que atiende el comportamiento humano integra aquí esas especialidades que creemos nos permiten tejer en este trabajo algunas dimensiones de las imágenes que encontramos.[10]

A grandes rasgos el trabajo tiene el siguiente perfil. Iniciamos ubicando el fenómeno social asociado a la producción de imágenes en la historia de la invasión y dominio del imperio

⁹ Nos aventuramos a reconocer como una de las razones de ser del diseño grafico en una observación de Kandinsky acerca del futuro "trabajo intelectual en los artistas" como una meta, y refiere a la posibilidad de "apelar a la razón y al cerebro" frente a la "intuición" en el proceso creativo. (Kandinsky1986:8)

¹⁰ M.Piccini plantea en su trabajo _____ la idea del tejido de las imágenes.....redondear cita!!!!

de Carlos V sobre el de Moctezuma; allí identificamos a los protagonistas e involucrados en la producción, circulación y consumo de tal forma de comunicación, y finalmente delineamos el carácter específico de nuestro objeto de estudio.

México en las primeras décadas de la conquista en el siglo XVI; conquistadores y conquistados cada uno con sus imágenes y formas de expresión correspondientes a su historia. El tipo de material analizado: una imagen de un códice y las razones de su selección.

Argumentamos de manera general nuestra interpretación de lo sucedido en cuanto a las condiciones históricas de tales imágenes subrayando por un lado que son producto de un momento en la historia de la conquista de México, y resultado de un fenómeno peculiar experimentado por las formas de expresión en cuestión.

El segundo capítulo representa el análisis avocado al reconocimiento de la constitución de la materia perceptible en la que se materializa en primera instancia el proceso de significación. Este capítulo abarca de acuerdo a nuestros planteamientos el análisis de la elaboración de la substancia que se constituye en signos y mensajes de acuerdo a las reglas de este particular sistema de expresión.

Corresponde al tercer capítulo la segunda parte del análisis desprendido de la imagen. Aquí atendemos específicamente el nivel en el que los signos y mensajes analizados previamente se constituyen en una cadena de mensajes que permiten considerar a la imagen como un texto, y no como un conjunto no sistematizado y desarticulado de signos o mensajes desarticulados incapaces de transmitir más que su propia figura,[11] o en otras palabras como diría Gregory Bateson del por que las imágenes que tratamos están construidas con sentido y no son un revoltijo.[12]

Para poner a prueba la capacidad interpretativa de nuestros argumentos en este capítulo nos hemos valido de la selección de otras imágenes que consideramos equiparables entre si en tanto se presentan evidencias de que comparten con la primera el tiempo y el espacio de su realización además de su hipotética hermandad formal.

¹¹ El semiótico Algéciras J. Greimas ha planteado este requisito del lenguaje en términos de si este tipo de signos... ¿ Pueden hablar de otra cosa que de si mismos? (Greimas 1986:10)

¹² Desprendido de los metalogos expuestos por Bateson (Bateson 1972:56) que han inspirado algunas de estas cortas ideas corresponde a lo que seria la manera en que hacemos que las cosas o los signos cobren sentido.

De tal análisis desprendemos que nuestro caso de estudio no es un ejemplo casual y aislado de organización de las imágenes sino que es parte de la aplicación de un mismo tipo de recursos formales con los que se construye un tipo de discurso como los expuestos.

Los límites de nuestros objetivos analíticos en la cadena del proceso de significación se establecen al no continuar nuestro trabajo hacia el análisis del discurso que se representa con estos recursos y del que si acaso hemos podido vislumbrar alguna perfil; nuestro análisis se limita al análisis de los signos y mensajes en los textos seleccionados. Es evidente sin embargo que el análisis de esa dimensión significativa arrojaría una mayor visión u otra perspectiva de lo que hemos tratado.

Concluimos nuestra argumentación observando y reflexionando sobre algunos de los aspectos mas destacados de nuestro objetivo central en relación a las teorías concernientes con nuestro propósito. Tratamos de remarcar allí la relación que establecemos entre la imagen que vemos y el caleidoscopio (imagen metafórica) de las teorías de que nos hemos valido para observar. Aquí sacamos a relucir algunas ideas, perspectivas analíticas, y teorías que han servido de referencia en pro o en contra a la presente obra que apenas se enuncian en el apartado presente.

CAP.I. LA HISTORIA EN EL VERTICE DE DOS MIRADAS.

BOSQUEJO HISTORICO.

Unos años antes de la conquista ya los implicados se habían descubierto gracias al sentido de la vista. Esa información de lo visto captada mutuamente puede ser el comienzo de la experiencia de la comunicación que mediante imágenes intercambiadas por ambos domina este período de transferencia de información.

La conquista de México se dibuja con trazos que perduran y otros que se han perdido. La destrucción de imágenes como uno de los actos comunicativos más notables de esta conquista puede ser evidencia de la dimensión de este fenómeno en el contexto social. Más tarde la reconstrucción de algunos ejemplos de aquellas por algunos humanistas remarca su valor de acto de comunicación en tanto rescate de información.

Los primeros cincuenta años de transición entre la historia prehispánica y la de la Nueva España muestran evidencias de haber sido un período en el cual se produjo una circulación de información sin igual en ambas direcciones entre los conquistadores y los indígenas consumando mediante y a través del acto de conquista.[13] Sin embargo, en la invasión y dominio por los españoles del México prehispánico parece no ser la primera vez en Mesoamérica en que podemos reconocer transformaciones profundas en la comunicación por imágenes, en las cuales encontramos evidencias de los cambios impuestos por unos grupos sociales a otros a través de sus conquistas.

¹³Robert Ricard en su obra La conquista espiritual de México reconoce la desvanecencia de aquella primer generación de misioneros en la década de los 1570,s, en donde influyo notablemente la acción del Santo Oficio y la Corona, siendo en 1577 que el nuevo emperador prohibiera escribir sobre los indios.En una de sus citas a Icazbalzeta leemos:"ya en 1562 escribía Mendieta a Fr.Francisco de Buatamanate:"el fervor y ejercicio en la obra de salvación de las animas,ya parece que del todo ha cesado:ya murió el primitivo espíritu". (Ricard 1947:149)

Las transformaciones que notamos en esas imágenes mesoamericanas en cada momento de contraste dirigen la mirada a aspectos diversos o formas diversas de mirarse o ambas. El paso de la historia en las imágenes se revela de tal forma que las imágenes del propio mundo prehispánico van a experimentar las transformaciones de la mirada renacentista de los nuevos conquistadores, fenómeno en el que podemos reconocer "la cristalización de un nuevo contenido del mundo", como dice Wolfflin.

Representan a las sociedades las instituciones y es entre sus representantes personales que la comunicación se establece en la dimensión oficial. Si esas instituciones están representadas por hombres especializados como sucede con la presencia de un selecto grupo de enviados de dios y de la corona, quienes transmiten junto con el poder militar el poder de su reino, entonces creemos que el imperio al cual han llegado habrá empleado también a sus mas importantes representantes para enfrentar tal comunicación.

Las imágenes(ideas) que podemos tener de la historia del papel jugado por las imágenes (recurso comunicativo) durante ese período de conquista están aun poco delineadas, y esa puede ser tal vez nuestra mínima aportación a la historia aunque sea de los aportes de una sola parte de los involucrados ya que "la visión de los vencidos" en este sentido es hasta ahora insuficientemente conocida.

Conquista de la producción, circulación y consumo de imágenes

Este aspecto del arte y en este caso de la producción de las imágenes ha sido ampliamente abordado por el maestro J.Acha en varios de sus trabajos. El circuito producción-circulación-consumo del tipo de imágenes que tratamos según las evidencias que tenemos eran restringidas a ciertos sectores gobernantes quienes controlaban este tipo de información (en este caso códices), de tal forma que en su carácter de información institucional(religiosa, política, económica, astronómica, etc.) requiere de una definición específica.

De acuerdo al tipo de sentido de las imágenes en el contexto social,:

"En su calidad de trabajo parcialmente lingüístico o semiótico, el consumo conmina al sujeto a producir significaciones. Cuenta para ello con los medios necesarios de producción; vale decir, con los medios intelectuales de consumir

arte, elegidos por el sujeto entre los que se distribuyen en la sociedad a través de las clases sociales y de otros agrupamientos humanos." (Acha 1988:13)

Es preciso subrayar que el fenómeno de comunicación al que prestamos atención ahora es el que se genera al inicio de la conquista entre los sectores institucionales gobernantes de los grupos sociales en cuestión.

Entre los distintos medios y soportes en los que es reconocible la producción iconográfica bidimensional en la transición de la conquista en el siglo XVI, son quizá los códices los que representan de manera más destacada la comunicación por imágenes de carácter institucional de la época.

La sociedad Azteca y los grupos sociales que componían la población del México conquistado eran sociedades estratificadas en las cuales la producción de imágenes de carácter institucional estaban diseñadas por un grupo dirigente, y destinada al uso y comprensión de distintos sectores de la población. Las imágenes bidimensionales, en algunos casos restringidos (¿herméticos?) como pueden haber sido los códices, o de difusión general como pudieron haber sido las pinturas murales en espacios del dominio público, son ejemplos de dos tipos de imágenes diferenciados por su especificidad de comunicación del dominio público o restringido.

Más allá del carácter de circulación delimitado de los códices podemos reconocer otros medios y soportes de comunicación como son la arquitectura, la escultura, y la pintura mural entre otras (vestido p.ej.); sin embargo los signos y textos correspondientes a esas otras formas de comunicación podrán ser igualmente codificados pero los diferenciamos y nos mantenemos al margen de su interpretación en tanto pertenecen a otros dominios de análisis.

Creemos que el sentido que tenía la producción, circulación y consumo de estos textos representa una dimensión trascendental en el contexto de la transición de la épica prehispánica al período colonial marcando una diferencia fundamental en el tipo de transformación de estos en lo básico de sus aspectos a comunicar.

Las diferencias de formas y contenidos que podemos identificar no solo en los códices sino también y quizá más notablemente en otras representaciones iconográficas como pueden ser la pintura mural y las tallas en piedra, correspondientes a la historia mesoamericana hasta antes de la conquista, muestran evidencias de las conquistas de sus imágenes y de las transformaciones impuestas tanto en los mensajes como en el código utilizado.

Creemos que no podemos hablar de obras de creación artística libre sino de mensajes y textos que son parte de un discurso institucional elaborado por los grupos dominantes. Nos parece que predomina entre los códices que hemos visto la alegoría y las elegías de la historia, las guerras. Así encontramos por ejemplo entre los códices Mixtecos distintas versiones sobre el origen, expansión y dominios de esa gente que permiten entrever los argumentos desde diferentes versiones.

Las representaciones iconográficas del mundo mesoamericano están claramente asociadas a la preservación y difusión de la ideología de los grupos dominantes al igual que sucede con la sociedad conquistadora.

Las imágenes las producen sectores de los grupos dominantes, unas se hacen para preservación de información restringida, y otras para difusión y consumo de los amplios sectores de la sociedad. En este sentido es notable que los ejemplos mas sobresalientes de pintura mural que conocemos se ubican en espacios cerrados. La arquitectura y la escultura así como la cerámica parecen ser medios mas expuestos mientras por el contrario los códices tendrían un uso muy limitado.

El acto de conquista militar destruye el acervo de documentos de imágenes que dicen los cronistas que existían abundantemente; sin embargo mas tarde requieren de información que aquellos parecen haber tenido haciendo reproducir y rescatando para su utilidad esa información que tenemos en los documentos del siglo XVI.[14]

El carácter de la información contenida en documentos como los códices muestran haber sido documentos de carácter científico, económico, político, histórico y teológico (algunas veces integrado) que pasaron a ser información de dominio y poder del nuevo imperio que solo circularon en los medios oficiales de la conquista como es buen ejemplo el códice Mendocino.

¹⁴Todorov reconoce este fenómeno como semejanzas entre los antiguos y nuevos conquistadores: "Los Españoles habrán de quemar los libros de los mexicanos para borrar su religión; romperán sus monumentos, para hacer desaparecer todo recuerdo de una antigua grandeza. Pero unos cien años antes, durante el reinado de Itzcoatl, los mismos aztecas habían destruido todos los libros antiguos, para poder reescribir la historia a su manera." (Todorov 1991:65)

La conquista de los signos : la producción de códigos en la colonia

Consideremos aquí, como una propuesta adecuada a nuestro análisis, que la conquista de México fue una conquista de y a través de signos. En el intercambio de signos dado en la comunicación entre los protagonistas el valor de los unos se impuso y se hizo valer sobre los otros; la comunicación de la conquista se desarrolla obviamente en condiciones de invasión e imposición: unos signos se imponen y otros (algunos) perduran en la resistencia.

En un primer momento el interés y la necesidad de mutua interpretación de los signos del otro valiéndose si no de los propios códigos parece haber traído consecuencias notables en la comunicación. Unos y otros entendieron con sus propios recursos al otro o trataron de establecer equivalencias con los signos de sus distintos lenguajes. Pero no son solo distintos los signos de sus mensajes, su pensamiento en primer lugar marca las diferencias que no tienen quizá equivalencias. Esta situación expuesta en La conquista de América por Tzvetan Todorov en el apartado "Moctezuma y los signos" creemos expresa de alguna manera la situación del "intercambio" de signos que se extiende todavía a las fechas en que se da la creación del texto que nos ocupa.

¿ Será que los españoles vencieron a los indios con ayuda de los signos ? se pregunta Todorov; creemos que es redundante decir que por supuesto en términos de la presente exposición, si hablamos de que toda comunicación se da a través de signos , y este autor nos lo explica de manera convincente. El hecho de conquista parece haber estado muy claramente entendido por ambas partes pudiendo tener cada uno no obstante signos diversos para expresarlo negarlo o asumirlo.

¿ Por qué la continuidad de este tipo de recurso comunicativo? Esta es a nuestro parecer una pregunta que debería resolverse aquí, pues explicara a que razones va a estar asociada la amplia producción y reproducción de este tipo de textos aun después de la conquista. ¿ Quien promueve tal continuidad.?, o por que tal tradición merece la atención de la colonia.?

Podemos reconocer que estos textos son portadores de información de diversa índole a la que se le otorga notable atención pero primordialmente en los círculos institucionales de las sociedades involucradas. De allí que a la pregunta: ¿ Quien y por que razones se siguen haciendo o pidiendo que se hagan códigos?, podemos postular que son las nuevas instancias institucionales que sustituyen a las conquistadas se interesan en la información que en esos

medios se transmiten. Nuestras hipótesis son que además de la tardía visión de la importancia que podrían tener tales documentos para fines de la conquista lo cual fue razón para reproducir la información ya quemada, se reconoció y aprovechó el valor asignado por los conquistados a tales documentos para fines de la propia conquista. Además la experiencia de documentos similares en la sociedad europea no les era ajena a los conquistadores.

La mayor parte de este tipo de documentos que se preservan hoy día aunque sean ya de factura posthispanica refieren al derecho y lazos que llevan al reconocimiento de títulos de propiedad o de poder básicamente en razón de sus lazos al designio divino.

Se preservan hasta donde conocemos algunos cientos de códices de factura colonial, mientras de origen prehispánico solo se cuenta con menos de una decena si acaso.

LOS PROTAGONISTAS DE LA COMUNICACION ICONOGRAFICA.

Al proponernos reconocer el período durante el cual la semiósis tiene lugar como fenómeno predominante (y que produce textos como el que seleccionamos de ejemplo) entre los grupos en conflicto, delimitamos de manera arbitraria como momento inicial aquel en el que la acción de los frailes parece haber sido aplicada y reconocible ya en algunos textos visuales, y aquellos textos en los cuales ya es difícilmente o nulamente reconocible la presencia o aportes de la producción visual nativa. Sin embargo dentro de esta delimitación,:

"No fue sino hasta el mandato del virrey de Mendoza comenzando en 1535 que la colonia encontró la tranquilidad social y actitud simpatizante hacia los nativos que llevo al florecimiento de los manuscritos artísticos junto con otras artes de la colonia."(Robertson,1959:57)

Este período ya reconocido por este mismo autor y estudioso de estos textos, lo ubica en términos de las generaciones involucradas en este proceso, lo cual nos es de suma utilidad en este trabajo y que enseguida retomamos.

"El período que va de 1521 a 1600, aproximadamente ochenta años, incluye tres generaciones de casi veintisiete años, o cuatro generaciones de veinte años cada una. La ubicación individual de los pintores en el marco generacional será de provecho para nuestra comprensión de la evolución del estilo. Por ejemplo, si consideramos un pintor nacido en la ciudad de México alrededor de 1500. Este recibió su formación artística

en la última generación antes de la conquista española y conoció las influencias hispánicas ya como un pintor formado en el estilo nativo. Su hijo, nacido entre 1520 y 1530 en la primer década después de la conquista, habrá aprendido las habilidades artísticas de su padre y de la generación de su padre, pero la del hijo fue un arte mezclado conteniendo elementos de influencia española con la disciplina del estilo nativo. El nieto de esta familia de pintores nacido entre 1540 y 1550, la segunda generación después de la conquista, habrá sido alejado doblemente de un estilo nativo puro y más profundamente empapado de las influencias españolas a lo largo de la colonia. A medida que las generaciones se sucedían, la disciplinada regularidad de las técnicas nativas fue superada por la mayor flexibilidad del arte europeo renacentista, ofreciendo la tentación de una apresurada facilidad."
(Robertson, 1959:56)

Los tlacuilos.

El término tlacuilo se aplica a aquellos artistas prehispánicos que por medios visuales plasmaban los conocimientos de aquellos grupos sociales de los cuales se conocen algunos textos que conocemos como códices. Tlacuiloa sería el oficio de pintar de estos artistas plásticos anónimos que componen esos textos para la comunicación humana.

No obstante es constantemente reconocida la labor de registro (escritura y pintura) por especialistas en la materia, carecemos de suficiente información que nos permita reconocer en qué términos era su labor. El aparente anonimato de los llamados tlacuilos es un obstáculo a nuestra posibilidad de ligar tal actividad dentro de las elites dominantes de Mesoamérica así como lo podemos hacer con los productores de imágenes de los conquistadores europeos; sin embargo, se ha reconocido que: "La clase dirigente preferentemente la sacerdotal conserva y maneja los secretos de la religión, los de la ciencia y la técnica"(De la Torre 1992:34).

El poder de las imágenes, es decir el impacto comunicativo de este medio se hace patente en la relación que se otorga o niega entre las imágenes del conquistado y del conquistador, y es notable en este sentido el esfuerzo dedicado por los conquistadores a la "educación" de los productores de "las imágenes vencidas" en las nuevas formas de comunicación.

La comunicación por medio de la representación de sus ideologías entre los dos mundos y sus protagonistas en la conquista de México implicaría necesariamente la

"alfabetización y educación" para que la posibilidad de comunicación se lograra evitando las confusiones o ambigüedades;:

"...las indudables diferencias entre los modelos originales y las obras mexicanas deben atribuirse a esos "errores de lectura". Se ha dicho que los frailes utilizaron a indios artistas formados antes de la conquista para realizar las nuevas obras, pero ese hecho tampoco está documentado; en cambio, si sabemos por las crónicas que llevaron a sus conventos y escuelas muchachos, preferentemente hijos de señores, para adiestrarlos en el nuevo universo formal." (Manrique, 1990:239)

Queda, sin duda, un amplio vacío de conocimiento en torno a los aspectos sociales de la producción y los productores de imágenes prehispánicas. Valgan estos breves apuntes como mínima referencia en este caso.

Los frailes.

El lugar central que tuvieron los frailes en la comunicación, (producción y circulación de información) para lograr la conquista más allá de la derrota militar inmediata parece venir a tener sus efectos arrasadores de la antigua cultura en la consecutiva producción visual de los conquistados entre otros aspectos.

La comunicación que se establece entre el mundo conquistado y el mundo conquistador en el siglo XVI fue trascendentalmente mediado por los frailes a través de quienes la circulación de información en ambos sentidos parece representar la mayor parte del conocimiento que se intercambia y que se genera en este período.

La labor de evangelizadores, de transmisores de la cultura conquistadora y truncadores de la cultura local, de defensores y mediadores entre los nativos y los propios conquistadores, o directamente participes de la polémica indígena con los más altos representantes de la corona hizo de los frailes la vía de comunicación más sobresaliente del conocimiento entre ambos mundos.

En el esfuerzo por el establecimiento de comunicación se juegan por un lado las experiencias del mundo europeo y en particular el religioso para la transmisión de sus conocimientos hacia las masas a las cuales no llegaban los textos escritos sino las imágenes visuales que los informaban en particular de los textos escritos de la biblia, y por el otro superar la dificultad que se produce ante la diferencia de lenguas ante la cual las imágenes no

pueden ser consideradas de otra manera que como "lengua franca" por excelencia y de lo cual el mundo europeo también en su propia experiencia demostraba su efectividad.

La amplísima experiencia visual tanto de los representantes de la sociedad conquistadora como de los conquistados representa un punto de partida común para la extensa comunicación visual que se desarrollara en los primeros años de la conquista; sin embargo subyacen a esta casualidad las diferencias de un vocabulario, una sintaxis, y los conceptos particulares (es decir los signos específicos de sus lenguajes visuales) del conocimiento que portan como formas de expresión de sociedades distintas que se habfan de hacer patentes al observar analíticamente las imágenes pre y post hispánicas.

Las exigencias de esta conquista exalto el reconocimiento de la capacidad comunicativa de las imágenes: "Por medio del uso de pinturas se les enseña acerca de la creación del mundo y sobre todas las cosas" (Burkhart 1989:20)

La posibilidad de expresión por medio de un lenguaje visual a través de formas concretas de conceptos abstractos de la religión, la economía, la política, parece haber permitido la capacidad de una comunicación visual de síntesis, suma, simbiosis, adecuación, o sustitución readaptación, reinterpretación, unas veces en unos aspectos otras veces en otros que expresa a su vez la capacidad comunicativa del lenguaje visual: "El énfasis católico en las imágenes permitió una transición fácil, puesto que las deidades nativas se revelaban en múltiples y concretas formas" (Burkhart:1989,20)

Un problema que reconocemos es que como todo lenguaje, el iconográfico tiene la capacidad de portar interpretaciones desvirtuadas o en su caso depositar en la traducción efectos derribados de la adecuación a otro lenguaje distinto del de su origen ya sea de manera intencional o no; así: "La etnografía de los frailes fue influida por el objetivo evangelizador. Mucho se perdió o fue mal interpretado; las categorías culturales europeas se impusieron azarosamente sobre los esquemas conceptuales indígenas." (ibid, p.22).

Tanto en la comunicación escrita como en la comunicación visual del siglo XVI como se puede considerar la elaboración de varios de los códices que conocemos en donde el interés de los frailes por conseguir la mayor información que de acuerdo a sus intereses les fuera útil,:

"Era tan difícil para ellos percibirlo excepto en sus propios términos culturales, que el grado de comprensión que pudieron alcanzar estaba severamente limitado. Al mismo tiempo registraron muchas cosas con poca o ninguna alteración, excepto aquella que provenía de la aculturación de los informantes y ayudantes. El resultado es una etnografía parcialmente cristianizada, que correspondía a la cristiandad parcialmente nahuatizada que constituía la otra parte del diálogo. Todos los textos son ambivalentes en grados diversos, conbinando formas discursivas indígenas con formas introducidas por los frailes, entretejiendo voces nativas y voces importadas de una manera tan estrecha que puede ser difícil discriminarlas. La falacia de forzar una separación estricta entre textos "nativos" y "europeos" es evidente." (Burkhart, 1989:23).

Las observaciones que en torno a textos escritos estamos citando en este espacio se apegan sorprendentemente también a lo que es nuestra hipótesis con respecto a lo que sucede con los textos plásticos que nos ocupan, señalando como en el afán por adecuar a su entendimiento la información que recibían los frailes, traducían esta en sus propios términos sin conocer y entonces poder establecer relación con otros aspectos o dimensiones de la información recibida.

De la misma manera que parece suceder con la elaboración de varios códices del siglo XVI en que aparecen elementos o composiciones formales mezclados esto se reconoce a su manera en los textos escritos: "Los textos de catequesis nahuatl contienen sustantivos españoles y latinos pero solo verbos nahuatl. De este modo si bien las cosas de la religión podían llegar a tener nombres extranjeros, no así los actos religiosos." (ibid, 23)

La comunicación iconográfica parece entonces compartir con la lengua ciertos fenómenos que parecen no ser exclusivamente lingüísticos sino de una amplitud del fenómeno de la comunicación en sus distintas manifestaciones, ya sea oral (sonora), o visual en sus diferentes sistemas de signos como los del habla y la escritura o la considerada materia de los estudios de las artes plásticas.

La conquista de la información nativa en las primeras escuelas de México por los frailes como fray Pedro de Gante, lego flamenco llegado en 1523, (Ricard 1947:87) parece no haber tenido como fin esencial preservar las antiguas tradiciones:

"...pero lo que seguramente si hizo en San José fue enseñar a leer las nuevas formas, es decir, hizo posible que los indios asumieran un mundo formal que les era ajeno: el sentido de la línea en el dibujo tradicional europeo, del esbozo, del volumen, del color como representación, de los trajes, los emblemas, etc." (Manrique 1990:239).

Los esfuerzos por establecer la comunicación a como diera lugar produjo en este período ejemplos tan sobresalientes como el producido por el frayle Jacobo de Testera quien aplico como recurso para enseñar el catecismo a los analfabetas en latín y español un "alfabeto" o sistema gráfico de representación fonológica que diera una aproximación lingüístico de manera visual:

"Los signos nativos para los objetos eran dibujados y escogidos de modo que cuando eran pronunciados se aproximaban al sonido de las palabras latinas requeridas. Los objetos se hallaban en secuencia; cuando sus nombres se leían en esta secuencia, los sonidos latinos se producian de manera aproximada." (Robertson, 1959:53)

Entre los alumnos formados durante este período pero que además llevo a ser parte de la orden de los franciscanos tenemos el notabilísimo caso que representa fray Diego Valades. Este personaje representa para nuestra argumentación la posibilidad de ejemplificar el fenómeno que abordamos valiéndonos de una imagen producida por el mismo que compararemos con aquella del tlacuilo anónimo.

Nacido en 1533, este frayle quien, "desde su temprana edad fue discípulo de Gante en la escuela que éste había fundado y regenteaba junto al convento de San Francisco de México (...) parece haber vivido al lado de Gante por lo menos unos diez años, o sea, desde 1543 hasta 1553 ", años dentro de los cuales se fecha el códice Mendocino (Palomera 1989:ix). También se ha hecho constar que "hizo sus estudios filosófico-teológicos en las escuelas franciscanas de México, tanto del convento de San Francisco como de Santiago Tlatelolco"(Palomera 1989:x).

Las fechas identificadas en que comenzó su noviciado en el convento de San Francisco van entre 1548 y 1549, haciendo sus votos alrededor de 1550, y ordenándose alrededor de 1555 después de los 22 años; esto, según lo señala el autor de la introducción a la edición de la Retórica Christiana que tenemos en las manos.

Formado fundamentalmente por Gante, "...tuvo otros maestros insignes como fray Juan de Gaona, fray Francisco de Bustamante, y sobre todo fray Juan Focher, con el cual estuvo especialmente vinculado"(Palomera 1989:x); este último de gran influencia no sólo para Valadés, y autor de otra obra reveladora de las acciones evangelizadoras de aquella época:

el Itinerarium Catholicum proficiscentum ad infideles convertendos, hecho publicar por el mismo Valadés en 1574.

Es posible que junto a él también se hayan formado bajo los mismos principios didácticos otros estudiantes quienes serían las primeras generaciones de artistas formados en los colegios de México Tlatelolco de la segunda época a la que se refiere Robertson (1959:68). En este sentido, el autor de la introducción a la obra de Valades menciona que "... con seguridad se ha de haber dedicado a la actividad docente en la Nueva España. En primer lugar, fue un diligente seguidor del método objetivo de enseñanza por el dibujo y la pintura de la escuela de fray Pedro de Gante" (Palomares 1989:xi). Su formación bajo tales influencias ha de haber repercutido unos años después en su labor educativa y evangelizadora en los mismos colegios donde se formó, pero más bien nos inclinamos a pensar que como él hayan sido formados otros artistas indígenas entre los cuales habrían de estar quizás el o los potenciales autores materiales del Códice Mendocino.

Al referirse en su obra a las formas de comunicación que él había reconocido en la tradición mesoamericana apunta: "Dejaron pintados también muchos otros signos para expresar su lenguaje" (Valadés 1989:233).

Es revelador encontrar en el humanismo de Valadés la aplicación de conocimientos, conceptos y apreciaciones en torno a "la memoria", "los mensajes" y otros aspectos de la comunicación humana y la elaboración del discurso para entender y explicar el reconocimiento de las virtudes humanas más elevadas en los indios. Entre otros conceptos, es destacable su utilización del concepto de signo y su planteamiento al respecto, en el que reconoce en palabras diferentes de las de Saussure la constitución de éste por una "parte significativa" y otra de "elementos o de materia", es decir significado/significante (Valadés 1989:233). Ese empleo conceptual, por cierto, no sólo se refiere a la lengua sino también a otras formas de comunicación.

"Humanista y filósofo, historiador, lingüista, dibujante, grabador, misionero y evangelizador,(...)" (De la Maza 1992:97), Fray Diego Valadés parece haber aplicado los conocimientos más destacados de la comunicación en su época, tanto en sus apartados escritos como en sus grabados.

EL OBJETO DE ESTUDIO SELECCIONADO.

Nuestra selección del Códice Mendocino esta dada fundamentalmente por el hecho de haber identificado en este como en ninguno otro una imagen o texto de gran originalidad que presenta a nuestro parecer un ejemplo notable de representación que ha estado dentro de nuestro interes: la representación arquitectónica.

Además de nuestro interes por el tema de la representación arquitectónica en tanto que mensajes sociales, encontramos que sus diversas formas de representación presentan ciertas reglas específicas de elaboración que nos permiten reconocer un conjunto de diferencias que las distinguen de alguna manera como modelos.

En este sentido, de entre el universo visual que presenta más claramente el fenómeno de la semiósis en los primeros años de la conquista creemos que puede ser seleccionado el Códice Mendocino o Códex Mendoza como un ejemplo especial. La atención destacada hacia este códice que consta en la dedicación de diversos expertos e interesados y en su ejemplaridad como fuente de información (gráfica y escrita) de ciertos asuntos del imperio conquistado lo ha hecho cobrar con razón su destacada representatividad histórica.

Otras dos consideraciones de carácter practico se aunaron a la decisión de trabajar con códices; por un lado el hecho de que los códices son ejemplos de representaciones bidimensionales bien conservados de los cuales contamos con copias de bastante buena calidad a disposición en nuestras bibliotecas; y por otro, el hecho de que en este tipo de ejemplos se ha reconocido la presencia tanto de características prehispánicas como europeas.

Por varias razones ya bien explicitadas tanto en las ediciones de este códice como de los estudios realizados por Silvio Zavala(19..), Fco del Paso y Troncoso(19..); Robertson (1959); Nicholson(1992), entre otros; quienes han documentado y referido ampliamente la historia y las razones por las que este códice ha ido cobrando la atención de que ahora goza, evitaremos ser incesantemente repetitivos al respecto y pedimos a los interesados acudir para ese interes a las fuentes que mencionamos.

De acuerdo con Robertson (1959) o Echegaray (1979), citando a un pionero de los estudios de este manuscrito, se tiene alguna información acerca del mismo: "Gómez de Orozco ha relacionado el manuscrito con una carta del viejo conquistador, Jerónimo López, escrita alrededor de 1547. En la carta López habla de haber entrado a casa de Francisco

Gualpuyogualcal, un maestro de pintores y haberlo visto pintar un manuscrito" (Robertson 1959:45), que presumiblemente habría de ser parte del Códice Mendocino.

En el códice se pueden reconocer y diferenciar por su composición visual tres secciones por sus características gráficas de entre las cuales enfocamos nuestra atención a la última. Con respecto a ésta, dice un gran experto:

"La tercera parte parece haber sido realizada debido al interés español en la vida nativa y curiosidad del viejo mundo sobre el nuevo. Aquí el artista tuvo que diseñar nuevas formas para los nuevos objetos de interés en vez de poder copiar o repetir las antiguas formas anteriores a la conquista"(Robertson 1959:46).

Es de esta sección que hemos seleccionado una sola imagen (foja 69 recto) titulada "El Palacio de Moctezuma", por ser hasta donde hemos podido indagar única en su género entre las producidas durante ese período, amén de otras razones que ya hemos enunciado. (imagen #__)

Reconocemos estas imágenes como textos lo cual compartimos con las tendencias predominantes de análisis; sin embargo, la asociación estrecha que se intenta reconocer entre lengua e imagen (entre "construcción gráfica- plástica y gramático-fonética")[15] es nuestra principal diferencia.

La propuesta metodológica predominante en este tipo de trabajos señala sin duda pero de manera aparentemente novedosa y sin dar crédito a sus pensadores originales algunos aspectos del análisis plástico que la historia del arte ha acuñado desde sus inicios y que por supuesto consideramos útiles y válidos para nuestra perspectiva subrayando aquí que la mayoría han sido propuestas de análisis que la historia del arte, así como las diversas especialidades de las artes plásticas visuales han desarrollado.

Se encontraran diferencias entre los planteamientos de esa tradición de análisis y el que aquí proponemos lo cual se debe al hecho de partir de planteamientos teóricos y metodológicos que nos llevan a distintos resultados.

¹⁵Representativo de esta posición es el trabajo de Galarza et. al., En el trabajo Un cuadro Azteca en imágenes (inedito CIESAS) en el que parten de reconocer que: "...estos dibujos son un texto tan precisos como sus trazos y sus formas y que este transcribe los sonidos de una lengua conocida y que se habla todavía.(...), este cuadro es un cuadro fonético y aún más, es un texto construido y compuesto pictóricamente siguiendo las reglas de la convención tradicional, fonética plástica-gramatical de la escritura azteca".(Galarza, 1985:p.1,2)

La primer premisa que marca la divergencia entre estos trabajos son los conceptos de que nos valemos conllevan planteamientos distintos; por ejemplo, nosotros no hemos reconocido como "pintura tradicional indígena" estos textos sino más bien como producto de una confluencia de recursos comunicativos de carácter iconográfico en el esfuerzo de ambas partes por lograr la comunicación.

La segunda premisa es que aquí nuestro planteamiento insiste y subraya la trascendencia de la expresión gráfica y plástica como parte del complejo fenómeno de la comunicación y no necesariamente ligado (en función/dependiente) de lo lingüístico, lo cual sería otra dimensión de análisis por desarrollar y probar. [16]

Otros conceptos de que nos valemos también nos diferencian; nuestra posición es que los conceptos tradicionales como el de glifo, jeroglífico y otros son imprecisos o ambiguos como veremos más adelante para ser aplicados en una teoría de la comunicación como con la que nos valemos, e insistimos en que en ellos se requiere precisar el aparato metodológico para establecer a que tipo de sistema de representación corresponden y que función cumplen los signos gráficos a que nos dedicamos ya sea el de un sistema fonético del lenguaje hablado o de otros lenguajes como puede ser el iconográficos.

La definición de signo es central y necesario; la tendencia predominante busca la correspondencia lingüístico de la representación gráfica en esos textos, y nosotros buscamos la identificación de los signos gráficos y la construcción del lenguaje plástico como un sistema independiente de comunicación al par del que reconocemos como lingüístico.

Esto no es el palacio de moctezuma.

En la historia del arte después de Vasily Kandinsky, quien ya habla de los colores como cosas (¿signos?) (Kandinsky 1990:) ha sido Rene Magritte quien ha apuntado quizá como nadie hacia la condición de signo de las imágenes. En su propuesta "Esto no es una pipa"

¹⁶ Humberto Eco en su trabajo "Los códigos visuales" en La estructura ausente, (19__ señala las tendencias que en esta interpretación se han elaborado por un lado estableciendo "la negación de su valor de signo, como si el signo solo pudiera existir a nivel de la comunicación verbal; y por otro, la negación a lo visual el carácter de signo aunque interpretándolo en términos lingüísticos.

Magritte lleva la vanguardia en nuestra discusión pictóricamente. La categoría del signo de ser o no ser analógico se pone en juicio como criterio esencial de este; "Magritte persigue su sueño de significado trascendental, más allá de las antiguas divisiones entre signo e imagen, entre palabra e ícono, entre discurso y pintura, entre lectura y visión. En un mundo dominado por el dogma de la arbitrariedad del signo (¿que otra ley está tan profundamente arraigada en nuestra psique? Un signo es un signo porque es arbitrario); Magritte explora frenéticamente toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la semejanza, de la titulación). (Almansi, 1981:12-13)

La arbitrariedad del signo lingüístico la postula el lingüista Saussure y Magritte se debate pictóricamente en esa idea hasta llegar a hacernos ver el surrealismo de tal arbitrariedad; lo que logra, proponemos, es hacernos ver mediante las imágenes la condición y la capacidad más que evidente de la representación pictórica de funcionar como signos visuales para comunicar y debatir en este caso la arbitrariedad de tal idea.

Lo que hace Magritte es develar el mismo hecho de que el lenguaje iconográfico (icónico) está compuesto (constituido) por signos. ¡Claro que eso no es una pipa!, es un mensaje constituido por signos que representan una pipa. La discusión sería otra si este artista hubiera colocado el mismo enunciado sobre el objeto mismo, pero aquella es una representación, es decir un mensaje hecho de signos iconográficos. Para hacer ver la calidad de signo de la representación plástica, su autor se tuvo que valer de la superposición de los signos de dos recursos comunicativos que la representan.

En su dedicación pictórica a lo que llega Magritte es al hecho de que por más realista que pueda ser cualquier representación plástica esta conformada por signos y las mismas características realistas o abstractas con que este elaborada la imagen no alteran el hecho de que de todos modos sean signos.

Magritte al confrontar en su obra los signos de dos lenguajes descubre-desenmascara y hace ver por un lado la constitución "signica" de ambas representaciones, y por otro lado lo que se ha llamado la arbitrariedad de los signos (Saussure) que es más bien a nuestro parecer la versatilidad de los signos de formularse ya sea de la manera más abstracta o la más realista posible. La calidad de signo de una representación no pasa por el que este sea o no analógico sino por el hecho de que sea convencionalizado como tal y para eso existen razones sociales.

Desde la lingüística, Emil Benveniste ha formulado el asunto que tratamos en los términos siguientes:

"Por la facultad de simbolizar, entendemos, en sentido muy amplio, la facultad de representar lo real por medio de un "signo", a la vez que de comprender el "signo" como representación de lo real y, por lo tanto, establecer una relación de significación entre una cosa y algo que es diferente. Consideremos esto en su forma mas general y fuera del lenguaje. Emplear un símbolo es esta capacidad de extraer de un objeto su estructura característica e identificarla en conjuntos diferentes...La facultad de simbolización permite en efecto la formación del concepto como algo diferente del objeto concreto, del cual es solo un ejemplar. Aquí reside el fundamento de la abstracción, al mismo tiempo que el principio de la imaginación creadora." (Benveniste 1976:27-28).

No me parece casual la observación que el autor del prefacio del ensayo de Foucault cita de la autora (S.Gablik, Magritte, Thames and Hudson, Londres, 1970) de la monografía más destacada de Magritte que conocemos cuando ella señala la cercanía de las reflexiones de Magritte con la del lingüista Wittgenstein de la relación del lenguaje sobre nuestra inteligencia:

"El lenguaje impone una dictadura sobre su consumidor, decide lo que los parlantes deben, pueden y quieren decir. En cierto modo la rebelión de Magritte es más epistemológica que pictórica." (Almansi 1981:13)

La cercanía de Magritte así como de otros creadores con el desarrollo del pensamiento y de los lenguajes de que se vale el pensamiento desde una propuesta pictórica es innegable, de ninguna manera arbitraria y mucho menos casual. [17]

Al empezar a trabajar con la representación arquitectónica del texto y la interpretación que nos ocupa encontramos en los maestros que rebasan las limitaciones de la lingüística ideas fundamentales que nos guiaron en nuestra curiosidad. El deseo de un análisis integral de la imagen fue respaldada gracias a poder contar con señalamientos agudos de la teoría de la comunicación y en particular uno que refiere a una parte esencial de nuestro objeto de estudio:

¹⁷ Gillo Dorfles en su trabajo Imágenes interpuestas, tiene un apartado dedicado a esta genial idea de Magritte, y en donde apunta algunas ideas que se integran en este asunto.

"El lenguaje es el ejemplo de un sistema puramente semiótico. Todos los fenómenos lingüísticos- desde los componentes más pequeños hasta los enunciados enteros y su intercambio- funcionan siempre y únicamente como signos. El estudio de los signos no puede sin embargo limitarse a tales sistemas únicamente semióticos, sino que debe igualmente tomar en consideración las estructuras semióticas aplicadas, como la arquitectura, el vestido o la cocina. Por una parte, es cierto que no habitamos signos sino casas, y por otra parte es asimismo evidente que el trabajo de los constructores no se limita simplemente a proporcionarnos refugios y abrigos. En los principios de construcción de todo estilo arquitectónico, particularmente en su organización del espacio de tres dimensiones, encuentran su expresión ejemplos manifiestos o latentes de semiósis. Todo edificio es simultáneamente una especie de guarida y cierto tipo de mensaje." (Jakobson, 1976:105)

La selección del "Palacio de Moctezuma" de entre todo el código así como de sus partes esta dada por considerar que este es un texto totalmente original comparativamente tanto con códigos previos como con otros realizados posteriormente. En este texto encontramos la posibilidad de poder señalar y comparar ciertos aspectos que nos muestran claramente las características del fenómeno central de nuestro argumento.

Al observar el texto de la foja 69 recto del código, la primera interrogante que nos surge frente al título de esta, es si se trata de un mensaje que refiere al aspecto arquitectónico del Palacio de Moctezuma" o un mensaje de la estructura social y de gobierno de los personajes allí representados.

La representación espacial de la idea de gente relacionada a la forma arquitectónica de una pirámide y así la representación arquitectónica como "lugar" (espacio), con respecto al cual hay distintas posiciones (relaciones sociales representadas en el espacio), noción de relación con respecto a los demás en la jerarquía social (ubicación en la estructura social).

Con respecto a nuestro interés de atención específica al fenómeno de representación y uso del espacio y las técnicas formales para ello como un aspecto de importancia en el que se reconoce la transformación de estos textos esta se apoya en la siguiente consideración:

"De todas las dimensiones de la situación semiótica, la más fundamental es la relación física de los (cuerpos) participantes en el espacio....Esto establece las bases para un sistema de signos transparentes que es fundamental para la organización de la vida social entre humanos así como entre otras tantas especies." (Hodge, 1988:52)

En cuanto a la técnica de representación de la profundidad del espacio por medio de planos sí la encontramos en la pintura hasta el Renacimiento, " pero este tipo de solución no

corresponde a los cañones de los códices,"(Garza Tarazona, 1978:25) que fueron analizados por esta autora. No obstante tal señalamiento para los códices en general, este hecho no es extensible con algunos ejemplos de pintura mural en otras épocas de Mesoamerica como pueden ser Teotihuacan, Bonampak, Cacaxtla y Chichen Itzá entre otros.

En la edición del Códice Mendocino de Berdan (1992), encontramos una descripción del contenido de cada una de las fojas del código, y en la correspondiente a la de nuestro objetivo toca brevemente algunos aspectos de la misma imagen pero se concentra mayormente en ampliar con otras informaciones algunos aspectos de su interés entorno a la vida en el Palacio y a la de Moctezuma.

La descripción aludida es breve y solo toca algunos aspectos de tal representación. En este trabajo es parte de nuestro propósito desarrollar lo más posible una descripción de lo que se puede ver en las formas que lo componen y como saber lo que vemos según nuestra propuesta.

La versión arqueológica.

De acuerdo a las investigaciones arqueológicas que nos permiten localizar materialmente y tener las evidencias sustanciales de aquella construcción tenemos según Soustelle que:

"La plaza central de Tenochtitlan parece haber estado situada casi exactamente en el lugar donde hoy esta el Zocalo de la ciudad moderna. Tenía , pues, la forma de un rectángulo de 160 a 180 metros, cuyos lados mas cortos estaban, respectivamente, frente al norte y al sur. Al norte la limitaba una parte de la empalizada del templo mayor, que dominaba en ese lugar la pirámide de un templo del sol; al sur confinaba con un canal que corría de oriente a poniente; al occidente tenía las casas, muy probablemente de dos pisos, que ocupaban los funcionarios del imperio; y finalmente veía por el oriente la fachada del palacio imperial de Moctezuma II que ocupaba el lugar donde esta hoy el Palacio Nacional."(Soustelle 1992:33) (ver plano #--)

Ese espacio arquitectónico sin duda representaba para el imperio de Moctezuma como para la naturalización de la conquista el lugar mas importante de la sociedad.

"No cabe duda que el Templo Mayor es el lugar donde real y simbólicamente se asienta el poder México."(E.MATOS. "Los hallazgos de la arqueología", en El Templo Mayor, BANCOMER, México 1981, p, 107)

El arqueólogo Ignacio Marquina en su trabajo Arquitectura Prehispanica, menciona aparte de sus referencias al templo Mayor que ha concentrado la atención por haber sido el centro ceremonial de Tenochtitlan, que:

"Los edificios públicos, como las casas de Axayacatl y de Moctezuma, ocupaban grandes extensiones de terreno y algunos de ellos estaban rodeados de jardines; los relatos de los conquistadores dan idea de la importancia de estas construcciones, de la extensión de los patios y de los grandes aposentos de que se componían, y permiten entender mejor algunas representaciones de ellos, que aparecen en las láminas del Códice Mendocino;(…), y citando a Duran continúa: "El patio de su propia casa (de Moctezuma), que era donde ahora son las Casas Reales, donde el Marques del Valle se aposentó cuando entró en esta tierra y donde estuvo cercado muchos días..."(ver representaciones del Códice Florentino donde aparece Cortez con la Malinche). El lugar de las casas nuevas de Moctezuma, coincide seguramente, según datos precisos, con el del actual Palacio Nacional,..."(Marquina1964:199-200)

La construcción del actual Palacio Nacional sobre la sede del poder político conquistado no ha permitido realizar mayores excavaciones en este sitio, desviándose el interés del pasado conquistado básicamente a los aspectos religiosos que representa el Templo Mayor.

Otras representaciones iconograficas del palacio

En otras representaciones gráficas que consideramos del siglo XVI tanto del templo mayor como de otros templos o pirámides, encontramos que en ellos se han aplicado otros medios bidimensionales para lograr distintos ángulos visuales que tampoco encontramos en códices previos a la conquista.

Notaremos en base a la comparación la depuración de elementos iconográficos prehispánicos que tal vez no iban a ser entendidos por el destinatario de este texto, y que comúnmente se encuentran asociados en las representaciones arquitectónicas de filiación nativa. La sustitución o depuración de ciertos elementos iconográficos (signos) que dentro del código visual prehispánico eran portadores de información que refería a conceptos específicos de aquel mundo, obedece a nuestro parecer a la inexistencia e incompreensión de ciertos conceptos abstractos al momento de la traducción gráfica. En este hecho podemos reconocer también la repercusión que la transformación del circuito producción- circulación- consumo, produjo en la producción del mensaje dado.

La posibilidad de valernos de la comparación de nuestro objeto de estudio en este análisis con otros ejemplos del mismo referente nos permite respaldar nuestros argumentos.

Códice Florentino.

La ubicación en el códice Florentino de una sección en el libro undécimo dedicada por Sahagún a los diferentes tipos de arquitectura en el mundo conquistado es una fuente maravillosa de información. Allí entre un conjunto de representaciones de tales ejemplos, encontramos aquella correspondiente a los edificios que ocuparon los reyes y que de acuerdo a nuestro análisis, coincide ni más ni menos que con el lugar donde se identifica también en ese caso al entonces rey Moctezuma. (ver imagen # __)

En tal sección encontramos referidos cuarenta y tres tipos de edificaciones, y en su clasificación encontramos que la correspondiente a la que nos ocupa goza del segundo lugar después de aquellos palacios correspondientes a los dioses.

Por otra parte, en el Dozeno libro de este mismo códice donde se "trata de como los españoles conquistaron al ciudad de México", encontramos varias veces representado el "Palacio de Moctezuma" o sede de los representantes del poder político del momento donde se llevan a cabo varios episodios de la conquista militar. (ver imágenes # __)

En el Códice Duran ya con otras características iconográficas distantes a las del Mendocino encontramos asimismo referencias iconográficas que aunque algo lejanas en términos de forma pero en las que encontramos ciertas coincidencias en la información iconográfica para nuestro interés.

En el códice Osuna encontramos otra interesante representación del TECPANCALLI o Palacio de Moctezuma en tiempo de la conquista en el que podemos reconocer este espacio arquitectónico pero con características iconográficas que contrastan con el caso del códice Mendocino. (ver imagen# __)

Este documento fechado en 1565 en el que se representan los distintos personajes y autoridades institucionales de la colonia se elabora para la visita de Jerónimo de Valderrama por orden del nuevo emperador Felipe II de tal manera que podemos homologarlo hasta cierto punto con el caso del Mendocino que tenía como destinatario el emperador Carlos V.

En este códice en el folio 477 aparece el segundo Virrey Luis de Velasco Asociado a una representación arquitectónica a la manera prehispánica en la que aparecen los cinco círculos, y allá se habla de los servicios que recibía aquel representante máximo en México para la audiencia y casa real.

En el folio 483 verso tenemos extrañamente un texto en el que se presenta casi la misma información que en el 477 pero con otros aspectos. Los folios 477 y 483 parecen ser dos versiones de información similar en los que se presentan diferencias tanto iconográficas como escritas como es el caso del edificio que se asocia al virrey con el mensaje de las "casas reales" por ser representante presente de la máxima autoridad política en el lugar. Comparativamente en el primero se representan claramente los cinco círculos asociados al tipo de edificio, y en el segundo (483) estos han pasado a ser elemento de decoración pero poco destacados y en mayor número perdiendo su función original. Es notable al comparar estos dos textos la similitud de información y las diferencias en este caso iconográficas, en un caso de mayores características indígenas y ya en el siguiente más europeas.

No obstante que el Códice Nutall corresponde a otra región y otro período histórico que el que nos ocupa, seleccionamos de entre su muy diferente iconografía algún edificio en el que están presentes los cinco círculos con que cuenta la representación arquitectónica apostando a que quizá este elemento pueda ser extensivo a la tradición mesoamericana o a esta en particular como elemento iconográfico de reconocimiento del mismo tipo de categoría arquitectónica. (ver imagen #-)

Las versiones escritas.

De entre los pocos textos escritos que hagan referencias y que conozcamos que mencionen, describan o se refieran al palacio de Moctezuma o que de alguna manera nos den idea de su constitución arquitectónica tenemos las de Hernan Cortéz, fray Bernardino de Sahagún, Bernal Dfáz del Castillo, y la de un conquistador desconocido según nos lo hace saber a continuación Jaques soustelle:

"Moctezuma II residía en el gran palacio que se llamaba "casas nuevas", cuyas dimensiones y lujo sumieron a los aventureros en el estupor y el asombro. Este palacio se extendía, al este de la plaza, sobre un espacio cuadrado de aproximadamente doscientos metros de lado. También constituía, por su parte, una verdadera ciudad con numerosas puertas por las cuales se entraba por tierra o en canoa. "Yo entré más de cuatro veces en una casa del señor principal, dice un testigo, (cita Soustelle al conquistador anónimo) sin más fin que el de verla, y siempre andaba yo tanto que me cansaba, de modo que nunca llegué a verla toda". Es necesario imaginarse algo así como una combinación de edificios, algunos de los cuales, sino es que todos, tenían dos pisos, agrupados alrededor de patios interiores rectangulares o cuadrados que ocupaban los jardines. Las habitaciones del monarca estaban situadas en el piso superior, según el Códice Mendoza, que también nos muestra, en ese segundo piso, los cuartos reservados a los reyes de las ciudades asociadas de Texcoco y Tlacopan. Los salones de la planta baja albergaban lo que hoy llamaríamos resortes principales de los poderes públicos y del gobierno: (cita a Sahagún) los tribunales supremos "de lo civil", "de lo criminal" y el tribunal especial que se encargaba de juzgar a los dignatarios acusados de crímenes o de delitos graves, como el adulterio: después estaba el consejo de guerra, al cual asistían los principales jefes militares; el achcauhcalli, donde se reunían los funcionarios de segunda categoría encargados de ejecutar las decisiones de la justicia; el petlacalco, tesoro público, donde se acumulaban reservas considerables de maíz, frijol, granos y comestibles diversos, vestidos y mercancías de todo género; la "sala de los calpixque" o administradores encargados de llevar al día la cuenta de los impuestos, es decir, la oficina de las finanzas. Otras habitaciones se utilizaban como prisiones, ya sea para los prisioneros de guerra, o para los reos de delitos comunes. (...) Moctezuma, escribe Cortéz, tenía dentro de la ciudad sus casas de aposentamiento, tales y tan maravillosas, que me parecería imposible poder decir la bondad y grandeza de ellas. Y por tanto no me pondré en expresar cosa de ellas más de que en España no hay su semejante". (Soustelle, 1992:42-43)

Con respecto a la imagen del palacio según el Códice Florentino que nos ocupa, explica quien lo escribe en el noveno paragrafo del libro undécimo del código Florentino la siguiente información inédita iconográficamente:

Tecpancalli

"Casas reales donde habitaban los señores, eran casas del pueblo donde se hacía audiencia y concurrían los señores y jueces a determinar los asuntos legales.

Significa la casa del gobernante, o la casa de gobierno, en donde se halla el dirigente, donde este vive, o donde se reúnen los gobernantes, los ciudadanos o los "casatenientes". Es un buen lugar, un hermoso lugar, un palacio; un lugar de honor, un lugar de dignidad. Hay honor, una condición honorable.

Es un lugar imponente, un lugar de temor, de gloria. Hay gloria, hay glorias, las cosas son glorificadas. Hay jactancia, hay alarde; hay altivez, presunción, orgullo, arrogancia. Hay autocelebración, hay un estado de abundante ornato. Hay mucho adorno, hay mucha arrogancia, un estado de arrogancia. Es un lugar en donde uno es embriagado, halagado, pervertido. Hay una condición de conocimiento; hay conocimiento. Es un centro de conocimiento, de sabiduría.

No es simplemente un lugar común; de alguna manera es bueno, hermoso. Es algo embellecido, un producto del cuidado, hecho con precaución, un producto de precaución, una cosa deliberada, hecha con deliberación; bien hecha, el producto de piedra tallada, de piedra esculpida; estucado, estucado en todas partes: una casa estucada; una casa roja. Es una casa roja, una casa de serpiente de obsidiana. Es una casa de serpiente de obsidiana, una casa pintada. Es una casa pintada, pintada.

Es maravilloso, de colores diversos en franjas, de diseño intrincado, intrincado. Se yergue siempre brillante, grandioso, una maravilla. Es la casa hecha con maestría, un producto de la habilidad: construida con habilidad. Tiene profunda base, profundo cimiento, profundo cimiento, un ancho cimiento. El muro bajo es elevado Tiene lados. Tiene piedras resplandecientes, piedras duras. Esta bruñido, incrustado de mosaicos, pulido, de muros gruesos, de muros gruesos, de muros delgados, de muros rectos, pulido. Es (una estructura) tersa; se yergue raspada, áspera, rugosa, hoyuda, desigual, irregular, áspera. Es una estructura que tiene una entrada, con bóveda con vigas cruzadas, con una cubierta; con una abertura, con aberturas.

Se yergue brillando constantemente, allá esta brillando constantemente. Se levanta siempre resplandeciente, suavizada por todas partes. Es alta, muy alta, enormemente alta; grande, muy grande; buena, muy buena. Es un producto apropiado, bien hecho, acabada, agradable, de consideración; un lugar que alegra a los hombres, que place al alma. Es extenso, espacioso; tiene un portal, estancia para criados, estancias para criados (cuartos) que corresponden a las mujeres, cuartos que corresponden a los hombres. Esta provisto de un lugar para detención, una sala de audiencias, un lugar para comer, un lugar para dormir. Es un lugar poblado, un lugar rodeado de árboles. Es un patio; esta provisto de un recinto amurallado, tiene un recinto amurallado. Es bajo, un poco bajo, "como madriguera", una casa pequeña; es de tamaño mediano, de tamaño ordinario, agradable. (Cod Flor 1980:271)

Bastará quizá tener presentes las anteriores descripciones tanto escritas como iconográficas para aceptar que el texto que nos ocupa del Códice Mendocino titulado "El Palacio de Moctezuma" es una abstracción de la realidad y una representación iconográfica en la que solo se comunican sintéticamente algunos elementos (o aspectos esenciales ?) tanto de toda una estructurada organización social, así como de su recinto arquitectónico que materialmente contenía a la punta de la pirámide social y los representaba arquitectonicamente, de tal forma que para la mirada de aquel autor fueran quizás las más importantes que había que comunicar.

En el esfuerzo por lograr comunicar los aspectos significativos (¿lo que se ve o lo que se sabe?) de aquella sociedad en este texto aparecen los siguientes aspectos a considerar. Por un lado la elaboración realista o abstracta de la representación iconográfica (los signos utilizados)[18] aparece sujeta a reglas y principios de los códigos gráficos y plásticos tanto de origen mesoamericano como renacentista. Esto en nuestro análisis habrá de ser reconocido y diferenciado en los consecutivos niveles de análisis de constitución del texto pero como hemos señalado pondremos central énfasis en el nivel sintagmático por considerar que allí es donde se elabora la más importante proyección comunicativa de los signos icónicos en tanto se establece en conjunto el sentido del texto.

¹⁸ Kandinsky propone que tanto la gran abstracción como el gran realismo como dos polos, "...conducen finalmente hacia un único fin.(Kandinsky,1987:20)

CAP.II EXPLORACIONES EN UNA ARQUITECTURA FANTASTICA: EL CASO DEL ASI LLAMADO PALACIO DE MOCTEZUMA.

LOS SIGNOS VISIBLES.

Ante el irrefutable hecho de que el objeto de estudio es perceptible gracias a su substancia visual, y es en esta substancia que reside la información que percibimos, ésta es una comunicación visual como también lo son los signos de la escritura de la lengua que hablamos, sin embargo cada uno responde a sistemas propios.

La comunicación que se consigue elaborando o percibiendo imágenes puede ser considerada como un lenguaje. Esta consideración sobre los sistemas de representación iconográficos ha sido ampliamente considerada por los pensadores de las artes visuales y los teóricos de la comunicación[1]. Al respecto uno de los más reconocidos historiadores del arte sostiene:

"Dado que todos los medios accesibles a la mente humana deben ser perceptuales, el lenguaje es un medio perceptual. Por tanto, no resulta útil distinguir, en los medios de representación los lenguajes de los no lenguajes, afirmando que los no lenguajes emplean imágenes a diferencia de los lenguajes, que no las emplean. Un lenguaje verbal es un conjunto de sonidos o formas, y como tal, puede utilizarse para la representación isomorífica no enteramente sin propiedades estructurales." (Arnheim, 1969:247)

El estudio de la producción de los textos visuales bidimensionales prehispanica carece de suficientes aproximaciones, específicamente que se dediquen a la sustancia con que se comunica, y que analicen entre otros aspectos por ejemplo los principios y convenciones de la composición, de la representación y codificación gráfica utilizados para lograr la comunicación que les da sentido social (modelos formales de organización visual) en distintos

¹ Gregory Bateson en una entrevista suscribe que: "En cierto sentido, la distinción entre verbal y no verbal ha sido un grave error." (Bateson et al, 1990:305)

sportes como pueden ser los códigos, la pintura mural u otras formas bidimensionales de expresión visual.

En las imágenes que nos encontramos en este código lo que se advierte visualmente refiere a un mundo de información que en primer lugar parece estar organizado por las estructuras, en este caso, de carácter bidimensional que se encuentran dibujadas sobre papel y que corresponden a la superficie de las estructuras tridimensionales. (B. Munari, 1985:35)

La información que comunican las imágenes que nos ocupan está compuesta por elementos que organizados intencionalmente por un diseño que rige su elaboración, se proponen transmitir ideas. El diseño de imágenes para la comunicación tampoco es arbitrario:

"Hemos de aclarar que el dibujo de que hablamos no es un dibujo que representa, de una manera verista o no, un objeto reconocible; todo dibujo (o diseño) esta hecho de signos y se puede decir que es el signo el que sensibiliza el diseño.(...) Sensibilizar equivale a dar una característica gráfica visible por la cual el signo se desmaterializa como signo vulgar, común, y asume una personalidad propia. (BRUNO MUNARI, 1985:39)

Aparece imprescindible reconocer el lugar de los aportes de la historia del arte ante cualquier esfuerzo de análisis de las imágenes producidas por el hombre para su comunicación; en esto la antropología en su interés por abordar la comunicación humana y el pensamiento que se trasmite por ese medio, ha de recurrir a los avances y precisiones explicitadas por las artes visuales, comprobando o mejorando ideas de la trascendencia de la expresada por Arnheim y sobre la cual nos valemos enseguida, entre otras, para establecer que los mensajes visuales están compuestos tanto por signos de materia visible como de signos invisibles. Este pensador reconoce que:

"El acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento...., y el pensamiento requiere algo más que la formación y asignación de conceptos. Exige la aclaración de relaciones, el descubrimiento de la estructura oculta. La confección de imágenes sirve para que el mundo cobre sentido." (Arnheim, 1969:251-254)
En este sentido nuestro análisis en primera instancia y primera sección del capítulo

presente se avoca al reconocimiento de la materia visual constitutiva de nuestro texto visual, explorando su constitución y la manera de ser utilizada. En la segunda parte del análisis que corresponde al siguiente capítulo nos ha interesado abordar las estructuras que en el fondo

dan sentido a los signos con materia visual, y que llamaremos "los signos invisibles". Tal denominación refiere y corresponde a :

"(...) la organización sintagmática de sus formas, única capaz de permitirnos tratar esos objetos en tanto procesos semióticos, es decir, en tanto textos significantes ." (Greimas 1986:23)

Al poner nuestra atención inicialmente sobre la constitución del signo icónico (con materia visual) como primer paso en nuestro propósito por decodificar el lenguaje de que nos ocupamos, lo hacemos considerando que: "los elementos visuales forman la parte más prominente de un diseño, porque son lo que realmente vemos."(Wong,1989:11)

Atendiendo las recomendaciones de Donis A. Dondis con respecto a esta posición, consideramos que:

"Para analizar y comprender la estructura total de un lenguaje es útil centrarse en los elementos visuales, uno por uno, a fin de comprender mejor sus cualidades específicas."(Dondis,1990:54)

LA SUBSTANCIA DE LOS SIGNOS ICONICOS.

Para empezar por el elemento gráfico indivisible: el punto,[2] aunque nuestra percepción nos haga reconocer que este texto es marcadamente más de carácter lineal que de puntos en tanto recurso por el cual se da forma al contenido, es fundamental que reconozcamos la existencia de "puntos abstractos" que refieren las relaciones de los signos en el espacio.

Considerando otro aspecto el texto parece mantener el mismo tono (valor) en todas las formas, lo cual remarca la linealidad de los planos y formas del dibujo.

Por otro lado, si descomponemos nuestro texto en puntos (ver laminas de puntos) percibimos la concentración de estos distribuidos en el espacio en cierta relación que podemos

²PRINCIPIO PRIMERO DE LA CIENCIA DE LA PINTURA. Principio de la ciencia de la pintura es el punto; síguele la línea, la superficie y el cuerpo que de tal superficie se viste.(Da Vinci, 1980:33)

marcar al imponer en aquellas zonas de concentración un centro marcado por nosotros con un punto y de allá establecer las conexiones que entre estos puntos analíticos se desprenden.

Al pasar a considerar que una línea es "una sucesión de puntos en el espacio", que cuando están en proximidad que los junta, resulta difícil reconocerlos individualmente, este elemento se considerará como el siguiente elemento de la sustancia visual.

"En las artes visuales, la línea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energía. Nunca es estática; es infatigable y el elemento visual por excelencia del boceto. Siempre que se emplea, la línea es el instrumento esencial de la previzualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación." (Dondis, 1990:57)

Al observar "El Palacio de Moctezuma" atendiendo a las anteriores consideraciones en relación a este elemento, no nos cabe duda que en este caso:

"..., la línea es el elemento esencial del dibujo, que es un sistema de notación que no representa otra cosa simbólicamente, sino que encierra la información visual reduciéndola a un estado en el que se ha prescindido de toda la información superflua y sólo queda lo esencial." (Dondis, 1990:58)

La línea interrumpe y divide el plano pictórico, nos marca límites. La línea es una abstracción que sirve para visualizar. La línea delimita planos, colores, texturas, valores.

Un aspecto de la línea en la teoría del diseño que hay que tomar en consideración es el tono (valor). El valor es la única forma de modelar "la forma" con la luz. La aplicación de valor (tono) en las líneas cumple algunas funciones entre las que están las siguientes que nos atañen: la descriptiva, es decir que ésta es la única forma de delimitar con la luz.; la expresiva, que da contraste de las formas; y la compositiva, en donde el valor es un instrumento para acentuar y dirigir la atención hacia la importancia de la forma. (ibid: 58)

Consideramos entonces que el texto analizado es fundamentalmente de carácter lineal, "La línea describe un contorno. En la terminología de las artes visuales se dice que la línea articula la complejidad del contorno" (Ibidem:58) Este contorno adscribe y concentra la mayor parte de la atención visual separando de esta otro conjunto de elementos que quedan fuera de ese "contorno". Es debido a los rasgos de este contorno descrito por la "línea" en la que se ha confiado un alto porcentaje de la capacidad significativa de la materia visual de este texto. Más aún, distinguimos que el predominio de la línea describiendo los contornos de

casi todas las partes que componen el texto es un hecho destacable. Al proponer anteriormente que la línea marca lo fundamental del texto notamos que: "La línea que encierra un área crea un objeto visual;..." (Arnheim, 1989:249)

Ese contorno encierra un espacio que contiene la mayor parte de los componentes de la imagen que aunado a los otros elementos que quedan fuera de este, se interrelacionan dentro de un "espacio vacío".

En los rasgos piramidales o triangulares de lo que reconocemos como el "contorno" al que se somete nuestra vista reconocemos una "direccionalidad" (dirección) básica al igual como sucede con un rectángulo o un círculo o en formas compuestas por estos "contornos básicos" como es la que nos ocupa." Cada una de las direcciones visuales tiene un fuerte significado asociativo y es una herramienta valiosa para la confección de mensajes visuales"; señala Dondis.

La dirección que rige nuestro contorno esta asociada de acuerdo a nuestra apreciación con aquella del triángulo que según Dondis es la diagonal.

"La dirección diagonal tiene una importancia grande como referencia directa a la idea de estabilidad. Es la formulación opuesta, es la fuerza direccional más inestable y, en consecuencia, la formulación visual más provocadora. (...) Todas las fuerzas direccionales son muy importantes para la intención compositiva dirigida a un efecto y a un significado finales." (ibidem:60-61) (ver esquema en imagen)

El quinto elemento visual que asentimos en tomar en consideración y que enseguida nos referiremos es el del "tono":

"Las variaciones de luz, o sea el tono, constituyen el medio con el que distinguimos ópticamente la complicada información visual del entorno. En otras palabras, vemos lo oscuro porque está próximo o se superpone a lo claro, y viceversa. (...) Vivimos en un mundo dimensional y el tono es uno de los mejores instrumentos de que dispone el visualizador para indicar y expresar esa dimensión. La perspectiva es el método de producir muchos efectos visuales especiales de nuestro entorno natural, para representar la tridimensionalidad que vemos en una forma gráfica bidimensional. Utiliza muchos efectos para representar la distancia, la masa, el punto de vista, el punto de fuga, la línea del horizonte, el nivel del ojo, etc. Pero ni siquiera con la ayuda de la perspectiva podría la línea crear la ilusión de una realidad si no recurriera también al tono. La adición de un fondo tonal refuerza la apariencia de realidad, creando la sensación de una luz reflejada y unas sombras. (...) La claridad y la oscuridad son tan importantes para la percepción de nuestro entorno que aceptamos una representación monocromática de la realidad en las artes visuales y lo hacemos sin vacilación." (ibidem:64)

A partir de las anteriores observaciones hay que reconocer que la presencia de distintos tonos (sustitutivos monocromaticos de los colores que vemos) mediante los cuales se remarca la dimensionalidad de los espacios asi subrayados, nos parece aquí un recurso de importante impacto para lograr la intención de profundidad sobre los relativos efectos del método lineal de la perspectiva del edificio. Consideramos que el impacto visual de la aplicación de los tonos supera notablemente las intenciones de los demás efectos del método de la perspectiva que encontramos más bien ambiguos en su realización, y difícilmente reconocibles en los contornos de la figura que se propuso representar.

Un efecto visual a destacar en esta representación con respecto al elemento "tono" que genera una incógnita que quizá se resuelva si consideramos que "la línea es el elemento esencial del dibujo", es el hecho de que sólo sobre los espacios internos del Palacio de Moctezuma y no sobre su volumen general se ha aplicado el color o tono para crear la ilusión de profundidad (claridad-obscuridad). Tal situación crea un efecto de ambigüedad entre el volumen (sugerido linealmente) del edificio y el plano del soporte de papel blanco. Esa representación que se vale de la representación lineal de las aristas más substantivas de la forma de una pirámide es a la que se refiere en principio el título que la distingue. Contorno marcadamente significativo es aquí la realización lineal de la imagen.[3]

Es desconcertante que la superficie que encierra el contorno global sólo haya sido marcada linealmente sin haber sido coloreado su volumen (indicado con otro tono) si es que este no era blanco de por si (posibilidad ampliamente considerada) de tal forma que se construyera la ilusión visual que lo distinguiese como un conjunto integrado, diferenciándolo del fondo blanco del papel sobre el cual era dibujado. Esta particularidad genera confusión entonces al buscar interrelacionar visualmente los planos de profundidad (de mas cerca a más lejos) pareciendo más bien en su defecto (de arriba a abajo), y con difícil diferenciación entre adentro y afuera. En este sentido el "esqueleto" del texto (el contorno lineal del palacio) da la impresión de ser otro plano conceptual que se impone a aquel expresado por efecto de los tonos.

³ Gregory Bateson en otro de sus metalogos trata el asunto de los perfiles de las cosas como un aspecto importante a discutir, y refiriéndose a alguna anécdota de William Blake al respecto nos hace pensar en la importancia de la representación de los perfiles de las cosas.

Ya que hemos hablado hasta cierto punto de los colores sustitivamente por los "tonos" consideraremos enseguida el valor de este elemento en nuestro ejemplo.:

"Mientras el tono está relacionado con aspectos de nuestra supervivencia y es, en consecuencia, esencial para el organismo humano, el color tiene una afinidad más intensa con las emociones" (ibidem:64)

Sin duda el "color" juega un papel de primordial importancia en la elaboración del mensaje de este texto junto con la "línea" que ya hemos tocado:

"... el color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por tanto, constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales.(...)También conocemos el color englobado en una amplia categoría de significados simbólicos."(ibidem:67)

Distinguimos la aplicación de color en ciertos componentes de nuestro texto, y es gracias a este elemento "color" que el mensaje consigue expresar una variedad de información que de acuerdo a nuestras indagaciones parece estar más ligado a la continuidad de los códigos prehispánicos que a los de los recién llegados.

Resulta llamativo que la aplicación de color se encuentre únicamente sobre las partes que más adelante vamos a reconocer como de carácter prehispánico (jambas, dinteles, petates, vestido y piel, y adornos). Por otra parte, es posible plantear que el color es el recurso de que se vale en este texto para concentrar la atención en aquellos espacios privilegiados en su valor significativo de acuerdo a los criterios de su realizador.[4]

Debido a que asociamos en este análisis los colores que reconocemos en esta imagen, a saber: ocre, amarillo, rojo, violeta y azul, con los códigos prehispánicos de significación, tenemos que hacer algunas referencias al respecto sin poder profundizar en ello por falta de información. La diferencia de color de piel, entre ocre y amarillo de dos de las figuras humanas con respecto a las demás aunque no tenemos indicios de ello ha de representar alguna diferencia que se remarca (sexual/local ?). El ocre que define y resalta en este caso las partes

⁴Kandinsky nos dice refiriéndose al efecto del color que:"Para dar un movimiento especialmente afortunado a los colores a menudo hay que obstaculizar el ritmo; puede obtenerse una resonancia dolorosa suavizando el color, etc. Todo ello es consecuencia de la ley de los contrastes y de sus consecuencias."(Kandinsky, 1987:21)

estructurales de la arquitectura prehispánica reconocibles en muchos de los códices prehispánicos, es decir, los dinteles y las jambas sobresalen sobre la estructura lineal del método incipiente de la perspectiva que pretende integrarlos.

El amarillo que da la apariencia del color de los petates que se proponen representar el suelo del interior de los espacios privilegiados por el elemento "color", establece el espacio interior marcado y definido por las jambas y los dinteles. Este mismo color está utilizado como ya dijimos para diferenciar a dos figuras humanas del resto de las presentes.

El rojo aparece muy escasamente conformando parte de los atuendos que visten las figuras humanas tanto en los extremos de los vestidos de las que consideramos mujeres como en el tocado del personaje superior que corresponde a Moctezuma. Solo en tres de las diez figuras humanas aparece algún detalle en rojo. El conocer este detalle nos puede ayudar a dilucidar su posible significado en los portadores.

La aplicación del color violeta para representar el efecto de fondo y pared de los espacios ponderados también habrá de tener alguna asociación con cierto tipo de información que desconocemos hasta ahora; pensamos sin embargo en que este tono oscuro representa los espacios internos con poca luz.

El azul, que sobresale visualmente en todo el texto atrayendo y concentrando inmediatamente nuestra atención resulta ser el color que porta Moctezuma. El azul turquesa (xihuitl) que lo distinguiera en su función de jerarca (atavío del gobernante) gracias a su asociación con Xiutecuhtli, (diadema y túnica) representa al señor del señorío, o el Dios asociado al gobierno. Así, tanto visualmente como simbólicamente el azul concentra nuestra atención en la figura más importante y razón central de este texto gracias al efecto del color no obstante su extensión es comparativamente pequeña en relación a todo el texto.

Otro de los elementos visuales propuestos por Dondis que a nuestra apreciación sólo reconocemos en algunas partes del texto es "la textura". Reconocemos la cualidad de la textura sobre el efecto del mensaje por un lado en los petates amarillos y los asientos y en las túnicas o mantas blancas que cubren las figuras humanas así como en el pelo de estos. Los otros colores aplicados generan una apariencia plana debido a la falta de textura. En el resto del texto la textura es lisa y esto también puede ser causa de la ambigüedad ya señalada entre la superficie de la imagen contorneada y la superficie del soporte.

La relación de tamaño entre los componentes del texto tiene también efectos sobre el mensaje visual, y en este sentido creemos que este elemento tiene un lugar esencial en el mensaje de este texto. Mediante el elemento "escala", las partes del texto se definen entre sí y se modifican en su relación de tamaño con respecto al propósito de ellos en el mensaje." Es posible establecer una escala no sólo mediante el tamaño relativo de las claves, sino también mediante relaciones con el campo visual o el entorno.(...) La medición es parte integrante de la escala, pero no resulta crucial. Más importante es la yuxtaposición, lo que se coloca frente al objeto visual o el marco en que éste está colocado.(...) El factor más decisivo en el establecimiento de la escala es la medida del hombre mismo." (Dondis,1990:72)

El manejo de la escala en el texto nos produce una impresión de incertidumbre en cuanto a la relación entre las partes y en el espacio de sus componentes. La ponderación de ciertos elementos como son las puertas de los espacios internos (jambas y dinteles) en relación con el tamaño del contorno global, y el tamaño de las figuras humanas en interrelación dentro del espacio sugerido parecen no apegarse a las reglas más estrictas del método de la perspectiva en este aspecto, resultando más bien como una combinación de técnicas que generan una ambigüedad de valores entre el manejo de la escala en el espacio y los de jerarquía simbólica.

Así, si nos apegáramos a las reglas de representación de la profundidad, la figura correspondiente a Moctezuma sería la más distante y por tanto sería la más pequeña en relación a las que se presentan en planos más próximos al espectador; sin embargo, la escala en este sentido se colapsa al contravenir esta regla de la perspectiva, imponiendo otra en la que por tamaño se pondera jerárquicamente a aquel que está más alejado pero que tiene mayor importancia en el texto.

Ya hemos aludido a la ambigüedad visual entre el plano del soporte y el texto visual en el que otros elementos contribuyen de manera accesoria.

" La representación de la dimensión o representación volumétrica en formatos visuales bidimensionales depende también de la ilusión. La dimensión existe en el mundo real. Pero en ninguna de las representaciones bidimensionales de la realidad,... (existen); éste sólo está implícito. La ilusión se refuerza de muchas maneras, pero el artificio fundamental para simular la dimensión es la convención técnica de la perspectiva."(Dondis,1990:74)

Unos aspectos de las reglas de la perspectiva que nos confunde en este texto por su aplicación es la identificación del nivel del ojo, la identificación de la línea del horizonte y la identificación del punto de fuga. Es en esta parte de la aplicación de la técnica de la perspectiva que nos parece reside quizá lo más llamativo del texto. Si analizamos la complejidad de la visualización dimensional en la lamina correspondiente (ver lamina n. __) encontramos que el nivel del ojo u horizonte y el punto de fuga de la técnica de la perspectiva han sido interpretados quizá con otros principios: sí es que no, mal comprendidos al realizar el boceto del llamado Palacio.

En cuanto al aspecto movimiento creemos reconocer una coincidencia en su formulación en ambos códigos (mesoamericano y renacentista) en el sentido de que tanto el renacimiento como la pintura en los códices (prehispanicos) tiende a la inmovilidad; consideramos por tanto que esta imagen es más bien estática en su realización.

En este texto en el que no obstante creemos captar que se trata de una representación estática de ciertos elementos representativos de la sociedad Tenochca, podemos reconocer la aplicación de dos formas de dinamismo que nos transmiten la sensación de movimiento.

Por un lado, al concentrar nuestra atención visual en este texto nos parece que el efecto que nos produce es una atracción de tipo centrípeta; es decir, en primera instancia tenemos una apreciación general del conjunto en donde reconocemos las zonas de mayor atracción visual y su composición estructural, en un segundo momento experimentamos una atracción visual que nos lleva de una visión de conjunto a una de lo más concentrado (de la periferia y el conjunto a la médula del mensaje que visualmente es el centro superior remarcado por el color azul- Moctezuma) como en un fenómeno de visión a través de un telescopio al revés. Una vez que la mirada se ha concentrado sobre la figura humana de vestimenta azul que reside en la parte superior central del texto, el sentido de la mirada de aquel nos dirige visualmente a recorrer en semi círculo el flanco derecho de la composición que es el más cargado de sustancias visuales que nos atraen para una vez recorridas en distintos tiempos de atención nuestra mirada llegue a otro punto crítico de la composición visual que es la figura humana en escorzo en el mismo eje vertical abajo de Moctezuma. (laminas __)

Al llegar nuestra mirada después de la trayectoria mencionada hasta la figura humana inferior central que es la única de pie y en escorzo que continua tal sentido, esta nos marca una trayectoria conforme venia nuestra mirada en semicírculo. A partir de esta, atendemos a la posible continuidad de la misma direccionalidad para continuar y completar el círculo de

la posible trayectoria visual, pero aquí nuestra mirada se suspende ante la falta de continuidad y experimenta una rápida atracción que sobre un eje vertical en forma ascendente remite de nuevo nuestra mirada sobre el elemento azul, a partir del cual esta direccionalidad visual podría repetirse hasta haber comprendido satisfactoriamente sus formas.

Este círculo visual se supera a nuestro parecer en un momento en el que nuestra visión aplica entonces un procedimiento visual que consiste en el reconocimiento y separación de tres niveles aparentes de concentración de sustancias visuales uno superior compuesto por el superior central y dos laterales, uno intermedio con dos zonas de atracción visual debido básicamente al predominio del color y otro inferior (fuera del contorno lineal) compuesto por cinco figuras humanas.

La acción en el proceso de la visión está representada también con ciertos elementos gráficos que por un lado indican o sugieren sentido del movimiento o de la acción entre las formas (figuras humanas) que son realmente los protagonistas de este texto en la escenografía de un edificio de carácter piramidal. La dirección de la mirada de los participantes entre sí; el personaje superior dirige su vista a todos los demás; los cuatro intermedios se dirigen la vista entre sí; cuatro de los inferiores también se miran entre sí por pares, y solo uno que no escapa a la mirada del superior que domina a todos parece establecer el fin del texto como un punto final de la acción o la posible repetición de esta.

Otros signos gráficos que podemos reconocer marcan el movimiento o la acción de estos protagonistas "estáticos"; las vergulas: la expresión y el intercambio de "habla" entre los participantes; las marcas de pies: la dirección de desplazamiento en el espacio; los puntos: también movimiento entre dos puntos. El movimiento sugerido por estos signos y el movimiento de que hablamos antes están estrechamente interrelacionados y se podría decir que se complementan y apoyan llegando a hacer componer un mensaje en que la acción sugerida es parte central del texto.

La relación entre figura y fondo es un aspecto del dibujo que es llamativo aquí. La relación entre el objeto dibujado y su alrededor es ambigua o paradójica. Las partes que componen la figura han sido diferencialmente privilegiadas de tal forma que la relación de conjunto a falta de marca de valor (color, textura) pierde su integración con respecto al fondo. En este sentido también es marcada una contradicción entre la función positiva o negativa de los elementos privilegiados; las figuras privilegiadas corresponderían a la figura como positiva mientras el fondo o vacío como la negativa.

Hasta aquí nuestra revisión de estos aspectos, componentes materiales de la imagen en los que notamos la "subordinación de los elementos aislados a un solo efecto de conjunto". (Kandinsky, 1987:23).

EL SIGNIFICANTE O SIGNO ICÓNICO.

En una serie de laminas presentamos el resultado de un ejercicio en el que nos hemos propuesto diseccionar, separar, y reconocer los diferentes tipos de signos y posibles mensajes que estos componen por separado y en conjunto constituyendo los mensajes y el texto a que nos referimos.

La idea de reconocer ciertas categorías entre los componentes del mensaje del texto aludido tiene la intención de poder reconocer los diferentes tipos de componentes significantes con que se consigue elaborar el texto.

Con lo anterior nos proponemos también mostrar las relaciones de peso o importancia de unos signos y mensajes sobre otros mostrándolos desarticulados entre sí de tal forma que se reconozca y evalúe su peso visual y valor en la construcción del significado por separado, en contraste y globalmente con los demás y el conjunto.

Procedimos para la presentación en un orden determinado sin que pensemos que este tenga que ser forzosamente como se sugiere; creemos que este aspecto no altera fundamentalmente la intención del análisis; quizá otros procedimientos nos permitan observar otros rasgos.

Sobre el "silencio" que sería el soporte plano en blanco que es la hoja de papel sin más materia visual que su propia luz (silencio que también tiene características definibles pero que no es materia de nuestra discusión aquí), se enuncian ideas por medio de diferentes recursos iconográficos que a continuación analizamos.

En primer lugar proponemos desprender los dos sistemas de signos que lo componen: la escritura y los signos y mensajes iconográficos ya que de acuerdo a nuestro análisis la presencia de la escritura sobre lo iconográfico es en sí mismo un hecho de gran trascendencia en este texto. Como hemos señalado ya la presencia de ese "anclaje" ha sido necesario para poder descodificar algunas partes de lo iconográfico de ambos sistemas visuales. Sin él, como veremos, su comprensión es parcial por un lado con respecto a nuestro conocimiento de lo que explica por escrito pero por otro, tampoco lo que esta escrito habla de todo lo que vemos.

Si recordamos las propuestas de Eco aplicadas en el análisis que nos ocupara en este trabajo con respecto a como se establece la equivalencia entre el signo gráfico convencionalizado y el rasgo pertinente del código de reconocimiento, encontramos que por la falta de reconocimiento de los códigos aplicados esta todavía es: "una imagen ambigua que debe ser completada con una explicación verbal que establezca la equivalencia y haga el papel de código." (Eco, 19--:59)

La presencia de los signos que representan el lenguaje hablado (la escritura) representan una versión de lo que se sabe y que corre el peligro de no entenderse tal como se representa ya sea por la combinación de los dos sistemas iconográficos y el desconocimiento de su codificación o porque definitivamente se trata de información paralela de la cual no hay manera de saberlo por medio de la imagen, de tal forma que ello asienta un supuesto figurado.

Al leer lo escrito aparte del resto del texto (imagen) podemos imaginarnos y podríamos quizá reproducir en un dibujo algunas ideas conformando así una versión o retrato hablado de lo que allá se dice. Eso quizá pueda ser un buen ejercicio para quien este interesado en ver que se logra, no lo hacemos aquí pues superaría nuestros fines.

De la imagen que vemos ya sin la explicación escrita proponemos cernir otros signos y separamos entonces los correspondientes a otros conceptos: el poder político, representado por los cinco dobles círculos enmarcados que encabezan visualmente todo el resto del conjunto; el habla, que representado por las vergulas expresa el hecho de la comunicación por el lenguaje hablado; la conexión entre espacios, representado por una sucesión de puntos que marcan la relación de "lo que se dice" (las vergulas del habla) con una dirección determinada (hacia un espacio donde hay otras gentes); el desplazamiento humano, representado por una sucesión de huellas de pisadas humanas con una dirección.

Este conjunto de mensajes (compuesto de signos) que hasta donde sabemos son de origen mesoamericano forman parte importante del texto pues manifiestan ciertas relaciones entre el siguiente tipo de signos que consideramos son las figuras humanas representadas, o sujetos de lo que se enuncia.

Es un hecho que la disposición de las figuras humanas en el espacio y con respecto a si mismas compone un mensaje si tenemos presente la existencia de los signos invisibles. Dispuestas en tres niveles, en el superior vemos una figura sola; abajo un conjunto de cuatro muy similares y más abajo un conjunto de cinco de las cuales se diferencian entre si por su

figura dos grupos de dos y una figura que, a diferencia de todas las demás esta de pie. Todas son figuras humanas pero la disposición de su figura, sus atuendos, la dirección de su mirada, su peinado, sus gestos corporales son todos signos de una combinación de mensajes que componen el conjunto del texto que observamos.

Como ya mencionamos anteriormente estamos frente a un texto predominantemente de carácter lineal en lo que se refiere a sus características de realización técnica. Es la línea el elemento primordial en la elaboración de los mensajes y sus signos, su carácter lineal es su característica dominante. No obstante el predominio lineal de nuestro texto, este también se vale de otro tipo de signo que como hemos visto es el color.

El color, signos de gran valor comunicativo en este texto tiene un lugar que acompaña al de la línea y a través del cual se logra otro tanto del mensaje global. Sin el color el texto sería absolutamente de carácter lineal repercutiendo notablemente sobre el impacto del mensaje tal como lo consideramos ahora.[5]

Hemos señalado la importancia del dibujo lineal como la substancia básica de constitución de lo que vemos. No obstante es verdad que la línea establece la forma dominante del mensaje, tenemos otra substancia sin la cual el mensaje no sería lo que es.

Si observamos la lamina en la que mostramos la presencia del color desasociada de lo lineal o viceversa, observaremos la importancia de la presencia y el impacto del color en el mensaje de este texto. Asimismo, si tenemos presente la falta de contraste entre figura y fondo, y la ambigüedad que esto causa en el efecto visual y de horizonte entre cielo y tierra, esto reforzará la importancia de la idea de la trascendencia del color como recurso plástico de este texto.

Nos parece que sin el color el conjunto del mensaje pierde fuerza, y que si observamos solo las masas de color separadas de la linealidad de las formas, este por si solo representa cierta relación de valores cromáticos cuya lectura, reconociendo que aunque no puede ser autónoma del conjunto, sí nos marca una relación de diferencias y constancias sin lugar a dudas significativas.

Hasta donde hemos podido observar nosotros y autores como Robertson ya han señalado, en los códices considerados prehispánicos es común y constante la presencia tanto de la línea, como elemento básico del dibujo; así como el color que "rellena" aquellas formas

⁵ Kandinsky señala en este sentido que el color:CITAR

de origen lineal. Creemos no encontrar producción del tipo considerado como "pictórico", donde el recurso del color se vale de su potencial y constituye con sus recursos los contrastes entre figura y fondo de las formas sin el requerimiento del dibujo lineal.

No obstante el reconocimiento de tales recursos en los códices previos a la conquista, aquí encontramos que el color juega ciertas funciones ligadas al conjunto de las relaciones sintagmáticas del texto. Este aspecto quedara insuficientemente aclarado en la comparación con las técnicas prehispánicas ya que no tenemos información suficiente de ejemplos prehispánicos, y esto es en si mismo un trabajo de investigación propiamente.

La aplicación de color para apoyar y figurar la presencia de planos en el espacio que refuerza la idea de la perspectiva es un hecho novedoso para entonces y en este tipo de producción visual. El color aplicado en jambas y dinteles, en los petates, en los fondos de los salones, y la aparentada transparencia de una ventana atrás de la figura superior central, son los elementos que sustentan la intención global de perspectiva de la sugerida linealidad del edificio. Si bien el color tanto de jambas y dinteles son reconocibles en casi todas las representaciones arquitectónicas prehispánicas, y de hecho las reconocemos como una característica prehispánica, el efecto que en conjunto se busca aquí es creemos indudablemente novedoso.

Los valores de los colores en el lenguaje iconográfico prehispánico constituye un conjunto de información de que tenemos alguna breve información que discutiremos en otro apartado por considerarlo más adecuado. Allí hablaremos del lugar de los colores en las figuras humanas y sus ropas (rojo, azul, amarillo y el blanco) en su valor de signos de aquel código prehispánico al cual creemos pertenecen.

Refiriendonos solamente al color podemos reconocer el efecto de diferenciación que hace el color entre las figuras humanas que se presentan, como también reconocemos las relaciones de conjunto y de autonomía que se presentan, identificados aquellos por sus colores.

Reconocemos entonces y como hemos visto el color en este texto esta cumpliendo dos funciones que vienen de dos ideas de los lenguajes visuales en cuestión, por un lado el color es una parte importante en la representación de los planos de la intención de perspectiva evidentemente de origen renacentista; y por otro representa un código de representación visual de cierta información probadamente prehispánica. Tanto la primera función del color de

apoyo a la perspectiva, así como la posible mezcla de ambas, es un hecho notablemente original en la producción visual en el siglo XVI.

En dos laminas más hemos dividido por un lado la presencia y el impacto del color en las jambas y dinteles como signos prehispánicos, y en otra el uso del color para conseguir el efecto de los planos en el espacio como parte substantiva de la perspectiva. Las jambas y dinteles como hemos señalado son signos comúnmente utilizados para representar la entrada de aquellos espacios arquitectónicos de relevancia, y que aquí son sobresalientes en la relación de las partes en la composición del texto.

Una vez que vamos aclarando de que tipo de materia estamos hablando nos proponemos examinar cuales son los signos y mensajes que compone tal materia.

Hemos propuesto que tratamos con un texto compuesto por un conjunto de elementos iconográficos-signos- que comunican mensajes que a su vez constituyen con sus recursos de organización visual su sentido de conjunto como texto.

Estos signos del lenguaje iconográfico tienen unidades y reglas particulares de combinación y de articulación de sus componentes con los que se logran construir los sentidos que son los mensajes.

Para lograr el propósito de este apartado partimos de la premisa de que la primera impresión que sobre una imagen se da es de carácter global, lográndose paulatinamente una mejor apreciación y consecuentemente un análisis holístico, procediendo de lo general a lo particular para volver entonces al reconocimiento de las particularidades dentro de lo general.

La imagen llamada "El Palacio de Moctezuma", esta compuesta predominantemente por la representación gráfica de un edificio que sugerido por líneas que construyen un espacio de apariencia geométrica, valiéndose de formas rectangulares en disposición piramidal, ocupa materialmente las dos terceras partes superiores del formato del soporte de papel blanco.

Componen la imagen a su vez la presencia de espacios coloridos dentro de tal estructura lineal, y representaciones de figuras humanas de las cuales nueve están sentadas y una esta de pie. Dentro del espacio que ocupa las dos terceras partes superiores del formato distinguimos que en dos de los espacios coloreados uno el superior central, y el otro el inferior derecho se encuentran en el primero una figura humana sentada y en el segundo cuatro de ellos en la misma postura. Sobre el espacio tercio inferior que queda fuera del dominio espacial del edificio, y concentrados a la mitad derecha distinguimos a su vez cinco figuras humanas de las cuales cuatro de ellas que están al parecer sentadas han sido dispuestas hacia el

extremo derecho del formato, mientras que otra que esta erguida se localiza al centro medio de ese espacio.

Este "palacio" sugerido linealmente y en el que parecen haberse querido aplicar los conocimientos de la representación tridimensional en un formato plano, presenta delineados sus contornos y las aristas por medio de las cuales reconocemos su forma. Estas líneas que definen su forma y su volumen se extienden hasta la cercana de tres de los límites del formato cubriendo a su vez las tres cuartas partes de este.

La representación arquitectónica de contornos rectilíneos construida con módulos cuadrangulares dispuestos piramidalmente constituye como un armazón con respecto al cual esta dispuesto el resto de la composición. En este contexto dominan los espacios en los que se ha aplicado color resaltando el valor de esos espacios así como de las figuras humanas.

Hemos dividido esta imagen de acuerdo a las tensiones perceptivas de nuestra vista en los elementos que la componen y que corresponden a lo que de la siguiente manera se ha descrito: el conjunto, el edificio, las figuras humanas y dejando fuera de nuestra atención los textos que acompañan a manera de explicación a la imagen.

La imagen del "Palacio de Moctezuma" puede ser relacionada con un significado correspondiente o asociado a la estructura social dentro de la cual el "jerarca" Moctezuma con vestimenta azul se diferencia de las otras figuras humanas no solo por encontrarse al centro superior del edificio como lugar jerárquicamente superior y privilegiado visualmente dentro de un esquema de interpretación "invisible", sino también por otras características iconográficas como son el tipo y color de vestimenta que porta y que lo identifica dentro del código mesoamericano.

El plano medio de la subdivisión formal de la imagen representa dos espacios medios de la organización jerárquica del edificio social en los cuales se identifican ayudados por el texto que esta anclado a la representación gráfica como las salas de los consejeros del monarca, y entre medio de los cuales se accede directamente al plano superior desde donde Moctezuma se encuentra en postura al parecer sentado. En la sala de los consejeros se reconocen cuatro personajes que por parejas se encuentran unas frente a otras.

En el plano mas cercano al espectador correspondiente al plano inferior del formato el conjunto de figuras humanas esta en relación a esa estructura de administración social presidida por Moctezuma.

De las cinco figuras humanas del plano que reconocemos como fuera del edificio una de ellas esta de pie y al centro de este plano que corresponde al eje central del formato en el cual en la parte superior Moctezuma predomina como figura central. Con respecto a esto no sabemos que interpretación le corresponde sin embargo podemos observar que Moctezuma en el extremo superior como figura máxima de la jerarquía social mira hacia la derecha de nuestra imagen mientras que esta figura humana que al parecer por estar en un lugar fuera del edificio de la administración social, y en el plano inferior junto con los otros cuatro como parte de los civiles, mira hacia el lado opuesto que el jerarca.

En el borde superior del edificio y dominando por sobre toda la imagen reconocemos una greca compuesta por módulos circulares que gracias a su identificación como parte de la iconografía mesoamericana reconocemos que representa el lugar de los jefes.

Estos signos que componen tal mensaje por sobre todo el resto del texto en el tope del edificio por el cual se reconoce que se trata del edificio del jerarca, tiene una gran importancia en el mensaje en cuanto a la estructura social, y refiere al lugar de la jerarquía máxima de esta sociedad. Estos signos tienen una central importancia en la descripción en este texto de la sociedad Azteca y caemos que su presencia detenta un lugar central entre todos los signos de este tipo que podemos reconocer en esta imagen.

Acorde a nuestra interpretación reconocemos que: "La expresión que transmite una forma visual cualquiera no puede ser más definida que los rasgos perceptuales que la portan". (Arnheim, 1989:183)

EL SIGNIFICADO DE LOS MENSAJES EN EL TEXTO.

Es nuestro propósito en este tercer apartado profundizar en la descripción de la imagen como un proceso de análisis mismo en donde al describirla se ejercen los criterios de nuestro enfoque.

Al tener frente a nuestra mirada este texto habremos de imponer ciertos criterios con los que la decodificamos tal información. Esta será la manera en que aquí se efectúa.

Nuestro análisis comienza por proponer que este texto puede estar compuesto o descomponerse en tres partes básicas, cada una con sus signos sus códigos y sus mensajes que se relacionan y conjugan en la composición general del texto, codificados por otra parte en el espacio por los signos invisibles que tratamos.

El texto, proponemos, está constituido de acuerdo al peso visual de lo que percibimos por la representación de un edificio piramidal (mensaje arquitectónico), una serie de figuras humanas (mensaje de relaciones humanas), y otros signos y mensajes que establecen relación con y entre los anteriores. Estos son los tres tipos de signos y mensajes que materialmente vemos.

De acuerdo a nuestra propuesta de disección tenemos entonces información sobre arquitectura, sobre personas, e información sobre la relación entre esa arquitectura y esas personas. De todo esto que hemos visto hasta ahora vamos entonces a desarrollar una interpretación de lo que de acuerdo a nuestra propuesta de análisis podemos desprender.

Por otro lado los signos invisibles son una parte del mensaje con influencia determinante en el valor que se le otorga a los signos y los mensajes visibles. En la composición general el lugar de cada una de las partes (de los mensajes) corresponde a ordenes o códigos que habremos de explicitar, y la relación entre ellos establece el eje sintagmático del texto.

Nuestra insistencia en la arquitectura está sustentada por considerar que el mensaje arquitectónico constituye un espacio físico en el que cobra sentido la relación entre las figuras humanas; luego entonces en el análisis de la representación arquitectónica tenemos ya una parte substantiva del mensaje global.

Hemos mencionado ya la particularidad en la realización de la figura del edificio en cuanto está representado por sus aristas geoméricamente esenciales, digamos el esqueleto de un edificio predominantemente de figura piramidal. El esfuerzo o la intención por conseguir la representación en perspectiva de un edificio piramidal (como predominantemente era la arquitectura oficial prehispánica) es parte ya de una "perspectiva" o mirada sobre los elementos esenciales de la arquitectura que se describe del otro. En lo anterior se representan los aspectos relevantes de una mirada hacia la función social de la arquitectura, y los espacios sociales que en relación a ella se representan. La representación de un edificio piramidal permite construir en el espacio la parte esencial del mensaje: la atención y repartición de justicia por parte del jerarca y su administración pública, y el lugar o nivel de cada uno con respecto a los demás en una sociedad marcadamente jerárquica.

Pensemos (como ejercicio mental) en alguna otra solución para lograr tan económicamente (fácilmente) tal mensaje y veremos que tal realización es sin duda notable en términos de su capacidad comunicativa.

La representación arquitectónica nos ofrece los elementos esenciales-básicos estructurales en primer lugar de la arquitectura predominante en la sociedad conquistada; pero no solo eso, en ella se establece la constitución piramidal de los que participan en ella. ¿Por que no se hizo otra representación del edificio, por ejemplo con dos niveles ó un sinnúmero de habitaciones como es descrito en otras fuentes y no esta.? Lo que importaba quizá en el mensaje a transmitir no era una descripción amplia de la arquitectura sino de ciertos aspectos sobresalientes de la arquitectura donde la sociedad tenía diferentes lugares marcados en este caso claramente por el tipo piramidal de la arquitectura.

El diseño de esa representación arquitectónica esta cargada de significado social y tal concepto en la representación visual mesoamericana prehispánica contrasta por ser más bien en aquella de carácter sagrado y no de representación de carácter civil, además de presentar características formales diferentes. No solo es la técnica para su representación, es también la representación conceptual de un aspecto de carácter civil.

En la construcción arquitectónica del mensaje sobresalen notablemente los espacios arquitectónicos marcados por los elementos prehispánicos: jambas y dinteles. El peso significativo que este mensaje de origen prehispánico tiene en el contexto de todo el edificio es indudablemente impactante y en ello la función del color en el peso visual es determinante. La ausencia de color o volumen en todo el edificio pero sí presente en estos signos comunicadores de "espacios arquitectónicos significativos" resaltan el carácter significativo de estos en la tradición previa. Nos podemos volver a preguntar: ¿porqué no se puso color al resto del edificio y se marcaba así todo este.? Predominan entonces visualmente los espacios dentro de la arquitectura marcados por las jambas y dinteles y además es en esos mismos espacios donde se cargara el resto de la información iconográfica que vamos a percibir. Tal fenómeno nos parece puede ser el resultado del peso de la tradición prehispánica sobre el Tlacuilo en su aplicación de dos códigos en una misma imagen que se hace notable frente al carácter aparentemente técnico de la aplicación de la perspectiva como un código potencialmente significativo pero que no logra su cometido por estar incipientemente comprendido y aplicado.

Ya reconocimos que la parte digamos arquitectónica del mensaje esta compuesta tanto por elementos de la tradición prehispánica como por elementos de la experiencia iconográfica hasta el Renacimiento, reconocemos una asociación de mensajes que se complementan y se

mezclan en este mensaje arquitectónico en el que se ponen en juego los recursos y elementos más significativos de ambos códigos y sistemas iconográficos.

La representación arquitectónica aquí se ha valido por un lado de algunos recursos de la tradición conquistada, que por otro lado son los que tienen mayor impacto visual tanto por el uso del color, como por concentrar información correspondiente también del siguiente aspecto a analizar; así como de los recursos de la perspectiva que sugieren linealmente el volumen del edificio como los planos que tal perspectiva marcaría al interior del volumen; es decir, de las habitaciones que resultan los espacios en los que se concentra la mayor parte de la atención.

El interés por la representación social de la arquitectura y la diversidad de esta en el mundo prehispánico ya lo encontramos en un capítulo del Códice Florentino en donde se habla de los tipos de construcciones y del lugar social de aquellas: casas reales, palacios, edificios públicos, etcétera, presentados dentro de una jerarquía de importancia social.(ver reproducciones)

La representación del espacio arquitectónico de acuerdo a una de nuestras hipótesis está relacionado con el espacio social, religioso, o político, que se encuentra simbolizado en la construcción arquitectónica de distinto tipo de templos, juegos de pelota u otro tipo de construcciones o más bien representaciones arquitectónicas.

Es importante reconocer en primera instancia el lugar del mensaje arquitectónico ya que como parte del texto o como texto propiamente es de central importancia. En este sentido la imagen que seleccionamos del Códice Mendocino constituye por sí solo un texto dentro del conjunto del código en que se encuentra. De manera similar pero nunca igual encontramos otros ejemplos de códigos del siglo XVI en los cuales la representación arquitectónica como espacio en el que se escenifican los hechos históricos constituyen per se un solo texto que tiene autocontenida una sintaxis en su propia composición. Este fenómeno de representación Renacentista no lo encontramos en ningún otro código de origen prehispánico en los cuales más bien las representaciones arquitectónicas están ligadas a la composición de un texto con una continuidad longitudinal en la sintaxis del lenguaje visual.

Las diferentes soluciones para representar el concepto visual tridimensional de la arquitectura en las representaciones bidimensionales en el mundo prehispánico parecen no tener la misma atención que se encuentra ya después de la conquista. El concepto visual

parece no estar tan ligado a la intención "realista" de la representación sino más bien a otros conceptos sin duda contenidos en esas representaciones.

No obstante la aparente falta de dominio de la capacidad técnica para aplicar las mismas soluciones gráficas al concepto visual tridimensional en una representación bidimensional, queremos considerar este hecho del mundo prehispánico como de carácter subjetivo, ya que:

"Hablando en términos estrictos, el concepto visual de todo objeto que posea un volumen sólo puede ser representado en un medio tridimensional, como la escultura o la arquitectura. Si lo que queremos es formar imágenes sobre una superficie plana, a lo único que podemos aspirar es a hacer una traducción, esto es, a representar algunos elementos estructurales del concepto visual mediante medios bidimensionales. Las imágenes así obtenidas pueden parecer planas, como un dibujo infantil, o tener profundidad, como sucede en las conseguidas con un estereoscopio o con un aparato holográfico, pero en uno y otro caso sigue en pie el problema de que la concepción visual no puede ser reproducida directamente en todas sus facetas sobre un único plano" (Arnheim, 1989:127)

En este sentido con respecto al Palacio de Moctezuma y para fraseando a Arnheim al referirse a la perspectiva, este sostiene la siguiente paradoja que podemos aplicar a esta imagen: "Lo desconcertante es que las cosas parezcan bien haciéndolas mal".

El grado de abstracción de esta imagen no es solo de técnica de proyección o de rasgos de la escena sino de conceptos representados; este hecho debe ser considerado claramente en concreto para el texto visual de Marras.

La fidelidad de la representación puede ser más bien reconocida en ciertos aspectos que no son precisamente la representación en perspectiva de una obra arquitectónica: "De hecho, por supuesto, lo que está mirando no es el objeto tridimensional, sino una imagen plana del mismo,..." (Arnheim, 1989:154)

A diferencia de las representaciones prehispánicas se puede decir que:

"Es evidente, que los artistas del Renacimiento practicaron la nueva técnica de la proyección fiel no sólo por rendir tributo al ideal de un realismo con marchamo científico, sino también por la inagotable variedad de aspectos que por este sistema se podía obtener de los objetos naturales, con la correspondiente riqueza de interpretación individual." (Arnheim, 1989:155)

Recurriendo como parangón de ciertas características plásticas prehispánicas, y reconociendo ciertas coincidencias con el caso tenemos que:

"El arte de la Antigüedad Clásica, mero arte de cuerpos, reconocía como realidad artística no sólo lo simplemente visible, sino también lo tangible y no una pictóricamente los diversos elementos, materialmente tridimensionales y funcional y proporcionalmente determinados, en una unidad especial, sino que los disponía tectónicamente o plásticamente en un ensamblaje de grupos." (Panofsky, 1985:23)

En este sentido, "el espacio es representado artísticamente en parte mediante una mera superposición y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras,...Así, incluso allí donde el concepto de perspectiva como un "ver a través" comienza a ser tomado en serio, tanto que creemos estar viendo una escenografía paisajística continua a través de los intercolumnios de una serie de pilastras, el espacio representado se convierte en un espacio de agregados y no en el espacio que la época moderna exige y realiza: un espacio sistemático." (Panofsky, 1985:24)

Este autor explica hipotéticamente el porqué no se presenta hasta cierto momento de la historia antigua conseguir esa solución sistematizada del espacio, lo cual creemos puede ser aplicable al caso que nos ocupa:

"No se hizo, porque aquella forma de intuir el espacio, que buscaba su expresión en el arte figurativo, no exigía en absoluto un espacio sistemático; y así como los artistas de la antigüedad no podían representarse un espacio sistemático, tampoco los filósofos de la antigüedad podían concebirlo..." (Panofsky, 1985:26)

Creemos que entre las imágenes que hemos revisado para nuestros fines es en la seleccionada donde como en ningún otro lado podemos reconocer la intención por sistematizar el espacio de manera que la representación o escenificación de lo representado cobre un sentido integral gracias a las virtudes visuales de la perspectiva. De la misma manera creemos que las intenciones pictóricas prehispánicas conocidas no contaban con la exigencia de sistematizar este espacio que se logra en la manera de este ejemplo pero sí de otras maneras como lo vemos en la pintura mural desde Teotihuacán hasta la variante Maya.

Planteamos a partir de todo lo anterior que "El Palacio de Moctezuma" es como una síntesis y una abstracción de la arquitectura y del lugar de los representados en la estructura política y de gobierno social que esta compuesta por dos elementos básicos (tanto de carácter compositivo -gráfico- como de carácter significativo). Por un lado, como marco de la composición o estructura compositiva el esqueleto o estructura piramidal de la sociedad que se representa (además de corresponder a la vez con una representación esquemática de la silueta de una pirámide o templo) con respecto a la cual los participantes se ubican en sus correspondientes estratos de la composición social y de la administración de "justicia".

De acuerdo a nuestras observaciones encontramos que en las versiones prehispánicas no se ponía tal atención a la estructura del gobierno digamos "civil" y las representaciones aunque eran de espacios arquitectónicos en los que aparece algún personaje, (jerarca, cacique sacerdote u otra denominación), estos más bien tienden a estar asociados con un carácter religioso. Escenas de carácter similar no hemos encontrado en el acervo iconografías prehispánicas que conocemos.

Mediante la comparación con otras representaciones similares que han sido identificadas por los especialistas como de origen prehispánico nos hemos propuesto reconocer los motivos artísticos comunes y su forma de composición para poder establecer si se trata de la misma significación (construcción del concepto) con esta imagen que ya fue hecha a principios de la colonia por encargo específico para hacer saber al monarca español Carlos V, de las peculiaridades del nuevo mundo.

Los recursos de representación de la arquitectura, y en particular la alternativa planimétrica como forma de representación de la perspectiva con la intención de lograr la dimensión tridimensional, es un procedimiento técnico que aparece aquí gracias a los aportes de los conocimientos del Renacimiento que gracias a la enseñanza de los cultos frailes a los tlacuiles congregados en sus escuelas, estos aprendieron en los primeros años de la colonia la cultura impuesta. El espacio arquitectónico representado mediante las nuevas técnicas propias del Renacimiento se integran a otras formas de representación de algunos aspectos comunes en la representación pictórica prehispánica como es por ejemplo el de la figura humana, que no obstante reconocemos una permanencia en sus convenciones, más tarde transformara su significado visual (por ejemplo la figura humana de pie y al centro del espacio inferior de la imagen analizada).

El tipo de manejo de los planos para representar la profundidad en un formato bidimensional es un aspecto contrastante en los textos iconográficos. La estructuración correspondiente al formato presenta convenciones claramente identificables como Renacentistas, y la ubicación dentro de los planos de la imagen de las figuras más significativas corresponde a esas ideas y técnicas de la representación visual correspondiente al conocimiento desarrollado en Europa: el Renacimiento.

Una apreciación comparativa entre las representaciones bidimensionales prehispánicas nos muestran que las alternativas y formas de representación cuentan con otros rasgos perceptuales que no son los que tiene la imagen que analizamos. Aquí la interpretación de las significaciones prehispánicas se vale de recursos de representación de la cultura colonizadora además de destacar significados propios.

La representación de los planos en el texto está sugerida básicamente por color y también por su ausencia cuando el fondo es color. Son estos planos los que enriquecen notablemente el conjunto del texto y el efecto de la intención de lograr volumen y profundidad. En su ausencia y presencia se destacan los signos y mensajes más notables de este texto. Como hemos señalado, ha sido la ausencia de color en el volumen del edificio y su característica lineal además de la relación de este efecto con los elementos de color que quedan dentro de tal volumen, los que provocan la apariencia ambigua en relación con el espacio globalmente sugerido así como también su ubicación dentro o fuera del edificio, lo cual se debe al contraste que se genera por la falta de indicación de tal plano a la manera en que se presenta en los demás espacios donde los planos se hacen resaltar.

El edificio linealmente sugerido, los diferentes planos señalados con color, así como las jambas y dinteles se conjugan en la construcción de un texto arquitectónico que nos parece un ejemplo original y representativo del fenómeno de semiósis en la conquista de México.

Integrado a este mensaje arquitectónico encontramos los protagonistas humanos dispuestos en relación a lo anteriormente señalado, y tal disposición expresa la parte medular del texto en cuanto a la relación de los humanos con respecto a la arquitectura como representación de los lugares en el espacio socialmente significativos. Al observar el texto encontramos en primer lugar tres conjuntos humanos: dos de ellos dentro de la silueta del edificio (es decir dentro de este), y un grupo fuera de él. Una figura humana sola, considerado como conjunto por dominar uno de los niveles tanto arquitectónicamente como en el plano del papel, dentro del espacio arquitectónico central superior; cuatro en un espacio arquitectónico

medio derecho (y el de mayor masa visual); y cinco figuras humanas en la parte inferior del formato a manera que se ubican en el sugerido primer plano de todo el texto que corresponde al frente o primer plano de la perspectiva y fuera de tal edificio.

La relación espacial entre los participantes, si nos obstruyéramos del mensaje arquitectónico, podría desvelarse también significativo pero creemos que es en relación a la construcción espacial predominante (la arquitectura) que sus aspectos significativos en el contexto del mensaje global cobran su cabal sentido. Sin la figuración espacial que la arquitectura permite en este caso podríamos ver quizá la relación de ciertos aspectos entre estos mismos participantes como pueden ser la relación entre ellos mismos como grupos o con cada cual pero creemos que no podríamos reconocer el sentido de aquello en un espacio vacío al menos que consideraremos abstractamente el valor de su disposición en el formato soporte donde aparecerían ciertos parámetros como arriba, en medio y abajo; al centro a la derecha y la izquierda, pero faltaría el aspecto que le diera sentido, a saber: en relación a qué y ese referente es la arquitectura. El espacio no es vacío, en él se pueden reconocer diferentes tipos de estructuras una vez que se hayan así concebido y dispuesto como relaciones estructurales codificadas y por supuesto significativas sobre las cuales los signos y los mensajes terminan por ser codificados. Insistimos en que es en este sentido que consideramos que la importancia del mensaje arquitectónico (es decir la relación con qué entre los personajes) expresa y marca el conjunto del espacio que sobre el soporte se establece como un código específico: la arquitectura.

La arquitectura representa y establece aquí un código espacial de carácter social en relación al cual hemos de entender la presencia de las figuras humanas ya sea tanto en su lugar independiente en el espacio como entre sí por grupos e individualmente.

La jerarquía arquitectónica piramidal nos marca aquí tres niveles en sentido vertical y nos marca en sentido horizontal un centro y dos extremos. Es en este contexto y a partir de este esquema que los signos y los mensajes se organizan generando un sentido integral.

En el centro superior del espacio arquitectónico que sugiere uno de las cinco "salas" del edificio, una figura humana (sentada) "encabeza" las relaciones humanas que se reconocen entre éste y los niveles inferiores; en el nivel medio derecho y dentro de otra sala, cuatro figuras similares entre sí en posición parecida a la anterior están dispuestas de dos en dos mirándose los unos a los otros. El conjunto humano inferior dispuesto del centro a la derecha de este nivel está constituido por cinco figuras. Una de ellas que es la que está dispuesta al

centro esta de pie en aparente movimiento, y las otras cuatro se diferencian entre si por parejas por su disposición corporal, por su color, y por su vestido; este conjunto de personas son las que quedan fuera del edificio y en un plano abajo del edificio.

De las dos dimensiones básicas en que suceden los fenómenos sociales, tenemos que en el texto visual que nos ocupa parece destacable primordialmente aquella referente al espacio mientras que la dimensión del tiempo es al parecer menos visible.

¿ Cuando sucede lo que se ve?, digamos que requerimos de un conocimiento iconográfico (algún grado de alfabetización visual) para saber de que ápice se trata lo que allí se representa. Mientras la dimensión temporal de ese texto parece no estar marcada a simple vista, la dimensión espacial parece explícitamente más clara o más notable. Qué momento (temporal) esta representado en el texto parece no ser el aspecto trascendental aquí; sin embargo recordemos que es común encontrar en los códices prehispánicos así como en el conjunto del Mendocino los signos de las fechas siempre en algún lugar visible y relacionado con la imagen. Lo que parece que constituye entonces el propósito central del mensaje es la existencia de un palacio desde dónde el jerarca y una estructura de administración política y social llevaban los asuntos del gobierno de esa sociedad así representada; el tiempo: el pasado del que se informa, el rey conquistado y la sociedad de la que se habla.

La relación espacial entre los protagonistas del texto marca sus mutuas relaciones dentro de la composición global. Nuestra atención a la dimensión espacial y las relaciones de sus partes dentro de esta concentra nuestro interés de análisis dado que es en esta dimensión donde creemos reside la médula de la información del mensaje.

Como hemos querido mostrar de todas las dimensiones del fenómeno semiótico, la más importante (fundamental) son las relaciones físicas de los cuerpos de los participantes en el espacio. En todo enunciado se requieren los sujetos de la acción y entre los sujetos protagonistas se establecen diferencias que corresponden a ordenes de relación que se marcan en el espacio.

El lado izquierdo de todo el texto carece de figuras humanas, estas están cargadas del eje vertical central al lado derecho. La figura superior central y la inferior central coinciden con el eje compositivo vertical marcando dos puntos claves en la dirección visual del texto.

Como hemos señalado ya, al observar el texto nuestra mirada es atraída inmediatamente hacia la figura superior central después de recorrer rápidamente el texto de abajo a arriba, allí parece que encontramos el inicio del sentido del texto que componen las

personas que se representan. Al proponer que el personaje superior central encabeza el texto humano lo hacemos en la medida que reconocemos que los criterios jerárquicos de representación del espacio tanto por el texto arquitectónico como por los signos invisibles dotan a la ocupación de ese lugar por tal figura (signo-mensaje) de una condición privilegiada visualmente, es decir como una categoría iconográfica.

La figura superior central al reconocer en base a tales criterios que encabeza las relaciones entre todas las figuras humanas que vemos coincidiera al reconocer en base a otros signos y mensajes que se trata (según otros signos) del mismo Moctezuma representante civil supremo de la sociedad conquistada.

La disposición corporal de todos los personajes es necesario reconocer que están en relación entre sí por grupos y conjuntos. El personaje superior central mira y esta corporalmente dirigido hacia la derecha del texto que como hemos dicho es el que concentra las relaciones humanas del texto al igual como se reconoce en otros códigos. Abajo del personaje "superior" las cuatro figuras que vemos en el contexto de una sala están de dos en dos mirándose frente a frente con lo que se marca una relación de conjuntos. En ubicación inferior a los anteriores encontramos el conjunto humano del primer plano al cual llegamos con nuestra mirada siguiendo una dirección semicircular que recorre desde el personaje superior y terminará en el inferior central que es parte del conjunto inferior el cual nos remitirá de nuevo al jerarca siguiendo el eje central completándose así el recorrido visual con que se cierra o repite el mensaje social producido.

De las cinco figuras del conjunto inferior hemos reconocido la justificación o razón plástica (compositiva) del central inferior mas allá de cualquier otra razón que lo explique. Si hacemos el experimento de borrarlo del texto va a ser notable como todo el conjunto parece perder integridad o direccionalidad y vamos a sentir que el texto se "cae" además de perderse la continuidad del sentido del mensaje. Las otras cuatro figuras (otra vez en grupos de dos) pero aquí con marcadas diferencias que ya hemos señalado integran un conjunto que quizá pueda ser considerado independientemente del personaje inmediato que se diferencia de las otras por estar de pie y cumplir una función de tensión visual marcadamente de carácter estructural o directivo de nuestra mirada; es decir, indicador visual del orden de comprensión del texto.

La expresión corporal de las figuras humanas representadas es similar en seis personajes que parecen estar sentados ya que están cubiertos por su vestimenta por lo que

vemos figurado su cuerpo por los dobleces de sus mantas. Del conjunto del primer plano dos figuras humanas están en una disposición corporal diferente frente a las otras, mientras que otro es el único que esta de pie de todos ellos.

La representación corporal que reconocemos en ellos proponemos que no es arbitraria y que corresponde a actitudes corporales codificadas en su representación que expresan sentidos específicos de la comunicación humana por medio de códigos corporales o de lo que se ha reconocido como lenguaje corporal (Knapp). Todos los sentados parecen estar sentados de la misma manera desde el jerarca los personajes intermedios y dos de los inferiores pero los diferencia que no están sentados en el mismo lugar y unos sobre un tipo de asiento y otros sin asiento. Es verdad que el asiento del personaje superior es más grande y notable que los otros pero a nuestro parecer no es de trascendental diferencia.

Reconoceremos dos figuras que "señalan" con su brazo derecho a diferencia de todos los demás que veamos que comparativamente tienen los brazos ocultos, y de los cuales podemos decir, aplicando nuestro código cultural que esos parecen demandar algo a los otros ; de ellos también reconocemos su peinado diferente frente a todos los demás. La figura humana en escorzo que es la central inferior tiene un impacto vertical al estar de pie que es el que decimos nos dirige al punto superior central que es el personaje que encabeza el mensaje.

Considerando que estamos dentro de una representación en el espacio sobre el cual hemos reconocido varios planos correspondientes a la profundidad sugerida por la perspectiva global, encontramos a través de las diferencias de los planos que los cuerpos presentan una diferencia en la representación de su tamaño. En este sentido reconocemos que el plano inferior en el soporte corresponde al plano más cercano a los que miramos, y que el plano en el que se encuentra el personaje superior corresponde al más lejano pasando por uno intermedio; de tal manera que podemos comparar las relaciones de dimensión entre los participantes encontrando que el superior es más grande que los intermedios y sería todavía más grande al que esta de pie en primer plano si desdobláramos su posición de sentado a una posición de pie. Esto creemos tiene la siguiente explicación que corresponde otra vez a la ambigüedad generada por el manejo incipiente de las reglas de la perspectiva y de otro tipo de criterios de representación plástica como es el que el personaje principal o de mayor importancia sea representado de mayor tamaño a cualquiera otro, por lo cual en este caso aunque esté el más importante en el plano más lejano conserva el criterio de importancia

según tamaño. El conflicto entre estos dos sistemas de representación en los que se penderán criterios distintos proponemos que es uno de los aspectos en el que la semiósis visual en este tipo de textos se hace notable.

Hasta ahora que hemos hablado del mensaje arquitectónico y del mensaje de las figuras humanas en el espacio nos damos cuenta que parece que solo hemos estado hablando de mensajes sociales compuestos de distintas maneras (recordemos aquí la cita de Jakobson) pero que además se complementan y al comprenderlos en conjunto van constituyendo un mensaje cada vez más complejo de distintos aspectos significativos de una sociedad.

Hay que reconocer que este texto se beneficia de los efectos de ambos códigos que penderán los aspectos más sobresalientes del mensaje.

Ahora, de acuerdo a nuestro análisis consideramos que hay que considerar otro grupo de signos y mensajes que cobran sentido en relación a lo anteriormente expuesto y así lo haremos en tanto que describirlos sueltos los haría quedar de alguna manera como flotando en el aire y sin relación o referencia con la cual han de cobrar sentido.

Proponemos la siguiente agrupación de signos y mensajes aunque quizá no sea la más exhaustiva de un análisis del presente texto y son los que a continuación presentamos: pisadas, vergulas, puntos, diádemas, colores, y algunos elementos integrados a la representación humana y arquitectónica como son por ejemplo los círculos al tope del edificio.

Los signos y mensajes asociados a la arquitectura a que vamos a hacer referencia son precisamente los cinco círculos que integrados al dibujo del edificio se destacan como los únicos elementos que parecen tener otra función de representación que los que tienen los trazos escuetos del Palacio. Estos elementos visuales parecen ser los únicos que acompañan al trazo arquitectónico sin tener aparentemente ninguna función de carácter estructural distintoria.

Ha sido gracias a su reconocimiento como parte de la iconografía prehispanica que hemos podido llegar a reconocer el valor que estos signos y mensaje tienen en este texto. Sabemos que este mensaje no aparece en cualquier edificio, y que este está ligado a la representación del lugar donde el representante supremo de esta sociedad teña sus aposentos. Ya hemos mencionado en apartado anterior que este mensaje se refiere a la residencia y representación del máximo poder de esa sociedad. La integración de este mensaje al mensaje de la construcción arquitectónica construyen un texto complejo en tipos y formas de información que se complementan pero nos es imposible decodificarlo y entenderlo si no

conocemos tales códigos. El texto arquitectónico parece estar complementado por los recursos más significativos de ambos sistemas; si en cualquier forma de edificio encontramos el mensaje que nos proporcionan los círculos se sabrá de acuerdo al código prehispánico que ese es el lugar y el señor que representa el poder no importa que materialmente el edificio tenga una forma muy lejana a tal representación; y mediante el código espacial utilizado aquí también podemos entender el lugar en la pirámide jerárquica de los que allí se representan. Parece ser quizá como un texto "bilingüe" en algunos aspectos de su formulación.

Vamos a tratar algunos signos y mensajes en conjunto en tanto consideramos que están estrechamente relacionados con los mensajes de las diferencias entre los personajes que podrían ser políticas, religiosas u étnicas.

El personaje superior central se diferencia de todos los demás aparte de lo que ya hemos dicho, en relación a la presencia de los siguientes signos que complementan el mensaje total de tal personaje. Este se distingue por su vestimenta azul, diadema azul con un listón rojo, y barba; su contraste en este sentido lo hace destacar por sobre los demás apoyado por el lugar de la estructura visual en que está dispuesto dentro del texto.

Como ya hemos mencionado el color azul turquesa es el distintivo de lo superior; la diadema con su listón el mensaje por el cual entendemos que se trata de Moctezuma, y la barba un signo asociado a las personas cuando se consideran sabias.

Con respecto a la barba hay que hacer notar que es en este solo personaje que aparece en el Códice Mendocino, mientras que en otros códigos prehispánicos tampoco se encuentra.

Hasta donde podemos observar ese personaje no cuenta con otros signos que se anexasen al mensaje que hemos mencionado.

Los únicos cuatro personajes que se localizan en otra de las salas del palacio no se diferencian entre sí más que en su disposición por pares de perfil derecho o izquierdo; el signo que está anexado a estos es el del habla que al frente de cada una de sus bocas nos transmite ese acto.

Son tres tipos de signos que creemos se refieren a tipos de actos. Uno son las vírgulas presentes en los personajes que hemos mencionado y que se reconocen también en cuatro de los personajes del primer plano pero de manera repetitiva; es decir, vemos entre ellos que cada uno tiene dos vírgulas (repetición redundancia) a diferencia de los que están dentro del edificio que solo tienen una. Ni el personaje superior central ni el inferior central hablan (no

tienen vírgula) solo hablan los que tienen una relación espacial con otros personajes; los que están solos no hablan y hay unos que hablan más que otros.

Otro tipo de mensaje esta constituido por los signos "huellas de pie" que en secuencia lineal nos hacen entender el movimiento o desplazamiento humano entre dos puntos y encontramos su asociación por un lado al personaje central inferior que en posición caminante parece retirarse de la escena de las relaciones discursivas que interpretamos esta compuesta por los espacios donde reconocemos más personas que tienen asociados los signos del habla; y otras "pisadas" que marcan un recorrido que va también del grupo presente y que desaparecen en el marco del formato... y se refieren quizá al desplazamiento de alguien que ya salió de escena.

El tercer tipo de mensaje que podemos identificar, pero del cual nos caben dudas es el que esta marcado por una serie de puntos poco densos que a nuestro parecer marcan una relación entre el espacio del edificio donde hablan cuatro personajes y el espacio exterior del edificio donde hablan los otros cuatro. Estos signos son dos series lineales de puntos que se extienden entre el pie del edificio y los personajes que hablan. Son dos líneas y son dos conjuntos diferenciados de personajes; cada línea se dirige a uno de cada conjunto diferenciado y a los dos los asocia con el edificio por igual. Quizá podamos hacer una asociación entre los tipos de movimiento señalado mediante estos signos: las pisadas marcan un recorrido hecho y los puntos un recorrido potencial, una relación entre signos y mensajes en el espacio potencialmente significativa. Quizá dos tiempos: lo hecho y lo por hacer.

Si acordamos que el código de la escritura corresponde a otro tipo de signos que no son los que propiamente nos interesan, no obstante consideramos no deja de tener gran importancia en el contexto de nuestro análisis, este ha sido el primer seccionamiento que efectuamos. Lo escrito nos dice ciertos aspectos sobre lo allí representado por medio de otros códigos pero más bien habla de ciertos conceptos de lo que se representa y de los códigos con los que se representa. Lo escrito nos dice lo que se supone que son ciertas partes de lo que vemos en tanto que la novedosa mezcla de códigos y signos no permiten su comprensión tal como lo dice lo escrito. Ni los signos europeos ni los mesoamericanos conforman el mensaje que lo escrito establece. La relación entre lo escrito y la imagen no es de descripción de lo que podemos ver y saber viendo,; esta es más bien de carácter suplementario donde se anexa información que se aplica a la imagen. En conjunto lo escrito y la imagen conforman un texto muy diferente al que se presenta y analizamos quitando lo escrito. El texto escrito es en sí

mismo merecedor de un análisis del discurso en el contexto de la elaboración de esta imagen al que solo nos proponemos señalar ciertos aspectos.

Ya hemos visto lo que para nosotros dice el texto y lo compararemos brevemente con lo que dice el texto escrito solo para exponer que tipo de relación se presenta entre ambos códigos.

En lo escrito leemos, de arriba a abajo y de izquierda a derecha: "trono y estrado de Motecuma donde se sentaban las cortes y a juzgar"; casa donde se apacentaron los señores de Tenayuca Chinantla y Culhuacan que eran sus amigos y confederados de MotecucCuma; MotecCuma; casa donde apacentaron a losde señores de Tezcuco y Tacuba que eran los amigos de MotecCuma; MotecCuma; patio de las casa reales de MotecCuma; patio de las casas reales de MotecCuma; sala del consejo de guerra; estas rayas que van subiendo van a dar al patio de las casas de MotecCuma que son estas figuradas; estos cuatro son como hombres del consejo de MotecCuma que son hombres sabios; sala del consejo de MotecCuma; apelantes que en grado de apelación de los altos... se presentan a exponerse ante los hombres del consejo de MotecCuma".

La comunicación escrita nos da información sobre ambos códigos visuales con los que se ha constituido el texto. Si comparamos lo que se ha reconocido visualmente con lo escrito vemos que lo escrito nos aporta información que ya se ha reconocido y otra que sólo así sabemos. Tenemos información escrita sobre la representación arquitectónica con la que se señalan: el trono y estrado de...; las casas donde se aposentaban...; los patios de las casas reales...; las salas de los consejos...; y un anclaje referente a la representación en perspectiva de las escaleras del palacio. Otra parte de la comunicación se refiere a la situación política del imperio: confederados y amigos de MotecCuma. El resto de lo escrito se refiere a la relación entre los presentes en la repartición de justicia: los que se presentan ante el consejo de MotecCuma, los hombres sabios del consejo y MotecCuma que atienden a los apelantes, y MotecCuma mismo en su estrado.

Al comparar la información que nos ofrece un sistema como el otro (el escrito y el gráfico-plástico) nos damos cuenta que unas veces lo escrito sirve como "anclaje" (Barthes 1964:62) del texto visual pero también es en si mismo trasmisor de información que no esta presente de la otra manera por medio de signos y mensajes del mismo tipo por medio de la cual se incluiría esa dimensión jurídico política de las relaciones humanas allí representadas.

Merece atención el hecho de la integración del código escritura que explica o mas bien permite decodificar los signos y mensajes de ambos sistemas iconográficos en un texto como éste. Esto, puede obedecer al tipo de destinatario para quién fue elaborado, y al que va dirigido, de tal manera que la atención y cuidado que se presta en las características de su elaboración con la deliberada intención de que sea ampliamente comprendido ha determinado la integración de las claves de los códigos con que se ha de valer su interpretación permitiendo conservar los rasgos novedosos del mundo de que se comunica. Lo anterior es quizá entre otros el criterio fundamental de su depuración iconográfica prehispanica, la adecuación de los elementos renacentistas, y la anexión del mensaje decodificador representado mediante el código escrito.

CAP.III. LOS SIGNOS INVISIBLES.

IMAGENES COMO IDEOLOGIA.

Parafraseando a los semiólogos Robert Hodge y Gunther Kress, y aplicando a nuestros esfuerzos algunas ideas que sobre la comunicación por medio de la lengua plantean en sus trabajos de que nos hemos servido, y teniendo de antemano presentes también los planteamientos de Nicos Hadjinicolaus, proponemos que las imágenes que abordamos y los cambios que reconocemos en ellas están ligadas a cambios en la ideología de las sociedades que las requieren y producen. Las imágenes se configuran como la lengua desde una perspectiva ideológica que representan y transmiten, y que podemos ir reconociendo en algunos aspectos de esta imagen mediante el análisis que nos ocupa.

Los cambios que señalamos en la producción de imágenes en el transcurso de la conquista de México coinciden con algunos de los cambios identificados en las ideologías correspondientes. Las diferencias se reconocen en los cambios de sentido que portan dichos mensajes, enmarcados en los cambios reconocidos en su producción, circulación y consumo como parte de un nuevo fenómeno social.

Subyace a la materia visual que atendemos un nivel de análisis y elaboración de estos textos que identificamos como correspondiente al nivel sintagmático de elaboración de los significados por transmitir mediante este tipo de sistema de comunicación. Allí se estructura iconográficamente el pensamiento elaborado en formas significantes. Al respecto dice Umberto Eco:

"...el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo en que se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta."(U.Eco 1965:14)

Este apartado es un esfuerzo de identificación de las reglas formales de composición, en las que sobresalen aquellas de representación del espacio a partir de las cuales creemos

poder proceder a la comprensión de los principios organizativos de los signos visibles en este tipo de mensaje gráfico. El sistema de relaciones entre las formas objetivas que no aparecen inmediatamente perceptibles pero que subyacen estableciendo sentido a la materia visual nos refieren a conceptos (por ejemplo de jerarquía o de tipo relaciones entre las partes), correspondientes a códigos de representación de valores y criterios sociales.

Por corresponder al contexto del tiempo y el espacio del fenómeno que nos ocupa es de hacer notar, como ejemplo, la presencia y atención a la organización visual que fray Diego Valadés elabora en su obra. En aquel momento de la conquista en que nos ubicamos parece ser compartida, si acaso no tan clara y directamente por quienes habrían de ser sus discípulos bajo la atención de fray Pedro de Gante al menos de manera incipiente o general. Este fenómeno creemos poder reconocerlo comparativamente en otras obras contemporáneas, pero en particular nos parece importante analizarla en una del mismo código Mendocino ya que de él nos ocupamos centralmente en este caso.

Notable en la composición de los grabados de Fray Diego que también consideraremos como textos iconográficos por contar con una determinada forma de organización sintagmática Valadés asienta:

"Por ello, decimos que son necesarios los lugares y que son necesarias las imágenes, a fin de que aquéllos hagan el oficio de papel, y éstas de escrituras para que quién desee recordar algo coloque bien sus imágenes en sus lugares, con la debida disposición, orden y comparación. Ello indica las operaciones del alma alternándose en cierto orden" (Valadés 1989:237).

En la comunicación visual que se elabora durante los primeros años de la conquista de México encontramos muestras de la conjunción de la tradición mesoamericana y la del Renacimiento[1] plasmadas en algunas obras en las que se mezclan los recursos iconográficos de ambas tradiciones.

La conjunción de los recursos de la comunicación visual en el esfuerzo por el mutuo entendimiento e intercambio de información entre ambos colectivos sociales es reconocible

¹J.A.Manrique en su trabajo sobre el manierismo en México reconoce que este movimiento artístico se asienta en la nueva España a partir de los años 1570, de tal manera que encontramos predominantemente en las primeras décadas de la conquista la influencia del Renacimiento.

en los productos visuales que resultaron del esfuerzo de los frailes y de los indígenas al producir las primeras obras a través de las que se buscaron transmitir y explicar mediante sus sistemas de imágenes sus conocimientos, en particular en los ámbitos más institucionales de la época que interesaban a la continuidad del poder.

Valiéndonos de un análisis comparativo entre algunas imágenes de códices, hemos encontrado significativa la identificación de las diferencias y similitudes que se presentan en los consecutivos niveles de elaboración de significación. En esta cadena de elaboración del significado prestamos particular atención a las diferencias en los modelos formales que se reconocen entre las transformaciones en la construcción del mensaje y su contenido. Al concentrarnos en el aspecto formal consideramos que:

"Un modelo formal no es un hecho aislado- así su creador sea un artista refinado y pueda parecerse altamente original-sino que se inscribe en una larga tradición, forma parte de una secuencia secular de acumulaciones culturales. Cobra sentido para el artista que lo sigue porque, consiente o inconscientemente, ha asumido esa secuencia. Trasladar los modelos europeos a América implicó un problema extremo de "lectura".....; quien desconoce totalmente una tradición cultural tiene graves problemas para leer sus formas correspondientes, así como para entender su función y su sentido." (Manrique.1990:238)

Para iniciar nuestro análisis tomaremos en consideración en primer lugar las características formales del soporte o papel en el que se realizó la imagen ya que estas son en principio las condiciones primarias sobre las cuales se elaboran los esquemas formales.

A partir del hecho de que el y los formatos sobre los cuales se plasma el texto en este caso no son casuales sino producto de un diseño geométrico y aritmético, esto repercutirá en algún grado en el diseño de los esquemas que sobre esa previa decisión se planifiquen.

La investigación sobre la presencia de esquemas de diseño en la iconografía mesoamericana es aun insuficiente de tal manera que no contamos con bastante información mas que algunas evidencias de la existencia de ciertos tipos de formulas de organización de la forma que permiten suponer el dominio de los recursos mas elaborados en la creación de imágenes en Mesoamerica prehispánica.

Lo que si conocemos sin embargo y que nos es de gran utilidad en este caso es la existencia y practica de las formas de esquematización (organización visual) que se

practicaban en Europa hasta el Renacimiento y que habrían de ser aplicadas entonces en el período que nos ocupa.[2]

Los esquemas para el diseño de las imágenes están compuestos básicamente por formas de simetrías. "De hecho ningún diseño es posible sin simetrías"; dice el historiador del arte Jay Hambidge (Hambidge 19__ :XII) quien reconoce que existen dos tipos de simetrías; las estáticas y las dinámicas. Las primeras habrían de ser "espontáneas" (instintivas); mientras que las simetrías dinámicas en las que se "sugiere vida y movimiento", por medio de una disposición de orden de las partes, son producto de la reflexión y de ninguna manera inconscientes.

El descubrimiento y utilización de las formas de simetría dinámica por los creadores de imágenes se debe a que:

"Su gran virtud en el diseño reside en su capacidad de modulación y movimiento de una forma a otra en el sistema. Esta produce el único proceso de modulación perfecto en cualquiera de las artes."(ibidem,XVI)

Con respecto a la aplicación de dichos sistemas por los creadores de imágenes en el mundo prehispánico queda aun un vacío por investigarse, mientras que para las formas importadas por los conquistadores si tenemos suficiente información gracias a la cual nos hemos valido para sustentar nuestras hipótesis.

Sobre un formato de papel de las medidas de veintidos centímetros de ancho, por treinta y uno y medio centímetros de alto (formato en relación armónica de tipo raíz de dos [3] percibimos las substancias visuales que organizadas figuran la escena en la que reconocemos de primer momento una estructura lineal y unas figuras humanas.

² "Estos esquemas de elaboración, que se encuentran abundantemente en el arte, no son nada mas que simetría, utilizando la palabra en el sentido griego de analogía; literalmente esto significa las relaciones entre los elementos componentes de la forma en el diseño, o en un organismo en la naturaleza, en tanto un todo. En diseño esto es lo que gobierna el justo equilibrio de las partes del conjunto".(Hambidge 19__ :XII)

³La identificación de las medidas precisas del papel sobre el cual se ejecuto el código no es la misma para distintos autores. Las medidas reconocidas varían entre 31.5 cms por 22cms, y Berdan..... citar!!!.Nos hemos inclinado a respaldar las medidas señaladas por Echegaray 1979, edición presidencial, a partir de nuestro análisis y proyección de las proporciones armónicas de las partes en relación al formato.

En este apartado hemos de introducirnos al tema de la disposición y uso del espacio en la organización de la obra plástica bidimensional y por tanto de los principios formales que se han aplicado comparativamente entre algunos códices y el ejemplo de que nos valemos. Estos elementos constituirán de acuerdo a nuestro análisis los signos invisibles que dan sentido a las formas que si se ven.

Dado que en primer lugar el formato del soporte es el marco de referencia de la disposición de la información visual, el uso de este espacio-formato en el diseño de la información gráfica se manifestara por último en las características formales de la imagen. Así tenemos que, en primer lugar y a partir del formato contenedor, la disposición de la información en el texto visual podrá ser subdividido analíticamente en subsiguientes divisiones en los que se construye la composición global.

Recordando que el interes de nuestra aproximación a estas imágenes es en el sentido de aquellas como información para la comunicación, consideraremos que:

"...la información de un mensaje es dada por su capacidad de organizarse según un orden particular, escapando por lo tanto, a través de una organización improbable, a esa equiprobabilidad, a esa uniformidad, a ese desorden elemental al que los acontecimientos naturales tenderían preferentemente." (Eco 1965:94)

Tomando en cuenta lo anterior, esa organización es la que para nosotros corresponderá a los signos invisibles que no solo evitan el caos sino que dan sentido a los signos y al mensaje en los textos.

Los limites de un texto como los que tratamos pueden ser diversos según los seccionemos y pueden superar al formato que los contiene: una pintura mural, (o la pintura sobre algún edificio) un cuadro, un libro de imágenes como pueden ser los códices, cada uno tiene la necesidad de ser ubicado en un contexto finalmente como parte de un discurso del cual es parte y en el cual cobra significado. Esta extensión de la información de una imagen en el "con-texto" en el cual se construye su pleno significado es a la que nos hemos referido al comienzo del trabajo.

Considerando aquí los limites del soporte como los limites hasta donde nuestro análisis de estos textos nos ocupa, atenderemos el hecho de la variedad del diseño de su formato.

Entre los distintos documentos se ha reconocido ya entre los códices el formato llamado de acordeón dentro del cual se han identificado al menos dos tipos de lectura sugerida

que son la de tira y la de bustrofeidon en los que los elementos de la composición en forma lineal, u organizados por marcadores de sentido visibles, nos indican al parecer la direccionalidad del texto con un principio y un fin determinados. Este formato ha sido identificado normalmente como de origen prehispánico y los principios de su diseño no han sido suficientemente estudiados pero si conocemos algunos detalles de ello entre los códices mixtecos.(p.ej.Nutall, Anales de Tula)

1 GRÁFICA BUSTROFEIDON

Otro formato muy común entre los códigos es aquel que en un solo plano limitado por su forma casi siempre rectangular siendo la altura la dimensión mayor, y de distintas medidas sobre soportes como textiles o papel, que ha de ser "leído" a manera de mapas y en los que los elementos representados parecen contar con otros recursos iconográficos por medio de los cuales se ha de interpretar su mensaje.

2 GRAFICA MAPAS

Muy común entre los códices coloniales es la organización de la información visual en forma de libro en el que se establecen otros criterios tanto de formato como de uso de este para la presentación del o los textos visuales a los que es muy común ver acompañados de textos escritos a manera de transcripciones que explican las representaciones iconográficas.

Dentro de este tipo de códices (Duran, Osuna, florentino), y en particular en el Códice Mendocino hemos identificado que los textos han sido diseñados aplicando distintos sistemas de uso del formato (modulación/simetrías) y organización de la información presentada. En el caso del Mendocino tenemos por ejemplo que dentro del formato de cada hoja hay secciones simétricas, cada imagen parece ser un texto autocontenido que transmite un mensaje en sí mismo independientemente de los demás, pero que a la vez es parte de una secuencia de un texto mayor.

En el Códice Mendocino tenemos identificados cinco tipos de modulación en el diseño de la presentación de la información iconográfica u organización visual que podemos graficar como sigue:

subdivisión en cuartos*
predominio de elementos
prehispanicos.

subdivisión en tercios [4]
predominio de elementos
prehispanicos

organizada en armonía
con un centro temático
(v.g. Palacio de M.)

org. visual con criterios
indeterminados
(matrícula de tributos)

representación del espacio
mediante diferentes recursos
bidimensionales.

⁴ En los rectángulos raíz de dos las diagonales del formato y las diagonales de las recíprocas dividen el área en series sin fin de rectángulos raíz de dos más pequeños. Este hecho se presenta no solo en el rectángulo raíz de dos sino en todos los rectángulos y por lo tanto es de gran utilidad para el diseñador. (Hambidge 19__ :42)

El diseño gráfico aplicado en las imágenes a que nos referimos representan dos tipos de secuencias significativas para lograr transmitir el mensaje:

SINTAXIS LINEAL-----> bustrofeidon (prehisp.), cuartos, tercios

SINTAXIS DE CONJUNTO -----> organizado por sistemas de codificación invisibles, sistemas armónicos circuncentrico, representación del espacio tridimensional, mapas.

Entre estos encontramos sistemas mixtos en los que se pueden identificar elementos o conjuntos de estos que parecen haber sido organizados bajo un sistema o principios de subdivisión y armonía que reconocemos como renacentistas. Al encontrar que es notable esta tendencia entre los códices del siglo XVI, parece que la información del mundo conquistado fue integrado al formato y a los principios de organización visual de los conquistadores como el aspecto de mayor relevancia en la elaboración de las imágenes.

Resulta ilustrativo en cuanto a las distintas formas de elaborar los ordenes visuales analizar por ejemplo el caso del Lienzo de Jicayan, en el que el centro del formato esta otorgado a la imagen central del enunciado gráfico del texto, convirtiendolo en el referente principal. Es en este caso el sujeto central del texto en relación al cual se establecen todos los demás signos y mensajes circundantes.

Hay que hacer notar en relación a la representación arquitectonica la presencia de los cinco círculos^[5] en el frontón del templo y la representación en el del "cacique" de Jicayan no obstante presentan recursos de representación diferentes. (véase al respecto Smith, 1973:319-335)

Al no conocer códices prehispánicos ni del centro de México ni de otras regiones en los que podamos contemplar la aplicación de los sistemas de diseño que reconocemos en este código del siglo XVI, y menos aun elaborados bajo los mismos sistemas matemáticos, aparece la sugerencia de si aquellos eran iguales o parecidos, o si la transformación de tales características esta más bien relacionada con el fenómeno de la conquista.

La linealidad con que está sugerida la "armazón" del espacio social que representa el edificio o Palacio de Moctezuma y en relación al cual están dispuestas las figuras humanas que

⁵Esto también se ha identificado en otra representación arquitectonica en el Lienzo de Zacatepec # 2, referentes a cabeceras políticas de central importancia. (ibid 1973:298-306)

se localizan en distintos espacios con respecto a él parece pasar a segundo término en la atracción visual debido a la presencia y uso del color que destaca de manera predominante en la imagen, lo cual no suele suceder en otros códigos que parecen ser prehispanicos.

La percepción inmediata de los espacios en que domina el color atrae la vista por sobre el conjunto. La ubicación de figuras humanas dentro de dos de esos espacios atrae nuestra vista sobre estos y los hace contrastar con aquellos que se localizan fuera de esa composición.

El ángulo de vista de la representación de este edificio muestra dos niveles dentro de él, de tal manera que la imagen total nos ofrece a la vista la sensación de tres niveles: el superior, uno intermedio y el inferior que corresponde al espacio exterior del edificio donde se encuentra un conjunto de figuras humanas.

Podemos reconocer que tanto en la composición global de la imagen en el espacio formato como en sus partes, la disposición de los elementos que la conforman provocan a la vista un equilibrio y un ritmo de conjunto que hace aparecer dinámico esta imagen.

Desprendido de lo anterior reconocemos en esta imagen tensiones cromáticas y estructurales que hacen resaltar principalmente a las figuras humanas que se implican en la composición.

El uso del color en el espacio-formato subraya una estructura de niveles dentro de la composición que se enmarca a su vez por la estructura lineal del edificio.

Correspondientes a los niveles que hemos señalado, reconocemos que en el nivel superior se encuentra al centro y con espacio en color una figura humana que parece estar en cuclillas o sentado y con vestimenta de azul que predomina en la composición. En ambos costados de este espacio central se han hecho resaltar también dos espacios un poco menores y sin figuras humanas pero también con aplicación de color.

En la sección media de la imagen resaltan a su vez dos espacios con color de las mismas características que los superiores pero mayores que aquellos encontrándose dispuestas en los extremos de los costados derecho e izquierdo. De estos dos espacios solo en el derecho se reconocen cuatro figuras humanas con vestimenta blanca.

En el tercer nivel o inferior del formato reconocemos un conjunto de figuras humanas de las cuales una está de pie al centro del formato y las otras cuatro se encuentran al parecer sentadas orilladas al extremo derecho de esta sección.

Los planos superior, medio, e inferior que se establecen de acuerdo tanto a la disposición de las formas sobresalientes como de la forma lineal que determina los límites de la construcción coinciden con la construcción de la intención de profundidad sugerida en el soporte plano, y también responden a la subdivisión del formato de acuerdo al sistema de armonía formal identificada.

En esta imagen se sugiere el efecto de profundidad en tres planos predominantes que se estructuran en la imagen de la siguiente manera: el plano más cercano al espectador viene a ser el espacio tercio inferior del formato en donde se localizan del lado derecho las cinco figuras humanas que están fuera del edificio; el plano medio que corresponde al nivel bajo del edificio, y el plano más alejado del espectador, que denominamos como el espacio tercio superior de la imagen. Recordemos que hemos visto que en la elaboración de profundidad reconocimos cinco planos contando los muros dentro de los "salones", y la transparencia en el cuarto de Moctezuma.

Encontramos que en los tres planos señalados hay distintos puntos de atracción. En el superior encontramos tres espacios de los cuales el central es el que predomina definitivamente en toda la imagen; en el plano medio destacan dos espacios de notable mayor tamaño que los superiores sugiriendo una mayor cercanía al espectador, y en la inferior o más cercana un conjunto de figuras humanas que son el punto de atracción más cercano de acuerdo a la profundidad sugerida. (ver lámina donde se separan los espacios sugeridos)

Reconocemos como ya hemos visto, que el contenido de la imagen está compuesta de acuerdo a una estructura piramidal vertical de contorno lineal que se combina con las zonas de color que se organizan dentro de esa estructura que a su vez está dispuesta en el formato del soporte ejerciendo una atracción central a la visión.

Los elementos que más sobresalen en la composición de esta imagen son aquellos comprendidos dentro del contorno rectilíneo de la composición y que han sido aplicados de color.

De acuerdo a un esquema estructural "invisible" que formamos idealmente con las diagonales del formato, su intersección o centro geométrico se localiza al pie del centro del espacio contorneado linealmente; es decir, al pie de las escaleras del edificio. (ver lámina N.-)

La posición vertical del formato influye en la distribución del peso visual de esta imagen repercutiendo en la localización dentro de este de las formas y los colores; por ejemplo, encontramos al centro superior del formato y de la imagen la figura humana de vestimenta

azul que destaca por sobre todo el formato, y que como se vera mediante la aproximación semiótica consecuente corresponde al personaje de mayor relevancia.

Con los elementos que componen esta imagen podemos hacer algunos agrupamientos con los principios gestalisticos de acuerdo tanto al tamaño, al color, y a la forma.(Arnheim)

Creemos por otro lado, que la imagen de que tratamos se puede subdividir en dos conjuntos: el de mayor peso que es la composición central del edificio junto con los elementos que lo integran sería el primero , y el segundo sería el conjunto de figuras humanas fuera de aquel que descentrado hacia la derecha genera a la percepción una sensación de contrapeso que contrarresta en la imagen global la fuerza de la centralidad con que esta dispuesto el primero.La colocación a la derecha de este pequeño conjunto de figuras humanas tiene un peso significativo que equilibra y dirige la composición global.

La configuración de fuerzas visuales determinan el carácter preponderante que los espacios con color tienen por sobre las aristas que delinean el "Palacio de Moctezuma" y el lugar estructural de las figuras humanas en la lectura de todo el texto.

Consideramos que la representación lineal del edificio que integra esta imagen no es una experiencia visual simple ya que su comprensión es difícil y un tanto ambigua. La intención de perspectiva y representación de volumen nos presenta dificultad en su comprensión por la "paradójica" ubicación del nivel del ojo y el establecimiento del punto de fuga subrayando la forma frontal que enfatiza los dos niveles del edificio.

La representación en el espacio queda sugerida por la aplicación del nivel de mira ascendente como en forma de perspectiva "cónica" que concentra la atención en el lugar central más lejano.

Dado que ubicamos este códice a mediados del siglo XVI y dentro de la influencia artística del Renacimiento recién traída y transmitida en las escuelas especiales para las élites nativas por los frailes, nos atrevemos a reconocer en las intenciones de representación tridimensional de esta imagen la importación de lo que sucedía en aquel entonces en el desarrollo del arte europeo:

"(...)aquel período artístico que se adueña por completo de los medios especiales aptos para la imagen, el siglo XVI, es el que reconoce por principio la composición planimétrica de las formas, siendo desechado este principio de la composición plana en el siglo XVII y sustituido por una evidente composición de profundidad. "(Wolflin, 1961:106)

Sin embargo, y para evitar el desmerito de la capacidad comunicativa de otros recursos gráficos como eran los medios de representación prehispánicos, tenemos que añadir que:

"(...)la representación de profundidad es una superación de medios para sugerir espacio, sin que por esto sea en esencia una manera nueva de representación."(ibid:109)

Tenemos en este mensaje una dificultad perceptiva que se relaciona con el contraste entre figura y fondo. Dado que la superficie de la construcción del palacio de Moctezuma ha sido representada mediante la delineación de sus aristas y carece de elementos que sugieran su superficie salvo en aquellas partes en las que se representan mediante color espacios internos de la figura arquitectónica, así como en las figuras humanas que se representan dentro de ellas, se produce una ambigüedad en el volumen que no está sugerido, y el soporte de papel blanco. Este aspecto de la representación produce que los espacios coloridos contrasten con el soporte y de momento parezcan desintegrados del "esqueleto lineal" que representa el edificio.

Para hacer visibles los signos que no lo son, no obstante como veremos tienen una central importancia en la elaboración del mensaje visualmente producido, hemos desarrollado una serie de láminas con las que nos proponemos hacer visibles las relaciones que entre las partes se pueden reconocer, y la importancia de las relaciones espaciales (de mutua relación en el espacio) como fórmulas de un orden visual, una organización sintagmática de la imagen que procura el sentido perseguido:

"(...)los trazos que recubren las superficies utilizadas para este fin, constituyen los conjuntos significantes y que las colecciones de esos conjuntos, cuyos límites se deben precisar, son, a su turno sistemas significantes." (Greimas 1986:10)

Quizá no sobre subrayar que estos signos invisibles constituyen el nivel más general de significación y análisis donde se estructura el conjunto de sus partes en la intención del mensaje global.

Al trazar sobre el formato del soporte las líneas invisibles de las horizontales, verticales y diagonales como veremos más adelante, identificaremos los puntos privilegiados o secundarios y por tanto la relación entre ellos como el esqueleto estructural invisible que

sostiene la relación entre las partes que en tales secciones se establecen. Aquí se buscan reconocer las reglas de la percepción visual que dominan en la producción visual de tales textos.

Aquí la no "arbitrariedad" de tales signos es también delatada buscándose mostrar las razones perceptivas que imperan como criterios dominantes sobre los distintos tipos de codificación y producción plástica. Ningún signo está ubicado arbitrariamente en un mensaje cuando éste es intencional, pues no es lo mismo un mismo signo en diferentes ubicaciones espaciales y con respecto a otros signos. La casualidad de un mensaje respondería entonces a la direccionalidad de los sistemas para dogmáticos. (recordar lo que hemos citado de Hodge)

Los signos invisibles dentro de los cuales se organizan y cobran sentido la secuencia de signos y mensajes de substancia visual están representados visiblemente por los esquemas gráficos de nuestras laminas. (ver laminas)

La relación invisible entre la substancia visual es a la que debemos la posibilidad de considerar tal como un mensaje con intención dirigida, como un texto elaborado y no como un conjunto de substancias visuales sin orden ni sentido dispuestas entonces arbitrariamente.

Esto mismo creemos es lo que para Kandinsky corresponde al concepto de composición del cual apunta:

" A mi parecer, (dice Kandinsky) el concepto de "composición" es igual a: subordinación inferiormente funcional, 1- de los elementos aislados, 2- de la construcción; a la completa finalidad pictórica". (Kandinsky 1990:28)

Por otra parte Arnheim se refiere a este aspecto en su trabajo La forma visual en la arquitectura, en donde expone las siguientes ideas al respecto,:

" ¿ Qué significa desorden ?. No tan sólo la máxima ausencia de orden. (...) al reducirse la articulación estructural, los componentes se hacen intercambiables y la textura predominante homogénea. (...) El desorden es otra cosa. Se produce por discordancias entre órdenes parciales, por la falta de relaciones ordenadas entre ellos. (...) Una disposición ordenada está regida por un principio general; una desordenada no lo está." (Arnheim 1978:136,137)

Nos habremos de responder a partir de la idea de Arnheim cuál es el principio general que rige tanto a una forma de organización visual como a la otra que las haga diferentes y las contraste.

En México, el lingüista Leonardo Manrique ha atendido a la existencia de "ordenes de lectura" en los códices, en el sentido de un orden como de escritura y no de la gráfica o plástica, expresando que:

"Por ejemplo, los Códices Mixtecos tienen líneas rojas que indican la secuencia a seguir en los distintos registros de cada página, pero esta secuencia corresponde más o menos a una sucesión de hechos registrados, no a un orden del lenguaje". (L. Manrique 1989:162)

Al respecto, lo observado por este autor creemos que respalda nuestra idea de que los ordenes posibles de representación plástica no requieren necesariamente seguir las pautas mismas de la lengua, para ello se han desarrollado los signos invisibles de que hablamos dentro de un sistema de comunicación específico.

Con respecto a la idea predominante en el estudio de los códices de que los signos se dirigen hacia una representación del lenguaje hablado en donde se pueda reconocer un orden similar, el mismo estudioso nos dice:

"Aunque por supuesto si nos aferramos a la tradición de los estudios sobre escrituras podríamos decir que la escritura pictográfica no es todavía una escritura plena sino un embrión". (L. Manrique 1989:163)

Creemos que ha sido limitante en posibilidades de interpretación el querer imponer siempre correspondencia y paralelismos entre forma visual y forma lingüística en las imágenes; el habla y la escritura tienen una secuencia lineal y así existen y puede haber ordenes icónicos (p. ej Tira de la Peregrinación o la secuencia de que habla Leonardo Manrique), pero hay otros ordenes visuales que responden a diferentes sistemas codificados quizá más complejos en tanto que no son lineales pero evidentemente ligados a reglas o sistemas de reglas de representación profundamente significativas, de ninguna manera arbitrarias.

Gracias a los medios gráficos presentamos las estructuras o signos invisibles argumentando así su importancia en la elaboración de los textos iconográficos, a la vez que nos valemos de ellos como recurso formal para el análisis. Creemos que la argumentación gráfica tiene la capacidad de explicar el presente argumento permitiéndonos dejar a ese medio lo que de manera escrita quizá nos sea más difícil. (ver laminas ____)

Tres son las líneas básicas que podemos desprender del plano que analizamos: la horizontal, la vertical y la diagonal, que a continuación describe Kandinsky:

- 1.- La recta horizontal es la forma más sencilla. Existe en la percepción humana como la línea o el plano sobre la cual se yergue el hombre o se desplaza.(...)
- 2.- La vertical, línea opuesta enteramente a la anterior, forma con ella un ángulo recto; aquí la altura está opuesta al aplastamiento,...
- 3.- La diagonal es la recta que, esquemáticamente, se separa en ángulos iguales de las mencionadas arriba.(Kandinsky 1990:49)

A partir de estas líneas básicas trazamos sobre nuestras imágenes líneas en estos mismos sentidos que son dependientes y desprendidas de las primeras y sus conjunciones; así buscamos encontrar las diferentes relaciones que en el uso del espacio del plano establecen las principales relaciones formales significativas.[6] (ver laminas)

Las funciones de estas líneas, planteadas en los principios Gestalt del dibujo, son por un lado las "líneas diagramáticas" que son líneas de estudio (auxiliares) que nos sirven para analizar la forma y para poder establecer juicios espaciales sobre distancias, escalas espacios circundantes, formas de localización, naturaleza estructural, en fin; las relaciones de una totalidad. Asimismo, vamos a aplicar "líneas estructurales" para explorar la construcción de los planos de un volumen- unión de los puntos-.

Si observamos las laminas en las que hemos transformado nuestro texto en puntos (de más grandes a más chicos) comprenderemos como la concentración de estos se da conforme lo hemos figurado en esa secuencia hasta llegar a los puntos grandes que localizamos en puntos estructurales del formato y el esquema de organización sintagmática. La relación entre los espacios privilegiados de información o con menos información están marcados por una relación estructural que los pondera en su caso o marca su relación en el conjunto.(ver laminas de puntos)

⁶En su propuesta semiótica Robert Hodge plantea que:"los dos ejes del espacio actúan en conjunto creando significados ideológicos".(Hodge&Kress1988:53)

SIGNOS VS. SIGNOS EN LA CONQUISTA DE MEXICO.

Al estudiar el tema de la producción de imágenes en esas primeras décadas de la conquista no podíamos resignarnos a tener un solo ejemplo y nuestra curiosidad no fue satisfecha hasta que creíamos encontrar alguna otra con la cual pudiéramos reafirmar nuestros planteamientos hasta ahora presentados.

En tal sentido, creemos poder reforzar nuestra argumentación hasta ahora mostrada presentando y haciendo extensivo nuestro análisis sobre otra imagen del mismo Códice Mendocino, en donde además de poder señalar otros aspectos desvelaremos otros que refuerzan nuestro análisis.

La primera imagen de este código es un texto que cuenta con gran difusión como imagen prototipo del pasado glorioso de la expresión artística prehispánica, tal consideración es en parte cierta pero, como nos proponemos exponer, es resultado de aquellos primeros esfuerzos comunicativos de la expresión iconográfica de ambos mundos.

Recurrimos una vez más para nuestra argumentación a la presentación y comparación de equivalencias iconográficas. Para ello nos valemos de otro texto iconográfico pero en este caso de factura reconocida y signos y mensajes visibles de indudable origen europeo que sin embargo parecen compartir la misma organización sintagmática que los hace constituirse como textos similares, es decir, que comparten los signos mismos invisibles de que hemos hablado no obstante cuentan con un repertorio iconográfico (de signos y mensajes visibles) diverso.

Nuestra hipótesis en este apartado es la hermandad formal de dos imágenes, de factura contemporáneo, en las que, a pesar de la presencia de motivos diferentes, es reconocible la vigencia de los mismos principios esquemáticos de inspiración renacentista.

Lo anterior parece un fenómeno que responde, creemos, a los efectos de la transmisión de conocimientos europeos y sus códigos de comunicación, específicamente en el aspecto gráfico y plástico. El hecho es que nos hallamos ante dos mensajes (uno del mundo indígena al europeo y el otro en sentido inverso) en los que se tiene la intención de comunicar recíprocamente mensajes de contenido diverso, que cuentan, sin embargo, ambos con un mismo tipo organización visual (orden/sintaxis) en el cual se estructura el mensaje a transmitir.

Como ya vimos en el capítulo primero, la correspondencia por un lado de la producción del Códice Mendocino de acuerdo a lo que señala Robertson (1959), como resultado de la segunda época de la escuela de México Tenochtitlan, y de la producción de textos coloniales

dentro de la posible generación de tlacuilos ya educados por los frayles, y la contemporaneidad de la educación que recibió el futuro autor de la Rhetorica Cristiana en la cual fray Pedro de Gante tuvo reconocida influencia, nos parecen evidencias históricas para reconocer en esas imágenes el producto de la transmisión de los recursos formales europeos en la producción de recursos visuales para la comunicación entre ambas partes en las primeras décadas de la Conquista. [7]

El Códice Mendocino como ya mencionamos al principio, elaborado alrededor de 1540-1550 y quizá más precisamente alrededor de 1547 (Robertson 1959:45) y la Rhetorica Cristiana elaborada (mas no publicada) alrededor de 1550-1560, y terminada en Roma a mediados del 1570. (De la Maza 1992:109), corresponden (de acuerdo con nuestras hipótesis) a los primeros ejemplos de los cambios formales impuestos por la colonia en la comunicación visual en México del siglo XVI, algunos de ellos ya identificados también por Robertson (1959:59) (ver láminas #__y__).

Se trata sin duda, como hemos de reconocer, de dos textos fundacionales: el que refiere a la fundación de Tenochtitlan en el Códice Mendocino, y aquél de la fundación de la Iglesia Católica o del reino de Dios en América por los franciscanos.

Entre los diferentes códices del centro de México hemos reconocido, además del presente, otros más que se refieren a las fundaciones de las sociedades mesoamericanas, presumiblemente elaborados después de la conquista.

Por un lado, como ya dijimos, la llamada Tira de la Peregrinación que obedece más bien a un esquema compositivo simple de carácter lineal (siendo otra versión de la fundación de Tenochtitlan), la Historia Tolteca Chichimeca, con organización visual que combina a su modo ambas tradiciones y, por otro lado, el Códice Vindobonensis (siglo XII aproximadamente), construido con un orden visual aún no estudiado pero del que podemos

⁷ "Reconocer que el pensamiento occidental-desde Grecia hasta el renacimiento (siempre que no tengamos en cuenta las numerosas excepciones a la regla)-ha sido una continua aspiración al equilibrio, a la euritmia, a la proporcionalidad, no puede sorprender ni constituir un nuevo descubrimiento: basta con hojear uno de los célebres tratados de "poética", como los de un Leon Battista Alberti o de un Durero, basta con estudiar los textos de Vitruvio o de Palladio, para convencerse de que, para buena parte de los artistas occidentales, la consecución de un ideal de proporcionalidad simétrica era el fundamento de sus estudios y sus sueños." (Dorfles 1989:69)

decir que parece ser de elaboración compleja de tipo "conglomerado", en el cual se relata, entre otras cosas, la fundación de los pueblos de la gente Mixteca.

Estos otros ejemplos de textos fundacionales mesoamericanos cuentan cada uno con esquemas de organización visual muy diferentes a aquél del Códice Mendocino. Este, por su parte, se distingue entre los varios que se elaboran más tardíamente en el siglo XVI y principios del XVII, y en los que no se reconoce ya el esmero erudito de los primeros franciscanos puesto en la comunicación visual en el momento de la conquista.

La coincidencia, en primer lugar, de fechas aproximadas durante las cuales tanto fray Diego Valadés, autor del texto digamos europeo, como el posible o posibles autores del Códice Mendoza hubieron sido formados entre otras cosas en las artes hipotéticamente por fray Pedro de Gante y, en segundo lugar, la correspondencia en la identificación de esquemas o canones formales renacentistas para la elaboración de ciertos mensajes visuales evidenciados mediante este análisis, conforman los pilares de nuestro planteamiento.

Indudablemente fray Diego Valadés debe hoy tener amplio reconocimiento en el campo de la producción visual para la comunicación entre los aborígenes y los invasores dentro del fenómeno que nos ocupa. Su obra, por lo tanto y en lo que respecta a la comunicación visual, ha de ser reconocible y destacable por la creación de los grabados que son parte medular de su obra Rethorica Christiana en la misma época en que es elaborado el Códice Mendocino.

En este sentido, no podemos más que reconocer la gran difusión de la educación transmitida por los franciscanos y aceptar que sin duda las obras surgidas a partir de su influencia comparten ciertos aspectos básicos. De igual modo, creemos que es evidente la formación artística y el conocimiento de la vanguardia del Renacimiento en las artes que aparecen en la obra de Valadés y particularmente en la elaboración de los grabados con que ilustró su discurso evangelizador titulado Rethorica Christiana.

Atrás de los autores directos o intelectuales de las obras que nos ocupan, hemos reconocido en la labor educativa de fray Pedro de Gante, los antecedentes educativos formales bajo los cuales estas obras parecen haber sido elaboradas. Sin embargo, también debemos señalar que atrás de Gante están claramente las figuras Luca Paccioli, autor del tratado De Divina proportione (1509) ilustrada por Leonardo Da Vinci (Huntley 1970:25) y de Alberto Durero, autor del tratado Instituciones de Geometría (1525); ambos, artistas destacados del Renacimiento a quienes hay que relacionar sin duda, entre otros, al tratar la dimensión formal

que nos ocupa en la época. "Algunas de sus figuras recuerdan a Durero, a Lucas de Leyden, a Israel Van Meckenem y, sobre todo, a Urs De Graf" (De la Maza 1992:120).

Entre varios de los grabados de la Rethorica Chirstiana hemos reconocido comparativamente que uno de esos textos visuales (la lámina número 18 de la edición de que nos valemos: "Organización franciscana de la evangelización en México"), o "Modelo de lo que los frailes hacen en el nuevo mundo" (De la Maza 1992:125), presenta características formales similares con precisamente la primera imagen del Códice Mendocino y otras obras plásticas elaboradas aproximadamente en la misma época.

Con respecto a otras láminas, De la Maza (ibid:124), señala que "El grabado 19 (diferente numeración a la de la edición que ocupamos) es una copia de fray Diego de los dibujos nemotécnicos de Ludovico Dolce en su libro Dialogo nel quale si ragiona del modo de acrescere e conservare memoria (1563)".

En este sentido, nos proponemos mostrar las evidencias geométricas y matemáticas de una formulación compartida con el Códice Mendocino. Ello descansará sobre un análisis comparativo de su constitución formal, de manera que tales evidencias respalden nuestra hipótesis de una factura contemporáneo, unida a cierta filiación educativa muy cercana.

Sobre fray Diego Valadés dice De la Maza(1992:126): "Los grabados de fray Diego Valades obedecen a su concepto del mundo, de raíz tomista y medieval, pero con su natural matiz del humanismo renacentista". La obra de Valadés es precisamente un tratado que se propone contribuir con las herramientas más avanzadas al buen logro de la labor evangelizadora en la Nueva España.[8]

Al establecer nuestra comparación con el texto de la fundación de Tenochtitlan que como ya se sabe es la imagen inicial del conocido Códice Mendocino, mandado a elaborar por el virrey De Mendoza con el fin de informar al emperador Carlos V del mundo conquistado, pero del cual no se tiene información precisa más que de ciertas condiciones y motivos de su elaboración, proponemos que entre ellos cabe una incógnita: ¿Cómo es que el texto fundacional de México Tenochtitlan con el que se abre el Códice Mendocino esté compuesto bajo los mismos canones formales que el texto fundacional de la evangelización en el nuevo mundo?

⁸J.A.Manrique en su obra Manierismo en México (?).....citar!!!!

Para comenzar la extensión de nuestro análisis, la elección de los formatos rectangulares del soporte -medidas del papel- (en uno 22cms de ancho por 31.5cm de alto, y el otro 15.5cms de ancho por 23cms de alto), o extensión de las superficies que habrán de delimitar las imágenes de las que nos ocupamos y sobre las cuales es elaborado el mensaje deseado, es el primer criterio que determina la importancia de la disposición de los signos con los que se habrá de componer tal mensaje. Es esa condición la que constituye y determina los posibles códigos invisibles sobre los cuales se establece la organización visual que da sentido a la materia utilizada, y así sucede en estos casos. Es sobre las posibilidades que en principio permiten las condiciones formales del soporte que la disposición de los signos consigue establecer su consecutivo nivel de significación que hemos llamado 'invisible'. (Laminas # __)

Los dos formatos que tratamos, de carácter rectangular y proporcionalmente similares, son resultado de la misma fórmula de proporciones por la que se establecen las consecutivas modulaciones que reconocemos como compartidas.

Al emprender aquí la extensión de nuestro análisis a este otro texto encontramos que los sistemas de proporciones y relación entre las partes con los que se establece el mensaje son aplicados de tal manera que sus evidencias, hechas invisibles, depositan su efecto compositivo en la materia que sí vemos. La elaboración del sistema formal con el que se han construido ambos textos hace gala de un juego de módulos y proporciones que resulta de la misma fórmula pero que también muestra la versatilidad de tal sistema en las diferencias que se reconocen entre los textos.

Las medidas que aparecen desprendidas de nuestro análisis (las que se aplicaron para distribuir la materia visual) son las que establecen las relaciones básicas entre los módulos y sus partes.

Los rectángulos áureos que rigen para establecer los módulos tienen las siguientes medidas: para la fundación de Tenochtitlan, 30 cm x 18.5 cm mide el rectángulo mayor, subdividiéndose a su vez por el lado mayor en una sección mayor de 18.5 cm y una menor de 11.5cm, que conforman a su vez dos módulos. El rectángulo menor mide 26.5cm x 16.5cm, con su subsecuente modulación de 16.5cm y 10cm. (LAMINAS# __)

El texto de la fundación de la Iglesia, por su parte, mide 23cm x 15.5cm. Está subdividido en dos módulos de 13cm x 7.5cm, y de 20.5cm x 13cm que se seccionan a su vez, en su lado mayor, en otro módulo de 11cm x 7cm. Como se puede distinguir en las láminas (#), el seccionamiento y modulación del caso de la fundación de Tenochtitlan es

menos elaborado que el de la obra franciscana, ya que en éste la modulación menor se repite dos veces mientras que en la primera la modulación se logra con una sola ocurrencia del seccionamiento menor.

Con base en lo anterior, podemos reconocer distintos niveles de organización de los signos materialmente visibles en la constitución de los mensajes: desde la asociación de dos signos que cobran sentido conformando un mensaje, hasta una 'cadena' de signos y mensajes que constituirán un mensaje mayor o discurso al que consideramos como texto (Hodge & Kress 1988:262); hasta las relaciones que se establecen entre las partes dispuestas en cualquier formato (signos conformados por substancia material) que se organizan en un orden visual determinado correspondiente a códigos o sistemas de los signos invisibles que, sin substancia material, establecen los sistemas de relación entre las partes. Seccionados en distintos niveles de análisis, habremos de notar cómo determinan las relaciones paradigmáticas entre los distintos niveles de elaboración de la comunicación visual.

"El orden de los factores sí altera el producto" sería la regla que respalda la necesidad de detectar sistemas de órdenes o códigos formales que estructuran la relación entre los signos que tienen como propósito comunicar un mensaje. La arbitrariedad en la disposición sería la antítesis de ese hecho. Al disponer sobre el espacio los signos de cualquier código, ya sea linealmente o en otro tipo de esquematización, ello se hace respondiendo a un orden jerárquico significativo determinado.

Así reconoceremos en el espacio diferentes puntos que establecen también relaciones invisibles entre ellos: "el punto geométrico no es visible; de suerte que hemos de definirlo como un ente abstracto" (Kandinsky 1990:15). Para poder señalar los puntos que geoméricamente cobran importancia en estos esquemas y son resultado de ellos, observemos en las láminas cómo estos resultan de las líneas de análisis, constituyéndose en los centros del conjunto de las relaciones formales coincidentes que estructuran ambos textos (ver láminas 3 y 4).

El historiador del arte Arnheim (1988:15) ha señalado la importancia de un aspecto de la imagen que es el centro, y ha tratado la importancia que ejerce este punto abstracto en la elaboración y comprensión de la imagen: "Pero ni siquiera en geometría es el centro un punto como cualquier otro. Es el punto más importante de una figura regular, la clave de su forma y a veces de su construcción".

Una de las virtudes del tipo de esquema que es nuestro objeto de estudio, es su capacidad para exhibir puntos o centros con consecutiva jerarquía de acuerdo con la elaboración de las relaciones geométricas proporcionales. Este aspecto permite establecer en los mensajes icónicos (gráficos-plásticos) la representación de un orden del pensamiento que busca comunicar mediante este tipo de recursos visuales.

Hay razones que explican la disposición espacial de los signos con los que se compone este tipo de comunicación. No están hechos con razones misteriosas sino más bien con razones intencionales correspondientes a ciertos esquemas de organización de la representación gráfica y plástica para lograr la comunicación visual.

Otro de los criterios básicos de este tipo de análisis es el tamaño y la ubicación del signo en relación con el espacio-formato en el que se disponen y con relación a los demás elementos; es decir, la proporción entre las partes.

Contando inicialmente con estos aspectos, se determinarán las jerarquías visuales en el orden compositivo que da sentido al ó a los signos con los que se constituye el mensaje. La relación de proporción entre los signos componentes es un aspecto determinante en la importancia de las partes. La proporción entre masa y espacio-formato de tal composición es otro de los criterios que determina visualmente la jerarquía de los signos.

Emprendamos la descripción comparativa de ambos textos teniendo por objetivo reconocer sus diferencias y similitudes esenciales.

Al poner frente a frente los dos textos que comparamos, identificamos evidentemente formas distintas y reconocemos que están compuestos materialmente de signos diferentes. Sin embargo, al aplicar cierto tipo de análisis formal reconocemos que el contenido tan distinto de estos mensajes está compuesto en sus aspectos más significativos de la misma manera.

La primera imagen del Códice Mendocino tiene materia visual correspondiente a códigos prehispánicos que nos comunican información (mensajes) sobre la fundación de Tenochtitlan: fechas, personajes, lugares, batallas, plantas y otros signos (materia visual) que hoy pueden ser interpretadas gracias a las siguientes razones: por una parte, existen referencias escritas en el mismo código sobre el o los códigos con los que se representó iconográficamente tal relato y, por la otra, gracias al análisis básicamente comparativo (con otros textos de la misma especie) con base en el cual se han podido identificar algunos de los códigos empleados. Sin esos recursos previos en este caso o en el de otros códigos, es claro

que no nos sería tan simple conocer su significado, al menos en lo que se refiere a los signos materialmente visibles que nos son ajenos.

La otra imagen, "Organización Franciscana de la evangelización en México", está compuesta por materia visual correspondiente a códigos iconográficos distintos a los anteriores, pero de los cuales podemos hablar también gracias a que, por un lado, está presente su explicación mediante el código escrito, y por el otro, a que sus elementos son parte de nuestros códigos de información, no obstante los siglos que distan entre su producción y nuestra lectura. Es por esto que creemos que es principalmente debido a nuestra familiaridad con estos códigos iconográficos que éste nos es quizás más comprensible que el mesoamericano.

Este tipo de signos y mensajes cristianos y humanistas del Renacimiento ilustran los aspectos esenciales de la labor educativa y evangelizadora de los franciscanos para con los indios, y esas labores están dispuestas en un conjunto organizado en el marco de la representación de un atrio cercado de forma rectangular. Allí reconocemos visualmente personajes, un espacio delimitado dentro del cual se señalan los distintos aspectos y funciones de los evangelizadores distribuidos sobre el plano representado, formas arquitectónicas, y árboles.

Hemos de señalar que tanto esta imagen como la otra tienen asociadas a las representaciones iconográficas el código escrito (alfabeto latino) con el que se da la interpretación de los códigos gráficos y plásticos con los que se transmite el mensaje, en reconocimiento quizá de la escasa convencionalización que de tales signos y mensajes tuvieran sus posibles destinatarios.

La composición de ambas imágenes, sin embargo, muestra ciertos principios y reglas de organización de los elementos visuales que hacen que, si bien cada una presenta información particular, ambas compartan el mismo sistema de sintaxis que establece la relación entre las partes más significativas de tales mensajes, de tal forma que éstos puedan ser considerados expresiones de temas distintos de un mismo discurso por el que se representa un orden institucional. Los signos con los que se establece la relación entre las partes, no obstante su función trascendental en la constitución de los mensajes, son aparentemente invisibles.

Tiempo y espacio, como dimensiones fundamentales de la vida humana, están presentes en ambos textos. El marco del tiempo en la fundación de Tenochtitlan por un lado,

y el marco del espacio físico dedicado a las labores de la Iglesia Católica (o atrio) por el otro, delimitan el conjunto de la información de cada una de las imágenes.

Continuando en un análisis 'circuncéntrico' después del marco, podemos reconocer el espacio consecutivo que se divide en dos partes: una mayor superior y otra menor inferior dentro de las cuales la materia visual se organiza una vez más bajo los mismos principios de relación de secciones mayores y menores.

Toda las relaciones reconocibles entre las partes está establecida con base en una fórmula de relaciones armónicas donde las partes mayores son a las menores en una relación matemática de 1.6180, llamada regla de oro o sección áurea (Huntley 1970).

El centro y cada uno de los centros que consecutivamente se van presentado en cada una de las secciones circuncéntricas son los puntos geométricos donde se depositan las partes centrales o esenciales de todo el mensaje y de sus dimensiones componentes.

Cada una de estas subdivisiones corresponde a un sistema significativo de modulación del espacio que se establece como unidad significante en un nivel de análisis, pero que cobra sentido en relación con el conjunto del sistema de módulos dentro del cual ha sido concebido. El sistema de módulos en el espacio establece en ambas imágenes lo que corresponde a una estructura propia de este tipo de lenguaje, equivalente quizá a niveles detectados en la estructura de otra forma de comunicación que es la lengua.

Si después de analizar geométrica y matemáticamente ambas imágenes, reconocemos que tanto el texto de la fundación de Tenochtitlan como el de la organización franciscana han sido compuestos con el mismo sistema de módulos o esquema de organización de la información, podemos entonces postular que se trata un mismo tipo de conceptos desarrollados para la comunicación visual con un origen común.

Sobre las láminas que presentamos con números de _ a __ podemos apreciar las relaciones en primer lugar de formato y consecutivamente de relaciones armónicas de modulación o subdivisión de espacios. El formato del texto de la fundación de Tenochtitlan es proporcionalmente mayor a aquél de la organización franciscana de la evangelización en México y hay entre ellos una relación de proporciones que responden a la misma fórmula; es decir que entre ellas lo que hace la diferencia es solamente el estar elaboradas en mayor o menor tamaño.

El mismo esquema de orden visual y de jerarquías visuales para la representación en un plano bidimensional de aspectos de orden institucional (donde marcadamente destacan los

puntos de "central" atención) es una característica destacable en el nivel de análisis de la sintaxis de la comunicación visual en estos textos [9].

Dentro del sistema de proporciones hemos reconocido ya el mismo sistema de subdivisión del espacio, comenzando de manera centrípeta desde el marco exterior hacia los centros de todo el formato y las subsiguientes partes armónicas (láminas 10 y 14).

A partir del centro, que llamamos "centro primario", establecido mediante el trazo de las dos diagonales básicas del formato y de los ejes vertical y horizontal, se detectan en la constitución del mensaje otros dos "centros", uno superior y otro inferior, derivados del mismo sistema de proporciones y trazos geométricos. Estos centros coinciden con el eje vertical del trazo que funciona como eje central de toda la composición.

La relación derivada del orden geométrico entre estos centros establece el orden compositivo. Se establecen así a partir del centro primario, un centro superior y uno inferior; el primario rige sobre todo el formato; el superior sobre el módulo superior, y el inferior sobre el módulo inferior. Todos y cada uno de ellos se encuentra en una relación en cadena para construir los distintos niveles que constituyen los mensajes que, asociados, conforman el texto completo.

A continuación, reconoceremos las correspondencias de los centros en los lugares "puntuales" del mensaje o mensajes que componen la totalidad del texto. Observemos en las láminas (12, 13, 16, 17, 18, 19) cómo el análisis hace notar tales evidencias. En uno de los casos, el centro superior está ocupado por la representación suprema que lo identifica: el águila y la serpiente; en el otro, es también la representación suprema: el Pantócrator. Ambas son figuraciones equiparables de valores mayores, constituyentes de los discursos en cuestión.

El centro primario: el escudo de Tenochtitlan ("glifo") "sostenido" por el escudo de la guerra en un caso, y el Espíritu Santo en el pórtico de la Iglesia, en el otro:

"En el centro los doce primeros franciscanos de Nueva España, llevan en hombros, alegóricamente, a la Iglesia, que Valadés dibuja como un edificio renacentista que

⁹ "En términos generales puede afirmarse que en todo campo visual hay varios centros, cada uno de los cuales trata de someter a los demás.(...)El equilibrio global de todos estos afanes contrapuestos determina la estructura del todo, y esa estructura total se organiza en torno a lo que llamaremos centro de equilibrio".(Arnheim 1988:19)

recuerda el proyecto de Bramante para la Basílica de San Pedro" (De la Maza 1992:125).

El centro inferior, por su parte, señala en un caso el acto del bautismo, sacramento fundamental de la acción evangelizadora y de la labor de la iglesia; en el otro, el combate militar como principio de la guerra que, alegóricamente, también sostiene el escudo o representación del imperio prehispánico.

Nos hallaríamos ante tres planos en los que simbólicamente se representan niveles de mayor y menor abstracción (¿sacralidad tal vez?) en los principios que son constitutivos del discurso; desde la imagen de Dios Todopoderoso, pasando por la Iglesia y el Espíritu Santo, hasta el acto de bautizo, como medio de ingreso a ese espacio espiritual. En el caso del Códice Mendocino, de igual modo, la imagen del Estado (la alianza mexicana), fundada en la guerra y materializada por medio del combate, como principios y prácticas características del colectivo social del cual emanan estas representaciones.

La subdivisión del espacio central en dos módulos (mayor y menor) (láminas -- y --) marca los aspectos mayores o de mayor importancia y los menores. Ello está bien establecido asimismo por la subdivisión armónica de los espacios, en el sentido de que a uno mayor corresponde uno menor y éste se establece en relación con el anterior. Este orden de la información visual evidentemente demuestra la presencia de jerarquías (recursivas a su vez) en lo que se comunica y en la forma (o signos invisibles) con la que esta se hace en las imágenes presentadas.

Este sistema de relaciones entre las partes y el todo (lámina --), establecidas sobre una sola y misma regla de relaciones armónicas (conocida como "proporción áurea"), proviene del Renacimiento europeo. Hasta donde nuestra labor de investigación nos lo ha permitido indagar, no aparece, como fórmula de comunicación visual en ninguna otra imagen prehispánica -en concreto en códices.

Hay que remarcar que en los dos casos analizados se trata de un tipo de discurso fundacional particular, en tanto que ambos textos están constituidos por temas que son su materia específica. Sin embargo, ambos presentan una estructuración del mensaje (cómo se trata el tema abordado) que se apega a las más estrictas reglas de composición renacentista de un discurso visual.

Los conceptos fundamentales que se comunican en estos textos son el de la institución de la iglesia católica y la del estado mexicana y, asociados a ellos conceptos abstractos y concretos como las entidades "superiores" identificadas en el centro superior; los del tiempo y el espacio en los que éstos se realizan y las diversas jerarquías y aspectos que los constituyen, así como los actores involucrados en los procesos.

Este análisis, creemos, permite sostener la hipótesis inicial; a saber: que ambos textos constituyen, tanto por las evidencias históricas como por las formales, la representación icónica, desde un mismo esquema discursivo, de dos temas institucionales que son concebidos de manera similar, aunque su origen es sin duda diverso.

De no ser así, y si futuras investigaciones reputaran la hipótesis aquí trabajada, ello significaría entonces que nos hallamos ante un fenómeno aún más interesante aun para la antropología y las artes visuales; a saber: la prueba de la existencia de sistemas homólogos de pensamiento y representación visual bajo formulas matemáticas idénticas que evidenciarían el ejercicio de una misma competencia de formulación discursiva de la condición humana en los aspectos que aquí hemos tocado.

Resalta en este sentido el planteamiento de el origen del planteamiento de las armonías aureas que se aplicaran por el hombre en la creación de sus obras. Es indudable pero todavía se necesita estudiar que la presencia de armonías en la creación mesoamericana es uno de sus principios mas notables pero no necesita contar quizá con los mismísimos sistemas matemáticos que plantearon otras civilizaciones; de ser así, nuestras interrogantes rebasaran sorprendentemente nuestros planteamientos.

CAP.IV- CALEIDOSCOPIO TRANSDISCIPLINARIO.

QUE VEMOS, QUE SABEMOS

Al revisar la bibliografía existente de nuestro tema, encontramos que cuando se habla (Caso__, Toussaint__, Galarza 1985, Manrique 1989, Robertson 1959, Smith 1973, Soustelle 1992, Todorov 1991, Gruzinsky 1991, Marcus 1992, Berdan 1992, etc. etc..) de las imágenes del mundo prehispánico, encontramos en casi toda la literatura correspondiente a su estudio referidas en términos de "jeroglíficos", "pictografías" o "pictogramas", "ideogramas", "fonogramas", casi siempre de manera generalizada pero sin la necesaria definición entre tales términos que la especialización requiere. Encontramos en este sentido, la dificultad que reconoce un especialista en Mesoamérica al encontrar que por ejemplo en cuanto al término ideograma: "un objeto se convertía en un signo con poca o ninguna referencia visual con valor conceptual" (Coe, 1992). Hemos de subrayar además que esa falta de precisión conceptual está influida principalmente por el hecho de que la tendencia dominante de apreciación de la imagen mesoamericana continúa buscando predominantemente por el lado de la correspondencia fonética de la imagen en el sentido de la escritura, es decir como una forma de representación de la lengua y no directamente del pensamiento como proponemos en este trabajo.

Los términos antes dichos son los más recurridos para abordar las representaciones visuales que conocemos del mundo prehispánico y aún hasta después del siglo XVI, términos que las diferencian conceptualmente de la producción plástica que no fuera la que los cánones europeos reconocieran con sus propios esquemas aun cuando la tradición europea ya domina en México.

Los cánones o códigos de la elaboración iconográfica en el mundo prehispánico carecen de suficiente investigación, añadiendo a este vacío el que no conocemos los propios términos teóricos con los que habrían sido concebidos en su tiempo. Allí tenemos las obras plásticas

y sólo nos queda hacer propuestas de reconstrucción de sus posibles conceptualizaciones teóricas de elaboración o desarrollar propuestas de interpretación.

Nuestros planteamientos conceptuales alternativos se derivarán de una revisión de los términos predominantes y la búsqueda de operatividad de su capacidad explicativa en cada caso. Para argumentar la necesidad de una mayor precisión en la definición de nuestra materia de estudio presentamos a continuación algunas definiciones de los términos por los que nuestra inquietud de análisis tránsito sin encontrar la utilidad conceptual y operatividad que nos aparecía necesaria.

De acuerdo al Diccionario del Uso del Español, tenemos las siguientes definiciones de los términos más comúnmente usados para referirse a los productos gráficos y plásticos mesoamericanos:

- Pictografía = Escritura hecha mediante pictogramas.
- Pictograma = Sígno gráfico que expresa una idea relacionada materialmente con el objeto que el sígno representa; p. ej. unas líneas onduladas para expresar "mar", etc.
- Ideográfico = Se aplica a la estructura y a los signos que representan ideas en vez de sonidos.
- Ideograma = Sígno de la escritura ideográfica. Sígno alfabético consistente en la representación de una idea abstracta mediante un objeto al cual es especialmente atribuible ; como una flecha para expresar la idea de "recto o justo".
- Jeroglífico = Se aplica a la escritura cuyos sígnos son dibujos de objetos, particularmente, a la de los antiguos egipcios.

El Diccionario Larousse, como ejemplo de divulgación no especializada, contiene con respecto a los mismos términos las siguientes acepciones:

- Ideográfico = Aplicase a la escritura en que se representan las ideas por medio de figuras o símbolos.

Jeroglífico = Dicese de la escritura usada por los egipcios y algunos pueblos aborígenes americanos en la que las palabras se representan con símbolos o figuras.

Pictografía = Escritura ideográfica.

En el Diccionario de lingüística, de Jean Dubois et al, tenemos las siguientes definiciones:

Ideograma = Se denomina *ideograma* a un carácter gráfico que corresponde a una idea (concepto, proceso o cualidad). Se suele tomar como ejemplo de escritura ideogramática la escritura china y los jeroglíficos egipcios en sus formas más antiguas.

Jeroglífico = Esta palabra designa la unidad fundamental del sistema ideográfico de los antiguos egipcios.

Pictograma = Se llama *pictograma* a los dibujos de diversos tipos en uno o más colores que, al margen de su interés ornamental y estético, reproducen el contenido de un mensaje sin referirse a su forma lingüística. Cuentan una historia, pero sin relación visible con un enunciado hablado único, reconstruyéndose la historia como el asunto de un cuadro.

Fonograma = En las escrituras ideogramáticas, se llama *fonograma* a un signo que, capaz de funcionar en otros casos con su valor pleno de ideograma, se utiliza para transcribir el consonantismo de una palabra homónima de la que designa el ideograma.

Con respecto a la escritura jeroglífica encontramos en la Enciclopedia Británica las siguientes observaciones: "La escritura jeroglífica es un sistema que emplea caracteres en forma de pinturas. Estos signos particulares llamados jeroglíficos han de ser leídos como pinturas, como símbolos de pinturas, o como símbolos para sonidos. El nombre jeroglífico (de la palabra griega para "marca sagrada").

Otro término que también goza de amplio uso es aquel de glifo. Su definición en el contexto del estudio de las representaciones visuales en México la tomaremos a propósito de uno de los más conocidos estudiosos del México prehispánico; : "Glifo es el término que se

utiliza generalmente para designar los caracteres de la escritura maya o azteca". (Soustelle, 1992:36)

El término símbolo que aunamos a los términos antes citados, y que en el diccionario esta definida como: "cosa que representa convencionalmente a otra. (letra o letras con que se representa cada cuerpo simple en la notación química)", es otra forma recurrida para referirse a la materia visual que según eso carece de un sistema de representación reconocido por las convenciones visuales de los especialistas.

En el campo de las humanidades es notable el trabajo La Colonización de lo imaginario, 1991 de Serge Gruzinsky, donde entre varias ideas toca las definiciones de estos términos sin transformar sustantivamente las anteriores definiciones de acuerdo a nuestra posición. El encuentra tres gamas de signos para mesoamerica que incluye bajo el término de glifos; a saber: pictogramas en las que encuentra representaciones estilizadas de objetos y acciones; ideogramas, que evocan cualidades, señalando que el pictograma denota mientras el ideograma connota. Finalmente identifica los signos fonéticos que según el se aproximan a la expresión glífica de los alfabetos occidentales. (Gruzinsky 1991:20) Este autor dedica bastante atención a los conceptos tratados estableciendo sus propias definiciones que son de todas maneras un aporte a la discusión del tema.

También es notable en este mismo autor la referencia a las imágenes prehispanicas como "pinturas" (entrecomillado) y su discusión en el apartado 1- La pintura y la escritura (pp.15-28), insiste en el término pictografías y en la polémica de que tanto es escritura y que tanto "pinturas". No obstante nuestra insistencia en la necesidad de precisar nuestros conceptos analíticos antes que nada, consideramos que ello no desmerita el magnífico trabajo de Gruzinsky con el que compartimos varias ideas y conceptos presentados aquí.

En un trabajo de los últimos años Word and Image in Maya Culture (1989), que presenta varias investigaciones que abordan las imágenes de la civilización Maya por sus especialistas, la atención puesta a esta discusión es sobresaliente por su insistencia en la colaboración interdisciplinaria en la que tanto los argumentos y posiciones teóricas de lingüistas, historiadores del arte y antropólogos buscan precisar la definición del objeto de estudio. Es predominante la atención al análisis que pondera la dimensión lingüística de lo que se ha llamado la escritura maya reconocida en las unidades y complejos gráficos llamados glifos. Allí la necesidad de precisiones teóricas y metodológicas del análisis es de lo más novedoso que se esta haciendo. No obstante el campo de estudio de esas discusiones es muy

especifico al mundo Maya su aplicación y validéz puede ser extensivo a su discusión a lo largo de la producción de formas de comunicación en distintos momentos de Mesoamerica.

Al revisar la lista de términos citados podemos ver que la discusión medular reside a nuestro parecer en la imprevisión asociada a la conceptualización que se tiene de la materia que se propone abordar, y por tanto al concepto de signo y sus características como concepto clave con respecto a las diferentes sistemas y formas de comunicación. En este sentido, encontramos que caracteriza aquellos términos una indefinición que vacila entre una concepción de la materia abordada como un asunto pictórico (pintura - artes visuales) y otro extremo que mas bien apunta a considerar tales imagenes como lo que se considera escritura (sígnos gráficos de sonidos del habla) asociados directamente como parte de la lengua de sus productores (lingüística).

Reconociendo nuestra disidencia teórica inicialmente en el planteamiento anterior vemos la presencia de una confusión generada por estos términos al establecer en tales conceptos una insuficiente precisión y si una ambigüedad entre lo que son los recursos gráficos y plásticos de todo lenguaje (entre ellos los que conforman la escritura) como paradigma ya sea lingüistas o gráfico/iconográfico, frente a la pintura que, presumiblemente ajena con cualquier cosa que pueda parecer escritura seria solo "arte".

De acuerdo a tal discusión, parece plantearse que una cosa es la escritura y el "lenguaje" para lo cual los grupos sociales han elaborado diversas formas de conseguirlo, y otra muy distinta seria la producción de imagenes relacionadas mas bien con el lo que se comprende como "arte". De lo anterior se desprendería que entonces habría diversos recursos de representación del lenguaje y la escritura para lo cual serían acunados tales conceptos y dentro de tales posibilidades se encontrarían las imagenes prehispanicas. Esta insistente tendencia por reconocer en ese sentido y capacidad el contenido comunicativo de las imagenes prehispanicas se debe por un lado a la insistencia de los historiadores del arte que han abandonado la materia calificando esta materia con los términos a que aludidos, y por otra la incipiente dedicación en cuanto a los aportes de las artes visuales de quien se ha dedicado a su estudio y las posibilidades de interpretación que estas ofrecen; sin embargo, es notable como algunos de los que asi lo han hecho han ido improvisando en sus análisis aspectos ampliamente desarrollados y señalados por la teoría y practica de las artes visuales.

La imprecisión y por tanto la insuficiente capacidad que presentan tales términos es ubicada entonces en la indefinición o falta de precisión conceptual y metodológica de como

se van a abordar las imágenes prehispánicas ya sea como una o distintas formas de representación de la lengua o como otros sistemas de comunicación como puede ser el iconográfico.

Hemos insistido como se habrá notado que es necesario recurrir al reconocimiento de la existencia de signos gráficos y plásticos con los que se representa en los distintos sistemas de comunicación por imágenes. La indefinición comienza y se sostiene a partir de la postulación de que sólo la lengua y la escritura están constituidas con signos, y de allí la irresoluble ambigüedad derivada del relacionar rígidamente cualquier sistema de comunicación visual con la lengua y la escritura como si estas fuesen la única forma de comunicarse.

Por lo anterior nuestra propuesta ha sido que para el acercamiento al contenido de esta forma de comunicación desde cualquier perspectiva de interés (histórica, antropológica, geográfica, etnohistórica, matemática, etc.), esta requiere indispensablemente ser conocida en sus particularidades que lo definen como sistema de comunicación; "Conocer la comunicación visual es como aprender una lengua, una lengua hecha solamente de imágenes,..." (Munari, 1987:75) y para entenderla lo primero con que requerimos contar es con cierto grado de "alfabetización" visual.

Otro criterio predominante que suele ser un obstáculo notorio y que suele marcar una gran diferencia en el acercamiento a las expresiones visuales de la humanidad es aquel de arte clásico y de arte primitivo. Descartando explícitamente tal división ya en 1944, Salvador Toscano reafirmaba para el arte mesoamericano que:

"No existen artes bárbaras o inferiores, pues los estilos artísticos no son mejores ni peores, sino diferentes: son el resultado o "dirección"- dice Worringer- de una voluntad artística". (Toscano 1970:13)

Uno de los estudios del arte en México que no se puede olvidar para nuestro caso es el de Manuel Toussaint Pintura Colonial en México, quien en el apartado inicial al tema en donde introduce de manera general a los antecedentes de la pintura de que se ocupa se refiere a la pintura prehispánica recurriendo a la aplicación de algunos de los anteriores términos de la siguiente manera:

"Usaban los indios de escritura ideográfica, reproduciendo esquemáticamente los objetos a que se referían y signos convencionales para los números. Esto es lo que se ha llamado escritura ideográfica. Más tarde llegaron a emplear un medio ideo-fonético,

pues tomaban los signos, no por su significado, sino por su sonido, y juntos así, daban el sonido completo de la palabra que querían escribir por medio de estos verdaderos fonogramas lograron reproducir aproximadamente, después de la conquista, los nombres de los españoles cuyo significado era imposible de pintar." (Toussaint, 1965:6)

Para Toussaint, "Esta suerte de pintura", es decir los códices, son "la más importante manifestación del arte pictórico aborigen", y los considera en comparación con la pintura europea como "documentos escritos jeroglíficamente", sin embargo nos dice con aparente contradicción que todo lo que quieren significar "nos lo muestran en pinturas, y ellos entre ellos declaran sus conceptos por medio de la misma pintura" (ibid:5)

Como ejemplar entre los aportes a la investigación de la comunicación gráfica mesoamericana más sobresalientes están los hechos por Nicholson. En su artículo "The late prehispanic central Mexican (Aztec) Iconographic system" más que analizar el sistema iconográfico a que se refiere, nos ofrece una buena aproximación al posible desarrollo histórico de las tradiciones pictográficas mesoamericanas, y termina con la presentación del repertorio de elementos "simbólicos" que caracterizan la expresión gráfica del Panteón de los Aztecas. Incita productivamente para que las nuevas investigaciones continúen con los análisis reconociendo que aún no podemos precisar las conotaciones conceptuales de esa iconografía, e invita a superar la habilidad para reconstruir y describir ese sistema penetrando más ampliamente en la esfera ideológica como herramienta necesaria. (Nicholson, 19__93)

Creemos que la consideración artística que encontramos en los anteriores renglones son muestra del tipo de acercamiento o distanciamiento que la historia del arte en particular ha establecido sobre esta forma de comunicación visual; los alcances de sus posibilidades analíticas se han mantenido al margen de estos textos básicamente por el razonamiento que los considera fuera de su campo específico y de los esquemas del arte clásico.

Nos parece importante remarcar para contrastarlos con nuestra propuesta los criterios que establecen aquellas consideraciones sobre las expresiones plásticas que marcan dos categorías en la expresión plástica: la una que es considerada como pintura específicamente relacionada con la idea de la de origen europeo, y la otra extraña para los criterios de la primera que se queda como en un peldaño quizá inferior quizá incógnito bajo los términos de jeroglíficos, ideogramas ó pictogramas, forjados para referirse a una parte de las expresiones plásticas de las culturas sin escritura fonética como el recurso comunicativo reconocible desde

una postura etnocentrista y parcial. En este hecho, la antropología ha sido participe destacada y a la cual se le ha dejado por los especialistas como propio de su campo la tarea y posibilidades de análisis y desciframiento sin haber logrado hasta ahora mayores avances inherentes a sus propias limitaciones.

Con respecto a lo anterior nuestra posición es que la antropología no requiere hacer lo que corresponde al dominio de las artes plásticas u otras disciplinas no obstante la información que nos interese sea en su caso de carácter antropológico y sea esta disciplina a la cual incumba la información que por determinados medios se comunique. De acuerdo a esto será más bien la capacidad de los enfoques interdisciplinarios el recurso prometedor.

Reconocemos en las siguientes apreciaciones enunciadas por Foucault parte de nuestra posición con respecto a lo que hemos apuntado en relación a la lengua y a la imagen, y la apreciación de la pintura anterior al siglo XVI en México:

"En la pintura occidental de los siglos XV al XX han dominado, creo, dos principios. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse."(Foucault 1981:47)

Hemos necesitado entonces precisar las aparentes contradicciones o ambigüedades que encontramos en nuestro acercamiento frente a la pintura prehispánica en específico en los códices y llegar a un acuerdo que nos permitiera avanzar en el análisis de la comunicación visual de las imágenes mesoamericanas.

Aquellos términos como hemos visto poco precisos e inconsistentes, ingenuos tal vez y desarticulados tanto con respecto a la representación y producción gráfica como de la lengua hablada de aquellas sociedades como sistemas de comunicación social, requerirían ser precisados por sus autores como parte de un aparato teórico y adecuados para que nos fueran útiles para el análisis; tal tarea no ha sido el objeto de este trabajo sino más bien la elaboración de una propuesta alternativa que los supere en capacidad explicativa.

CONSTITUCION DEL CALEIDOSCOPIO

Si descomponemos en sus partes operativas un caleidoscopio tenemos que sus componentes corresponderían idealmente a las partes con las que construimos nuestra percepción. Así, concebimos como el ocular de este instrumento teórico por donde se ve lo perceptible como el acceso al fenómeno de la comunicación, valiéndonos de una de las definiciones de la comunicación de la corriente de la teoría de la comunicación llamada "Una universidad invisible":

"La comunicación podría considerarse, en el sentido más amplio, como el aspecto activo de la estructura cultural(...). Lo que trato de decir es que la cultura y la comunicación son términos que presentan dos puntos de vista o dos métodos de presentación de la interrelación humana, estructurada y regular. En "cultura" el acento se pone en la estructura, en "comunicación", en el proceso." [1]

El cilindro en el que se integran los espejos que podemos considerar como "lados o proyecciones" de lo percibido correspondería al juego de construcción de lo percibido, es decir, a la interdisciplinaria adecuada para exponer la dimensión que creamos, y finalmente la materia a ver ya sean los cristallitos y sus infinitas formas posibles e imaginables o en su caso la transparencia hacia el exterior del cilindro hacia cualquier materia visible en este caso el Palacio de Moctezuma.

Como no todas las formas de comunicación y por ende todos los lenguajes son el objeto propio de la lingüística ya que esta se ocupa en particular de la lengua hablada y escrita (representación auditiva y visual), todas las posibles formas de comunicación (o lenguajes) en el orden de las imágenes han de desarrollarse y cuentan con su disciplina específica de análisis.

Para nuestros propósitos nos hemos valido de la integración de los avances que sobre el lenguaje iconográfico y en general el correspondiente al dominio de la creación de imágenes han aportado individualmente disciplinas como el diseño gráfico y la comunicación visual, la historia del arte, la lingüística y la semiótica como flancos de los aportes a la teoría de la comunicación, ya que como habremos insistido encontramos en estas los mayores aportes

¹BIRDWHISTELL Ray Kinesics and context. Essays on body motion communication, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1970. citado por Y. Winkin en el estudio preliminar a La nueva comunicación.

a nuestras intenciones. Nuestra argumentación se vale del reconocimiento de la utilidad analítica específica de tales disciplinas para abordar y explicar fenómenos como el que nos interesa. Tal propuesta de análisis la hemos podido integrar hasta ahora de los avances pragmáticos y teóricos que de aquellos estudios se han desprendido, para que la antropología se valga de tales recursos en el análisis de las imágenes de los grupos sociales para sus fines específicos.

Hemos concebido la creación de formas de comunicación iconográfica como sistemas codificados de información que constituyen medios de expresión para la comunicación social que han sido elaboradas con el fin de transmitir ideas concretas o abstractas que consideramos como mensajes. Es en su potencial capacidad de transmisoras de información (iconográficamente representada) y en su conformación como sistemas codificados a la manera de todo lenguaje que estas se han convertido en nuestro objeto de estudio.

Nuestro esfuerzo aquí ha consistido en tratar de lograr una conjunción modesta de los aportes de las distintas disciplinas que hayan incursionado en lo que para nosotros es el lenguaje de las imágenes y en concreto en el iconográfico para que quizá en otro momento enriquezcamos otras perspectivas de análisis.

Al pensar construir una propuesta de síntesis de los aportes que desde las disciplinas específicas se han desarrollado en torno a la comunicación y en específico al lenguaje de las imágenes buscamos conseguir reconocer y amalgamar los avances más destacados de cada uno para nuestra propuesta, ponderado a lo largo del plantemamiento aquellos que consideramos de mayor capacidad explicativa en cada nivel de análisis; son esas referencias las que aquí estamos recontando después de que los lectores hayan visto sus resultados en este trabajo.

Al seccionar los niveles de análisis realizados nos propusimos conseguir la necesaria transparencia en el fenómeno de construcción del mensaje (de los procesos de significación) que se reconoce a partir de las sustancias básicas que lo constituyen, los procesos por los que se produce y los efectos de esta forma de mensajes, y así finalmente poder contrastar las particularidades que los diferencian.

De los espejos y partes con que se configura la imagen.

Corresponde al conjunto de las artes visuales consideradas integralmente la parte esencial de la construcción de las imágenes, por un lado la configuración del espectro y por otro de la materia con que se compone el espectro. Pero esto como hemos planteado solo es una parte de lo que vemos. La experiencia de la comunicación requiere de la dimensión ideológico de esos medios.

La razón de ser de las artes visuales en esta metáfora teórica tiene dos partes. Por un lado y al final de todo el aparato que constituye el caleidoscopio la conformación de la materia que veremos, trocitos de cristal casi siempre con formas geométricas o el objeto que constituya nuestro objeto visible, en donde situamos la razón de ser de los aportes del diseño gráfico, y como instrumentos para conseguir su percepción uno de los espejos dentro del tubo. El otro aspecto está cubierto básicamente por la historia del arte con la que nos ocupamos en este caso de explicar lo que vemos transmitido por aquel tunel de luz.

Para tratar de hacer visible aquella imagen en el sentido de la comunicación humana, traducimos (para valernos de este término en su sentido más estricto) a los términos de la semiótica y de la teoría de la comunicación, ese proceso por el cual lo que vemos cobra sentido como significados.

Diseño gráfico.

Procediendo en sentido inverso a la trayectoria de nuestro caleidoscopio metafórico atendimos en primer lugar los aportes del diseño gráfico sobre nuestros "cristalitos" en el capítulo dos.

Identificamos así los elementos básicos del diseño y del lenguaje visual aplicados en estos textos; es decir, las sustancias con las que se componen los signos icónicos equivalentes a lo que son para la lingüística los sonidos o fonemas.

El análisis de la materia visual básica con la que se constituyen los signos icónicos que son la materia por medio de la cual se construyen consecutivamente significados en distintos niveles y que han sido reconocidos como elementos del diseño gráfico constituye el principio que fundamenta este acercamiento. En este sentido, como ya ha sido señalado: "Los

elementos visuales forman la parte más prominente de un diseño, porque son lo que realmente vemos".(Wong,1989:11)

Una vez hecho el reconocimiento de la materia constitutiva de este sistema de signos llamado iconográfico, reconocimos consecutivamente las formas de organización visual ó sintaxis visual(equivalente lingüistas) como las reglas o recursos formales de la conformación de significados(suma de signos en mensajes) derivados de las posibilidades de los primeros y resultado de una intención de comunicación deliberada. Es en este aspecto que reconocemos la capacidad significativa de un conjunto de materia visual que de otro modo sería caótica, tal como lo insistimos en el capítulo tres.

De ahí que entonces, tanto la identificación de los elementos plásticos constitutivos así como las técnicas y sistemas de representación con las que cobran sentido los signos en el diseño de la imagen y construcción de un mensaje deliberado, constituyo el horizonte al que nos propusimos llegar.

Para desarrollar esos espacios de análisis seleccionamos y tomamos como base para el reconocimiento de los elementos primarios los aportes enunciados por Dondis, en su Sintaxis de la Imagen 1990; donde plantea que:

"...la fuente compositiva de cualquier clase de materiales y mensajes visuales, o de cualquier clase de objetos y experiencias (son): EL PUNTO, o unidad visual mínima, señalizador y marcador del espacio; LA LINEA, articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico; EL CONTORNO, los contornos básicos como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y planas; LA DIRECCION, canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos, la circular, la diagonal, y la perpendicular; EL TONO, presencia o ausencia de luz gracias a la cual vemos; EL COLOR, coordenada del tono con la añadidura del componente cromático, elemento visual más emotivo y expresivo; LA TEXTURA, óptica o táctil, carácter superficial de los materiales visuales; LA ESCALA, o proporción, tamaño relativo y medición; LA DIMENSION Y EL MOVIMIENTO, tan frecuentemente involucrados en la expresión." (Dondis,1990,:28)

Así, partir del reconocimiento, aplicación y análisis de los anteriores elementos constituyentes materiales de los signos icónicos que vemos en la imagen, nuestro siguiente paso fue entonces atender a los principios de la elaboración de los mensajes iconográficos

como las unidades portadoras de información en la comunicación visual, es decir, la elaboración de los mensajes.

A partir de estos elementos plásticos en esta forma de comunicación se reconocen diversas posibilidades de manipulación expresiva de estos. En este sentido, Dondis reconoce entre otras y de manera extrema dos técnicas que se pueden combinar en grados sutiles:

" La técnica visual más dinámica es el contraste, que se contrapone a la técnica opuesta, la armonía." (Ibid,p.28). (Hay que reconocer en esta propuesta un principio binario del lenguaje visual) Según esta autora estas diferentes técnicas son: "los agentes del proceso de comunicación visual; el carácter de una solución visual adquiere forma mediante su energía." (Ibid.p.29) La energía entonces se logra en diferentes grados y posibilidades como resultado de la técnica aplicada para lograrlo.

En la elaboración del mensaje iconográfico analizado para que este logre el impacto conseguido por medio de los recursos y las técnicas alternativas incide la funcionalidad de la resolución que puede presentarse de acuerdo a Dondis: "...a tres niveles de la inteligencia visual -realista, abstracta, simbólica-..." lo cual como hemos visto es una de las razones de su gran impacto. (Ibid,p.30)

Una vez analizados los anteriores aspectos, encontramos de interés otros aportes del diseño gráfico que apuntan a lograr identificar los principios de coherencia formal que estructuran los mensajes, compartiendo la idea fundamental de que: "Todo, en el mundo en que vivimos, esta (o parece estar) regulado por las estructuras." (B.Munari,1987:35). De esa manera consideramos que en la construcción del mensaje se efectúa un proceso de composición.

"Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador." (Ibid.p. 33)

Es en este sentido que el análisis de la disposición y ordenación de los elementos de acuerdo al reconocimiento de ciertas reglas y principios formales de la comunicación gráfica en los códigos constituyen los recursos básicos de transmisión de sentido tal como lo presentamos en el capítulo tres.

Nuestra intención de dilucidar y comprender el significado de la forma de la imagen, es decir, "del potencial sintáctico de la estructura en la alfabetidad visual" (ibid.p.34) estribo en reconocer allí una posible intención de sus creadores, quizá aquella de que el orden de los factores altera el producto también en la comunicación. Nos interesaba además del análisis del mensaje la información que el mismo código trasmite.

Entre algunos de los aspectos destacables hemos visto que de acuerdo al diseño grafico equilibrio y tensión son dos de los principios esenciales en la dinámica de la organización visual que señalamos en nuestros ejemplos; "el equilibrio es, pues, la referencia visual más fuerte y firme del hombre,..." (Dondis,p.36), el eje en el que ubicamos el sentido visual con que se construye la imagen.

Otro principio creativo o de análisis que plantea el diseño y que allí explicitamos es el de la tensión que según Dondis:

"es el medio visual más eficaz para crear un efecto en respuesta al propósito del mensaje,.. "(ibid 38); así, "Las opciones visuales son polaridades de regularidad y sencillez por un lado (equilibrio), de complejidad y variación inesperada por otro (tensión)." (ibidem 38)

En el capítulo dos remarcamos la aparente o poco eficientemente relaciona entre figura y fondo del edificio sugerido linealmente, lo cual parece marcar la ambigüedad o dificultad de la imagen en el concepto realista de la representación si es que no aceptamos la dificultad de contraste de un edificio blanco sobre un papel blanco sin que percibamos otros recursos plásticos para marcar tal diferencia.

La ausencia de marcación entre figura y fondo del edificio contrasta con la marcada presencia de este aspecto dentro de los "salones" en donde se pondero el mensaje y la presencia de color establece en su caso cuatro y hasta cinco planos: la puerta representada por jambas y dinteles en café, el piso, representado por el petate en amarillo, las figuras humanas, el fondo en violetas, y en su caso un quinto plano representado por la transparencia de una ventana en el módulo central superior. La ausencia y redundancia en uno y otro caso tiene un efecto que consiste en la concentración de la atención en aquellos espacios mientras el volumen del edificio queda comparativamente pormenorizado.

Este texto esta compuesto por módulos que se repiten (los espacios de los salones, las figuras humanas) estos módulos están en relaciona piramidal (por la idea de pirámide arquitectónica y pirámide social.), de conjuntos que se excluyen o se incluyen entre si.

Extendiendo nuestras observaciones comparativamente tanto en los códices prehispanicos que hemos revisado como en los posteriores a la conquista reconocemos que:

"independientemente de la disposición de los elementos, el ojo busca el eje sentido en cualquier hecho visual y dentro de un proceso incesante de establecimiento de un equilibrio relativo." (Dondis,1990:40) Un eje de sistemas binarios arriba-abajo, derecha-izquierda.

En relaciona a la teoría del diseño grafico aplicado a nuestro análisis un trabajo que nos da buenos augurios para la posible formalización de la comunicacion visual, y del cual también nos hemos valido es aquel de Justo Villafaña Introducción a la teoría de la imagen en el que este autor nos expone:"una propuesta didáctica de la teoría de la imagen para contribuir a la formulación de una teoría general de la imagen." Allí él desarrolla varios aspectos que a su consideración constituyen importantes componentes de la creación visual: punto, linea, plano, textura, color; elementos dinámicos, elementos dinámicos, temporalidad, tensión, ritmo; elementos escalares, dimensión, formato, escala, proporción; síntesis icónica, orden icónico, estructuras de la imagen, significación plástica; composición de la imagen, equilibrio dinámico, peso, dirección visual. Con ellos a su manera replantea los de Dondis.

Este autor ha apuntado en relación a lo que ha sido parte central de nuestro esfuerzo metodológico las siguientes observaciones:

"Faltan planteamientos que articulen el análisis de la historia del arte en función de ciertos criterios específicos que serían los que aportaría la teoría de la imagen." Considera a su vez que la comparación entre los elementos de articulación de la imagen y los de la lengua son caducos. Plantea que:"La teoría de la imagen no supone en definitiva partir solo de la imagen que vemos sino considerar, también su proceso de generación y transmisión." (ibid)

Los anteriores son entre otros algunos de los recursos que los estudios teóricos del diseño gráfico han insistido en reconocer en la elaboración de mensajes visuales y de los que nos hemos valido en el capítulo dos para el análisis de nuestro objeto de estudio.

Pero para pasar al siguiente espacio tenemos que subrayar otra vez que un aspecto esencial del dibujo es que este requiere de abstracción y conceptualización no sólo son formas/graffas, son signos que como todo signo es resultado de ese proceso propio del pensamiento de sus creadores y de ello solo hemos trazado algunas líneas de la utilidad del diseño grafico.

Historia del arte o ciencia de las imagenes

Quizá la designación mas revolucionaria para referirse a la pintura ha sido la propuesta por Hadjinicolau en la primera edición de su trabajo en 1973 en que su concepto será entonces "ideología en imagenes". Aquí al escribir este trabajo veinte anos mas tarde nos valemos de las transformaciones de los conceptos a partir de los cuales proponemos la alternativa de "discurso iconografico" valiéndonos otra vez mas y parafraseando los avances de la semiótica en otras formas de comunicacion.

La "historia del arte", o "historia de las ideologías en imagenes", o "análisis de los discursos iconograficos" demuestra en su dedicación a los diferentes aspectos de la producción de imagenes su dominio como disciplina en este objeto de estudio. Sin embargo, insistimos, los aportes interdisciplinarios al rompimiento de las fronteras teóricas de cada especialización aportan sin duda mayores posibilidades de interpretación quiza hacia una nueva ciencia de las imagenes.

Para conseguir nuestros objetivos en el capitulo tres, reivindicamos la tradición del historia del arte que surge a principios del siglo XX, y a sabiendas de no ser exhaustivos nos propusimos rescatar y aplicar los aportes de la escuela alemana de análisis de la forma: Wolfflin, Worringer, Arnheim, asi como de las posibilidades que permite el método iconologico de Panofsky, como parte de la teoría con la que es posible estudiar la producción iconografica no solo del siglo XVI sino también de la producida por las sociedades prehispanicas.

Nuestro enfoque al análisis formal reconoce por supuesto sus antecedentes en las propuestas de Wolfflin en sus Principios fundamentales de la historia del arte, publicadas por primera vez en 1940, en donde reconoce la existencia de formas internas y externas de la imagen, y que aquí hemos conceptualizado como los signos visibles y los signos invisibles.

Hemos insistido en ese espacio en el análisis de las formas "interiores" o invisibles de la imagen entendiendo la forma a través de las relaciones mutuas entre las partes o elementos de estructuración de la imagen postulando que es en este aspecto constitutivo de la imagen en el que podemos reconocer lo que vendría a ser el nivel sintagmático de elaboración de los significados en las imágenes. Ha sido en este aspecto en el que hemos descubierto son más importantes los cambios en la conquista de las imágenes en México y que constituye uno de nuestros argumentos centrales como ha escrito Wolfflin: "...las transformaciones de la imaginación formal se verifican a un nivel más profundo y su significado estriba en el hecho de que condicionan una actitud fundamentalmente diversa respecto al mundo visible. Se ve otra cosa y de otra manera." (Wolfflin, 1988:15)

Consideramos allí que los planteamientos de los autores que para nuestros fines aplicamos corresponden de acuerdo a nuestros intereses los más destacados en la historia del arte en los aspectos que nos hemos propuesto abordar, sin embargo estamos conscientes que no son exhaustivos y que mucho más podemos subrayar con mayor dedicación y profundidad aun de aspectos con los que se pueda encontrar aparente divergencia.

En ese espacio de análisis una de las reflexiones esenciales que se han planteado en torno a las imágenes como potenciales comunicadoras ha sido aquella que se pregunta en calidad de que las imágenes han de ser consideradas como lenguaje. Al respecto la argumentación que desarrolla el historiador del arte Rudolf Arnheim muestra la atención desde un momento de la historia del arte a tan central reflexión: "...pueden servir como representaciones o como símbolos; pueden también utilizarse como meros signos.... Los tres términos- representación, símbolo, signo, (picture, symbol, sign)- no se refieren a tres clases de imágenes. Más bien describen tres funciones que las imágenes cumplen. Una imagen particular puede utilizarse para cada una de estas funciones y a menudo sirve a más de una al mismo tiempo..., la imagen de por sí no indica cuál es su función.... Una imagen sirve meramente como signo en la medida en que denota un contenido particular sin reflejar sus características visualmente. En el sentido más estricto es quizás imposible que un objeto visual no sea un signo. En la lengua escrita, la variedad de grupos de letras utilizadas para designar las palabras sirve propósitos similares de identificación y distinción y, por tanto, las letras y las palabras son, en este sentido signos.(...) En la medida en que las imágenes sean signos, pueden servir sólo como medios indirectos porque operan como meras referencias a las cosas que denotan. No son análogos y, por tanto, de por sí, no pueden utilizarse como medios para

el pensamiento.(...) Las imágenes son representaciones en la medida en que retratan cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas. Cumplen con su función mediante la captación y evidenciación de alguna cualidad pertinente- forma, color, movimiento-de los objetos o actividades que describen. Las representaciones no pueden ser meras réplicas, esto es, copias fieles que sólo se diferencian del modelo por azarosas imperfecciones. Una representación puede ubicarse a los más variados niveles de abstracción.(...) La abstracción es un medio por el cual la representación interpreta lo que retrata.(...) Una representación es un enunciado sobre las cualidades visuales, y un tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción. El observador sólo debe hacer sus propias decisiones sobre la naturaleza de lo que ve, cuando la representación es incompleta, imprecisa o ambigua con respecto a estas cualidades abstractas.(...) Una imagen actúa como símbolo en la medida en que retrata cosas ubicadas a un más alto nivel de abstracción que el símbolo mismo. Un símbolo concede forma particular a tipos de cosas o constelaciones de fuerzas. Toda imagen es, por supuesto, una cosa particular y, al referirse a una especie de cosa, sirve como símbolo,...(...)En principio, todo espécimen o réplica de un espécimen puede servir como símbolo si alguien decide utilizarlo con ese fin.(...) La función simbólica puede también ser ejercida por imágenes sumamente abstractas.(...) Dado que pueden trazarse imágenes a cualquier nivel de abstracción, bien vale la pena preguntarse en qué medida los diferentes grados de abstracción se adecuan a las tres funciones ... " (Arnheim, 1969:133-137)

Toda la propositiva argumentación desarrollada por Arnheim en este sentido refiere a algunos de los aspectos teóricos de mayor importancia de las imágenes que como se vera son apuntadas por otros autores y se resuelven en nuestro análisis mediante los aportes interdisciplinarios y en concreto por los planteamientos teóricos y operativos expuestos por la semiótica en los que el problema se resuelve de manera mas clara a nuestro parecer tal como nos lo hemos propuesto exponer como parte de la perspectiva semiótica de que nos hemos valido para el presente estudio y en la que mas adelante vamos a reflexionar. En cualquier caso la argumentacion de Arnheim plantea de manera extensa y lucida las capacidades comunicativas de las imagenes y las condiciones teóricas de su análisis desde un momento de la historia del análisis de las imagenes.

A partir de las anteriores consideraciones enfrentamos toda una discusión en torno al carácter analógico, icónico, de representación, señalización, simbolización etc., la cual esta

para nosotros superada a partir de nuestra opción por la definición exclusiva de signo y la constitución de los mensajes propuesta por una corriente de la semiótica, en particular por los planteamientos expuestos por Hodge & Kress en su trabajo Social Semiotics, 1988 de que nos hemos valido para estos planteamientos. Creemos innecesario profundizar en tal polémica por considerar que rebasaría los fines planteados, pero no hemos querido pasarla por alto, considerando que aunque nuestra propuesta teórico metodológica lo plantea de diferente manera, sin duda este aspecto ha sido un punto de discusión que nos dificultaba la operatividad del planteamiento semiótico.

Uno de los conceptos fundamentales para el análisis de las imágenes que han desarrollado los historiadores del arte es aquel que distingue entre lo lineal y lo pictórico. De acuerdo a las investigaciones en este sentido se ha reconocido que la pintura occidental fue de carácter lineal hasta el siglo XVI, llagándose a transformar a lo pictórico hasta el siglo XVIII. En este sentido reconoceremos las influencias pictóricas o factores de composición europeas al momento de la conquista predominantemente de carácter lineal que se reflejan también en la elaboración del edificio analizado.

Al respecto hicimos valer para nuestro análisis algunos conceptos referentes a esta diferenciación que retomaremos a la manera de otro historiador del arte que es Wölfflin:

"El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad como si pudiese tocarlos con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto. La representación y la cosa son, por decirlo así, idénticas. Por el contrario, el estilo pictórico se aparta más o menos de la cosa tal como es. No reconoce ya los contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas, dibujo y modelado no coinciden ya en sentido geométrico con el substrato plástico de la forma, reduciéndose a reproducir la apariencia óptica de la cosa." (Wölfflin, 1961:31)

La resolución técnica de los fenómenos ópticos en un plano bidimensional es un aspecto de central interés para este estudio; de tal manera hemos de recoger los aportes que en torno a este tema tenemos en la historia del arte.[2]

²En este sentido convenimos con el maestro J.Acha quien se vale de los aportes establecidos por Marx Wartofsky en su trabajo "Picturing and representing" de quien cita que: "a) las reglas de la perspectiva visual no son ni correctas ni erróneas, constituyen

La representación del espacio físico, social, geográfico o de otra índole y las técnicas plásticas para lograrlo concentra nuestra atención en tanto que encontramos que este es un aspecto de la representación iconográfica en el que hemos podido reconocer aspectos de los sistemas utilizados e información del proceso de transformación de los códigos que se enfrentan.

En concreto el reconocimiento de la presencia o ausencia de formulas para la representación no solo de los fenómenos ópticos como es la perspectiva geométrica, los planos yuxtapuestos o planos recíprocos (figura y fondo), simbólica, ortogonal, o el recurso del tamaño, para lograr representar en dos planos lo que se ve a nivel tridimensional, sino también de los aspectos de carácter jerárquico o de relaciones sociales que de esa manera se representan en la elaboración de la imagen.

Las diferencias reconocibles en la comparación entre imágenes en cuanto a los recursos de representación utilizados, ya sea por ejemplo entre códigos, pintura mural o la cerámica (entre otros), parecen mostrarnos que no se trata de falta de habilidades técnicas o conceptuales en general, sino que más bien se trata de la aplicación de recursos distintos para representar lo deseado en cada caso.

Los recursos iconográficos para la representación de ideas, conceptos y mensajes, utilizados para la comunicación a distinto tipo de público en el período prehispánico parecen mostrar variedad en su uso. Esta sugerencia no puede ser más que una hipótesis que requerirá ser estudiada en otra ocasión como posible hipótesis de tal manera que por ahora nuestra aproximación a nuestro objeto de estudio fue abordado como un caso particular en un código en un momento muy particular de la historia de la producción de imágenes en México.

Quizá el mayor aporte en términos de método para el análisis de las imágenes desde la historia del arte es el que ha planteado Panofsky en su trabajo El Significado en las Artes Visuales, del cual extraeremos algunos puntos centrales de su planteamiento que sirvieron de base a nuestra discusión, no obstante consideramos la idea de que esta es hasta ahora la perspectiva de análisis de la historia del arte más desarrollada que conocemos.

proposiciones de identificación;b)la representación bidimensional de la realidad tridimensional no es paradójica, vemos la tridimensionalidad a través de la bidimensionalidad de las representaciones gráficas, y que los modos de representar gráficamente (de figurar o depiction) la realidad visible, son históricos y determinan nuestra manera de percibir dicha realidad.(Acha 1988:130)

Para abordar el problema de la significación en las artes visuales que como hemos señalado es uno de los aspectos de las imágenes que más atención han llamado, Panofsky propuso entonces la definición de *ICONOGRAFIA*, rama de la historia del arte que se ocupa de este fin. Para esto, estableció que la significación en la obra de arte se puede dividir en los siguientes tres niveles::

1- Significación primaria o natural, (que a la vez se subdivide en significación fáctica y significación expresiva.): ésta se aprende identificando formas puras (ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce moldeadas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior.

El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales, puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

Es notable como la intención central de Panofsky en su método consiste en conseguir descifrar como se produce la significación en sus distintos niveles, intención que nos propusimos continuar en nuestra propuesta.

En este trabajo nuestro desarrollo teórico analítico transforma hasta cierto punto estas ideas de Panofsky en la estructura de los tres primeros capítulos. Contamos con el recurso de la historia y las fuentes literarias para ubicar la producción de nuestras imágenes en el primer capítulo, y adelante abordamos el análisis de la construcción de las formas como niveles de elaboración de significantes (signos y mensajes del texto), lo cual se divide de acuerdo al tipo de signos en el capítulo dos y tres.

Reconocimos como parte de las capacidades del diseño gráfico la identificación de los elementos con que se conforman las formas que son principio de las imágenes; pero también identificamos que la organización de esas formas en el espacio constituyen signos y mensajes gracias a los cuales se consigue la elaboración de complejas significaciones.

El segundo nivel de análisis en el método de Panofsky corresponde en su caso a:

2- Significación secundaria o convencional.: esta se aprende al establecer una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos. (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse *IMAGENES* y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos llamaban *INVENCIONI* y que en la actualidad llamamos *historias y alegorías*.

La identificación de semejantes "*IMAGENES, HISTORIAS O ALEGORIAS*, corresponde al dominio de la iconografía.

Cuando hablamos del "asunto o significado", en contraposición a la forma, se alude principalmente a la esfera del asunto secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias o alegorías, en contraste con la esfera del "asunto" primario o natural, expresado en motivos artísticos.

El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, presupone algo más que esta familiaridad con los objetos y los acontecimientos que adquirimos mediante la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como nos los transmiten las fuentes literarias, y asimilados, ya sea por medio de una lectura intencionada, ya por medio de la tradición oral, sin embargo, si únicamente dispusiéramos de las fuentes literarias, nos veríamos en situación comprometida. Lo anterior ha sido nuestro propósito al comenzar nuestro trabajo con el capítulo primero.

De igual modo que nos es dado corregir y guiar nuestra experiencia práctica investigando acerca de la manera en que bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se han expresado a través de las formas en el análisis iconológico nos es dado corregir y suplementar nuestros conocimientos de las fuentes literarias investigando acerca de la manera en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos se han expresado a través de los objetos y acontecimientos. Esta prerrogativa para el análisis del arte clásico europeo de contar con las fuentes literarias desgraciadamente se carece en gran medida con respecto a las tradiciones que comunican las imágenes mesoamericanas, sin embargo hemos podido contar con información rescatada en ese momento histórico en que ubicamos la transición de una mirada a otra.

Finalmente Panofsky plantea el nivel de análisis superior al de los textos correspondiente a aquel del discurso que de acuerdo a nuestro apego a la teoría de la producción de significados correspondería es una adecuación del que propone este autor:

3- Significación intrínseca o contenido: Esta se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia filosófica o religiosa, matizada por una personalidad y condensada en una obra; estos principios se manifiestan a través de los "procedimientos de composición" y de la "significación iconográfica" simultáneamente. En el presente análisis como hemos dicho esta es la ideología que subyace a tales representaciones consideradas como discurso.

Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, período o artista, son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo.

Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones, de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como valores simbólicos, dice Panofsky.

El descubrimiento e interpretación de éstos valores simbólicos constituye el objeto de lo que podemos llamar *ICONOLOGIA* en contraposición a *ICONOGRAFIA*: "descripción y clasificación de las imágenes, que nos informa sobre donde y cuando determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos".

Ha sido nuestra dedicación en este trabajo el análisis de la elaboración de los procesos de significación en los textos citados, lo cual, de acuerdo a Panofsky sería parte del análisis preiconográfico e iconográfico. Desde allí hemos vislumbrando la continuidad del análisis en el nivel correspondiente a la iconología o el análisis del discurso en la comunicación por medio de imágenes, sin embargo esa dimensión supera ya nuestras presentes intenciones.

La *ICONOLOGIA* es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. El análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica.

Para poner a prueba su método Panofsky se pregunta, ¿cómo podemos saber si la labor de investigación tanto en el análisis formal, como en el pre-iconográfico, así como en el iconológico es correcta?

En el caso de la descripción pre-iconográfica, de la esfera de los motivos, los acontecimientos y objetos cuya representación por medio de líneas, colores y volúmenes constituye el universo de los motivos, pueden ser identificados sobre la base de nuestra experiencia práctica, en nuestra propuesta creemos que esa posibilidad nos la dan los avances del diseño gráfico. Nos es imposible en principio lograr una descripción pre-iconográfica correcta, o identificación del asunto primario, limitándonos a aplicar sin discriminación nuestra experiencia práctica a la obra de arte; esta experiencia práctica es indispensable, así como suficiente en cuanto material para una descripción pre-iconográfica, pero no nos garantiza su corrección dice Panofsky; sin embargo, creemos que esto sí es posible conseguirlo mediante la especificidad del diseño gráfico.

Ha sido nuestra intención a lo largo de la argumentación de los capítulos anteriores mostrar como ideas de esta propuesta de Panofsky las hemos reinterpretado o refuncionalizado de tal forma que sirven de base a nuestro análisis sin ser iguales. Para Panofsky las historias o alegorías se representan iconográficamente y se pueden analizar como sistemas que producen elementos significantes; en nuestro caso hemos insistido en la operatividad de los conceptos y el método de la semiótica en el análisis de los fenómenos de significación adecuado en este caso a los sistemas iconográficos.

DEL CAOS AL SIGNO: TRADUCCION DE LENGUAJES

Al definir que habríamos de abordar nuestro objeto de estudio como un fenómeno de comunicación y en tanto que consideramos que toda comunicación se da por medio de signos que se consideran como tales en tanto han sido codificados en la construcción de sus lenguajes, encontramos en los planteamientos teóricos que la teoría de la comunicación y la semiótica han desarrollado en este sentido la suficiente precisión de sus definiciones y la

operatividad de sus conceptos aplicables a las formulaciones del dominio de las artes visuales.

Consideramos que la semiótica es una ampliación de la aproximación que desde la lingüística se desarrolló de los conceptos forjados para el análisis de la comunicación humana, comenzando por el reconocimiento del concepto de signo como el elemento primario en la cadena de constitución de significados elaborados en lenguajes.

El desarrollo de la investigación semiótica parece presentar traslapes con los campos tradicionales de las ciencias sociales. En la antropología en particular, esta tiene un impacto trascendental cuando de acuerdo a Winkin (ibid,109), Eco en la elaboración de una teoría general de la semiótica la define como: "... una teoría general de la cultura". La cultura, para Eco, debe estudiarse como un "fenómeno de comunicación fundado en sistemas de significación". La semiótica se convierte así dice Winkin en un sustituto de la antropología cultural.[3] Este posible traslape o sustitución no lo consideramos propiamente sino en tanto método de análisis de los sistemas de significación de los dominios de cada disciplina, ya sea aquel de las artes visuales o de la antropología.

El desarrollo del pensamiento en torno al concepto de signo como elemento fundamental de comunicación ha sido ampliado a partir de la lingüística y más ampliamente desde lo que se ha llamado semiótica. A partir de ello, sabemos que el reconocimiento y verificación de los aspectos que generan significación están ligados a otras dimensiones más allá de sus propios sistemas y procesos particulares de cada tipo de signos como en su caso son los identificados como lingüísticas. La dimensión significativa de todo signo esta entonces ligada a dimensiones de significación que superan sus propios sistemas en los cuales se organizan para transmitir sentido.

De acuerdo a nuestra postura teórica, lo que esta visión sobre el signo hace, es permitir el reconocimiento de las diversas dimensiones significativas asociados a la constitución del valor informativo del signo que se establece en relaciona a los contextos comunicativos; es decir, reconocer las diferentes dimensiones y aspectos que cargan de significación a los signos más allá de sus propios sistemas paradigmáticos por los que se organiza como sistema independiente.

³Y.Winkin en la tercera parte del estudio preliminar de La nueva comunicacion,3- "Conexiones y aberturas ?Hacia una ciencia de la comunicacion?", cita a Eco de Atheory of semiótica, Bloomington, Indiana Univ. Press,1976

El signo en la comunicación está regido por sistemas de relaciones paradigmáticas que constituyen los sistemas de relaciones de los elementos constitutivos de la lengua según ha advertido la lingüística; pero ha sido la visión semiótica la que insiste en que la completa o amplia dimensión del signo no está dada solamente por las propias estructuras de los sistemas paradigmáticos de comunicación, sino por otras dimensiones que residen en las distintas dimensiones de la información con que se formulan los signos.

La semiótica, al apelar a las diversas dimensiones de información con que el signo puede contar, no hace más que apelar a la necesaria atención a los diversos aspectos de la información que lo constituyen y que son materia propia de diversas disciplinas de cuya información está transmitiendo el signo.

La semiótica nace del seno de la lingüística en tanto que analiza y se propone explicar la información que porta el signo lingüístico y su sistema en conjunto; es decir, la lengua como un sistema de comunicación. A partir de eso la semiótica avanza en el campo de la comunicación en tanto hace extensivo el concepto de signo como aspecto básico en otras formas de comunicación y no solo en la lengua, y reconoce además las distintas dimensiones de información que es capaz de portar el signo, permitiendo conseguir como perspectiva de análisis una aproximación más amplia de los fenómenos de comunicación humana.

La semiótica, y el estudio del signo en cada caso, depende de la especificidad de la información de la disciplina a la que está asociado. Lo que la semiótica aporta a las disciplinas específicas no es sólo el reconocimiento de la especificidad de los códigos de información específicos por los cuales el signo y por consiguiente los sistemas de significación permiten transmitir la información que les ocupa. La utilidad de la semiótica de acuerdo a nuestra posición no reside en que se avoque a los temas o disciplinas específicas o tipo de información que el signo transmita, sino en esclarecer cómo el signo y los sistemas de comunicación logran su cometido en la especificidad de todas aquellas.

La semiótica para este caso es un recurso metodológico que plantea el reconocimiento de las condiciones históricas en que se construye el signo, y de cómo el signo y sus sistemas de significación además de constituir en sí mismos sistemas autocontenidos y autosuficientes, están asociados y forman parte de sistemas de información integrales que componen el amplio fenómeno de la comunicación humana.

Uno de los aspectos que amplía la perspectiva semiótica para el análisis de las imágenes de los grupos sociales, es el planteamiento de la necesidad de abordar la

aproximación de aquellas ligadas a las condiciones de elaboración, circulación y consumo en el medio social.

La semiótica, insisteremos, no es para nosotros otra disciplina de análisis de las materias específicas, sino una propuesta de análisis del signo específico de aquellas y los fenómenos de significación de la información de tales materias. Este recurso, además de plantear la necesidad de entender y relacionar el valor comunicativo de los signos en los distintos niveles de elaboración de significado, (más allá de las limitaciones de su propio código y sistema) reconoce que la constitución del significado supera el propio sistema y se establece y cobra sentido dentro de un sistema mayor de significación que es la ideología.

Aspectos diversos de las distintas dimensiones en las que cobran sentido algunos signos han sido apuntados desde varios estudios llamados de semiótica en tanto son abordados como comunicación, y en tanto las propias disciplinas que reclaman su dominio se han visto limitados al no abordarlos en los términos que la semiótica permite plantear ahora.

El manejo del concepto de signo ligado a la comunicación en la antropología quedó delegado básicamente a la lingüística. Las condiciones conceptuales impuestas al signo por la lingüística en un principio prometen desde la semiótica más amplias y operativas posibilidades de interpretación de los procesos de significación en los que se superan las limitaciones de los estudios pioneros a estos fenómenos.

Estos serían algunas de las propuestas que encontramos en algunos de los trabajos de la semiótica en los que encontramos relacionadas nuestras ideas al proponernos buscar detectar y señalar en un análisis específico las dimensiones reconocibles en los signos identificados. El análisis de los signos iconográficos por medio de los cuales se comunica información de los diversos aspectos de la sociedad que interesan en este caso a la antropología lo permiten las artes visuales pero la operatividad de los conceptos están dados ahora gracias al desarrollo de la semiótica.

La información que nos ha interesado extraer de los signos que abordamos corresponde al campo de la antropología (información de los diferentes órdenes de lo social), codificada y decodificable por medio de los recursos (de representación) que el diseño gráfico, y la historia del arte operativizadas gracias a la semiótica, han de poder definir y explicar, así, lo que creímos necesario y primordial, dentro de nuestras posibilidades por supuesto, fue en primer lugar buscar reconocer y exponer cuáles serían los recursos de representación a los que se ha

acudido para lograr tal texto para finalmente señalar a que tipo de información de los social se referían tales signos y consecuentes mensajes.

Para continuar nuestras reflexiones de la teoría y método de que nos hemos valido recurrimos a otro conjunto de consideraciones y definiciones que nos permitieron explicitar nuestros propósitos.

Jakobson, en su formulación de las teorías de las comunicaciones, plantea que la función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Esto implica un objeto (cosa de que se habla o referente), la identificación de los signos como parte de un código, y un medio de transmisión, todo esto por supuesto formulado entre un emisor y un receptor. Tal propuesta sería válida para todos los tipos de comunicación. (Jakobson, 19__ : __) en Guiraud citar convenientemente)

En este sentido los avances de la semiótica postulan que:

"Un signo es un estímulo, es decir una substancia sensible cuya imagen mental esta asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estimulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación. (Guiraud 198-)

Al respecto reconocimos entonces que un signo puede ser desde un punto hasta un complejo de materia visual sin intermedia en esto su grado de analogismo o abstracción.

En uno de los trabajos de difusión de los avances y propuestas mas conocidas de la semiología que es el libro, La semiología, Pierre Guiraud expone un conjunto de ideas en torno a la semiótica o semiología, de las cuales señalaremos solo una selección básica de aquellas que sirvieron para su aplicación en el desarrollo de nuestros intereses.

Todo signo implica dos términos, nos recuerda Guiraud: un significante y un significado, a los que hay que agregar un modo de significación o de relación entre ambos.

La relación entre el significante y el significado, es en todos los casos, convencional. Cuando se trata de signos motivados o de indicios naturales utilizados en función de signos, es la resultante de un acuerdo entre los usuarios. La convención puede ser implícita o explicita en distintos grados.

La codificación es un acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significante y el significado y la respetan en el empleo del signo.

Teóricamente la eficacia de la comunicación postula que a cada significado corresponde un significante y uno solo e, inversamente, que cada significado se expresa por medio de un solo significante. En la práctica, son numerosos los sistemas en que un significante puede remitir a varios significados y donde cada significado puede expresarse por medio de varios significantes.

Por un lado el signo y sus valores de significación dentro de su propio sistema, y por otro, el signo comprendido en sus posibles diversas dimensiones de lo social. Así la diferencia entre significado y significante permite referir no solo a una otra dimensión de su significado sino a cualquiera con la que éste esté vinculado.

Si consideramos que una de las principales tareas de la semiótica es la identificación de las unidades y niveles de los procesos de significación, como establecen los especialistas de esta materia, aquí nos encontramos en tal tarea en el campo de las artes visuales que son a nuestro juicio a las que compete la creación de las imágenes que nos ocupan.

El sentido, dice Guiraud, es una relación y esta relación envuelve cada sentido en un nuevo sentido. Si la semiología debe ser la ciencia de los signos, engloba todo el saber, toda la experiencia, pues todo es signo: todo es significado y todo es significante. Esta afirmación nos sirve aquí para insistir en la necesidad de reconocer el dominio de las distintas disciplinas en sus campos de información específicos dado que como todo es significado y significante cada una de ellas puede por principio explicar los fenómenos de significación que las particulariza valiéndose de los planteamientos de la semiótica.

Anotamos también algunas ideas que Roland Barthes nos propone en su libro La semiología, donde su propósito es: "desentrañar de la lingüística conceptos analíticos que puedan que puedan ser útiles en la investigación semiológica":

"Lengua y habla, significado-significante, sistema-sintagma, denotación y conotación. La dicotomía en la clasificación es un hecho que llama la atención ya que parece representar la estructura binaria del mismo sistema con el cual se construye el discurso de las ciencias humanas. " (Barthes.1976:--)

Con respecto a la constitución del signo Barthes propone:

"El significado y el significante son en la teoría Saussuriana, los componentes del signo. Existen en torno al término signo una serie de términos afines y desemejantes: señal, índice, icono, símbolo, alegoría. Todos remiten necesariamente a una relación

entre dos relata. Hasta que Saussure no encontró las palabras *significante / significado*, signo fue muy ambiguo pues tenía tendencia a confundirse sólo con el significado, Saussure optó por *significante/significado*, cuya unión forma el signo. (ibid---)

El signo está compuesto por un *significante* y un *significado*: nos dice Barthes. El plano de los *significantes* constituye el plano de expresión y el de los *significados* el plano del contenido. En cuanto a la *denotación* y la *connotación*, todo sistema de *significación* implica un plano de expresión y un plano de contenido y que la *significación* coincide con la relación de los dos planos. Con respecto a este otro binario (*denotación connotación*) al plantear que como reconocemos diversos planos de contenido y no uno solo, y como encontramos que los planteamientos semióticos lo explican más ampliamente como la interrelación (*intercontextualidad??*) entre distintos sistemas de referencia de información comprendidos en los lenguajes, quedan así sustituidos.

A partir del planteamiento de Barthes que propone que: "La finalidad de la investigación semiológica consiste en reconstituir el funcionamiento de los sistemas de *significación* ajenos al lenguaje". (Barthes, 1976:--), entendiéndolo por "lenguaje" a la materia de la lingüística, insistimos en que nuestro esfuerzo en ese sentido está aquí dirigido a la iconografía.

Nuestra perspectiva requirió en primera instancia reconocer la existencia de otros lenguajes a los que no se ha reconocido tal status y han sido llamados entre otros términos como "sistemas de *significación*", "representaciones o formas simbólicas". [4] Hay que reconocer que de alguna manera esto se ha empezado a hacer en los primeros aportes de la semiótica que no obstante en teoría han planteado que esta disciplina habría de dedicarse a todos los sistemas de signos, parece ir a su vez presentando la necesidad de ciertas reformulaciones que le den mayor objetividad de aplicación en las disciplinas específicas.

Nos dimos cuenta de que en ninguno de los trabajos antes citados se encuentra mencionado siquiera el término lenguaje para hablar de algo que no sea el objeto de la lingüística; mucho menos lenguaje visual aun cuando se ha hablado en varias ocasiones de

⁴Estos términos están continuamente presentes en casi todos los trabajos que tocan el tema, poniendo por ejemplo aquí los presentados por Hanks William F. en "Word and Image in a Semiótica Perspective", en Word and Image in Maya Culture (Explorations in language, writing and representation), UTAH Press 1989.

imágenes que hacen referencia a él.[5] La lingüística pensamos, no sólo ha aportado mucho al desarrollo de la semiótica sino que también la ha limitado considerablemente ostentando el privilegio de ser "el lenguaje".

Entre los aportes más destacados que se han hecho al desarrollo de la semiótica en la imagen consideramos los de Eco. Este autor en su trabajo "Los códigos visuales" parte de aclarar que los fenómenos de comunicación en las imágenes no son estrictamente de carácter lingüístico. Esto lo sostiene primero porque el signo no es exclusivo de la lingüística; el valor de signo de los fenómenos visuales es real. La semiótica nos dice es una ciencia autónoma precisamente porque consigue formalizar distintos actos comunicativos.

Eco retoma las distinciones triádicas del signo propuestas por Peirce, y enfoca esas distinciones en particular hacia el signo en relación con el propio objeto, y en este aspecto insiste en que los símbolos visuales forman parte de un "lenguaje" codificado.

Partiendo de Peirce que definía "los íconos como los signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren", Eco rescata el concepto de signo icónico. Peirce refiriéndose a los diagramas decía que son signos icónicos porque reproducen las formas de las relaciones reales a que se refieren (un sintagma visual X puede ser un signo icónico).

Eco se pregunta: ¿ que propiedades tiene el objeto denotado? (que percibo, que siento, que estímulos visuales, colores , relaciones espaciales ?); y de ello retomamos que:

"(...)el problema semiótico de las comunicaciones visuales es saber que sucede para que puedan aparecer iguales a las cosas un signo gráfico o fotográfico que no tienen ningún elemento material común con ellos.(...)Todo el problema estriba precisamente en saber qué y como son estas relaciones y de que modo se comunican.(...)Pero si no tienen elementos materiales comunes, puede ser que el signo figurativo comunique formas relacionables iguales por medio de soportes distintos. Digamos pues- dice Eco- que los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas."(ibid.---)

Este autor plantea con respecto a nuestras preguntas primordiales que también ya citamos de Arnheim, en cuanto a descubrir que es lo que se representa con la imagen creada:

⁵El otro extremo de esta ausencia es ahora la proliferación de las referencias indiscriminadas al término visual y la creación decomo el término "antropología visual"

"(...) seleccionamos los aspectos fundamentales de lo percibido basándonos en códigos de reconocimiento. (p.ej. la zebra) Aplicamos un factor de diferenciación que puede variar la reconocibilidad del signo icónico depende de la selección de estos aspectos. Las unidades pertinentes han de comunicarse. Por lo tanto existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento." (ibid:58?)

En nuestro esfuerzo por definir el signo icónico nos apareció continuamente la siguiente cuestión que tuvimos que considerar: "las propiedades que tiene en común con el objeto, ¿son las que se ven o las que se saben.?"

Y de la pregunta de si se reproducen las propiedades que se ven, o las que se saben tenemos según Eco que:

"El artista del Renacimiento reproduce las propiedades que ve, el pintor cubista las que sabe. Por lo tanto, el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas." (...) Así pues, el código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva. (...) Todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención." (ibidem)

De tal manera tenemos que, finaliza Eco en ese trabajo:

"el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homologa al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en la que se realizan estas operaciones." (ibidem)

Señalamos al principio que para los fines de este trabajo y como concepto clave nos habríamos de valer del término y concepto de signo icónico basándonos en Eco, ya que de acuerdo a nuestras perspectivas este nos permitió desarrollar y establecer una mayor precisión al referirnos a los elementos y procesos constituyentes de los fenómenos comunicativos de tal forma de expresión.

Otro autor destacado de la semiología que nos permitió desarrollar parte de nuestras ideas ha sido Greimas, de quien retomamos varios de los aspectos de nuestro interés y que son fundamentales en la argumentación general de este trabajo. Él, en su trabajo titulado "Semiótica figurativa y semiótica plástica" (Greimas 1986), plantea varios puntos específicos de nuestra discusión que extraeremos enseguida para integrarlos al marco general en que se discute nuestra propuesta teórica.

Este autor plantea en ese trabajo que en el marco de la antropología la semiótica ha tenido restringidos aportes específicamente en el campo de la teoría de lo visual considerando que lo que se ha llamado semiótica visual: "a menudo solo es un catálogo de nuestras perplejidades y falsas evidencias". (Greimas 1986:9)

Revisando algunas nociones de este campo recorre varios puntos que como hemos insistido en este trabajo son materia del dominio de las artes visuales.

La primera interrogación que se plantea es si la semiótica visual se habría de ocupar de los mensajes "construidos" o "artificiales", en oposición a los mensajes "naturales" y a los mundos "naturales". En este sentido discute algunas condiciones que definirían lo que se ha llamado la semiótica visual. Si es que tal semiótica visual se ocupa de soportes planos o espacios tridimensionales nos lleva inevitablemente a la paradoja de que las escrituras serían parte de esos dominios y esto desataría su supuesta especificidad. Por otro lado, tales superficies, planos o espacios a su vez, reconoce Greimas, ya son a su vez sistemas significantes; esto como se habrá visto corresponde en este trabajo a lo que hemos reconocido como la formulación de los formatos y las armonías en los signos invisibles.

El fenómeno y noción de *REPRESENTACION* como punto de partida en la teoría sobre lo visual ha causado amplios planteamientos a los cuales Greimas se añade. El reflexiona sobre el tema partiendo de una representación plana como es la escritura donde la representación gráfica (la escritura) de la representación fonética de nuestras ideas (lengua hablada) son la correspondencia entre dos sistemas -gráfico y fónica. Entonces aparece la discusión que ha creado mayores confusiones a nuestro parecer que es el de la relación arbitraria entre el representante y el representado. Aquí se hacen ver de nuevo los términos *ICONO*, *SIGNO*, *ICONOCIDAD*, en la imagen en tanto que se plantea que la imagen podría ser solo imitación de la naturaleza; sin embargo, dice Greimas, "la iconización y la abstracción solo son, pues, grados de los niveles variables de la figuratividad." (Greimas 1986:15) Esta observación como hemos de notar en otros autores dentro de las artes plásticas nos dirige hacia los

planteamientos teóricos correspondientes a las imágenes como sistemas de signos tal como lo hemos propuesto.

Creo que las intenciones de abordar el fenómeno de la imagen desde la investigación llamada semiótica visual limitada o no a la figuratividad- según Greimas- presenta sus limitaciones de análisis en tanto que no reconozca los aportes y la necesidad de recurrir a las artes visuales para superar sus restricciones.

El "olvido" desde la semiótica del funcionamiento de los sistemas de comunicación desarrollados tanto por la teoría como por la práctica de las artes visuales y la inevitable necesidad de recurrir a los conocimientos desarrollados por estas u otras disciplinas según el caso, aparece evidenciado en nuestra propuesta frente a lo que daría ese autor:

" Mientras la lectura del texto escrito es lineal y unidimensional (de izq. a derecha, o inversamente) y permite interpretar la palabra especializada como un sintagma aplanado, la superficie pintada o dibujada no revela, mediante ningún artificio ostensible, el proceso semiótico que supuestamente se inscribe en él." (Greimas 1986:19)

Por otro lado un trabajo de semiótica en el que encontramos capacidad de respuesta a varias de las interrogantes de carácter semiótico que nos planteamos y del cual nos valimos de manera central es el de Robert Hodge y Gunther Kress, Social Semiótica del cual tomamos varios planteamientos analíticos de este trabajo para aplicar en esta perspectiva de análisis. También ha sido de gran influencia el libro Lenguaje as Ideology de los mismos autores y sus ideas críticas.

En primer lugar como se habrá visto, definimos nuestro planteamiento de análisis de acuerdo a estos autores como:

"... el estudio general de la semiosis, esto es, los procesos y efectos de producción y reproducción, recepción y circulación de significados en todas sus formas, a través de cualquier tipo de agente de comunicación. (Semiótica como adjetivo refiere así a una variedad de cosas de este estudio, mientras "semiosis" refiere específicamente al proceso mismo.)"(Hodge, 1988:261)

Ya hemos señalado anteriormente nuestra intención consistente en adecuar la propuesta conceptual de la semiótica a la materia de las artes visuales. La sustitución y adecuación de algunos conceptos, y términos de la teoría del diseño gráfico y de la historia

del arte por aquellos de la semiótica que aparecen mas operativos dentro de una teoría general de la comunicacion es la razón de esta propuesta de análisis.

Concebimos que las imágenes a que nos referimos están compuestas por combinaciones codificadas de signos que componen mensajes, los cuales gracias a una organización sintagmatica construyen textos que hemos llamado iconográficos.

Correspondiente a los aportes de esos autores a esta propuesta tenemos que el lenguaje iconografico cuenta con los siguientes niveles de análisis de los cuales la unidad mínima de expresión gráfica queda definida en los siguientes términos:

"Un signo es una porción del plano sintagmatico que es considerado como una unidad. Este se establece tanto por la interacción de la estructura sintagmatica como de una estructura paradigmatica (o sistema de clasificación). Las estructuras paradigmaticas son conjuntos organizados de posibilidades, y el significado paradigmatico del signo se desprende del conjunto de signos que son confirmados o negados por el acto de selección en el contexto de tal estructura."(ibid:262)

Recordamos que como hablamos siempre de lenguaje iconografico incluimos al termino el sentido de "iconico" como lo tratamos mediante la definición de signo iconico según Eco. De esta manera nos propusimos especificar de que tipo de signo estabamos hablando y en que direccion apuntaba nuestra propuesta.

A partir del reconocimiento de signos iconicos consecuentemente reconocimos la existencia de unidades mínimas de significado que se llamaron mensajes:

"La unidad mas pequeña de significado que puede tener una existencia material independiente es un mensaje. Un mensaje deberá tener una existencia material en la que al menos dos unidades de significado, esto es signos, están organizados en una estructura sintagmatica ó sintagma. Un sintagma es una combinación significante de signos en el tiempo y el espacio."(Ibid:262)

En base a la anterior conceptualización reconocemos que la representación gráfica de un mensaje correspondía con la siguiente conceptualización de la semiótica:

"La expresión material de un signo en un mensaje es su significante, y el referente que este construye es su significado. Las estructuras de los sistemas del mensaje están relacionadas con las estructuras de los referentes a través de los códigos los cuales

organizan significados y significantes por medio de estructuras paradigmáticas compatibles."(ibid:262)

Considerando que nuestro acercamiento al texto seleccionado era planteado para analizar de manera comparativa y esa comparación buscaría reconocer su continuidad o sus transformaciones en tales términos esta fue considerada en el contexto de un proceso de semiosis en un tiempo y un espacio determinados:

"La sucesión de transformaciones que relacionan un texto específico con textos anteriores tiene lugar en el tiempo, real o hipotético. Igualmente importante, los hechos de semiosis también tienen lugar en el tiempo. La circulación de semiosis puede ser entendido en sí mismo como series de transformaciones, organizadas por sistemas logonómicos o escapando de su control. La transformación se define como un cambio estructural, de una estructura a otra. Las estructuras en cuestión en las transformaciones por semiosis son las estructuras que relacionan a los participantes semióticos entre sí y a la serie de mensajes y significados que estos producen."(ibidem:168)

En este sentido un concepto continuamente utilizado en la historia del arte para el reconocimiento de las diferencias formales (de los componentes gráficos) es el de estilo. En este trabajo al utilizar tal concepto lo hemos considerado como expresión del fenómeno semiótico: "el metasigno, cuya función es mantener diferencia y cohesión, y expresar la ideología de un grupo. Metasignos son conjuntos de marcadores de alianza social (solidaridad, identidad de grupo e ideología) que permean la mayor parte de los textos. Estos marcadores básicamente refieren a relaciones en el plano de la semiosis (la producción de significado) más que el plano mimético (a lo que se refiere). Estos pueden por lo tanto parecer arbitrarios o sin sentido, en tanto que estos portan consistentes significados ideológico que se vuelven claramente evidentes en referencia al plano de la semiosis."(Hodge & Kress, 1988:82)

Para terminar nuestras reflexiones en torno a la teoría y método aplicado en este trabajo insistiremos en las evidencias que hacen posible el reconocimiento general de las líneas coincidentes que se perfilan entre los aportes al pensamiento de las imágenes por parte de distintas disciplinas. Las diferentes formulaciones de los aspectos para la teoría de las imágenes que fuimos subrayando en el desarrollo de nuestros argumentos presentan como hemos querido hacer ver más que pruebas de las perspectivas que se abren en la comprensión de los fenómenos sociales asociados a la elaboración de las imágenes los grupos sociales.

BIBLIOGRAFIA.

- ADAM J.M., BOREL M.J., et al
1990 Le discours anthropologique Paris, Méridiens Klincksieck.
- ACHA Juan
1988a El consumo artistico y sus efectos, ed. trillas, México.
1988b Introduccion a la teoria de los diseños, ed. trillas México
- ALDRED Cyril
1988 Egyptian art, Thames & Hudson.
- ALCINA Franch, J.
1982 ARTE Y ANTROPOLOGIA, Alianza Forma, Madrid.
- ARGAN Giulio Carlo. et al.
El revival en las artes plasticas la arquitectura, el cine y el teatro.
Ed. GG.
- ARNHEIM, Rudolf
1978 La forma visual en la arquitectura Ed. Gilli, Barcelona.
1988 El poder del centro, Alianza Forma, Madrid.
1989 ARTE Y PERCEPCION VISUAL., Ed. alianza forma, Madrid.
El poder del centro. Alianza Ed.
- ARTIGAS. Juan B.
1979. "La piel de la arquitectura: murales de Santa Maria Xoxoteco, UNAM.
1990 "Participación indigena en la producción arquitectonica de Nueva España" . Ponencia en el IV Seminario de arquitectura Andalucía, Noviembre Fotocopiado America Sevilla.
1992 "Lo original de la arquitectura Novohispana del siglo XVI". fotocopia División de Estudios de Posgrado, fac. de Arquitectura, UNAM.

- BARTHES, R.
1987
EL SUSURRO DEL LENGUAJE, Mas alla de la palabra y la escritura. Paidos comunicacion México.
- BATESON ET AL,
1990
La nueva comunicacion, ed. kairos, 3a ed. Barcelona.
- 1991
Pasos hacia una ecologia de la mente, grupo ed. Planeta, Bs.As,
- BATAILLON, Marcel
1982
Erasmo y España, Antonio Alatorre Trans. México, F.C.E.
- BAUDOT, Georges
1990
La pugna Franciscana por México. CONACULTA, col. Los Noventas # 36, México.
- BENVENISTE Emil.
Problemas de linguistica General, S.XXI, Mexico.
- BERGER, J.
1980
ABOUT LOOKING, Pantheon Books, New York, USA.
- BURKHART, Louise M.
1989.
THE SLIPPERY EARTH. Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century, México. The University of Arizona Press, Tucson. USA.
- CALABRESE Omar
1987
La era neobarroca, ed. catedra, México
- 1987
El lenguaje del arte, paidos, mexico.

- CARMICHAEL, E.
1970 TURQUOISE MOSAICS FROM MEXICO., Published by the Trustees of the British Museum, London.
- CARRASCO, Pedro
"La transformación de la cultura indígena durante la colonia": Historia Mexicana, 25:175.203.
- CLEATOR, P.E.
1986 Los lenguajes perdidos. ed. Orbis, col. Biblioteca de Historia, Barcelona.
- CODICE AZCATITLAN
1949 Journal de la Societé des Americanistes,t.XXXVIII,
- CODICE DURAN
1990. Arrendadora Internacional, México.
- CODICE FLORENTINO
1980 Edicion facsimilar del gobierno de la Republica.
- CÓDICE MENDOCINO
1979 Editado por José Ignacio Echegaray, San Angel Ediciones S.A., México,
Echegaray ed. San Angel Ediciones
- CODICE OSUNA,
1976 o pintura del Gobernador, Alcaldes y regidores de México,ed. del servicio de publicaciones del ministerio de educacion y ciencia d España, Madrid,
- COE, Michael D.
1992 "La nueva epigrafía Maya", en NEXOS,No.177, Marzo, México.
- 1984 MEXICO. Third edition, revised and enlarged. THAMES AND HUDSON, London.
- Comunicación
revista de la UAM-X, # 29

- CHOMSKY, Noam
1970 Le strutture della sintassi, Bari.
- CHOMSKY, Noam
1969-1970 Saggi linguistici, Boringhieri, Turin, 3 vols.
- CHOMSKY, Noam
1980 Rules and representations, Columbia N.Y.
- DA VINCI L.
1980 Tratado de pintura, ed. Nacional Madrid.
- DAVIS, Flora
1985 La comunicación no verbal, Alianza Editorial, Madrid.
- DE LA MAZA, F.
1992 "Fray Diego Valadés, Escritor y Grabador Franciscano del Siglo XVI", en Francisco de la Maza, Obras escogidas, Editado por Elisa Vargas Lugo, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 79-159 UNAM, México,
- De la Torre V. E.
1973 Cartas de Fray Pedro de Gante, seminario de cultura mexicana, México.
- 1992 Descubrimiento y conquista de America.
- De la Torre Y. Rodrigo
1997 "Un caso de analisis de discurso iconografico en la conquista de México" Revista Discurso (en prensa),UNAM, 1997
- DONDIS, D.A.
1990 LA SINTAXIS DE LA IMAGEN, ed G.G.

- DORFLES, G.
1989 Elogio de la inarmonía, Editorial Lumen, Barcelona.
- 1989 Imágenes interpuestas, de las costumbres del arte. Espasa Calpe Madrid.
La arquitectura....
- Diccionario Larousse,
1989
- Diccionario de la lengua Española,
- Dubois J. et al
1983 Diccionario de Lingüística, Alianza editorial.Madrid
- Ducrot O. Todorov T.
1983 Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, S.XXI ed.8va.ed
- DURERO, A.
1979 Instituciones de Geometría, UNAM, México.
- ECO, Umberto
1965 OBRA ABIERTA (Forma e indeterminación en el arte contemporáneo, ed, Seix Barral, Barcelona.
1972 "Los códigos visuales", en La estructura ausente. Ed. Lumen, Barcelona.
- ECHEGARAY, José Ignacio
1979 "Introducción", en Código Mendocino, Editado por José Ignacio Echegaray, pp. 15-43. San Angel Ediciones, México.
- Enciclopedia Británica,
1993
- FLORENTINE CODEX
1975 Charles E. Dible Univ. of UTAH, Arthur J.D. Anderson, Published by the School of American Research and the Univ. of UTAH.
- FLORES ORTIZ, Roberto
1991 El amor de las razones. México UAM.

Fondo Editorial de la Plástica Mexicana

Juan Gerson, pintor indígena del siglo XVI-Símbolo del mestizaje-Tecamacalco Puebla. Introducción por Rafael Carrillo Azpeitia, Photographs por Manuel Alvarez Bravo; Mexico: Banco Mexicano de Comercio Exterior.

FOUCAULT, M.
1981

Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. ed. ANAGRAMA, Barcelona.

GALARZA, J.et. Al.
1985

Un cuadro Azteca en Plabras Imagenes. inedito CIESAS.

GALARZA, J.
1980

CODIX DE ZEMPOALA, Mision arqueologica Francesa, México.

GALARZA, J. y YONEDA, K.
1979

Mapa de Cuauhtinchan no.3. ,Archivo General de la Nación, México.

GARRONI E.

Proyecto de semiótica mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados ,ed. G.G., col. comunicacion visual.

GARZA CUARON Beatriz

"Semiotics in México" en The semiotic web,ed. by Thomas Sebeok & Jean Umiker-Sebeok, Mouton de Gruyter, Berlin, N.York. Amsterdam

GARZA Tarazona, Silvia
1970

ANALISIS DE LA ARQUITECTURA REPRESENTADA EN LOS CODICES MIXTECOS. tesis de maestria en antropologia, UNAM. México.

1978

CODICES GENEALOGICOS: REPRESENTACIONES ARQUITECTONICAS. INAH-SEP, Col. cientifica # 62, México.

GHYKA, Matila

- GIRARD, Jean Marie
1970 Acerca del arte, el realismo y la ideología, Ed. la flor, Buenos aires.
- GLASS, J.
1964 CATALOGO DE LA COLECCION DE CODICES, INAH, México.
- GONZAGA, __
Cronica Franciscana, S.XVI, (presenta grabados del XVI, sigue informes de motolinía y Mendieta)
- GOSSEN, Gary H. Ed
1986 Symbol and Meaning Beyond The Closed Community: Essays in Mesoamerican ideas, Albany: State Univ. of New York, Inst. for Mesoamerican Studies.
- GOODMAN Nelson
1976 Los lenguajes del arte, Seix Barral Barcelona.
- GREIMAS, A.J.
1986 "Semiótica figurativa y semiótica plástica", en MORPHE (semiótica y lingüística), año 1, Num1, Enero/Junio, Puebla, México, UAP.
- GRUZINSKI, Serge
1991. La colonización de lo imaginario, Sociedades indígenas y occidentalización en el Mexico español. Siglos XVI-XVIII, FCE, Mexico.
1992 Painting the Conquest, The Mexican Indians And The European Renaissance Flammarion, UNESCO.
- HAKANICOLAU,
19_ Historia del arte y lucha de clases, SXXI ed. Mexico.
- HALL, Edward T.
1990 El lenguaje silencioso. CONACULTA, col. Los Noventas # 32, México.
- HAMBIDGE, Jay
19_ The Elements of Dynamic Symetry, Dover Publications Inc. New york.

- HARVEY, H. R. and Hans J. Prem. Eds.
1984 Explorations in Ethnohistory: Indians of central México in the Sixteenth century. Alburquerque: Univ. of New México Press.
- HODGE, R. & KRESS, G.
1993 LANGUAGE AS IDEOLOGY, ROUTLEDGE, second ed. London N.York.
- 1988 SOCIAL SEMIOTICS, Polity Press, U.K.
- HUNTLEY, H.E.
1970 The divine proportion (A study in mathematical beauty), Dover Publications, Nueva York.
- JAKOBSON, Roman
1976 NUEVOS ENSAYOS DE LINGUISTICA GENERAL, S.XXI ed. México.
- JUNG, C.
1984 EL HOMBRE Y SUS SIMBOLOS, Buc-Caralt, Barcelona.
- KANDINSKY, V.
1990 Punto y línea sobre el plano, Premiá Editores, Colección La nave de los locos, México.
- 1990 Punto y línea sobre el plano. ed. Premiá, México.
La gramática de la creación: el futuro de la pintura.
- KNAPP, Mark L.
1985 La comunicación no verbal, Paidós Comunicación, Barcelona.
- KOBAYASHI, Jose Maria
1974 La educación como conquista: empresa Franciscana en Colegio de México, México.
- KRICKEBERG, W.
1975 LAS ANTIGUAS CULTURAS MEXICANAS, F.C.E., México.
- KUBLER, George
Mexican architecture of the Sixteenth Century.

LE SENS ET SES HETEROGENEITES

1991

sous la direction de Herman Parret, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

LITVAK, King Jaime

1985

"El estudio del arte Mesoamericano: un punto de vista disidente"; en cuadernos de arquitectura mesoamericana. num. 6, Nov. Div estudios de posgrado, fac. arquitectura UNAM.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo

1974.

"The research methods of fray Bernardino de Sahagun": the questionnaires. in Sixteen Century Mexico: The work of Sahagun. Munro Edmonson, Ed. Albuquerque : Univ. of New Mexico Press.

LORENZANO, Cesar

La estructura psicosocial del arte. Ed. SXXI

MANRIQUE, Jorge Alberto

1990

"Los procesos del arte en la Nueva Espana.", en Mexico Esplendores de treinta siglos. The Metropolitan Museum of Art. New York.

1993

El Manierismo en Mexico.

MANRIQUE CASTAÑEDA, L.

1989

"Ubicación de los documentos pictográficos de tradición Nahuatl en una tipología de sistemas de registro y de escritura.", en: PRIMER COLOQUIO DE DOCUMENTOS PICTOGRAFICOS DE TRADICION NAHUATL. Presentación de Carlos Martínez Marín, UNAM, México.

MARCUS, Joyce

1992

MESOAMERICAN WRITING SYSTEMS, propaganda, Myth, and History in four Ancient Civilizations, Princeton Univ, press, Princeton, New Jersey .

- MARQUINA IGNACIO
1960 EL TEMPLO MAYOR DE MEXICO INAH, México
- 1964 ARQUITECTURA PREHISPANICA INAH, SEP, México
- MESOAMERICAN WRITING SYSTEMS
1971-1973 A conference at Dumbarton Oaks October 30TH AND 31 ST, Elizabeth P. Benson, Editor, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harbard University, Washington, D.C.
- MORRIS, Charles
1971 Writings on the general theory of signs Mouton, The Hague.
- MORRIS, Desmond
1962 The biology of art: A study of the picture making behavior of the great apes and its relationship to human art. 176 pp. Methuen, London.
- MUNARI, Bruno
Diseño y comunicacion visual. Contribucion a una metodologia didactica. ed G.G., col Comunicacion Visual.
- NICHOLSON, H.B.
"The late pre-hispanic central Méxicoan (Aztec) Iconographic System". University of California, Los Angeles.
- PACCIOLI, Luca
1959 La Divina Proporción, Traducción del italiano de la edición de 1509, por Ricardo Restá. Ed. Losada, Buenos Aires.
- PALOMERA,
1989 "Introducción" a la Retorica Cristiana, UNAM-FCE, México.

- PANOFSKY, E.
1982 EL PODER DEL CENTRO., Ed Alianza Forma, Madrid.
1983 LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBOLICA. Ed. Lumen Madrid.
EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES. Alianza Forma, Madrid.
- PAUL KIRCHHOF,
1989 Historia Tolteca Chichimeca, Lina Odena Guemes, Luis Reyes Garcia.CIESAS, FCE, 2da. ed. Gob. del estado de Puebla.
- PIERANTONI, Rugiero
EL OJO Y LA IDEA. Paidós comunicación.
- READ, Herbert
Orígenes de la forma en el arte,
- READ, H.
IMAGEN E IDEA. FCE Mexico, 1987.
- REYES Valerio, Celerino
JUAN GERSON, LOS FRESCOS DE TECAMACHALCO. INAH.
- ROBERTSON, D.
1959 Mexican Manuscript Painting of the early colonial period. The metropolitan schools, New Haven, Yale University Press.
- ROBERTSON, Donald
1959 MEXICAN MANUSCRIPT PAINTING Of the early colonial period. The metropolitan Schools. New Haven: Yale University Press.
- ROSELL, Cecilia
.....citar |||||
- RICARD Robert,
1947 La conquista espiritual de México, ed. Jus Mexico 1947.

- SCHMANDT BESSERAT,
1992 Denise Before Writing, Univ. of Texas' press. Austin USA.
- SEBEOK Thomas, A.
1975 "Six species of signs:some propositions and strictures" Mouton Publishers.
1991 A sign is just a sign. Indiana Univ. Press. Bloomington and Indianapote. USA1
- SMITH, Mary Elizabeth
1973 PICTURE WRITING FROM ANCIENT SOUTHERN MEXICO. University of Oklahoma press: Norman, USA.
- SOUSTELLE, J.
1992 La vida cotidiana de los Aztecas en visperas de la conquista, FCE, México.
- The Codex Mendoza
1992 Berdan,Frances F.Ed. Univ. of California press.
- THE CODEX MENDOZA
1992 Editado por Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt, Oxford, University of California Press.
- THE CODEX NUTALL
1975 Ed. por Celia Nutall, Dover Publications, Inc. New York.
- THOMPSON, J. Eric S.
1971 Maya Hieroglyphic Writing, Univ. of Oklahoma Press. norman USA.
- TIRA DE LA PEREGRINACION.
- TODOROV.T & BAUDOT.G
1990 Relatos Aztecas de la conquista, CNCA, Grijalvo, col.Los noventa, Mexico

- TODOROV, Tzvetan
1981 Teorías del símbolo, Monte Avila Editores, Caracas.
- 1991 La conquista de América. El problema del otro ed. Siglo XXI. México.
- TOSCANO, Salvador
1970 Arte precolombino de México y de la América central, UNAM, Inst. Inv. Estéticas, México.
- TOUSSAINT, M.
ARTE COLONIAL EN MEXICO, UNAM, México.
- TOUSSAINT, Manuel
1965 Pintura Colonial en Mexico, UNAM, México
- TURRENT Lourdes,
1993 La conquista musical de México, FCE, México
- TOVAR de Teresa, G.
1987 LA CIUDAD DE MEXICO Y LA UTOPIA DEL SIGLO XVI, Ed. Espejo de obsidiana, México.
EL RENACIMIENTO EN MEXICO.
LUIS LAGARTO, FCE, México.
- TOWNSEND, Richard F.
1993 The AZTECS, THAMES AND HUDSON
- VALADÉS, Fray Diego
1989 Rhetorica Cristiana, UNAM/FCE, México.
- VIQUEIRA, Carmen
1977 Percepcion y cultura Un enfoque ecologico, ediciones de la casa chata # 4, México.

VYGOTSKY, Lev S.
1964

Pensamiento y lenguaje, ed. Leontaro(?) Biblioteca Ciencias del hombre. Bs. As.

WATZLAWICK, ET AL
1983

Teoría de la comunicación humana, biblioteca de psicología 100, ed Herder, Barcelona.

WOLFFLIN, H.
1961

CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN LA HISTORIA DEL ARTE,
Ed. Espasa calpe, Madrid
RENACIMIENTO Y BARROCO, Paidós estetica Barcelona.

WORD AND IMAGE IN MAYA CULTURE
1939.

Explorations in Language, Writing and Representation, edited by William F. Hanks y Don S. Rice, University of UTAH Press, Salt Lake City.

ZEVI, Bruno
1951.

Saber ver la arquitectura; ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura, Ed. Poseidon, Buenos Aires.