

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos

Los grafemas teotihuacanos. Relaciones entre nombres propios y contextos entre los años 250 y 600 d. C. Teopancazco y La Ventilla

TESIS

que para obtener el grado de:

Doctora en Estudios Mesoamericanos

PRESENTA

Tatiana Valdez Bubnova

Directora:
Dra. Linda R. Manzanilla

Comité tutoral:

Dra. Karen Dakin
Mtro. Leopoldo Valiñas
Dr. Javier Urcid
Dr. Erik Velásquez



México, D.F. 2012

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al Posgrado en Estudios Mesoamericanos por el apoyo constante para realizar mi trabajo de tesis.

También quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca para realizar el presente estudio y por el apoyo para la estancia académica en la Universidad de Montreal, Canadá, que me permitió concluirlo.

Agradezco a los miembros del Comité Tutorial, la Dra. Linda R. Manzanilla Naim, a la Dra. Karen Dakin, al Mtro. Leopoldo Valiñas Coalla, al Dr. Javier Urcid Serrano y al Dr. Erik Velásquez García por el apoyo y la dirección que fueron fundamentales para definir la forma y el contenido del presente estudio. Especialmente quiero agradecer a mi tutora principal, la Dra. Linda R. Manzanilla Naim el apoyo y las invaluables correcciones y sugerencias con las que me acompañó durante el tiempo que demoré en realizar esta investigación.

Agradezco a la Dra. Louise I. Paradis y al Dr. James C. Langley la atención a mi trabajo y los valiosos comentarios durante la estancia académica que realicé en la Universidad de Montreal.

De gran valía fue también el curso dedicado a la semiótica cultural dirigido por el Dr. José Alejos García, como también sus comentarios.

Finalmente quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Tatiana Bubnova Gulaya y a mi esposo, Ma. Liviu Popescu, sin cuyo apoyo no me habría sido posible realizar esta tesis. Agradezco También a la maestra María Milea la corrección de estilo de la tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Antecedentes. La identificación de una escritura
I En la búsqueda de una escritura teotihuacana 1
I.I El análisis iconográfico en los estudios de las imágenes 4
I.II Las relaciones entre componentes en los estudios de las imágenes 6
I.III La combinatoria de los signos en las escenas 8
I.IV La combinatoria de los signos en una escritura teotihuacana 10
El *corpus* de imágenes

Contenido de los capítulos

NOMENCLATURA 34

CAPÍTULO 1. Consideraciones teóricas y metodológicas

1.1 Las clases compositivas A, B y C 37
1.2 Acerca de la teoría de la escritura. Alcances y límites 39

Una definición de escritura

Sistemas abiertos
Sistemas cerrados

La definición de las unidades de una escritura. División de los grafemas

Grafemas
Emblemas
Los sintagmas

1.3 El nombre propio 54

Nombres personales y nombres de lugar
Las prácticas culturales de nombramiento
Posibles nombres propios en el registro gráfico de Teotihuacan

1.4 Acerca de los textos 64

Los textos y sus lecturas
El texto plástico
El texto y la función comunicativa
Antropología del habla. Los eventos lingüísticos y situaciones de habla
Definición y componentes del texto (según la semiótica de la cultura)

1.5 Acerca de los contextos 80

Contextos comunicativos
Contextos plásticos
Soportes y medios
Contextos urbanos y arquitectónicos
Contextos arqueológicos

1.6 El caso teotihuacano 88

Limitaciones del *corpus*
El concepto de texto en el caso teotihuacano
La imaginería del poder, las prácticas culturales y el nombre personal
La organización urbanística teotihuacana: el modelo de barrio

CAPÍTULO 2. TEOPANCAZCO 100

CAPÍTULO 3. LA VENTILLA 206

CAPÍTULO 4
Los grafemas en las áreas funcionales de La Ventilla y Teopancazco: un estudio comparativo

4.1 Patrones de relación entre grafemas y contextos. Tipos de mensajes y textos en contextos urbano-arquitectónicos 321

4.1.1 *Templo de barrio*
4.1.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*
4.1.3 *Conjuntos o sectores residenciales*
4.1.4 *Unidades habitacionales*. *Viviendas*

4.2 Mensajes gráficos dirigidos a distintos grupos sociales. Identidad: jerarquía, oficio y etnicidad 338

4.2.1 *Templo de barrio*. *Sector ritual*
4.2.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*
4.2.3 *Conjuntos o sectores residenciales*
4.2.4 *Unidades habitacionales*. *Viviendas*

4.3 Posibles contextos de uso de grafemas 361

4.3.1 *Templo de barrio*
4.3.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*
4.3.3 *Conjuntos o sectores residenciales*
4.4.4 *Unidades habitacionales*. *Viviendas*

4.4 Tipos de signos según forma, tema y contextos .367
Unidades divisibles e indivisibles. Unidades con significado y apoyos fónicos.

4.4.1 *Templo de barrio*
4.4.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*
4.4.3 *Conjuntos o sectores residenciales*
4.4.4 *Unidades habitacionales. Viviendas*

4.5 Espectro temporal de los grafemas 386

4.5.1 Miccaotli
4.5.2 Temprano
4.5.3 Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano
4.5.4 Xolalpan - Metepec

4.6 Contrastes compositivos en los grafemas de distintas fases temporales teotihuacanas. Implicaciones 400

a) ¿Un sistema de comunicación mediante grafemas o varios sistemas yuxtapuestos?

4.6.1 *La identidad de distintos grupos sociales e individuos a través del vestido*
4.6.2 El posible registro de nombres personales y/o apelativos
4.6.3 Teónimos, referidos mediante grafemas que pueden a veces ser nombres calendáricos o imágenes emblemáticas
4.6.4 Las referencias al discurso verbal, en forma de grafemas adheridos o insertos en *volutas del habla*
4.6.5 Las imágenes emblemáticas que servían para referir a distintos lugares, cargos y personajes mediante algunos de sus atributos característicos
4.6.6 Los topónimos como imágenes locativas, emblemas o como grafemas.

b) Los grafemas en la Transición Tlamimilolpa – Xolalpan: ¿son los mismos mensajes? ¿son las mismas élites?

c)

A manera de conclusión 414

Biblliografía 431

APÉNDICES

Apéndice 1 Oztoyahualco 458
Apéndice 2 Conjunto del Sol 511
Apéndice 3 Techinantitla 575
Apéndice 4 Tepantitla 632
Apéndice 5 Yayahuala 701
Apéndice 6 Zacuala 778
Apéndice 7 Tetitla 904

Apéndice 8 Atetelco 1033
Apéndice 9 Totometla 1091
Apéndice 10 Tlailotlacan 1141
Apéndice 11 Planos de distribución de posibles grafemas 1167

INTRODUCCIÓN

Antecedentes. La identificación de una escritura

Las imágenes visuales legadas por los antiguos teotihuacanos, gráficas, pictóricas o escultóricas, son testimonio directo del pensamiento y los valores de grupos sociales desaparecidos de antaño. Durante décadas, los esfuerzos de los arqueólogos han promovido aproximaciones al estudio del desarrollo económico, político y social de Teotihuacan, pero también se ha avanzado en el campo de la investigación de la imagen.

El actual conocimiento de algunos aspectos de la cultura teotihuacana se debe a especialistas de distintas áreas. Aunque con el tiempo cambian las maneras de interpretar la imagen por parte de historiadores del arte y arqueólogos, a la fecha prevalecen algunos modos de aproximación al significado de las imágenes pintadas y grabadas.

Desde inicios del siglo XX se publican estudios basados en la correlación de la información de culturas antiguas del centro de México y los hallazgos arqueológicos teotihuacanos.

I En la búsqueda de una escritura teotihuacana

Durante décadas la arqueología teotihuacana ha develado imágenes algunas de las cuales recuerdan a las escrituras mesoamericanas. La revisión de los estudios dedicados a la imagen plástica de Teotihuacan deja en claro que los elementos relacionados con la escritura, cuando provienen de imágenes complejas, por lo general se distinguen compositivamente de su entorno y suelen presentarse como

secuencias y conjuntos de unos cuantos signos discretos. En los albores del siglo XX, Eduard Seler describió estos últimos como antecedentes de los sistemas de escritura autóctonos desarrollados durante el Posclásico en el México central (Seler 1992: 193-243).

Actualmente, las coincidencias estructurales entre las escrituras del Posclásico y las composiciones teotihuacanas tienden a interpretarse como persistencias en los recursos escriturarios.[1] En algunos documentos mesoamericanos tardíos, las referencias verbales estaban integradas en composiciones de tipo icónico-naturalista donde comúnmente se registraban mediante marcas gráficas nombres personales, apelativos y topónimos. De tales interpretaciones se deriva que en Teotihuacan se desarrollaran o ya estuviesen presentes, rasgos de escrituras especializadas en el registro de nombres propios, y que estos últimos tenían asignadas posiciones compositivas determinadas, según las convenciones de cada tipo de documento. Actualmente permanece en debate si en tiempos anteriores a la Conquista los sistemas de escritura del México central se caracterizaban por el uso de logogramas y complementos fonéticos, aunque se conservó evidencia de estos tipos de signos en escasos monumentos prehispánicos.

La evidencia arqueológica muestra que, desde las primeras etapas del desarrollo urbano teotihuacano, en la imagen plástica se recurrió a formaciones espaciales que consistentemente estaban integradas por una cantidad limitada de motivos visuales. Esta característica general, entre otras, ha dificultado la

[1] Por ejemplo, para Alfonso Lacadena los signos en *emblema* y la escritura especializada en temas, caracterizan a la escritura náhuatl y pueden haber estado presentes ya en la escritura teotihuacana del Clásico, origen de las características de las escrituras de Mesoamérica occidental y conservadas por más de mil quinientos años (2003).
Por su parte, S. Houston define a los *emblemas* en la escritura del centro de México como signos que no registran claramente el sonido.
"En la iconografía olmeca, la yuxtaposición de elementos que se refieren a la organización espacial, topónimos e iconos de centralidad que incluyen el simbolismo direccional, estos elementos existen no como texto sino como características del paisaje, incluyendo las características cósmicas primordiales (Reilly 1995: 38-39). En este sentido, estas imágenes o grafos pueden describirse mejor como emblemas, los cuales conjugan elementos en composiciones significativas que no registran claramente el sonido." (Houston 2004: 284). Más adelante el lector encontrará una propuesta de definición de los signos emblemáticos teotihuacanos.

distinción de la escritura teotihuacana. Además, el mal estado de conservación de las muestras y el escaso conocimiento de la conformación étnica de la urbe dificultan la distinción de las imágenes cuya estructura compositiva podría responder a necesidades de registro de información verbal.

Aunque actualmente se puede constatar que algunos recursos gráficos de los documentos coloniales tempranos del México central semejan ciertas formaciones compositivas teotihuacanas, la ausencia de consenso acerca de que en la antigua Teotihuacan estuvieran en uso sistemas de escritura se debe, mayormente, a la falta de comprobación de las propuestas de desciframiento y asignación de valores a los signos. Esta situación deriva, en parte, de la dificultad que presenta, en el caso teotihuacano, la distinción de los principios compositivos de la plástica de tipo figurativo y naturalista, de los códigos que rigen la escritura.

Para una aproximación a la significación de la imagen visual, en una primera etapa es necesario describirla con la conciencia de que toda descripción es interpretativa y está relacionada con el perfil profesional de cada investigador. Hasso Von Winning (1987), James Langley (1986), George Kubler (1967, 1983) y Arthur Miller (1973) fueron arqueólogos e historiadores del arte quienes, hace casi medio siglo, describieron y clasificaron las características generales del *corpus* disponible de imágenes visuales teotihuacanas; aunque diversos especialistas publicaron estudios anteriormente, mayormente dedicados a la interpretación de hallazgos arqueológicos específicos. Más recientemente, Diana Magaloni (1995) y Sonia Lombardo (1995) propusieron modelos del desarrollo técnico y estilístico de la pintura mural teotihuacana, aunque continúa siendo polémica la datación de los estratos constructivos de varios edificios en los cuales se halló pintura mural. La mayoría de los estudios particulares de las imágenes de la plástica teotihuacana se debe a arqueólogos, quienes abordan los temas de estudio desde la variedad de perspectivas que caracterizan a su especialización profesional.

En términos generales, además de los estudios de tipo arqueométrico, la plástica bidimensional teotihuacana ha sido estudiada mediante enfoques

metodológicos que pueden ser clasificados en dos grandes campos: el de la llamada *iconografía* y el de los estudios derivados de la teoría de la escritura.

I.I El análisis iconográfico en los estudios de las imágenes

Gracias a la imagen plástica que se ha conservado hasta nuestros días sabemos de distintos temas culturales teotihuacanos. Cuando se reconocen en las imágenes haces de rasgos diagnósticos de temas de culturas *más conocidas*, éstos últimos suelen tornarse en modelos interpretativos. Dichos modelos son el origen de los nombres de algunos personajes como el Tlaloc y el Xipe teotihuacanos. Desafortunadamente, por lo general, las imágenes teotihuacanas se conservan de manera fragmentaria y es necesario en cada caso específico argumentar la identificación de los temas y motivos.

Cuando se estudian motivos de la plástica teotihuacana, con frecuencia se afirma que se llevan a cabo estudios de tipo *iconográfico*. Generalmente se sobreentiende que el autor realizará una descripción interpretativa de las imágenes. Como resultado, en términos del esquema de interpretación elaborado por el historiador del arte Erwin Panofsky (1972), en ocasiones se accede a un nivel de comprensión relacionado con el reconocimiento de las referencias denotativas de las imágenes.

Erwin Panofsky fue un historiador del arte quien desde la primera mitad del siglo XX se concentró en el estudio del *significado* de imágenes y motivos de la plástica clásica y renacentista. Realizó sus estudios por medio de la contextualización e interpretación de los referentes y connotaciones de las imágenes, en los términos de sus culturas de origen. Para la descripción de las imágenes visuales objeto de sus estudios, Panofsky utilizó términos como *escena*s o *historias*, que expresaban un contenido narrativo. El historiador desarrolló un método para conocer el *significado intrínseco* o *contenido* de obras artísticas, constituido por los *valores simbólicos* codificados en la imagen visual. Propuso

que se puede acceder a dicho significado mediante el nivel más profundo de la *interpretación iconográfica*, el cual *percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica* [...] (Panofsky 1972: 17). El autor construyó la significación de las imágenes de las composiciones que eran objeto de sus estudios apoyándose en textos verbales clásicos, así como en ocasiones, en textos contemporáneos a la producción de las obras en cuestión, los cuales formaban parte de secuencias de desarrollos históricos de sistemas culturales coherentes. En tanto método de estudio, sin duda el análisis iconográfico permite una comprensión histórica de las imágenes y una aproximación a su significación en su contexto cultural originario, en el caso que se encuentre disponible la información necesaria y pertinente para llevar a cabo el análisis.

En los estudios teotihuacanos se accede a una comprensión de la imagen comparable con el segundo nivel de análisis del modelo elaborado por Panofsky,[2] mediante inferencias basadas en similitudes con registros de la narrativa de otras culturas mesoamericanas; aunque es necesario demostrar si representan desarrollos de sistemas de referencias coherentes con el teotihuacano. Al concebirse como una sola a la *religión mesoamericana*, con variantes locales y temporales, se identifican en la plástica teotihuacana imágenes de deidades registradas en documentos tardíos del México central. Como ejemplo de esta aproximación se citan a continuación las palabras de Hasso von Winning a propósito de los *dioses y signos teotihuacanos*:

> Con el fin de indagar el sistema teogónico nos hemos valido del modelo aplicado por H.B. Nicholson, quien agrupa las numerosas deidades del último periodo prehispánico en categorías, de acuerdo con sus funciones y jurisdicciones. El agrupamiento en complejos temáticos facilitó nuestra investigación de las figuras de los dioses y su relación con los signos e imágenes asociados con ellos (Von Winning 1987: 8).

Para conformar los complejos temáticos derivados de la imaginería teotihuacana, von Winning propuso algunos motivos como ejes rectores de éstos; así el autor

[2] En términos de Panofsky este nivel se denomina *iconográfico* y va más allá de la enumeración de motivos, pues se interpretan las imágenes figurativas en tanto *escenas alegóricas* o en tanto *historias* (1972: 21).

describió *complejos* como el del *dios de la lluvia* o Tlaloc y el del *fuego-mariposa*, relacionado con un Dios Viejo del Fuego.

El ejemplo de von Winning ilustra cómo hicieron su aparición en Teotihuacan algunas de las *imágenes, historias y alegorías* de Panofsky: mediante evidencia externa en forma de analogías con figuras culturales de corte específico. Cabe preguntarse si el *análisis iconográfico* es en realidad el método para el estudio de la temática de las imágenes de culturas como la teotihuacana, pues, para conocer esta última en su desarrollo temporal sin recurrir a comparaciones basadas en textos de *otras culturas* nos encontraríamos, en el mejor de los casos, en la posibilidad de realizar un análisis *pre-iconográfico* en términos de Panofsky, basado en el mero reconocimiento de *motivos*, identificables por medio de la experiencia práctica.[3] Es necesario subrayar que por medio del análisis iconográfico no es posible resolver el problema de la distinción de los posibles signos de escritura del resto de las imágenes teotihuacanas.

I.II Las relaciones entre componentes en los estudios de las imágenes

Desde los trabajos tempranos de Kubler se han descrito algunas de las convenciones compositivas de la plástica teotihuacana; aunque los recientes hallazgos de la arqueología han planteado nuevos retos para la clasificación y comprensión de la imagen visual teotihuacana y la distinción de posibles signos de escritura. En otro trabajo propuse que una manera de conocer, con base en evidencia interna, algunos aspectos de la significación básicas para la distinción de los signos de una escritura, es por medio del estudio extensivo de las bases referenciales que justifican las relaciones entre componentes (Valdez 2007). Para

[3]En palabras de Panofsky, el primer nivel de análisis "[s]e percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como *hechos*; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de *significados primarios* o *naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte" (Panofsky 1972: 15).

lo anterior es necesario un estudio inductivo, centrado en el establecimiento de la base combinatoria de los constituyentes de cada composición. Cuando se analizan de esta manera las imágenes, se realizan estudios sincrónicos que develan algunos de los rasgos de sus sistemas de organización, mismos que se perfilan cuando se acumulan los estudios particulares. El paso siguiente es realizar un estudio diacrónico del desarrollo de las bases compositivas en los distintos sistemas de organización de las imágenes, si éstos existen. Éstas son tareas que el lector verá desarrolladas en la presente investigación.

En un trabajo anterior expliqué cómo las composiciones que caracterizan a la plástica teotihuacana, limitadas en términos de soluciones formales, presentan combinatorias que convencionalmente denominé de tipo naturalista-figurativo y de tipo simbólico (Valdez 2007). Como se verá a lo largo del presente estudio, éstas no son las únicas bases combinatorias que hay en el *corpus* de imágenes, y por tanto, no debe caracterizarse a la variedad en plástica bidimensional teotihuacana como una unidad, pues de lo contrario se fomentará una simplificación que no ayuda a explicar su naturaleza.

Se han atribuido a las imágenes teotihuacanas valores que con frecuencia son mutuamente excluyentes; los diversos términos con que éstas se describen, ya sea como *imágenes-palabra* (Kubler 1967), como *signos de sistemas de comunicación gráfica* (Langley 1986), como signos susceptibles de ser *comprendidos de manera independiente de la lengua hablada por el intérprete* (Angulo 1995) o como *signos de escritura* (Taube 2000), muestran la falta de consenso en la interpretación y la ausencia de distinciones entre clases compositivas[4] basadas en las relaciones entre componentes.

[4] Para la definición de clase compositiva teotihuacana se recurrió a la obra de Greimas y Courtés:
"1. La clase se define, en términos generales, como un conjunto de magnitudes que poseen en común uno o varios rasgos distintivos.
2. En lingüística se entiende, más concretamente, por clase un conjunto de magnitudes que pueden ser sustituidas en una posición sintagmática y en un contexto dado. En este sentido, clase es sinónimo de paradigma.
3. En gramática, el término <<clase>> se encuentra en concurrencia parcial con el de categoría. Se distinguen, así, clases (o categorías) <<morfológicas>> (las partes del discurso), <<sintácticas>> o funcionales (sujeto, objeto, predicado) y <<sintagmáticas>> (sintagma nominal, verbal, etc.) (Greimas y Courtés 1982: 55).

Desafortunadamente, con frecuencia no se explicita la definición de la terminología descriptiva, problema que dificulta el rigor en las interpretaciones.

I.III La combinatoria de los signos en las *escenas*

En términos generales, las imágenes de la plástica que nos ocupa pueden describirse como procesos plásticos en los cuales se combinaban unidades significativas dispuestas en relaciones jerárquicas (Francastel 2002: 4-5). Como ejemplo de una combinatoria jerárquica de unidades compositivas, en este caso justificada por principios de coherencia icónica, se pueden ver las láminas 1 y 2.

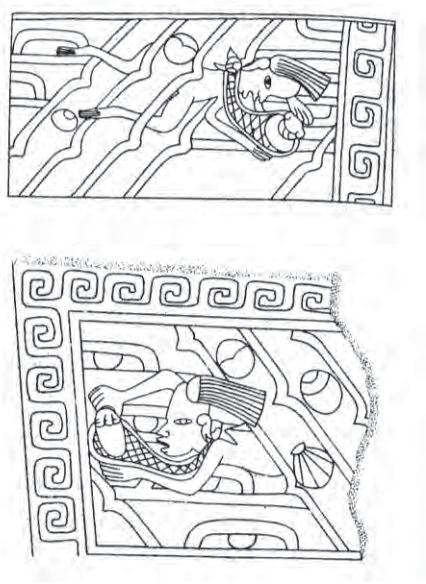


Lámina 1. Fragmentos de murales de Tetitla, Pórtico 26. Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995: 288, fig. 19.23, 19.24.

Los fragmentos de Tetitla presentan una composición organizada de manera naturalista según las convenciones teotihuacanas. Los principios compositivos de los fragmentos del Pórtico 26 de Tetitla se presentan en combinaciones distintas en el mural de los Animales Mitológicos. Según un modelo compositivo que rige la imagen del ambiente acuático, figuras zoomorfas o antropomorfas pueden estar

intercaladas en los componentes que refieren al agua, con consecuentes variaciones en los temas de las imágenes.



Lámina 2. Fragmento del mural de los Animales Mitológicos. Según dibujo de José Francisco Villaseñor, tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, Lámina 5.

Aunque el mural de los Animales Mitológicos fue agrupado en la segunda fase estilística de la pintura mural, y el mural de los *buzos* de Tetitla en la tercera (Lombardo 1995: 23, 28), se observa que en la elaboración de la imagen del ambiente acuático en la plástica teotihuacana se podía recurrir a componentes cuyas formas pertenecían a varios paradigmas formados por conjuntos de signos con distintos referentes. La coherencia icónica se manifiesta, por ejemplo, en la conformación de la referencia ambiental, lograda mediante líneas paralelas que convencionalmente describen al agua. Dichas líneas a veces se presentan en posición horizontal o diagonal y pueden incluir elementos identificados como imágenes de ojos, conchas y fauna acuática.

Un ejemplo de relaciones jerárquicas se manifiesta en la combinatoria de motivos acuáticos, pues como se comprueba en el mural de los Animales Mitológicos, las imágenes de conchas y ojos pueden estar subordinadas al motivo acuático principal: la imagen del agua lograda mediante las líneas paralelas; la ausencia de ojos, conchas o fauna no altera la referencia acuática general.

La interpretación de la temática de la plástica naturalista y figurativa teotihuacana se ha llevado a cabo por diversos autores desde inicios del siglo XX y su descripción excede los límites de la presente investigación. Tan sólo mencionaré que en las interpretaciones más recientes se observa una tendencia de incluir los temas teotihuacanos en ciclos mitológicos de presencia pan-mesoamericana, como es el caso del trabajo de Jesper Nielsen y Christophe Helmke dedicado al estudio de la imagen del abatimiento de la gran ave celeste (en prensa).

La convencionalidad en el tratamiento de las formas está presente en toda la plástica teotihuacana, no es exclusiva de las imágenes interpretadas como escritura; en principio la referencialidad puede lograrse por medios verbales o de tipo icónico-naturalista codificados en la imagen y, por tanto, el valor de un elemento gráfico debe ser interpretado por las relaciones con otros elementos que se le oponen en cada composición.

I.IV La combinatoria de los signos en una escritura teotihuacana

En el canon teotihuacano, es posible considerar como *réplicas* de un signo a distintas realizaciones de motivos a los cuales se asignaban valores de manera simbólica. Lo anterior se demuestra debido a la existencia de patrones de combinación de determinados elementos y soluciones compositivas en tipos de contextos recurrentes. En las composiciones integradas en su totalidad o sólo parcialmente por posibles signos de escritura, se observan maneras distintas de organizar los componentes a las practicadas en las *escenas*.

En las imágenes identificadas con una escritura teotihuacana, la combinatoria de los signos no proporciona información evidente acerca de su referencialidad. En la lámina 3 hay un conjunto de signos integrado mayormente por elementos de origen icónico; la falta de coherencia de tipo naturalista entre los componentes indica una base combinatoria de tipo simbólico.

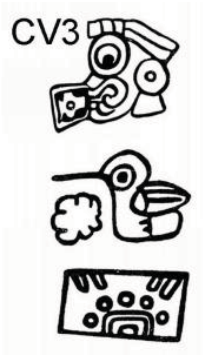


Lámina 3. Conjunto de grafemas procedente de La Ventilla. Dibujo según publicación de Cabrera, 1996: 33.

La combinatoria de las unidades compositivas en imágenes de este tipo es evidencia de que, en algunos casos, los valores de los componentes se asignaban por medio de una mera convención; y que esta última no respondía a la intención de describir o construir, según las normas teotihuacanas, la referencia a una *realidad* visual. En una primera instancia de su combinatoria, los signos gráficos de la lámina 3 posiblemente estaban organizados con base en la representación de una expresión de la lengua o de otro sistema de signos no icónico. Los referentes de las unidades visuales pudieron ser raíces léxicas o palabras formadas por signos con el valor de logogramas o incluso fonogramas, aunque podría también tratarse de signos complejos que funcionarían en dos planos: icónico y simbólico. El uso de logogramas y otros signos[5] en las escrituras de tradición prehispánica del México central está atestiguado en distintos documentos.

Hay dificultades para describir los recursos de la referencialidad de algunos signos gráficos con valores logográficos. Los paulatinos descubrimientos de los orígenes icónicos evidentes de algunos signos de escrituras antiguas han desatado polémicas relativas a su definición teórica. La dificultad de la definición del signo logográfico fue observada por Jacques Derrida, y descrita de la manera que sigue:

[5] También fonogramas (vocálicos, consonánticos o silábicos), determinativos semánticos y marcas diacríticas.

> En la estructura de un relato pictográfico, por ejemplo, una representación-de-cosa, como un blasón totémico, puede adquirir un valor simbólico de nombre propio. A partir de este momento, en tanto denominación, pude funcionar en otros encadenamientos con un valor fonético (Derrida 1978: 120).

En la escritura jeroglífica egipcia hay buenos ejemplos de estas dificultades, pues como escribe María Betró, en esa tradición:

> [E]l jeroglífico obedece a las mismas reglas que la representación figurativa[…]. De hecho, texto y representación suelen compenetrarse; no es extraño, sobre todo en el Imperio Antiguo, que el retrato de un noble sobre una pared de su tumba cumpla la función de determinativo para su nombre, y lo mismo ocurre con las estatuas, determinativos tridimensionales para el nombre del personaje inscrito en el zócalo. Algunas estatuas son auténticos jeroglíficos tridimensionales, gigantescos acertijos de piedra (Betró 1998:17).

Dificultades semejantes presenta el *corpus* teotihuacano, en el cual además cabe esperar la presencia de signos logográficos usados también como fonogramas. Derrida señala cómo el logograma, por definición un signo sintético que no se puede descomponer, en tanto sonido, puede entrar en otra composición en forma de rebus, y funcionar de manera fonético-analítica, de manera análoga a la del alfabeto (Derrida 1978: 120). Lo anterior es relevante porque en la plástica teotihuacana hay formas visuales que comparten las composiciones con base en la combinatoria icónica y las de base simbólica, y en tanto se desconoce la lengua a la cual posiblemente referían algunas expresiones visuales, el valor del signo se determina sólo por medio del contexto plástico. La combinatoria de algunas imágenes teotihuacanas como las de la lámina 3 sugiere que éstas pudieron representar palabras, aunque el uso fonético de algunos componentes no puede excluirse.

La evidencia arqueológica teotihuacana indica que las bases compositivas de combinatoria icónica y simbólica se presentaban en ocasiones de manera simultánea, en diferentes fórmulas compositivas; sería el caso de algunos fragmentos de pinturas murales de conjuntos arquitectónicos como los de Techinantitla y Tepantitla, estudiados por autores como Clara Millon (1973, 1988), Esther Pasztory (1988), Janet Berlo (1989) y Karl Taube (2000).

La escritura náhuatl como modelo de una escritura teotihuacana

Varias estudios acerca de la imagen teotihuacana toman a la escritura náhuatl como modelo de interpretación. Las propuestas suelen coincidir en que en Teotihuacan se registraban por medios gráficos fechas, nombres personales y nombres de lugar. No es extraña esta asociación, puesto que algunos ejemplos de desciframientos arqueológicos sugieren que la necesidad de transcripción de nombres propios ha promovido el desarrollo de signos fonográficos, entendidos éstos como grafías que, por medio de la referencia a unidades fonológicas, representan diversas unidades de la lengua, según el sistema de escritura del que se trate.

A continuación se presenta una descripción de la escritura náhuatl elaborada por Marc Thouvenot y Jean-Michel Hoppan, en la cual se establecen rasgos de la escritura náhuatl que con frecuencia se han encontrado entre las imágenes de la plástica teotihuacana:

> La escritura náhuatl está construida alrededor de dos clases de imágenes: los personajes, humanos o divinos, y los glifos. Glifos y personajes son generalmente complejos gráficos aislables, porque están circundados por un espacio. Pero mientras que los elementos de los personajes están siempre dispuestos en una relación anatómica, los de los glifos tienen gran libertad de asociación. La parte glífica se especializa en ciertos dominios como la expresión de los nombres propios y de las fechas. Los personajes generalmente expresan el dominio de las acciones y de los títulos, con una mayor vocación multilingüe. Pero en los dos casos, los elementos constitutivos son figurativos y pueden relacionarse con el mundo real. Casi siempre es posible "reconocer" un elemento […]. Esta relación con lo real puede tener varias formas según el contexto de empleo. Es así que el elemento *ocelotl* 'jaguar' exhibe al menos cuatro realizaciones: de cuerpo entero, la cabeza, una oreja, o sólo las manchas. Lo importante es que en todos los casos permanecen constantes los rasgos distintivos, esto es, las características de la imagen que permiten oponerla a todas las otras. En el caso del *ocelotl* son sus manchas.
> […] No existe una diferencia fundamental entre las imágenes de los personajes y las imágenes de los glifos. En buena cantidad de casos son las mismas, simplemente su tamaño es más grande cuando están integradas en los personajes y son más numerosas: entre dos y tres en promedio para los glifos, una decena para un personaje humano y una veintena para uno divino. Actualmente se han

> identificado alrededor de 800 elementos que sirven para componer los glifos o los personajes. Estos elementos provienen del cuerpo humano, de la fauna, de la flora, del cosmos, de los artefactos, de los números, de los colores, de las formas... En función del origen geográfico de los códices, del taller al que perteneciera el *tlacuilo* "pintor-escritor" y de su estilo particular, los elementos podían presentar cierto grado de variación. A los factores geográficos y personales conviene añadir la época en que fue escrito el documento.
> […]Todos los elementos transcriben valores fónicos que corresponden en su gran mayoría a raíces nominales o verbales. Se puede entonces decir que se trata de una escritura esencialmente logográfica con un poco de fonetismo (Thouvenot y Hoppan 2009).

Aunque la naturaleza verbal de las raíces léxicas que encuentran Hoppan y Thouvenot en la escritura náhuatl no ha sido cabalmente atribuida a la imagen teotihuacana, el resto de la descripción ilustra con bastante claridad el origen de varias hipótesis acerca de los valores de los signos de una escritura teotihuacana.

Uno de los pioneros en la asignación de nombres propios como valores de algunas imágenes fue el arqueólogo Alfonso Caso, quien en un esfuerzo por demostrar que la escritura de tipo *ideográfico-fonética* estaba diseminada en todo el territorio mesoamericano, tempranamente entendió la relevancia del registro de numerales en imágenes que identificó como signos calendáricos y como una clave para la definición de otros tipos de signos de escritura. Dos grafemas con numerales fueron propuestos por Caso como signos del *tonalpohualli;* uno proviene de la pintura monumental de Teopancazco y correspondería al día Ocho Tigre, nombre calendárico de Tepeyolohtli (1966: 249). El otro es el grafema grabado en la Placa de Ixtapaluca, procedente de Chalco, que Caso identificó como 9 Viento, fecha de nacimiento y nombre calendárico de Quetzalcóatl (1942: 156-158). Caso tempranamente comprendió, aunque no se ocupó de definir de manera teórica, la diferenciación entre la escritura y otro tipo de imágenes teotihuacanas.

Recientemente Javier Urcid propuso una reconstrucción de algunos componentes del calendario teotihuacano y su correlación con otros calendarios antiguos del oeste de Mesoamérica (2010).

Si bien Caso comprendió la relevancia de los signos del calendario para el conocimiento de la escritura de algunos nombres personales teotihuacanos, Clara

Millon observó en la pintura mural de Techinantitla un patrón compositivo distinto, y también característico de la escritura de nombres personales en documentos de escritura de tradición prehispánica. En una propuesta que fue fundamental para el desarrollo de la descripción de la escritura en Teotihuacan, Millon señaló cómo algunos *glifos*[6] teotihuacanos se presentan en asociaciones con algunos contextos plásticos formando patrones compositivos (1973, 1988). La autora propone que en Techinantitla, los *glifos* antroponímicos tienen una posición recurrente, antepuesta a figuras antropomorfas de perfil. Un patrón compositivo análogo al observado en Techinantitla fue señalado por Millon en la Vasija de las Colinas, hallada en Tlaxcala.

En dos trabajos que a la fecha son clave para la descripción de los rasgos de la escritura teotihuacana, la autora señaló que los antropónimos en las imágenes que describió tuvieron por función *distinguir* y *calificar* a las figuras antropomorfas a las cuales anteceden (Millon 1988: 124). Millon también señaló que posiblemente los componentes de la escritura se asociaban de manera jerárquica y que *glifos* teotihuacanos como el Tocado de Borlas se pueden presentar en forma desarrollada y abreviada[7] y estar constituidos por unidades con elementos comunes. Consideró que esta última observación es índice de la naturaleza polisilábica de los *glifos* (Millon 1988: 119).

En cuanto a los temas registrados mediante la escritura, para Millon se trataba de la transcripción de nombres personales y de linajes, de algún grupo social o institución militar, también consideró que posiblemente indicaban la pertenencia a un territorio de residencia o a un culto. Las franjas con pisadas en los murales de Techinantitla indican *camino* o el verbo *ir*. En cuanto a la interpretación de las estructuras compositivas, Millon relacionó la distribución de los *glifos* de

[6] Aunque para referirme a un posible signo de escritura usaré el término grafema, en el presente estudio retomaré la palabra *glifo*, con cursivas, cuando la utilizan los distintos autores que distinguen una posible escritura teotihuacana. De la misma manera se procede con otros términos utilizados por los distintos autores que describen las características de una escritura teotihuacana.

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

Techinantitla con los formatos en columnas de la escritura oaxaqueña y maya. Observó que en la antigua Teotihuacan estuvo en uso más de un sistema de escritura, pues en un fragmento de mural hallado en Tetitla, los *glifos* se presentan como secuencias de al menos dos elementos y tienen relación con el área maya. Hasta la fecha, todas estas agudas observaciones continúan siendo válidas para la descripción de la escritura teotihuacana.

Otro modelo de interpretación de los signos teotihuacanos procede de los códices mixtecos. Algunos autores coinciden en la asociación de composiciones teotihuacanas con imágenes del estilo Mixteca-Puebla (King y Gómez 2004), característico del Posclásico y cuyos vestigios se encuentran difundidos por la mayor parte de Mesoamérica llegando hasta territorio centroamericano.

Esther Pasztory encontró varias similitudes entre algunas imágenes teotihuacanas y la comunicación gráfica mixteca. La comparación entre imágenes le condujo a sugerir que la escritura teotihuacana fue *ideográfica*; propuso valores toponímicos para varias imágenes, relacionados con los nombres atribuidos a plantas pintadas en los muros de Tepantitla. La autora asoció algunas imágenes fitomorfas de Tepantitla con hipotéticas genealogías teotihuacanas. Como una explicación alterna, propuso que las imágenes posiblemente representaban *plantas medicinales con glifos*. En la pintura de Tepantitla, Pasztory observó un patrón de asociación entre *glifos* e imágenes figurativas. Mencionó que los *glifos* de la escritura teotihuacana pudieron ser logogramas organizados por el principio rebus. Propuso que los árboles de Techinantitla *expresaban el concepto de planta* de manera logográfica. Se trataría de *una planta abstracta y genérica*, en la cual se combinaban imágenes de flores y *glifos* relacionados entre sí. Pasztory señaló también coincidencias entre las plantas con *glifos* en la base y el signo toponímico mixteco para montaña (1988).

Por su parte, Janet Berlo con motivo de la existencia de numerosas imágenes toponímicas aztecas con *árboles* como elementos principales, retomó el estudio de los árboles de Techinantitla para compararlos con signos de origen mixteca y azteca (1989: 20). Coincidiendo con Pasztory, con base en la configuración y

combinación de elementos gráficos, Berlo encuentra que la comunicación visual teotihuacana hacía uso de un *sistema mixto*, *fonético*, *logográfico* e *ideográfico* similar al azteca, en el cual se registraban antropónimos o topónimos mediante *glifos*. Los signos, paradójicamente fueron clasificados por la autora como *recordatorios mnemotécnicos* y no como signos escriturales, aunque combinaban elementos *pictográficos* y *fonéticos,* según la terminología empleada. Según Berlo, la combinación de varios componentes en un bloque constructivo que *etiqueta* a cada imagen de árbol, remite a la estructura y proceso de la *formación glífica azteca*. Señala que el uso de representaciones de elementos del mundo natural para referir a un topónimo remite a la convención plástica mixteca que representa al cerro. Propone que la *metonimia*[8] era un recurso de la *iconografía* teotihuacana.

Además de las interpretaciones en las cuales se propone que en algunas imágenes teotihuacanas hubo una intención de referir a expresiones de la lengua, hubo interpretaciones de composiciones de tipo figurativo y naturalista en las que se utilizaron categorías de análisis lingüístico. Es el caso del modelo de análisis que propuso el historiador del arte George Kubler**,** según el cual las imágenes del *arte teotihuacano*, constituidas por *símbolos*, se organizan con base en principios

[8] Es posible que Berlo haya utilizado el término de metonimia para designar el principio compositivo conocido como *pars pro toto*, ya que *metonimia* se define, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, como "tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; v. gr., *las canas, por la vejez; leer a Virgilio*, por *leer las obras de Virgilio; el laurel*, por *la gloria*, etc.". Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa- Calpe, 1970).

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

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

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

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

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

En la sinécdoque, en cambio, ambos objetos constituyen un conjunto en el que son, respectivamente el todo y la parte [...]" (Beristaín 1997: 330-331). Berlo desarrolla el concepto de metonimia entre las imágenes teotihuacanas en la publicación de 1992.

lingüísticos. Las imágenes corresponden a funciones gramaticales, donde cada forma es un sustantivo, adjetivo o verbo. Las imágenes se combinan en la búsqueda de *posibles* formas de escritura para conformar una letanía o una liturgia, con enunciados que nombran y califican una deidad. Pese a los recursos de análisis, los elementos que Kubler clasifica como *símbolos* no son descritos por el historiador del arte en términos de *textos.* En la tipología de *símbolos* que Kubler describió hay *imágenes–palabra* que el autor divide en formas simples y compuestas, figuras de perfil y frontales; los *bordes* o *marcos* indican el contexto o nivel discursivo y establecen el tipo de espacio que está siendo representado; contienen además *formas adjetivas* que califican lo que está dentro de este último (1967: 3-6). En su propuesta, Kubler describe hábilmente características de la plástica teotihuacana, como aquellas que se refieren a la función referencial de las cenefas, bordes o marcos, pero no establece una distinción explicativa de los principios organizativos de la iconografía y los de la escritura. La posibilidad del uso de categorías de análisis derivadas de funciones gramaticales no atañe exclusivamente a la plástica teotihuacana; en principio, podría describir la plástica de tipo icónico y naturalista de distintas culturas y distintas épocas.

Producto de muchos años de estudio, Hasso von Winning propuso una clasificación de las imágenes de la plástica teotihuacana integrada por configuraciones antropomorfas y zoomorfas, *signos* y *glifos*. Algunos aspectos de la propuesta tuvieron mayor desarrollo que otros, pues la definición de las categorías que el autor llama *signos* y *glifos* no fue expresada de manera clara. Siguiendo al autor, los *glifos* se caracterizan por que *contienen un mensaje* y se distinguen de los *signos* debido a que están enmarcados por un *cartucho* (1987*:* 63).

James Langley publicó un importante trabajo en el cual propuso una distinción entre *signos glíficos* y *otros motivos simbólicos* teotihuacanos. Para el autor, en Teotihuacan hay evidencia arqueológica de un *sistema de comunicación simbólico*, el cual no necesariamente constituyó un sistema de escritura. De una manera cautelosa justificada por la imposibilidad de comprobar de manera

satisfactoria las hipótesis, no definió como *escritura* al *sistema de comunicación* que describe, aunque sí se ocupó en determinar cuáles criterios, en su opinión, permiten considerar a algunos signos visuales teotihuacanos como semejantes a los que conforman los sistemas de escritura mesoamericanos; Langley observó que el *sistema de comunicación simbólico teotihuacano* tuvo signos similares a *glifos* mayas y zapotecos (1986: 11).

Mediante criterios elaborados con base en la observación de asociaciones entre *contextos* y *signos* gráficos, Langley describió un grupo de imágenes que denominó como *signos de notación teotihuacanos*. También continuó con la clasificación de las imágenes teotihuacanas que habían iniciado Kubler, Miller y von Winning y elaboró un catálogo de *signos de notación*, según los siguientes criterios:

1.- El signo de notación debe ser compacto, auto-contenido y debe aproximarse a una forma convencional estandarizada,

2.- debe estar separado de su contexto natural,

3.- debe formar parte de un patrón visual compatible con la transmisión de mensajes verbales.

Para Langley, la imagen de un *atributo* de algún elemento plástico figurativo, en un contexto naturalista, no debe ser considerada como *símbolo* ni como *signo de notación*. Pese a la intención explícita de externar los criterios de clasificación, algunos aspectos de la definición de los signos de notación son ambiguos pues, aún resulta necesario explicar cómo el autor concibe un *contexto natural*, definición que resulta muy relevante a la hora de distinguir entre clases de signos.

Langley propuso que la combinatoria de los *signos de notación* se llevaba a cabo en tres *contextos,* cuya naturaleza es heterogénea:

- *Contexto de representación*. El cual puede entenderse como un contexto plástico figurativo o icónico. Este contexto está definido según la función referencial de los signos.
- *Contexto estructural*. Se refiere a bordes, cenefas y marcos que se integran en algunas composiciones- así como a los *fondos*, aquello que no es posible

identificar como *figuras*, también al canto y franjas en la base de vasijas cerámicas. Este contexto fue definido según criterios de distribución espacial.

- *Contexto semiótico*. En el caso de estas imágenes, el autor parece referirse a los motivos en los cuales no es posible identificar la referencia al objeto denotado; si los hay, se encuentran combinados con elementos figurativos subordinados, (Langley 1986: 5-25).

Una extensa investigación llevó a Langley a observar en la plástica teotihuacana distintas convenciones y reglas, conjuntos recurrentes de signos y patrones de asociación estables entre ellos. Su trabajo es principalmente formal pues procuró evitar proponer valores a las imágenes congruentes con una definición de escritura, entendida como representación gráfica de la lengua. Langley encuentra que los significados derivados de los análisis de los signos teotihuacanos no producen lecturas literales, sino la comprensión de conjuntos de signos.

Jorge Angulo fue pionero en la identificación de topónimos entre las imágenes de la plástica monumental teotihuacana; propuso valores específicos en lengua náhuatl para éstos; asignó a dos motivos de los murales de Tepantitla los valores de */Cuauhtepetl/* y /Cerro de la Abeja/. Concibe las imágenes teotihuacanas como un sistema *estable* de comunicación visual, que incluía a las *artes plásticas* y era un tipo de *escritura metafórica* o *una alegoría poética compuesta por glifos, más que una descripción de sujetos y objetos que se leen con las mismas palabras*. Siguiendo a Angulo, éste no fue un sistema de escritura, pues no se especializaba en el registro silábico-fonético y carecía de *un orden riguroso respecto al acomodo de cada glifo*. El sistema estaba compuesto por *símbolos* y *signos convencionales*: *pictogramas, ideogramas y tal vez fonogramas, cuyo conjunto expresa ideas y conceptos en imágenes gráficas dirigidas a la percepción (lado derecho del cerebro), para ser interpretadas libremente en las propias palabras de cada "lector"* [...] (Angulo 1995: 68-82).

Pese a que propuso lecturas específicas para algunos grafemas teotihuacanos, Angulo no desarrolló el estudio de la estructuración de dichas imágenes, y no

diferencia los rasgos que distinguen a la imagen plástica de tipo naturalista de la escritura.

George Cowgill afirmó que las imágenes teotihuacanas se encontraban *en la frontera de la escritura*. Señaló la existencia de *glifos* que referían antes a *conceptos generales* que a *palabras específicas*; sin embargo, paradójicamente, consideró posible que en el registro gráfico de la antigua Teotihuacan se recurriera al principio del rebus. Aunque observa que hay grupos de signos que se organizaban por yuxtaposición, no es posible demostrar la presencia en éstos de una organización de tipo sintáctico. Con interés por determinar la filiación lingüística teotihuacana, Cowgill retomó el estudio de los murales de Tepantitla para comparar los motivos fitomorfos con nombres de plantas registrados en textos nahuas del siglo XVI. A partir de esos estudios Cowgill afirmó que se pueden establecer correspondencias similares con varias lenguas mesoamericanas; por lo tanto, concluyó que las imágenes no constituyen pruebas de que una forma de la lengua náhuatl estaba representada en los murales (1992 a: 231-239).

Por otra parte, Arturo Pascual Soto propuso que las imágenes gráficas teotihuacanas conformaban sistemas de signos no verbales integrados por signos icónicos. Para su subsecuente estudio, Pascual recomienda concentrarse en la forma de organización de los signos, pues la comprensión del *texto* sucederá cuando se conozca la morfología y sintaxis de los signos. Acierta en describir que un signo gráfico básico se relaciona con otro por medio de tres asociaciones sígnicas: *contigüidad*, *sobreposición* o *inclusión*. En el estudio de las imágenes teotihuacanas, el autor se alejó definitivamente de los recursos interpretativos derivados de la teoría de la escritura, pues consideró de utilidad metodológica fundamental la relación motivada entre el referente y el signo icónico, ya que afirma que la determinación semántica del signo por el objeto puede ser un apoyo para interpretar el código de representación de las imágenes (1995: 291-302).

Pascual presentó herramientas para el análisis de las composiciones de base combinatoria de tipo icónico-naturalista, puesto que el principio que menciona no determina las relaciones no icónicas entre componentes.

En su trabajo titulado *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Joyce Marcus afirmó que es improbable que en Teotihuacan se encuentren los antecedentes de la escritura náhuatl; consideró que en la urbe posiblemente estuvieron en uso *sistemas calendáricos* e *iconográficos*, antes que *verdadera escritura*, aunque existió un uso limitado de notación *glífica*, en forma de posibles nombres y *etiquetas* (1992: 20). La evidencia arqueológica señala que varios aspectos que de manera general Marcus considera como característicos de una escritura mesoamericana abstracta, estuvieron presentes en Teotihuacan.

Según la descripción de Marcus de los rasgos formales de los textos mesoamericanos tempranos, éstos se conformaban por tres o cuatro y hasta cincuenta signos discretos, distribuidos en una o más secuencias. Consideró que la distribución de signos en *hileras* sencillas caracterizó a la escritura mesoamericana temprana, pues las hileras dobles se presentaron posteriormente. Actualmente se conoce evidencia arqueológica teotihuacana de varios signos gráficos distribuidos en forma de secuencias o hileras. Lo anterior llama la atención, pues en el modelo de escritura que Marcus describe las escrituras mixteca y azteca del Posclásico no se organizaban, mayormente, bajo el principio de la distribución de signos en secuencias y, como se ha visto, algunos autores remontan los orígenes de dichas escrituras al Clásico teotihuacano.

Marcus también señaló, como otros autores, que las escrituras azteca y mixteca se especializaban en transcribir nombres personales y de lugar, mediante signos que se encuentran comúnmente insertos en escenas figurativas. Aunque es escasa, la evidencia arqueológica señala que en Teotihuacan estaban presentes ambos principios de distribución sígnica: en forma de secuencias o hileras y como referencias de nombres propios en el contexto de escenas naturalistas y figurativas.

En cuanto al tipo de signos que conforman la escritura mesoamericana, Marcus enumeró elementos *logográficos*, *silábicos* y *pictográficos*; el principio de homofonía o rebus se usó con frecuencia, cuando la palabra presentaba dificultades de escritura. Aunque en ocasiones se han interpretado signos teotihuacanos de manera fonética, la fonografía, incluida la presencia de signos en rebus no pueden ser confirmadas en tanto no se logre demostrar su presencia sistemática en el *corpus* teotihuacano.

Marcus sintetizó un espectro de temas abordados por la escritura mesoamericana temprana que se derivan de los textos tomados en consideración para su modelo de escritura; éstos tratan de proezas de gobernantes, su injerencia en algún evento histórico y sus ligas genealógicas con hombres prestigiosos o seres sobrenaturales. Los monumentos generalmente incluyen la descripción de un jefe, fechas calendáricas y un texto corto que liga al jefe con un evento específico, un ancestro o un ser sobrenatural (Marcus 1992). Salvo el último aspecto, aparentemente, la mayor parte de estos temas están ausentes en el *corpus* teotihuacano relacionado con una escritura.

La escritura mesoamericana tardía abarca los siguientes temas, según el modelo de Marcus: victoria en batalla, sacrificios de prisioneros, ubicación de eventos políticos en un contexto fechado, nombramiento de personajes importantes mediante su fecha de nacimiento, descripción de viaje o desplazamiento mediante impresiones de huellas de pies (1992). Con excepción de los primeros dos puntos, estos asuntos parecen estar presentes en el *corpus* teotihuacano.

Es necesario tomar con cautela algunas de las clasificaciones de Marcus, pues la distinción de una *escritura verdadera* revela una concepción evolucionista, coherente con aquella elaborada hace décadas por Ignace Gelb, en la cual el asiriólogo clasificó como *precedentes de la escritura* a la totalidad de los sistemas mesoamericanos.[9] Ciertamente, cuando Gelb describía los rasgos tipológicos que

[9] El trabajo de Gelb al cual se hace referencia fue editado por primera vez en 1952 y se denomina *Historia de la Escritura*.

caracterizan a lo que consideraba como *escrituras plenas*, el desciframiento de algunas escrituras mesoamericanas no se había desarrollado como actualmente lo ha hecho.

Recientemente S. Houston publicó estudios tipológicos de las escrituras mesoamericanas (2004). El autor distingue dos áreas culturales mesoamericanas según la organización de la significación en la escritura: los *sistemas cerrados*, que caracterizan las escrituras más fonéticas del sureste mesoamericano, y los *sistemas abiertos*, propios de las zonas étnicamente heterogéneas del noroeste de Mesoamérica.

Pese a que no se han comprobado en el *corpus* teotihuacano los intentos de desciframiento, ha habido importantes propuestas de sistematización de imágenes teotihuacanas relacionadas con la escritura, las cuales han producido catálogos razonados de *glifos* y *signos de notación,* elaborados por Kubler, von Winning y Langley.

Hace poco más de una década, Karl Taube[10] retomó los distintos estudios de un sistema de comunicación teotihuacano expresado por medio de signos gráficos y presentó la distinción fundamental de dos sistemas de signos con reglas y convenciones inherentes a cada uno; estos sistemas serían *escritura* e *iconografía,* aunque dedicó su trabajo a la descripción del primero. Taube también presentó argumentos para distinguir dos estilos en la escritura teotihuacana: uno *lineal*, compacto y simple, como en la pintura del piso de la Plaza de los Glifos y un estilo *emblemático*, que no fue definido teóricamente por el autor, pero fue descrito como integrado por *signos grandes y elaborados*. Con base en los estudios de la escritura teotihuacana que le precedieron, Taube presentó una definición de los rasgos de un sistema de escritura jeroglífica, precursor de la escritura de Xochicalco, Tula y de la escritura azteca (2000). Actualmente, el autor

[10] En el año 2000 aparece un trabajo en el cual Karl Taube argumenta a favor de la existencia de signos teotihuacanos que representaban *unidades de la lengua* y *por lo tanto* correspondían a un sistema de escritura, en los términos en los cuales ésta comúnmente se define, es decir, como *la representación gráfica de la lengua*. Con base en hallazgos arqueológicos realizados a lo largo del siglo XX, Taube afirma que la escritura teotihuacana trascendió los límites de la urbe, hasta regiones tan lejanas como Escuintla, Guatemala.

continúa con este trabajo y en una publicación reciente presentó una propuesta con varios signos calendáricos y una descripción de los topónimos, títulos y nombres personales escritos. En esta descripción expresó su definición de los *signos emblemáticos*:

> Los signos emblemáticos se presentan en los murales teotihuacanos como signos que acompañan figuras y como textos independientes. Cuando aparecen de manera individual, estos signos pueden con frecuencia identificarse por extrañas combinaciones de elementos incongruentes. Así, un glifo emblemático de Tetitla muestra un techo de templo sobre una boca rodeada de flamas (2011: 84-86).

La definición de *signo gráfico emblemático* que en el presente trabajo propongo es distinta de la de Taube, pues se considerará a un signo como *emblemático* cuando sus componentes se organizan según principios de coherencia icónica y pueden ser interpretados como los rasgos diagnósticos que identifican un lugar o un personaje. La *coherencia icónica* en el caso que nos ocupa supone la posibilidad de interpretación de la figura o escena basada en la percepción de una unidad de acción tiempo y espacio, y/o una unidad anatómica, con base en principios plásticos de imitación de rasgos observados en el mundo natural; la composición construida según principios de coherencia icónica se vale de las convenciones culturales de construcción de la imagen.

El establecimiento de las características de una escritura teotihuacana se logró gracias a la acumulación, durante décadas, de materiales arqueológicos y al trabajo de distintos investigadores dedicados al estudio de la imagen. Desde los trabajos pioneros de Eduard Seler publicados a inicios del siglo XX, el conocimiento de la escritura en Mesoamérica y el conocimiento arqueológico de Teotihuacan han cambiado; el exitoso desciframiento de la escritura maya contribuyó no poco a fortalecer la definición de muchos documentos prehispánicos como exponentes de sistemas de escritura, aun cuando en algunos casos su desciframiento a la fecha no se haya conseguido cabalmente. Los recientes hallazgos arqueológicos en Teotihuacan han permitido la generación de nuevas propuestas acerca del uso de escritura en la antigua urbe.

En cuanto a las descripciones de las posibles reglas que gobernaban la lectura de los signos, generalmente las propuestas de interpretación han estado ligadas a las hipótesis de la lengua que era representada. Algunos autores afirman que en ocasiones los grafemas se organizaban sintácticamente en forma de columnas y conjuntos, es el caso de la propuesta de Thomas Barthel, según la cual los signos que denomina *grafemas atributivos*, especializados en ampliar o diversificar el significado de una *imagen simbólica,* se distribuyen ocasionalmente en forma de columna y agrupan mediante un *contenedor* a los elementos principales formando conjuntos; se asocian con las *volutas del habla*, o salen de las llamadas *manos dadivosas* y de las *trompetas de caracol*; también se encuentran en topónimos. Según Barthel, los *textos* que conforman los *grafemas atributivos* presentan progresión vertical. Barthel supone una sintaxis en los *textos* que corresponde a una forma temprana del náhuatl (1982).

Por otra parte, Evans y Berlo desarrollan estudios en los cuales concuerdan con Barthel en que *la estructura de la notación glífica en Teotihuacan sugiriere una filiación náhuatl*, pero no descartan la posibilidad de que una forma antigua del totonaco se hablara en Teotihuacan (Evans y Berlo 1992: 7, 19).

Los hallazgos arqueológicos han revelado que distintos grupos étnicos y lingüísticos cohabitaron en Teotihuacan. Un ejemplo gráfico fue hallado en la tumba TL7, del Tlailotlacan, el *barrio oaxaqueño*; es un grafema acompañado por un número, formando un signo compuesto que indica que la lengua zapoteca posiblemente formaba parte de las lenguas habladas y escritas en la urbe (Spence 1992).

Clara Millon, como se mencionó, encontró que algunas muestras de escritura teotihuacana estaban relacionadas con el área maya (1988), una observación que fue desarrollada por varios autores (Taube 2003; Ruiz 2003), sobre todo los que se han ocupado del conjunto arquitectónico de Tetitla, en el cual hay restos de pintura mural, donde se han identificado grafemas mayas.

Algunos hallazgos arqueológicos en La Ventilla originaron nuevas interpretaciones de imágenes teotihuacanas como referencias a palabras de una forma antigua de la lengua náhuatl. El arqueólogo Rubén Cabrera relacionó a las imágenes de serpientes de la Plaza de los Glifos de La Ventilla con la palabra náhuatl *mazacóatl* (1996). No tardaron en surgir comentarios que aclararon que el concepto de *venado-serpiente* se presenta en otras lenguas de Mesoamérica, y por lo tanto, la presencia de tal signo no es evidencia certera de que una forma de náhuatl se hablara tempranamente en Teotihuacan. Timothy King y Sergio Gómez propusieron valores para las imágenes del piso de la Plaza de los Glifos, con base en el registro en mapas de presencia náhuatl en áreas cercanas a Teotihuacan durante el siglo XVI (2004). Según esta propuesta, dicho registro puede indicar la continuidad en el uso de topónimos desde tiempos teotihuacanos, pero tampoco la evidencia de una presencia importante de una lengua proto-náhuatl en la antigua ciudad es certera, puesto que, por definición, en Mesoamérica los topónimos han sido establecidos mediante calcos. Los autores coinciden con Cabrera en que las imágenes forman parte del sistema de organización gráfica del estilo Mixteca-Puebla y afirman que conforme a este sistema, las *columnas glíficas* verticales deben leerse de arriba hacia abajo; las secuencias horizontales son de lectura variable, con preferencia por el orden que va de izquierda a derecha; la orientación de la mayoría de los *glifos* indicaría que la lectura se hacía desde el norte de la plaza. Los *glifos* se interpretan como topónimos y antropónimos, los últimos como nombres de individuos con títulos, *glifos vocacionales* o de barrios (King y Gómez 2004: 208-209).

En una publicación reciente, Nielsen y Helmke argumentan que en el piso de la Plaza de los Glifos se pintaron referencias a enfermedades y que, consecuentemente, ese lugar estaba posiblemente dedicado a la sanación de enfermos (2011).

Otras propuestas recientes acerca del registro de nombres propios por medios gráficos en Teotihuacan también se refieren a topónimos y nombres de cargos o de instituciones. Claudia García-des-Lauriers, en una imagen de la plástica,

encuentra evidencia de continuidad desde tiempos teotihuacanos de una institución nahua conocida como la *Casa de los Dardos*. Si bien la autora no relaciona específicamente dicha imagen con la escritura, sí señala una correspondencia con la forma verbal (García-des-Lauriers 2000). Otro ejemplo de trabajos recientes acerca de composiciones de tipo simbólico, posiblemente relacionadas con la escritura, es un artículo publicado por Cynthia Conides y Warren Barbour, quienes encuentran que en vasijas trípodes de cerámica teotihuacana se presentan imágenes de tocados que alternan con imágenes de estructuras arquitectónicas. Según la propuesta de los autores las imágenes mencionadas posiblemente señalan *una conexión entre los miembros de una organización representada por el tocado, hacia un lugar representado por una estructura* (Conides y Barbour 2002: 416).

En una serie de recientes publicaciones, Jesper Nielsen y más tarde Christopher Helmke desarrollaron una propuesta acerca de la presencia en la plástica teotihuacana de topónimos relacionados con imágenes de montañas (Nielsen 2006; Helmke y Nielsen en prensa). Según los autores, en algunos casos, el topónimo *montaña* es un *sustantivo geográfico* que puede incluir un signo *calificativo*, inserto o colocado en la parte superior de la imagen de la montaña. Los autores proponen también que, en ocasiones, en estos topónimos se encuentra un elemento con forma de sierra que referiría, a manera de determinativo semántico, al carácter pétreo de la *montaña*. Encuentran, además, que hay muestras en las cuales se presentan imágenes de *montañas* que carecen de dichos signos marcadores de materialidad.

Recientemente se publicó un trabajo de Pierre Colas dedicado a la clasificación de una clase de signos que no han sido identificados con topónimos ni antropónimos (2011: 13-25); se trata de los signos afijos o infijos en las *volutas del sonido* teotihuacanas. Esta publicación es particularmente relevante, puesto que registra y clasifica el *corpus* completo de signos en volutas de la pintura mural, los cuales pueden constituir grafemas.

La inspección de los signos en volutas y de los posibles temas de sus contextos plásticos, que realicé durante la elaboración del presente estudio, indica que los grafemas relacionados con volutas registraban referencias no predicativas a temas culturales relacionados con el ritual cívico-religioso teotihuacano.

Como se ha podido constatar, en el caso teotihuacano, las propuestas de interpretación se inclinan a que los signos de escritura posiblemente transcribían, mediante combinaciones, nombres personales, nombres de lugar y referencias a temas rituales.

Entre los estudios que asocian una lengua particular con las imágenes, el idioma referido con mayor frecuencia es el náhuatl; también se han propuesto el otomí, el totonaco y una antigua lengua mixe-zoque. Hay propuestas que no asocian una lengua concreta con las composiciones, las cuales son estudiadas como un lenguaje visual autónomo. Son de particular importancia los estudios de los nombres propios teotihuacanos, pues la historia de las escrituras muestra que, por las características de los nombres propios, sus transcripciones han promovido el empleo de signos *fonógráficos,* entendidos estos como grafías que representan diversas unidades de la lengua, según el sistema de escritura del que se trate.

El *corpus* de imágenes

Este es un estudio dedicado a imágenes gráficas con posible contenido verbal, cuyos contextos sugieren que formaron parte significativa y posiblemente estructural de distintas actividades sociales e institucionales. El eje rector en torno al cual se organiza el *corpus* de imágenes es la distribución funcional y jerárquica de la antigua ciudad de Teotihuacan.

Se adoptó una perspectiva de estudio basada en la comparación de la evidencia procedente de dos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos considerados como posibles *centros de barrio*: La Ventilla 1992-1994 y Teopancazco. El estudio de los posibles grafemas de varios conjuntos arquitectónicos, representativos de la polémica en torno a la existencia de

sistemas de escritura en uso en la antigua urbe, ayudó a definir las características de los grafemas de La Ventilla y Teopancazco.

Se espera que la clasificación del *corpus*, observando patrones compositivos, contextuales, funcionales y distributivos permita, a la larga, un manejo eficiente del material de la plástica teotihuacana, que posibilitará reforzar o comprobar hipótesis de valores específicos para los signos gráficos, en distintos estudios de caso.

Se procuró identificar la diferenciación del *dominio de validez* y el *tipo de funcionamiento* del *corpus* de imágenes.[11]

Quedará pendiente para un trabajo posterior la sistematización de la composición de la imagen teotihuacana basada en principios de coherencia icónica. También quedará pendiente su comparación con las muestras que estudio en el presente trabajo. Harán falta estudios de los nuevos hallazgos arqueológicos para determinar los rasgos que caracterizaban a los sistemas de signos de las llamadas artes plásticas figurativas teotihuacanas no determinadas por la representación de de la lengua.[12]

El contenido de los capítulos

En el presente trabajo propongo integrar al estudio de la significación de las imágenes relacionadas con la escritura teotihuacana, distintos aspectos contextuales que posiblemente determinaron su sentido.

[11]Siguiendo a Emile Benveniste, el *dominio de validez* es aquel donde se impone el sistema y debe ser reconocido u obedecido; mientras que el tipo de funcionamiento se refiere a la relación que une los signos y les otorga función distintiva (1979: 83-84).

[12] Acerca del papel del llamado *arte* (incluida la literatura y la plástica) en relación con la lengua natural en los sistemas modelizantes secundarios, Julia Kristeva señaló que, tras el trabajo de Lotman:

"[E]l lenguaje del arte no podía ser estudiado mediante la simple trasposición de modelos lingüísticos, como Jakobson y ciertos estructuralistas insistían todavía en hacer. Paralela a mi concepto de intertextualidad, Lotman elaboró una noción del arte como "sistema modelizante secundario". Basado en el lenguaje natural, el arte es, no obstante, de otro orden, "supraestructural": redistribuye la lógica primaria del lenguaje de acuerdo con nuevas reglas lógicas, dándole a la humanidad nuevas posibilidades mentales (o, como se diría hoy día, cognitivas), diferentes principios de lógica para la reconstrucción de sí mismo y del mundo" (Kristeva 2007: 1).

Busco definir algunos aspectos de las imágenes teotihuacanas en tanto signos; no se trata de *descifamientos*, pero sí de aproximaciones a la significación y al sentido de los grafemas. El acceso a la significación será por medio del estudio de las relaciones entre distintos paradigmas compositivos de la plástica y su relación con algunas situaciones comunicativas en las cuales éstos se presentan, siempre en el contexto de la distribución funcional del espacio urbano y la funcionalidad de los soportes de las imágenes.

En tanto los reportes arqueológicos publicados lo permitan, procuraré:

- Proponer criterios para la clasificación tipológica de los signos gráficos y para la clasificación de los temas generales de los textos, relacionados con su presencia en distintos sectores de la antigua ciudad.
- Observar si hay evidencia de más de un sistema de registro de posibles mensajes de tipo verbal en uso en la antigua urbe.
- Distinguir distintas codificaciones de signos gráficos.
- Evaluar la posibilidad de diferenciación de grupos sociales participantes en los *actos de escritura*.
- Identificar tipos de actividades que involucraban el registro de signos de base compositiva simbólica.
- En lo posible, distinguir las funciones de las unidades constitutivas de los signos gráficos compuestos, y observar si hay evidencia que permita la diferenciación de signos con significado léxico, elementos con valores fonéticos y otros signos con valores determinados por sistemas de registro específicos.
- Se procurará, cuando sea posible, establecer si hubo cambios a lo largo del tiempo en los códigos de los signos gráficos y sus relaciones contextuales.

En el presente estudio se asumió que la escritura en Teotihuacan fue un medio de comunicación inter-élites, que debía cumplir con una función comunicativa básica en varios niveles, que se manifestarían localmente, al interior de la urbe y, en muchos casos, más allá de las fronteras que imponen las distintas lenguas, como sugiere la evidencia arqueológica de grafías teotihuacanas en distintas regiones; aunque la perspectiva del estudio regional excede los límites de la presente investigación. Este estudio se limita a los grafemas hallados en el territorio de la urbe.

Se presenta al lector una introducción seguida por el marco teórico y dos capítulos dedicados al estudio descriptivo de Teopancazco y La Ventilla. En estos

dos capítulos procuro exponer los siguientes puntos, por medio de referencias a los trabajos arqueológicos publicados:

- ubicación
- exploraciones arqueológicas
- fechamientos
- función de los espacios particulares, conjuntos y área urbana
- especialización del conjunto
- relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica
- interpretaciones de las imágenes
- *corpus*
- relaciones entre grafemas y contextos: contextos comunicativos, contextos plásticos, soportes, contextos arquitectónicos y contextos arqueológicos.
- trato entre destinador-destinatario, trato entre auditorio y tradición cultural, trato del lector consigo mismo, trato del lector con el texto y trato entre texto y contexto cultural.

Los capítulos finalizan con un apartado dedicado a observaciones de los procesos de la función comunicativa de los textos de cada conjunto arquitectónico.

Los puntos antes enlistados están presentes en los capítulos descriptivos y en los apéndices del presente estudio.

La primera parte concluye con un capítulo dedicado al análisis comparativo de ambos sectores teotihuacanos y con las conclusiones generales. La segunda parte se conforma por los apéndices descriptivos de los conjuntos arquitectónicos más representativos en la discusión de la existencia de una escritura teotihuacana; el *corpus* gráfico de cada uno de los conjuntos fue estudiado, pero no forma parte directa del trabajo comparativo de La Ventilla y Teopancazco.

Otro apéndice contiene los mapas de distribución de los posibles grafemas en los inmuebles.

Los apéndices contribuyeron a la descripción de los aspectos relevantes del *corpus* gráfico de los conjuntos arquitectónicos y, aunque no forman parte del estudio comparativo presentado en la primera sección, constituyen una parte inseparable que permitió la elaboración de dicho estudio comparativo, y en cuya sistematización continuaré trabajando.

Por último, es necesario mencionar que las interpretaciones de los posibles grafemas, e incluso de la periodización de éstos, derivan de la información disponible, la cual es heterogénea, pues depende de los recursos, los objetivos y de la difusión de los resultados de cada proyecto arqueológico. También buena parte de la interpretación proviene de analogías compositivas, temáticas y/o contextuales con temas y formas de muestras no teotihuacanas. Sobre todo cuando se trata de signos aislados, indivisibles y fuera de un contexto plástico que apoye una posible interpretación, la asignación de valores se dificulta.

Las interpretaciones de los grafemas podrán en un futuro detallarse, complementarse, o ser invalidadas, de acuerdo con los nuevos hallazgos arqueológicos.

Acerca de las fases de la periodización teotihuacana

En tanto realizar dataciones de los monumentos teotihuacanos excede los límites de la presente investigación, a lo largo de los capítulos que siguen, en cada caso, se mencionarán las dataciones publicadas pertinentes, según los manejan los distintos investigadores responsables de la interpretación de la correlación entre la temporalidad y los restos arqueológicos, debe tomarse en cuenta que muchas veces las dataciones son relativas y por este motivo no se mencionan fechas precisas.

Como referencia para el lector, cito a continuación dos cronologías de reciente publicación, la última de éstas es una aproximación a los fechamientos absolutos recientemente publicados.

Datación de las fases cerámicas
(Según publicación de G. Cowgill, 2008)

- PATLACHIQUE 150-1 a.C.
- TZACUALLI 1-150 d.C.

- MICCAOTLI 150-225 d.C.
- TLAMIMILOLPA 225-350 d.C.
- XOLALPAN 350-550 d.C.
- METEPEC 550-650 d.C.

Datación aproximada de las fases teotihuacanas

(Aproximación al modelo obtenido por Beramendi- Orosco, González-Hernández, Urrutia-Fucugachi, Manzanilla, Soler-Arechalde et al 2008)

TRANSICIÓN TLAMIMILOLPA-XOLALPAN TEMPRANO

- 210-370 d.C.

XOLALPAN TEMPRANO

- 290-460 d.C.

XOLALPAN TARDÍO

- 430-565 d.C.
- INCENDIO 550 +- 25 d.C.
- FIN DE METEPEC ca. 600 d.C.

NOMENCLATURA

PROCEDENCIA:

AT = Atetelco
TCH =Techinantitla
TT = Tetitla
TO = Totometla
ZAC = Zacuala
YA = Yayahuala
OZ = Oztoyahualco 15B: N6W3
LV = La Ventilla
PG = Plaza de los Glifos
TPZ = Teopancazco
TP = Tepantitla
TL = Tlailotlacan TL6 y TL7
C D S = Conjunto del Sol

F1 = FRENTE DE EXCAVACIÓN 1
F2 = FRENTE DE EXCAVACIÓN 2
F3 = FRENTE DE EXCAVACIÓN 3
F4 = FRENTE DE EXCAVACIÓN 4

TIPO DE UNIDADES:

GC = grafema compuesto
GD = grafema discreto

TIPO DE SECUENCIA:

SHD= SECUENCIA HORIZONTAL DE UNIDADES DISCRETAS
SHC = SECUENCIA CONTINUA HORIZONTAL
SVC = SECUENCIA VERTICAL CONTINUA
CON = CONJUNTO

TIPO DE SOPORTES:

A = ALTAR
CO = CORREDOR
CU = CUARTO
P = PISO
PA = PASILLO
PA = PATIO
MU = MURO
CEN = CENEFA
PM = PINTURA MURAL
FIG= FIGURILLA
FC = FIGURILLA CABEZA
FT = FIGURILLA TOCADO
BRA = BRASERO
CAN = CANDELERO
IN = INCENSARIO
SE = SELLO
TA = TAPADERA O TAPAOLLAS
V = VASIJA

UBICACIÓN:

ESC = ESCUDO
FTE= FRENTE
OR = OREJERA
PAR = PARAFERNALIA
PEC = PECTORAL

TOC = TOCADO
VES = VESTIDO
VOL= VOLUTA

SECUENCIAS DE UNIDADES QUE SE REPITEN:

Se usarán los puntos suspensivos para indicar que se repiten los mismos elementos.

INTERPRETACIÓN:

Núm. = NUMERO
NC = NOMBRE CALENDÁRICO
TIT***/***CAR = TÍTULO O CARGO

AUTORES:

L= LANGLEY
VB = VALDEZ BUBNOVA

Cuando los signos registrados en el catálogo de Langley se anteceden por una o dos barras, es debido a que ese autor no considera que su naturaleza de *signo de notación* sea segura.

CAPÍTULO 1

Consideraciones teóricas y metodológicas

El presente trabajo está dedicado a las imágenes relacionadas por distintos motivos con la transmisión de mensajes verbales, aquellas que han sido interpretadas como signos pertenecientes a uno o varios sistemas de escritura, usados a lo largo de la historia teotihuacana. El estudio inició con una selección del *corpus* que podía asociarse con características atribuidas a la escritura. En un trabajo anterior he comenzado a identificar los criterios pertinentes para realizar tal selección, la cual implicó la definición de algunas combinatorias de signos que se presentan en la plástica bidimensional teotihuacana (Valdez 2007).

1.1 Las Clases compositivas A, B y C

Según se relacionan las imágenes con el referente, la base combinatoria de los componentes puede ser icónica, simbólica o mixta.

Clase compositiva A

- Los signos muestran cualidades y rasgos atribuidos al objeto o referente, por medio de recursos plásticos convencionales determinados culturalmente. Las combinaciones de motivos denotan relaciones de causalidad entre objetos y/o fenómenos del mundo natural. Para identificar estas composiciones es necesario establecer relaciones de semejanza culturalmente instituida entre las imágenes y referentes hipotéticos, en el marco del conocimiento de aspectos de la plástica de una cultura. Convencionalmente en el presente trabajo se llama a esta clase como *naturalista y figurativa*.

Clase compositiva B

- La combinatoria de componentes se rige por leyes y convenciones que norman la codificación y decodificación de la imagen, que no se basan en principios de semejanza culturalmente instituidos. La referencia depende de distintos códigos de asociación de signos visuales con sus objetos. Estos principios de construcción de la referencia se denominarán en lo sucesivo *simbólicos.*

En el caso teotihuacano:

- Las relaciones entre componentes refieren a los objetos que denotan, en un nivel primer de análisis, por medio de convenciones compositivas que se conservaron en las escrituras prehispánicas del México central.
- No es posible reconocer que las combinaciones de unidades compositivas denotan, en un primer nivel de codificación de su combinatoria, un referente mitológico ni del mundo natural, construido mediante los recursos de la *plástica figurativa* teotihuacana. Es decir, en la composición no hay coherencia icónica evidente.

Clase compositiva C

- Combinaciones entre las dos clases antes descritas. Composiciones que pueden presentarse a modo de escenas o de sinécdoque –la parte por el todo-, en combinación con elementos compuestos de la manera descrita en la Clase B.

Como en cualquier composición de la plástica, en niveles superiores de análisis las combinaciones de elementos pueden connotar valores simbólicos e icónicos.

Asumir que las escrituras son sistemas de signos que se organizan con base en elementos de la lengua implica que hay una primera característica que los signos de un sistema de escritura deben cumplir para que puedan ser reconocidos como tales. En cuanto a su relación con el *referente* del signo, deben evidenciar, de algún modo, la posibilidad de haber sido construidos como portadores de valores de tipo *simbólico*, en los términos de la definición de símbolo elaborada por Charles S. Peirce (1994: 2.274-2.308).

Esta primera caracterización permitió una selección del *corpus* y mostró que era necesario distinguir tanto las composiciones gráficas que por diversas razones se consideran compatibles con la transmisión de mensajes verbales, como también otras organizaciones semióticas que posiblemente se manifiestan en las imágenes.

1.2 Acerca de la teoría de la escritura. Alcances y límites

La imagen

Los estudios de las imágenes visuales pueden dividirse, en una primera instancia, en aquellos dedicados a las imágenes en tanto signos (en el caso que nos ocupa se trata de imágenes hechas por alguien con la intención de significar) y los estudios de las imágenes perceptuales que no son percibidas como signos; el segundo tipo de imágenes se encuentra fuera de los límites de la presente investigación. Las semióticas[1] que se caracterizan por recurrir a medios visuales para la realización de sus procesos son diversas, entre ellas se encuentran distintos sistemas simbólicos y mixtos de generación y registro de información, también las escrituras y, por otra parte, diversos tipos de organización y codificación de imágenes visuales cuya significación se basa en principios de la iconicidad.

Además de la función referencial, es posible estudiar otros aspectos de la significación y la construcción del sentido por medios visuales, como por ejemplo la participación de signos visuales en la construcción del sentido en los procesos sociales. Ambos aspectos son de interés para la presente investigación.

En el ámbito de la plástica teotihuacana, el papel de la imagen en las situaciones comunicativas de las cuales era constituyente se encuentra en proceso de definición. Para el conocimiento de la cultura teotihuacana resulta tan pertinente elucidar los aspectos de la construcción referencial mediante una escritura, como el conocimiento de los restos materiales como testimonios de los determinantes sociales de los textos escritos. Este último aspecto puede ser importante también para el estudio de las imágenes visuales teotihuacanas de tipo naturalista e icónico, cuyos estudios sintéticos dejaron de producirse hace ya unos cuarenta años, tiempo en que la arqueología teotihuacana ha alcanzado importantes logros.

Para iniciar un estudio de los determinantes sociales de los textos visuales teotihuacanos, es necesario tomar en cuenta que la plástica teotihuacana no fue

[1] Teorías y procesos que definen la significación.

un conjunto homogéneo, sino que la conformaban obras resueltas mediante diversos recursos semióticos, las cuales requieren para su estudio de distintas aproximaciones metodológicas. Una de estas aproximaciones derivaría de la teoría de la escritura, la cual está lejos de constituir un campo de estudio con criterios de clasificación homogéneos; algunos estudios se concentran en aspectos de las relaciones del signo gráfico con el sistema de la lengua, mientras que otros abordan aspectos como el uso social de la escritura.

Una definición de escritura

Con frecuencia se considera a la escritura como una técnica gráfica de registro verbal que deriva su organización formal de un conjunto de constituyentes del habla. Desde otros puntos de vista la escritura es una técnica de elaboración y registro de información que incluye sistemas de signos no verbales; bajo premisas semejantes se han clasificado como escritura manifestaciones gráficas como las notaciones matemáticas, coreográficas y musicales, como se puede ver en el trabajo de Roy Harris (1995). Ciertamente, una base combinatoria de signos simbólica o mixta es común a todas estas notaciones.[2]

[2] La oposición entre icono y símbolo a la cual hago referencia en este trabajo está basada en la obra de Ch. S. Peirce. A continuación se reproducen algunas reflexiones del autor acerca de la definición teórica de estos términos, “Un icono es un Representamen [manifestación material del signo] cuya Cualidad Representativa es una Primeridad de él como un Primero. Esto es, una cualidad que tiene la cosa que hace que se adecue a ser un representamen. De este modo, cualquier cosa es adecuada para ser un Sustituto de algo a lo que se parece. (La concepción de "sustituto" implica la de propósito, y de este modo la de Terceridad genuina). Veremos si hay otras clases de sustitutos o no. Un Representamen por Primeridad sólo puede tener únicamente un Objeto similar. De este modo, un Signo por Contraste denota a su objeto sólo en virtud de un contraste, o Segundidad, entre dos cualidades. Un signo por Primeridad es una imagen de su objeto, y más estrictamente hablando, sólo puede ser una idea, pues debe producir una idea Interpretante, y un objeto externo provoca una idea mediante una reacción sobre el cerebro. Pero más estrictamente hablando, ni siquiera una idea, excepto en el sentido de una posibilidad, o Primeridad, puede ser un Icono. Una posibilidad sola es un icono simplemente en virtud de su cualidad, y su objeto sólo puede ser una Primeridad. Pero un signo puede ser icónico, esto es, puede representar a su objeto principalmente por su semejanza, sin importar cuál sea su modo de ser. Si se requiere un sustantivo, un Representamen icónico puede denominarse un hipoicono. Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede denominarse un hipoicono.
[…] Un Símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará su Interpretante. Todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son Símbolos. Hablamos de escribir o pronunciar la palabra "hombre", pero es sólo una réplica, o encarnación de la palabra, que se pronuncia o se escribe. La palabra en sí misma no tiene ninguna existencia, aunque tiene un ser real que consiste en el hecho de que los existentes se conformarán a ella. Es un modo general de sucesión

El origen de las discrepancias en la definición teórica y el establecimiento de los límites de la escritura fue señalado por diversos estudiosos, entre ellos J. Derrida, a quien se cita a continuación:

> Si “escritura” significa inscripción y ante todo institución durable de un signo (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura), la escritura cubre todo el campo de signos lingüísticos. En este campo puede aparecer luego una cierta especie de significantes instituidos, “gráficos” en el sentido limitado y derivado de la palabra, regulados por una cierta relación con otros significantes instituidos, por lo tanto “escritos” aun cuando sean fónicos (1978: 58).

Si la institución *durable* de un signo es la primera condición de una escritura, entonces una marca *durable*, no importa cuál sea su duración efectiva, puede ser definida como Escritura, en este sentido Derrida considera al habla misma como una forma de la Escritura.

En algunos aspectos la línea de pensamiento inaugurada por Louis Hjelmslev es congruente con la de Derrida, pues el lingüista danés considera que la *sustancia* fónica o gráfica no afecta a los procesos de significación verbal en su base; en estos procesos sucede y se materializa el pensamiento. Para Derrida, la definición básica de *grafía* es la de *huella instituida*, y esta *huella* puede estar realizada en las más diversas sustancias. En este sentido, la Escritura –con mayúscula- a la cual se refiere Derrida puede ser gráfica, fónica, luminosa etc. En este punto de la definición convergen tanto la gráfica de tipo simbólico, como la de tipo icónico. Pero en lo que atañe a las *escrituras históricas,* el filósofo argelino distinguió la pertinencia de la diferenciación entre icono y símbolo. Al reflexionar sobre la naturaleza de la escritura Derrida retomó a Peirce, quien describió el desarrollo del símbolo a partir del signo icónico o de signos mixtos –simbólicos e icónicos-, y es este signo mixto el que posibilita el pensamiento: su parte simbólica se llama concepto (Derrida 1978: 62).

---

de seis sonidos o representámenes de sonidos que llegan a ser un signo sólo por el hecho de que un hábito, o ley adquirida, hará que sus réplicas sean interpretadas como significando un hombre u hombres. La palabra y su significado son ambas reglas generales, pero, de las dos, sólo la palabra prescribe las cualidades de sus réplicas en sí mismas. De otro modo la "palabra" y su "significado" no difieren, a menos que se otorgue a "significado" algún sentido especial” (Peirce 1994: 2.276, 2.292).

Se suele atribuir al desconocimiento de las lenguas habladas en la antigua metrópolis el escaso o nulo desarrollo de una *epigrafía teotihuacana*. Lo anterior se vuelve más notorio si se compara con el estado actual de la epigrafía de otras culturas de Mesoamérica, como la maya. Lo que se vuelve evidente en estas comparaciones es que el desconocimiento de la relación entre el signo lingüístico y la imagen visual teotihuacana no es impedimento para la sistematización de los principios de la construcción formal del signo plástico, ni para el estudio de sus temáticas y usos sociales.

Una intención del presente estudio es la distinción de las imágenes teotihuacanas estructuradas con base en la posible referencia verbal. Para ello adopté una definición de escritura que, si bien es limitada, permite evitar algunas confusiones en el uso del polémico término.

Por sistema[3] de escritura se entenderá un conjunto organizado de recursos de representación de expresiones verbales y de rasgos propios del código que los organiza; estos recursos se realizan de manera gráfica; el conjunto de signos que conforman una escritura está organizado según normas derivadas de unidades de lenguas naturales, pero no son las únicas. Las normas que rigen cada sistema de escritura derivan del tipo de relación entre los signos gráficos, las unidades de la lengua y otras unidades que caracterizan al sistema.

Un sistema de escritura se compone por un conjunto de marcas gráficas, las cuales una determinada comunidad relaciona de manera consistente con unidades del sistema de una lengua y otras que si bien no son parte de la lengua, cumplen con funciones en el sistema de escritura, como por ejemplo son los determinativos semánticos o los llamados signos auxiliares. Los valores asignados a estas unidades convierten a las marcas gráficas en signos. Como se mencionó, los valores verbales no son los únicos, hay otros que son característicos de sistemas de escritura particulares, como, por ejemplo, el uso de las mayúsculas (clasificadas entre los alógrafos o variantes de signos) en los distintos sistemas de escritura que emplean el alfabeto latino, y el uso de los espacios u otros signos

[3] Defino sistema como un conjunto de elementos interrelacionados entre sí y con el conjunto, organizado conforme reglas en el cual la modificación de un elemento afecta a todo el conjunto.

que dividen palabras en algunas escrituras (clasificados en ocasiones como signos auxiliares).

Un sistema de escritura no es una instancia especializada en la representación del habla, pues hay formas y contenidos característicos de las escrituras que no se presentan en el habla. La lengua puede realizarse en substancia fónica o en substancia gráfica; en el presente trabajo, a la última se llamará escritura.

La competencia en algunos códigos que conforman un sistema de escritura puede permitir la transcripción fonética de lo escrito sin que esto implique la comprensión de su significado; sin embargo, el fundamento de toda escritura es permitir una semiosis en la que se establezca significado y no sólo forma. De manera análoga se puede *leer* un texto sin que ello implique comprenderlo.

Al parecer, escritura y lectura eran accesibles a un segmento reducido de la población teotihuacana; tan sólo a algunos de los que tenían acceso a los lujosos objetos de cerámica de élite y edificios en los cuales hubo pintura monumental. Hubo sin embargo otros materiales de mayor difusión en la urbe que posiblemente tuvieron escritura: las figurillas de cerámica; Las características de un alto porcentaje de las muestras indican que la posible escritura en Teotihuacan fue un medio de comunicación entre élites y entre elites y deidades; pero se requiere aún de una explicación acerca de quién era capaz de emitir y leer signos de más amplia difusión.

Hasta ahora no se han realizado lecturas satisfactorias de una posible escritura teotihuacana, y no es claro hasta qué punto una *lectura* actual de dichos signos permitiría conocer aspectos de una lengua hablada durante el Clásico Temprano. Hay relaciones de los signos gráficos con sus contextos que es necesario observar, ciertamente no para obtener *lecturas*, pero sí para conocer los ámbitos en que dichos signos tenían sentido.

Probablemente el sentido de las imágenes teotihuacanas que integran signos de escritura no quedará agotado con una correcta decodificación de los mensajes escritos, pues hay procesos sígnicos asociados con la escritura que no

derivan del sistema de la lengua, sino de determinantes sociales y contextuales sobre las actividades en las cuales estaban involucrados textos gráficos.

Aspectos del sentido de los textos complejos que involucran varios códigos de significación, en un caso arqueológico como es el teotihuacano, se manifestarían en las huellas materiales de los *procesos de la función comunicativa* de los textos.[4] El estudio de las huellas arqueológicas de los procesos comunicativos no producirá *lecturas*, *desciframientos* o *traducciones,* sino una *comprensión* de algunos aspectos de los procesos de significación.

En una crítica desde la antropología de la escritura a la definición elaborada por Ferdinand de Saussure, R. Harris observó los problemas de la definición teórica que trata a la escritura como un sistema de signos *independiente,* pero que simultáneamente se caracteriza por estar conformado por *metasignos* especializados en la representación del habla (Harris 2000: 77). En el presente estudio se considera a la escritura como un sistema de signos independiente; uno de sus rasgos es ser un modo de comunicación verbal, pero tal como el habla, este modo tiene funciones y características propias.

Asumo que, además de los signos que representan de manara gráfica la lengua, hay diferentes sistemas de signos que por medio de imágenes gráficas o plásticas generan y transmiten el pensamiento. No debe confundirse el sistema de la lengua, el de la escritura y el del texto. La escritura, en caso de ser considerada como un *sistema de comunicación autónomo* y no como un inventario de signos con valores convencionales diseñado para transmitir aspectos de la lengua hablada, pertenece, junto con la literatura, a la definición, en términos de Lotman, de *sistema modelizante secundario*.[5] En otras palabras, si bien la escritura y lo

[4] Roy Harris define *comunicación* como la integración contextualizada de las actividades humanas por medio de signos (1995: 4).

[5] Thomas Sebeok realizó una síntesis de la definición de sistema modelizante elaborada por Lotman y expresada en varios trabajos; éste se entiende como "una estructura de elementos y reglas para ser combinados que se encuentra en un estado de analogía fija con la esfera completa de un objeto de conocimiento, comprensión o regulación. En consecuencia, un sistema modelizante puede ser tomado como un lenguaje. Los sistemas que tienen un lenguaje natural por base y que adquieren superestructuras suplementarias, creando así lenguajes de segundo nivel, pueden correctamente ser llamados "sistemas modelizantes secundarios". El lenguaje natural, en resumen, es así afirmado como el primario, o básico,

escrito están determinaos por la lengua, también se rigen por normas que los caracterizan como sistemas de signos independientes. La concepción de sistema modelizante secundario constituye una solución al problema de definir la independencia de la escritura del sistema de la lengua y a su vez su estrecha relación con ésta.

Acepto el modelo en el cual los sistemas de escritura se distribuyen idealmente en un eje que en un extremo tiene los sistemas *más logográficos*, mientras que en el otro los sistemas *más fonográficos*.[6] No me ocuparé de la polémica en torno a la existencia de sistemas de escritura *completos* e *incompletos*, pues los espectros temáticos y formulaicos manifiestos en documentos de culturas arqueológicas indican que la *representación completa del habla* no era requerida para los propósitos para los cuales servía la escritura.

Un autor que recientemente se ha ocupado de los problemas relativos a la escritura teotihuacana es S. Houston, quien redefinió la polémica en torno a la existencia de sistemas semasiográficos[7] en la escritura de Mesoamérica de la manera que sigue:

---

infraestructura para todos los otros sistemas humanos de signos; y estos -como el mito o la religión- son entendidos como superestructuras resultantes, construidos sobre aquellos. En 1971, Lotman y Uspenski elaboraron su visión del estudio semiótico de la cultura, haciendo notar que en su esquema, el lenguaje es visto como portador de una función comunicativa específica al proveer al colectivo de una presunción de comunicabilidad" (Sebeok 2012).

[6] Sampson propone la división de los sistemas *logográficos* en sistemas basados en unidades polimorfémicas –la palabra -, y en sistemas basados en unidades morfémicas. Los sistemas *fonográficos* son divididos por Sampson en *silábicos, segmentales* y de rasgos (1985: 32).

[7] Definición de la *semasiografía* según la acuñó el autor del término, I. Gelb:
"Semasiografía. Precedentes de la escritura, entre los que se incluyen los recursos *mnemónico- identificador* y *descriptivo representativo*, para alcanzar la intercomunicación por medio de signos visibles que expresan un sentido, pero no necesariamente elementos lingüísticos. Opuesto a *Fonografía."* El término *semasiografía* fue acuñado por Ignace Gelb, quien propuso un modelo evolutivo de la escritura en cuyos orígenes se encuentra la *semasiografía*. Según Gelb "La escritura es un sistema de intercomunicación humana por medio de signos convencionales visibles", es un sistema de signos capaces de transmitir pensamientos y sentimientos entre aquellos *familiarizados con el código visual*. Propone la evolución general de la escritura desde fases en las que las imágenes expresan "un sentido sin la necesidad de un aditamento lingüístico [...]". Según el modelo de Gelb, en etapas posteriores fue desarrollada la fonetización, "[t]an sólo cuando la escritura ha evolucionado hasta alcanzar un sistema totalmente fonético, reproduciendo elementos del lenguaje, es cuando puede hablarse de una identidad virtual entre escritura y lenguaje (1994: 30-32)."

En una definición más reciente que la de Gelb, Geoffrey Sampson describe de la siguiente manera los sistemas semasiográficos:

Definición de *sistemas abiertos* y *cerrados* de escritura:

a) **Sistemas abiertos**
   Sirven a las necesidades de diversas culturas y lenguas […] requieren muchos más apoyos pictográficos […] estos sistemas se encuentran en abundancia en la Mesoamérica del oeste […] la mayoría contiene elementos que tienen significado sólo en lenguas particulares […] estas escrituras y la información que contienen podían probablemente comprenderse a través de fronteras lingüísticas.
b) **Sistemas cerrados**
   Se presentan relacionados con una cultura particular, lengua o conjunto de lenguas; tienden a una mayor *linealidad* que los sistemas abiertos, lograda por medio del registro relativamente *claro* de la lengua. Se caracterizan por una gran autosuficiencia o abstracción gráfica, pues tienen mayor compromiso con la transparencia lingüística. Se bastan con sus propios recursos y tienden a excluir los apoyos pictográficos. Según Houston, en general los sistemas de escritura usados al este de Mesoamérica tienen naturaleza cerrada, son malos para registrar otra lengua no relacionada, pero muy efectivos para reproducir la suya, y con frecuencia incluyen muchos detalles lingüísticos y sintácticos (Houston 2004: 275-276).

Houston no resuelve la definición teórica de los *sistemas abiertos*, se limita a describir sus características, de las cuales el fonetismo no se encuentra excluido. Al integrar entre los rasgos que definen a la *escritura abierta* a los *apoyos pictográficos*, Houston incluye las características de los textos en los rasgos sistemáticos de las escrituras autóctonas desarrolladas en el México central.

En cuanto a los procesos de génesis y difusión de la escritura en Mesoamérica, me parece atinado el modelo elaborado por Henry Rogers, según el cual la escritura puede crearse de tres maneras básicas:

a) Invento como fenómeno completamente nuevo.
b) Préstamo de una lengua aplicado a una nueva.
c) Una nueva escritura puede desarrollarse, no como un fenómeno completamente nuevo, sino como una forma nueva de escritura [difusión por estímulo].[8]

"Habremos de usar el término *sistemas semasiográficos* para sistemas de comunicación visible, […] que indican ideas de manera directa, en contraste con los *sistemas glotográficos,* los cuales proveen representaciones visibles del lenguaje hablado (1985: 29)."

[8] Según H. Rogers, la escritura puede crearse como:
1) Invento como fenómeno completamente nuevo. Al menos en tres ocasiones, hace 5000 años por los sumerios en Mesopotamia, unos 1500 años después en China, hace unos 2000 años por los mayas.
2) Préstamo de una lengua aplicado a una nueva. Muchos países vecinos de China han tomado la escritura en préstamo. La escritura temprana de Mesopotamia inspiró a los egipcios para desarrollar un sistema de escritura para su lengua. El sistema de escritura semítico se creó bajo la influencia egipcia. Los

Considero que los puntos b y c del modelo podrían explicar el caso de la presencia de escritura en Teotihuacan.

La definición teórica de la escritura se encuentra lejos de ser homogénea. Una descripción exhaustiva de la polémica en torno a la tipología de las escrituras excede los límites del presente trabajo.

La definición de las unidades de una escritura. División de los grafemas compuestos

En el presente trabajo, la división de los textos pertinentes en grafemas está basada en que la *repetición*, la *permutación* o la *substitución* de componentes en conjuntos de unidades gráficas, pueden ser índice de relaciones cohesivas. En algunas muestras del *corpus* se presentan signos visuales aparentemente compuestos por unidades menores. Estas unidades menores pueden haberse combinado como simple yuxtaposición de elementos de igual valor jerárquico, o como combinación de unidades de distinta jerarquía.

Los principios de combinación de unidades menores pudieron ser de interdependencia (complementariedad o presuposición), o determinación (dependencia unilateral). Las antes descritas son relaciones de cohesión. Interdependencia y determinación son funciones[9] que producen relaciones de tipo textual. La importancia de la cohesión en la partición de unidades compuestas fue formulada por L. Hjelmslev, en los *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*:

---

griegos tomaron en préstamo la escritura semítica. El alfabeto griego fue tomado en préstamo por los etruscos en Italia, y su alfabeto a su vez por los romanos para escribir latín [Considero que éste o el siguiente sería el caso de una escritura de Teotihuacan].

3) Una nueva escritura puede desarrollarse, no como un fenómeno completamente nuevo, sino como una forma nueva de escritura [difusión por estímulo]. La idea general de escritura se toma en préstamo de una cultura a otra. En el caso de un nuevo sistema de escritura, el creador conoce la noción de escritura y crea un nuevo tipo de escritura […] el sistema de escritura cherokee, cree, pahawh hmong y bliss son ejemplo de estos desarrollos (Rogers 2005: 4-5).

[9] Función en *glosemática* es la dependencia entre dos objetos, registrada por la descripción científica, que satisface las condiciones del análisis y que se da entre los componentes de un proceso (sus partes, o los componentes de un sistema (sus miembros) (Beristáin 1997: 220).

> El objeto de la ciencia es siempre registrar cohesiones, y si un objeto sólo presenta la posibilidad de registrar constelaciones o ausencias de función, ya no podrá someterse a tratamiento científico exacto. Decir que el objeto de la ciencia es registrar cohesiones significa, si despojamos a esta afirmación de la envoltura terminológica introducida por nosotros, que la ciencia trata siempre de comprender los objetos como consecuencias de una razón o efectos de una causa. Pero si el objeto sólo puede resolverse en objetos de todos los cuales pueda decirse que son indistintamente consecuencias o efectos de todos, o de ninguno, la continuación del análisis científico resultaría infructuosa (Hjelmslev 1974: 119).

En signos aislados, formados exclusivamente por elementos con valor léxico, como es el caso de los logogramas, no habría relaciones de dependencia; en cambio, las habría entre componentes como raíces léxicas, en combinación con signos que conforman, por ejemplo, morfemas gramaticales, y/o determinativos semánticos, en relaciones de determinación. Es necesario distinguir las relaciones de tipo textual en el *corpus*, pero estas relaciones no necesariamente tienen sus límites en los conjuntos de posibles grafemas.

La cohesión se logra con recursos que integran un texto definido como una unidad de significado. Algunas ligaduras cohesivas en textos verbales son la referencia, substitución, elipsis, conjunción y la cohesión léxica; sus características deben ser estudiadas en cada caso específico (Halliday y Hassan 1976: 277-278).

El texto es entendido como una unidad de significado, no una unidad de forma, y se distingue de algo que no es un texto debido a que contiene relaciones de tipo cohesivo. Así, en palabras de Halliday y Hassan,

> La palabra texto se usa en lingüística para referir a cualquier segmento, hablado o escrito, de cualquier longitud, que forma un todo unitario […]. Un texto es una unidad de lenguaje en uso, no es una unidad gramatical, como una cláusula u oración y no está definida por el tamaño […].
> Cohesión es un concepto semántico; refiere a relaciones de significado que existen en el texto y que lo definen como texto.
> La cohesión sucede cuando la interpretación de un elemento en el discurso depende de algún otro. Uno presupone al otro, en el sentido que de que no puede ser efectivamente decodificado excepto por su medio. Cuando esto sucede, se establece una relación de cohesión y los dos elementos, el que presupone y el presupuesto, son, al menos potencialmente, integrados en un texto (1976: 1-4).

En el presente estudio, para identificar las posibles unidades gráficas mínimas que conforman un texto, la magnitud a dividir será cualquier composición formada por

posibles grafemas, mientras que el criterio de segmentación será la evidencia de permutación o substitución de componentes, dentro de los límites del posible texto o en estructuras compositivas semejantes.

Para ilustrar lo anterior en la lámina 4 se presenta un ejemplo de sustitución de elementos en un conjunto gráfico.

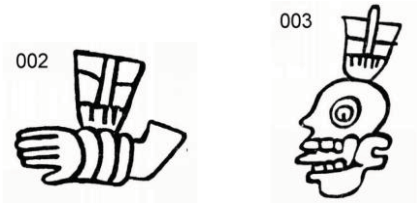


Lámina 4. Fragmento de un conjunto de grafemas procedente de La Ventilla. Dibujos según publicación de Cabrera, 1996: 33.

Estoy consciente que este criterio es insuficiente para comprobar lo apropiado de la partición, pues puede haber unidades gráficas indivisibles que aparentan ser compuestos, pero que podrían representar una unidad de sentido; por ejemplo, expresiones compuestas como *mi prenda mala*; sin embargo, mediante este procedimiento de partición será posible establecer un nivel básico combinatorio, el cual, desde luego, deberá ser revisado conforme la evidencia arqueológica lo permita.

Grafemas

Para las imágenes teotihuacanas relacionadas con la escritura debido a su composición formal, adopté la denominación de *grafema* para la unidad compositiva básica. El grafema se define fundamentalmente como *el término general para cualquier unidad de cualquier escritura* (Sampson 1985: 22); aunque el uso del término dista de ser uniforme.

> [E]l empleo mismo de los términos que se hace de la grafemática no es muy preciso; entre los especialistas es bastante común la costumbre de hablar de grafema para referirse a cualquier elemento gráfico, determinado de cualquier modo, lo cual equivale a renunciar a todo criterio de funcionalidad en el análisis lingüístico […].

> [S]ólo el contacto de primera mano con sistemas complejos puede producir el estímulo suficiente para afrontar la escritura en un marco de referencia no solamente eurocéntrico. Con todo, se está lejos de haber agotado las posibilidades de análisis grafémico y, por ejemplo, no existe todavía un conjunto de conceptos coherentes que pueda ser suficientemente dominado en el uso corriente por quienes estudian los textos escritos (Cardona 1994:124).

Los términos de *grafema* y *alógrafo* derivan de la lingüística estructuralista aplicada a la escritura, particularmente de los estudios fonológicos. El grafema como unidad debe estudiarse según criterios de *valor, forma, equilibrio interno y distinción entre ocurrencia material y representación abstracta* (Cardona 1994:124-125). Un grafema en algunas escrituras alfabéticas puede corresponder a un fonema, pero en otros tipos de escrituras los grafemas pueden tener valores silábicos, logográficos, derivados del rebús, indicar separaciones entre palabras, o constituir variedad de signos que caracterizan las distintas notaciones escriturales, como por ejemplo diversos signos que tienden a ser llamados como *auxiliares* y los diacríticos.

La evidencia señala que hubo en Teotihuacan grafemas indivisibles y grafemas compuestos. Con base en los signos que conforman escrituras mesoamericanas autóctonas descifradas, estos grafemas pudieron funcionar como:

- Elementos con significado léxico: raíces y logogramas.
- Unidades con valor fonético que pueden conformar morfemas con significado gramatical.
- Signos compuestos en rebus.

No se excluirán de la definición de grafema algunos signos que presentan coherencia icónica que serán definidos más adelante como *emblemas*, sino que se observarán sus características compositivas y sus asociaciones contextuales para realizar una aproximación a su significación.

Los signos que posiblemente integraron una escritura teotihuacana formaron parte de otras escrituras autóctonas mesoamericanas que presentan:

- Grafemas con significado léxico: morfemas léxicos y/o logogramas, representados por medio de signos gráficos indivisibles o por compuestos de más de un elemento.

- Grafemas con valores fonéticos o silábicos que en combinaciones podían transmitir contenido gramatical o representar complementos o indicadores fonéticos que apoyaban la lectura de otros signos (Whittaker 2009). Estaban representados por medio de compuestos o por medio de unidades visuales.

- Grafemas con el valor de *signos auxiliares* como podrían ser los indicadores de reduplicación, separadores de palabras y signos que funcionarían como posibles determinativos semánticos; estaban representados por medio de signos compuestos.

Los signos pueden presentar:

- Alógrafos o grafemas de configuración diversa con valor convencional básico idéntico.

- Grafemas que, teniendo configuración idéntica, tienen significado básico diverso indicado por el contexto.

Es necesario tomar en cuenta que en la urbe se ha encontrado evidencia de uso de distintas escrituras, como la zapoteca y la maya.

Emblemas

La heterogeneidad de la evidencia indica que, en Teotihuacan, los signos gráficos con una base combinatoria simbólica estuvieron determinados por varios códigos de registro y transmisión de la información, especializados en distintos ámbitos comunicativos. Por medio de combinatorias de unidades de tipo simbólico, posiblemente se representaron gráficamente fechas, títulos, tal vez estatus, oficios y actividades, nombres personales y apelativos, nombres calendáricos, nombres de deidades, topónimos y tal vez incluso motivos de temas del ritual cívico religioso, en el caso de que los integrados a las *volutas del sonido* constituyan grafemas. Pero el *corpus* teotihuacano presenta evidencia de otra base combinatoria que posiblemente se usó como recurso compositivo para referir a lugares y a la identidad de ciertos personajes destacados. Es el caso de algunas

secuencias de signos y de algunas imágenes compuestas que han sido denominadas como *emblemas,* y que en el presente trabajo se definen de una manera particular.[10]

Propongo como definición de signos *emblemáticos* teotihuacanos a las composiciones cuya combinatoria estuvo determinada por la necesidad de referir a personajes o lugares, por medio de atributos característicos presentados de manera icónica. Los signos emblemáticos teotihuacanos, en algunos contextos, pudieron haber funcionado como logogramas con el valor de nombres propios. Un ejemplo de *imagen emblemática* se puede encontrar en la explicación que propuso Joaquín Galarza de la asimilación de la imaginería cristiana a la escritura indígena durante los siglos XVI y XVII:

> En la iconografía cristiana, cada santo se representa bajo una forma humana, acompañado de sus atributos. En la pictografía mexicana, la forma humana desaparece para no dejar lugar más que a los atributos que expresan el nombre del santo.
> Los tlacuilos, conocedores de la iconografía cristiana, aprenden los atributos y, manejándolos como signos tradicionales, hacen con ellos pictogramas o fonogramas, para transcribir los nombres de pila. Uno solo de esos nuevos signos puede transcribir simbólicamente un nombre de pila, mientras que la transcripción fonética requiere la descomposición de ese nombre de pila en sílabas y el empleo para cada una de ellas de un signo fonético de la escritura tradicional (Galarza 1980: 53).

La evidencia teotihuacana permite proponer que la representación gráfica de la identidad, e incluso de los nombres propios de posibles héroes culturales, por medio del registro icónico de atributos distintivos, estaba presente en el Clásico Temprano en la plástica indígena del centro de México.

---

[10] Roy Harris define los *emblemas* como un tipo de signo que idealmente mantiene siempre la misma forma; basado en una correlación "de uno a muchos", siendo "muchos" parte de una clase. Obedecen a la lógica de la réplica; p. e. conjuntos de signos que caracterizan a un personaje específico. Harris clasifica como emblemas típicos las firmas, nombres propios, marcas, etiquetas de manufacturas, logotipos y banderas, los cuales comparten *la identificación de un particular X –y no otro- de todo el rango de manifestaciones en las que se presentan emblemas.* Identifica que para que un signo funcione como emblema de manera efectiva debe distinguirse de cualquier otro emblema que se presente en el mismo contexto. Afirma que cada vez que un emblema es replicado se asocia al mismo referente (Harris 1996: 71-79). La definición de signos emblemáticos teotihuacanos que se propone en el presente trabajo no contradice los aspectos generales de la definición de Harris, aunque por principio los signos no son considerados como emblemas, a menos que cumplan con ciertas características organizativas de los aspectos referenciales.

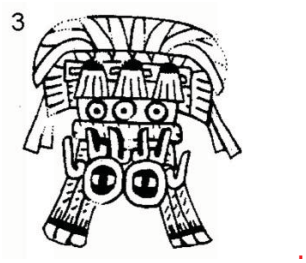


Lámina 5. Ejemplo de un posible emblema. Detalle de un dibujo tomado de C. Millon, 1988.

La coherencia icónica en la composición de algunas muestras de imágenes teotihuacanas de etapas tardías interpretadas como posibles nombres o cargos registrados de manera gráfica, se explicaría mediante una interpretación emblemática.

Los sintagmas

El término sintagma se refiere a la combinación de distintas unidades de la lengua en la cadena del habla. En una cadena sintagmática el valor de un signo se reconoce gracias a sus relaciones de combinación con otros signos. Las unidades que se combinan pueden corresponder a la primera articulación, es decir de unidades significativas, en este caso palabras, frases u oraciones. Las unidades que conforman al sintagma pueden ser frases con diversas funciones. En el sintagma se realiza el sentido de los componentes de la lengua.

Las unidades de la lengua pueden estar representadas mediante distintos recursos de los sistemas de escrituras. Las cadenas sintagmáticas de signos verbales pueden realizarse por medio del habla o de la escritura.

Las propuestas de un *orden de lectura* de unidades visuales con el valor de, por ejemplo, objeto, verbo y sujeto, están en dependencia de las hipótesis de una lengua teotihuacana representada por medio de escritura; pero el registro gráfico de grupos nominales puede evidenciar la presencia de relaciones sintácticas en conjuntos de signos.

1.3 El nombre propio

Nombres personales y nombres de lugar

Las características que debe tener un nombre propio para ser considerado como tal se determinan culturalmente.

Los nombres propios y apelativos son subclases nominales que se consideran como el posible objeto principal de una escritura teotihuacana.[11] Como en el caso de las definiciones de escritura y de grafema, tampoco para el nombre propio se ha establecido una definición única. En el presente trabajo, retomo la definición de nombre propio elaborada por Willy van Langendonck:

> El nombre propio es un sustantivo que denota una entidad única en el nivel de una convención lingüística establecida, para volverla psicosocialmente sobresaliente dentro de una categoría de nivel [básico] (pragmática). El significado del nombre, si es que lo tiene, no determina (o no continúa determinando) su denotación (semántica).
>
> […] Los nombres propios no imponen un significado léxico pero despliegan significados presupuestos de diversos tipos: categórico, asociativo (introducido vía el portador del nombre o vía la forma del nombre), emotivo y gramatical (2007: 6-7; 87).

Las siguientes son las características formales del estatus semántico-pragmático de los nombres propios, según van Langendonck:

- son sustantivos que tienen la capacidad de aparecer de manera sistemática en estructuras de aposición;
- pueden presentar todos los tipos de características gramaticales de los pronombres personales: referencialidad, definitividad, número, contabilidad, recursividad (de género), género, persona, partitividad.
- la mayoría de los nombres propios son singulares, contables, no recursivos y muestran la 3ª persona en el nivel léxico. Estas son instancias no marcadas (prototípicas) (2007: 82-183).

[11] Van Langendock escribe que "formalmente, la aseveración de que los nombres propios son sustantivos se apoya en el hecho de que frases que consisten en un nombre propio o cuya cabeza es un nombre propio tienen las propiedades internas y externas de las frases nominales" (2007: 125).

Se considera que el nombre propio es una categoría lingüística universal. Para van Langendock, es posible oponer el *significado convencional* de los sustantivos comunes al *significado asociativo* (no referencial sino connotativo) de los nombres propios; ambas clases de sustantivos tienen significado emotivo y gramatical, pero los nombres comunes además tienen significado léxico. Para el mismo autor, el significado del nombre propio es una *presuposición*, y no determina la referencia, como sucede con los sustantivos comunes. Los nombres propios se pueden definir en términos pragmáticos, sintácticos y semánticos.

Ejemplos de significado categórico

Los nombres propios pueden aparecer en estructuras de aposición: “el Río Nilo”; el elemento que no tiene artículo es una palabra en función de nombre propio; la que tiene artículo es un tipo de clasificador que indica el significado categórico del nombre; a veces el clasificador aparece como parte del nombre: “Monte Everest” (van Langendonck 2007: 75-79).

Van Langendonck asume que hay una clase de objetos, fenómenos o propiedades a los cuales se puede adjudicar de manera correcta un nombre propio, no cualquier objeto puede ser nombrado con cualquier nombre; también que puede haber un conjunto de propiedades esenciales que determinan la aplicabilidad de un nombre propio.

Los ejemplos del *significado categórico* del nombre propio que propone van Langendonck provienen de lenguas indoeuropeas. Este significado categórico sería un concepto o *categoría de nivel básico* (van Langendonck 2007: 21).

En cuanto a la clasificación tipológica de los nombres propios, ésta puede realizarse conforme a distintos parámetros, como género, número, emotividad, subclases onomásticas (como nombre personal, apellido, apodo, etc.). Según van Langendonck: *sobre todo, ha resultado claro que los nombres personales se*

dividen en subclases que se presentan como categorías generales que nos remiten a nuestra experiencia en el mundo en el cual vivimos.[12]

Van Langendonck también propuso una jerarquía de categorías toponímicas basada en lenguas indoeuropeas contemporáneas, en las cuales se manifiestan categorías presentes en la toponimia autóctona mesoamericana:

Rasgos: morfema cero, sufijo, artículo, clasificador.

Clasificadores: calle, campo, bosque, tierra, lago, mar, océano, montaña, etc.

Categorías semánticas (naturaleza del terreno e interacción humana):

- tierra, agua, montaña, valle, planicie, bosque, fértil / desértico, etc.
- habitable o no, categorías administrativas, hábitat, lugar de culto, familiar, integrado, aislado, remoto, elevado, etc.
- hay sufijos y artículos que caracterizan, por ejemplo, países (van Langendonck 2007: 208)

También hay nombres propios que caracterizan periodos de tiempo. Como en el caso de otros nombres propios, pueden seleccionarse diferentes parámetros para su clasificación. Van Langendonck propone los siguientes parámetros clasificatorios:

- cíclico-no cíclico
- pura identificación temporal (1997, pascua, enero etc.)
- los que apuntan a eventos (Revolución Mexicana)
- Longitud de los periodos (Pleistoceno, Edad de Piedra, Semana Santa, años, meses etc.)

Tipos de lemas que están en la base de nombres de periodos temporales:

- años: lemas numerales
- meses: lemas propios
- días: lemas apelativos

[12] Según van Langendonck habría cuatro subclases mayores de nombres propios: 1) clase prototípica, que por lo general cuenta con un lema propio, como los nombres personales, nombres de animales, nombres de lugar y otros; 2) clase no prototípica con varios tipos de lemas que subyacen en los apelativos y nombres propios: marcas, lenguajes, colores, enfermedades etc. 3 y 4) categorías marginales que no están constituidas por lemas y apelativos propios *ad hoc*: se trata de autónimos y nombres con una función propia restringida (2007: 183-184).

El que los periodos temporales se comporten en forma de nombres propios es lo que asegura que el sistema semiótico del calendario, a su vez, forme parte del sistema de la lengua.

Aunque la evidencia indica que los nombres propios probablemente no fueron los únicos temas que se presentan en la plástica bidimensional teotihuacana de organización de tipo simbólico, sí fueron probablemente los más numerosos.

El objetivo general de este estudio no es proponer *lecturas* de los nombres propios teotihuacanos, sino aproximaciones al conocimiento e interpretación de los restos arqueológicos que son testimonio de situaciones comunicativas en las cuales algunos posibles nombres propios tuvieron sentido.

Las prácticas culturales de nombramiento

En el seno de los sistemas de valores de cada cultura se forman las prácticas que determinan la identidad de los individuos; las distintas clases de nombres propios se atribuyen en conformidad con estos valores.

El sistema de la lengua no explica las diferencias entre las prácticas culturales de atribución de nombres personales ni sus características semióticas. Hay registros históricos que dan cuenta de algunos de los cambiantes valores culturales que intra e interculturalmente han determinado la asignación de nombres personales. También hay constancia de la difusión de prácticas de nombramiento determinadas por diferentes motivos, como la imposición de formas por parte de culturas dominantes; un ejemplo es la formalización en el sistema legal de la estructura del nombre personal, integrado por el nombre de bautizo y el apellido o nombre familiar, que fue implantada de manera oficial en Europa, cuando se instauró el Código Civil de Napoleón Bonaparte (van Langendonck 2007: 189).

En la Roma anterior a la República, se imponía un nombre durante una ceremonia de bautizo, pero también se usaba un nombre que marcaba la

pertenencia a un clan determinado, ambos seguidos de un patronímico que consistía en la palabra "hijo", *filius,* seguida por la abreviatura del nombre bautismal del padre, en caso genitivo. Después del nombre del padre podía agregarse el nombre del abuelo.

Sistema Tria Nomina

A los ciudadanos romanos, en tiempos de la República, se les atribuían tres nombres, *prænomen*, *nomen* y *cognomen*. El *prænomen* se usaba en ámbitos íntimos y se atribuía mediante una ceremonia sólo a los varones; las mujeres llevaban por nombre la forma femenina del *nomen*, que se heredaba y marcaba la pertenencia a determinado clan de varones y mujeres. Este nombre del clan no hacía referencia a lazos de parentesco, sino a su procedencia geográfica; el *cognomen* era característico de los miembros de la aristocracia, también se heredaba y señalaba la rama del clan de pertenencia. Había también nombres honoríficos no transmisibles llamados *agnomen.* Los nombres en la escritura comúnmente se registraban mediante abreviaturas en un orden codificado (Whetstone 1905: 35-48).

Dos ejemplos de prácticas de nombramiento en Mesoamérica

Los nombres de los personajes históricos mayas del periodo Clásico se conocen gracias a los monumentos arqueológicos con escritura grabada; esos nombres tenían una estructura compleja formada por distintos grupos nominales. Michel Davoust distinguió diferencias estructurales en los grupos nominales en seis clases de grupos sociales: soberanos, soberanas, esposas, vasallos, escribas / escultores y cautivos. Los nombres se formaban además con prefijos y títulos masculinos y femeninos. Los tres primeros tienen grupos nominales completos que constan de *glifo nominal individual*, *glifos de títulos y glifo del patronímico o glifo emblema:*

- ***Glifo nominal individual***: siguiendo a Davoust, el *glifo* nominal individual era obligatorio y por lo general se colocaba antes del *glifo* emblema. Estos *glifos* nominales individuales pueden presentar prefijos de color y adjetivos numerales, también podían llevar un prefijo con el valor del título *señor,* en el caso masculino, o *madre* en el femenino. También había nombres individuales que pueden ser títulos, nombres de animales, como *Jaguar* o *Pata de Jaguar*, o nombres de objetos y/o plantas, como *Flor Escudo*. Algunos *glifos* nominales se presentan con forma de animales híbridos para indicar los logogramas que conforman nombres compuestos, como por ejemplo *Joven Jaguar Guacamayo*. Los nombres personales pueden ser teónimos, como *Itzam Kawil*.

- ***Glifos de títulos****:* podían colocarse en tres posiciones: antes del *glifo* nominal individual, entre este último y el *glifo* emblema o después de este último

- ***Glifo del patronímico o glifo emblema****:* se colocaba al final del grupo nominal. Según Davoust este elemento suele estar compuesto de dos afijos títulos y un elemento principal y *puede tener al mismo tiempo funciones patronímicas y locativas*.

El grupo nominal de las esposas se compone por el prefijo *madre*, seguido por el título *compañera madre divina,* el patronímico y el *glifo* nominal individual; en ocasiones, el grupo nominal se limitaba al *glifo* nominal individual.[13]

Vasallos y escribas se identificaban sólo mediante nombres individuales. Los vasallos podían llevar el título de *vasallo* o el título femenino de *madre vasalla.*

Los escribas fueron reconocidos mediante la identificación del título *escriba* y el *glifo* verbal *él esculpe o escribe*. También se conoce el título *escultor*.

Los cautivos o prisioneros se reconocen sólo por un nombre individual, excepcionalmente algunos pudieron conservar un título.

Según Davoust, los días del calendario en calidad de nombres personales se utilizaban poco en el registro gráfico (2001: 81-106).

Los nombres en los registros nahuas prehispánicos:

[13] Según una lectura distinta el elemento agentivo *ix* tiene el valor de `señora´ (Erik Velásquez, comunicación personal).

En cuanto al registro de nombres en documentos escritos prehispánicos del México central, hay coincidencias en la composición de la imagen naturalista y de los llamados *glifos* que han dificultado la clasificación tipológica de la escritura. A la fecha, entre las distintas escuelas interpretativas no hay consenso acerca de los límites de las unidades constitutivas de los sistemas de escritura. Las observaciones de Marc Thouvenot y Jean-Michel Hoppan muestran la concordancia entre la estructura de los llamados *glifos* e imágenes mixtas:

> Sucede que algunos de los elementos de los personajes se utilizan exactamente de la misma manera que en los glifos. En el Códice Xolotl el antropónimo del personaje nombrado Cuacuauhpitzahuac se escribe de dos formas. En un caso, la cornamenta, que transcribe cuacuauh, está sobre la parte superior de un elemento tlacatl 'hombre', mientras que en el otro caso se puso directamente sobre la cabeza del personaje. En los dos casos la cabeza, que se dice cuaitl, sirve como determinativo fonético indicando que la lectura empieza por la sílaba cua- (2009).

Los autores señalan que, en la escritura náhuatl, los teónimos no se presentan unidos a figuras antropomorfas o zoomorfas mediante ligaduras o lazos gráficos. El nombre de la deidad se indicaba mediante la imagen plástica naturalista de sus atributos, por ejemplo, la pintura facial y/o elementos de la parafernalia característica del personaje. Hay evidencia de que en la plástica teotihuacana ocurría algo comparable, pues como se verá en el capítulo dedicado a Teopancazco, posibles imágenes consideradas como teónimos estaban compuestas de atributos de personajes de relevancia cultural; pero estos atributos funcionaban de manera autónoma, sin calificar imágenes antropomorfas de posibles deidades. Según Thouvenot y Hoppan, en la escritura nahuatl:

> Esto permite deducir que o bien es la fisonomía característica de cada dios lo que permite reconocerlo y de ahí nombrarlo, o bien que los nombres forman parte integrante de la figuración del dios. En los hechos, las dos proposiciones se verifican y a veces se combinan. El elemento tonatiuh “sol” aparece en la Matrícula de Tributos. Esta misma palabra es el nombre del dios del sol, y para expresar este nombre los tlacuiloque 'pintores-escritores' reprodujeron este elemento haciéndole adoptar la forma de una insignia en la espalda, o simplemente figuraron este personaje divino dotándolo de sus ornamentos característicos. Aquí es la abundancia de los ornamentos con chalchihuitl 'jade', junto con su pintura facial lo que basta para identificarlo y conocer su nombre. Para los aztecas un hombre sin nombre no es nada, está simplemente destinado

> al olvido, debe dársele un nombre y éste aparece explícitamente expresado en forma de glifo antroponímico ligado a su cabeza por un lazo gráfico. Los dioses no están sometidos a esta contingencia, son conocidos en principio y no tienen necesidad de registrar sus nombres de la misma forma, sino sólo implícitamente (2009).

Para Thouvenot y Hoppan, los elementos de la lengua náhuatl representados mediante la escritura autóctona que se conocen en mayor cantidad, según ejemplos de los códices Xólotl, Vergara y Huexotzinco, son las raíces nominales. Éstas raíces se transmitían mediante un *elemento pictográfico,* lo cual explican por medio del *desequilibrio del conocimiento relativo a los glifos y a los personajes.* Aunque posiblemente, como en el caso de los nombres mayas antes comentados y otros, lo anterior se debe a que es característico de los nombres propios estar formados por sustantivos, y la inclusión de predicación sería más bien una rareza.

Volviendo a la descripción de Thouvenot y Hoppan, los autores afirman que los afijos no se registraban en la escritura, excepto en aquellos *casos en que era indispensable evitar la ambigüedad*. En cuanto a las palabras que no entran en composición –determinantes, adverbios, conjunciones, interrogativos etc.-, no se representaban gráficamente. Los autores concluyen con una opinión que caracteriza a una escuela de interpretación inaugurada por J. Galarza:

> [P]ara que tal sistema funcione, conviene atribuirle a cada imagen un papel en el enunciado. Y es exactamente eso lo que se encuentra en los códices, en donde sujetos, objetos, verbos, complementos de lugar y de tiempo están perfectamente señalados (Thouvenot y Hoppan 2009).

El uso, pronunciación y escritura de los nombres propios también están sujetos a usos y prohibiciones culturales, lo cual no debería sorprender a la hora de enfrentarse a la búsqueda de los antiguos nombres teotihuacanos. En la China antigua, la prohibición sobre los nombres propios abarcaba la pronunciación de los de nombres de los ancestros cercanos y los de los interlocutores. También *se prohibió pronunciar y escribir los nombres de los ancestros del soberano,* lo cual afectó de tal manera a los textos de periodos completos que éstos pueden ser fechados por medio de caracteres omitidos o transformados sistemáticamente, *con la certeza de que corresponden a los reinos de los descendientes inmediatos de un soberano cuyo nombre incluía el carácter en cuestión* (Alleton 2001: 77-78).

La evidencia indica que se pueden conocer algunos aspectos de las prácticas de nombramiento teotihuacanas a partir de los registros gráficos conservados en materiales arqueológicos.

Posibles nombres propios en el registro gráfico de Teotihuacan

Posibles constituyentes de topónimos

Es posible que en la antigua Teotihuacan los topónimos se registraran por medio de imágenes locativas, o por medio de signos emblemáticos que funcionarían como logogramas simples, como compuestos formados por varios logogramas, o como signos mixtos en los cuales los logogramas se presentaban con complementos fonéticos; otra posibilidad es que fueran signos formados mediante puros valores fonéticos.

Posiblemente los nombres propios registrados y conservados en la plástica teotihuacana se adjudicaban a lugares culturalmente relevantes en el ámbito político, religioso y/o económico administrativo.

Posibles constituyentes de nombres personales

De la misma manera que los topónimos, es posible que algunos nombres personales en Teotihuacan se registraran por medio de signos emblemáticos o signos con valores atribuidos de manera simbólica que funcionarían como logogramas simples, como signos compuestos formados por varios logogramas, o como signos mixtos, en los cuales los logogramas se presentaban con complementos fonéticos; otra posibilidad es que fueran signos formados mediante puros valores fonéticos.

Los nombres propios o nombres personales, conservados en objetos de lujo y en la plástica monumental teotihuacana, probablemente referían a los altos cargos administrativos de personajes de la elite y/o a personajes a los cuales se rendía culto, como ancestros, héroes culturales, deidades y oficiantes de cultos

que ejercían tal vez una o múltiples funciones dentro de la organización política teotihuacana. La hasta la fecha nula evidencia de representación gráfica de los nombres calendáricos de los oficiantes de cultos, posiblemente responde a restricciones culturales. Al parecer de manera más libre se registraban gráficamente nombres personales no calendáricos y nombres de cargos y/o títulos.

La evidencia sugiere que, en el caso de las figurillas de cerámica, la mayoría de las veces, títulos, apelativos y nombres personales se registraban mediante grafemas indivisibles con valor de logogramas o grafemas compuestos constituidos por unidades con valor léxico y tal vez incluso componentes con valores fonéticos, que registrarían contenido gramatical o funcionaban como indicadores o complementos fonéticos; hay evidencia de posibles conjuntos de grafemas que registraban nombres personales compuestos por varios logogramas.

En cuanto a los grafemas sobre figurillas de barro, es posible que presenten nombres relacionados con las actividades que realizaban, de manera permanente u ocasionalmente, los personajes representados o que especificaran su estatus social, sus apelativos, nombres personales o títulos. La evidencia sugiere que los posibles grafemas tenían ubicaciones significativas ya fuera en la ropa, en los collares, orejeras, en los tocados, sobre la frente u otras partes del cuerpo.

En los nombres personales, algunos de los grafemas pudieron haber marcado género o edad. Como en otros casos de nombres personales mesoamericanos, el color y *adjetivos numerales* podían formar parte del nombre personal. Podría haber combinaciones recurrentes de determinativos semánticos y títulos con nombres personales.

Teónimos y/o nombres de héroes míticos

Posiblemente los teónimos y nombres de héroes míticos se registraban mediante emblemas con valores logográficos. En estos casos, en Teotihuacan se conservó evidencia del uso de nombres calendáricos.

1.4 Acerca de los textos

El texto y la función comunicativa

El presente estudio trata de la significación de imágenes teotihuacanas halladas en distintos contextos; algunas de esas imágenes, deliberada o circunstancialmente, fueron parte de eventos comunicativos.

Algunas de las imágenes seguramente formaban parte de ámbitos de significación complejos, en los cuales interactuaban distintas semióticas. Probablemente, en determinadas situaciones comunicativas, el sentido de los actos en los cuales participaban los registros gráficos derivaba de la interacción de la semiótica del espacio urbano y arquitectónico, la de los actos rituales, la de la narrativa mítica y las de los textos plásticos icónicos y los textos de escritura. En tanto manifestaciones de sistemas de signos sometidas a procesos de formación de sentido, todas las semióticas mencionadas conformaban a su vez textos, los cuales, de acuerdo con el análisis que se efectúe, pueden constituir contextos para elementos de niveles inferiores.

En el caso de los materiales arqueológicos sin registro de procedencia o los materiales de relleno; su situación comunicativa actual es, en mayor o menor grado, producto de la casualidad o de alteraciones en la cadena de eventos dentro de la cual los materiales estaban previstos para participar. De las imágenes gráficas por desgracia descontextualizadas, se ha perdido en gran medida la información acerca de los procesos de significación de los cuales formaban parte.

Los textos y sus lecturas

Puesto que me ocuparé de las composiciones teotihuacanas con grafemas y de algunas situaciones comunicativas en términos de *textos*, propongo una definición amplia de *texto* teotihuacano como uno o varios conjuntos de signos articulados mediante recursos cohesivos que conforman una unidad de significación. Dichos

conjuntos de signos permiten la *lectura* o *comprensión* de su significado. Los límites del texto dependen de los propósitos del análisis. Más adelante detallaré esta definición.

Para Algidras Greimas y Joseph Courtés, los términos texto y discurso *pueden ser indiferentemente aplicados para designar el eje sintagmático de las semióticas no lingüísticas: un ritual, un ballet, pueden ser considerados como texto o como discurso* (1982: 409). Asumo que entre los restos materiales de la antigua Teotihuacan es posible distinguir distintos tipos de textos, los cuales se caracterizan por varias convenciones y niveles de codificación.[14]

En cuanto a la *lectura*, ésta es la decodificación que permite acceder al significado de los grafemas a través de procesos de semiosis.[15] Esta semiosis de la lectura podría conducir al lector competente a una *construcción sintáctica y semántica del objeto semiótico que explica el texto-signo* (Greimas y Courtés 1982: 236). La lectura sería la condición para acceder al significado verbal, y según Greimas y Courtés requiere de una *competencia del lector comparable, aunque no necesariamente idéntica, con la del productor del texto* (1982: 235). El desciframiento permitiría una lectura de los grafemas que demostraría, mediante las necesarias comprobaciones, que determinadas muestras de la plástica teotihuacana constituyeron el plano de la expresión de textos verbales.

En tanto el conocimiento del contenido verbal específico de los textos de escritura teotihuacana depende de su *desciframiento*, y el presente trabajo no es un desciframiento, no se llamará *lectura* a la aproximación a la *comprensión* de aspectos del sentido de los textos que aquí se propone.

---

[14] Las codificaciones fundamentales de los textos con grafemas involucran la representación de la palabra. Según Michael A. K. Halliday, el código es el "principio de organización semiótica que gobierna la elección de significados por un hablante y su interpretación por un oyente. El código regula los estilos semánticos de la cultura […] cuando los sistemas semánticos del lenguaje son activados por los determinantes situacionales del texto – el campo, el tenor y el modo – ese proceso queda regulado por códigos" (1982: 147).

[15] Esta semiosis que caracteriza *esencialmente* a la lectura es definida por Greimas y Courtés como *una actividad primordial que tiene por efecto correlacionar un contenido con una expresión dada y transformar una cadena de la expresión en una sintagmática de signos* (1982: 235).

El presente estudio involucra dos tipos básicos de textos: los de la plástica figurativa y naturalista, que tienen insertos breves textos gráficos codificados mediante recursos simbólicos y los grafemas exentos de escenas figurativas y naturalistas, llamados en este trabajo como *mixtos* y los textos compuestos exclusivamente por grafemas. Ambos tipos de textos con frecuencia se presentan como constituyentes de otros textos complejos que conforman diversas situaciones comunicativas.

Para acceder al significado de los textos plásticos de tipo naturalista y figurativo se requieren procedimientos de análisis diferentes de los de los textos verbales. Algunos procedimientos de análisis de textos plásticos fueron comentados más arriba, en el apartado dedicado al *análisis iconográfico*. Aunque la competencia lingüística es una condición fundamental que permite el acceso al significado de los textos verbales, hay aspectos de los textos de escritura que pueden ser explorados con criterios productivos, comunicativos y plástico-formales. Así, por ejemplo, hay procesos de significación derivados del lugar y situación en la que el texto circula, de quién lo encarga, emite o distribuye, también de aspectos formales como del tipo y tamaño de los grafemas, del tipo de medio y soporte en el cual el texto fue transmitido.

Para propósitos analíticos, el texto puede definirse según distintos aspectos pertinentes; desde una perspectiva pragmática, el texto escrito se puede definir según su integración en actividades humanas basadas en signos. R. Harris propone que cada actividad de este tipo debe ser estudiada con base en sus características particulares, pero también que hay rasgos formales que son propios de los sistemas de escritura, y se oponen a los de manifestaciones de la plástica (1996: 127). Algunos de los rasgos que caracterizan a un texto escrito se observan, según Harris, en la composición formal. Harris los llama *contrastes gráficos de tipo sintagmático en las escrituras* y se expresan en la *proximidad*, el *alineamiento*, el *tamaño*, la *inclinación*, el *color* y la *sobreposición*. Es necesario agregar que no es el listado de rasgos mencionados el que caracteriza las escrituras, sino su modo de uso particular, que contrasta con el de la plástica de

base compositiva icónica. Es necesario comprobar en el *corpus* teotihuacano si hay tales distinciones en varias clases de imágenes; para lo cual es necesaria una comparación sistemática de estos rasgos en imágenes con base icónica y simbólica. De antemano se puede adelantar que, como señalé en un trabajo previo, en Teotihuacan hubo un uso diferencial de las escalas de los componentes de los signos de la posible escritura, si se compara con la plástica que exhibe coherencia icónica entre componentes, pues la relación entre las escalas de los componentes de los posibles grafemas responde a criterios de legibilidad y coherencia visual entre los signos (Valdez 2007: 148). Probablemente las convenciones formales de las imágenes visuales que se describen en este estudio difieren en los principios de su combinatoria.

Hay determinantes pragmáticos comunes a los textos verbales y los textos plásticos de tipo icónico y naturalista. Los determinantes del texto hablado que se exponen a continuación, según la propuesta de Michael A. K. Halliday, son ejemplo de lo anterior.

Determinantes del texto: campo, tenor y modo

Para Halliday, la estructura semiótica de un tipo de situación se define según el *campo*, *tenor* y *modo*. Estos determinantes del texto afectan también textos conformados por sistemas semióticos mixtos, no necesariamente verbales.

- ***Campo****:* se refiere a la actividad en curso y a los propósitos particulares a los que sirve el uso del lenguaje (en el contexto de dicha actividad) - por ejemplo, una ceremonia funeraria en la cual se pronuncia una oración para asegurar el paso de un personaje muerto al ámbito de los difuntos -. En el *campo* se incluye el *asunto* del texto. Los recursos plásticos que se despliegan en la composición de base icónica también están determinados por el *campo*.

- ***Tenor****:* se refiere a las relaciones entre los participantes en un evento: la posición y las relaciones de función – por ejemplo, la relación entre el

sacerdote que dirige una ceremonia funeraria y pronuncia una oración, el difunto que es el destinatario principal de la oración y los asistentes al evento, que son testigos del acto y receptores secundarios de la oración -. En el *tenor* se incluyen los niveles de formalidad del texto. Las características de los textos plásticos que participan en algunas actividades rituales suelen estar determinadas por aspectos como los recursos plásticos a los que tienen alcance los distintos participantes.

- ***Modo**:* se refiere al *canal*, *clave* y *género* de la definición de Dell H. Hymes que se comentará más adelante; sirven para predecir el texto con intermedio del código. En el *modo* se incluye el *canal* simbólico o retórico[16] y el *medio*, por ejemplo hablado o escrito. Los textos plásticos también suelen ser producidos y recibidos de manera adecuada a los canales, claves y géneros.

En el modelo de Halliday, los determinantes antes mencionados constituyen el *registro*.

> Esos conceptos llevan la intención de hacer explícitos los significados mediante los cuales el observador pude derivar, de la situación discursiva, no el propio texto desde luego, sino ciertas normas semánticas que gobiernan las particularidades del texto; consideradas en conjunto, esas normas constituyen el registro (1982: 85).

Los aspectos anteriormente expuestos determinan discursos transmitidos tanto por medio de semióticas verbales como no verbales, las cuales apelan a la percepción sensorial auditiva o visual. Desde luego, como afirma Halliday, en lo que respecta a la decodificación, los aspectos relativos a la competencia en el código determinarán el acceso al propio texto.

Halliday define al texto como la unidad básica del *proceso semántico*, como el *potencial de significado realizado*. Un *sistema semántico,* siguiendo al autor, se integra por componentes *ideacionales*, *interpersonales* y *textuales*; cualquier texto

[16] El canal *designa el soporte material o sensorial que sirve para la transmisión de los mensajes […] La clasificación más común de las semióticas se hace según los canales de clasificación o según los órdenes sensoriales en los que se funda el significante […]* (Greimas y Courtés 1982.: 49).

es un producto de éstos pues –afirma Halliday-, determinan *modos de significación presentes en toda utilización del lenguaje en todo contexto social*.

El componente *ideacional* es la función de contenido del lenguaje como expresión de los fenómenos del entorno, el lenguaje como "acerca de algo". Se conforma por aspectos experienciales y lógicos.

El componente *interpersonal* es el lenguaje como algo que se hace; la función participatoria del lenguaje expresa los papeles vinculados a la situación.

El componente *textual* expresa la relación del lenguaje con su entorno (Halliday 1982: 144-149).

Para Halliday, el texto verbal *es un proceso semántico, codificado en el sistema léxico gramatical* (1982: 180). Pero el verbal no es el único tipo de texto que nos ocupa en el presente trabajo, un texto plástico de carácter naturalista y figurativo estaría codificado mediante los sistemas de composición de la imagen plástica que caracterizan a determinada comunidad en un periodo histórico, tanto en los aspectos formales, como de la selección temática, y en la articulación de los tópicos que son representados mediante los recursos formales. Así, un *evento* en el cual participa un texto está determinado por el tipo de actividad en curso, tiene participantes, un canal que se encuentra modificado por el soporte, una manera en la cual se redactó y un género.

El texto y la función comunicativa

El presente trabajo, además de una aproximación al conocimiento de la estructura plástico-compositiva y de los patrones de asociación entre motivos y soportes de las muestras, también contempla una interpretación de éstas como constituyentes de eventos comunicativos que involucraban actividad de tipo lingüístico.

En un estudio del lenguaje como semiótica social, Halliday exploró aspectos de la teoría lingüística desde una perspectiva de la *interacción interorganismos* y explicó el lugar que ocupan los procesos comunicativos en un modelo que

representa la naturaleza de los estudios lingüísticos y su relación con otros campos de estudio. Al centro del modelo se encuentran los aspectos sistemáticos de la lengua, y la fonética, la lingüística histórica y la dialectología como sub-disciplinas. La lengua como sistema abarca estudios de los aspectos que siguen:

substancia: fónica o gráfica
forma: gramática y vocabulario
semántica: situacional y conceptual

La *semántica situacional* es el campo en el cual se desarrollan los modelos del circuito comunicativo, en el marco de los estudios sociolingüísticos que se ocupan de la lengua como comportamiento, y la socialización como función e interacción (Halliday 1982: 20-21).

En la teoría del acto de comunicación se han desarrollado distintos modelos explicativos de los procesos de transmisión y recepción de la información. Roman Jakobson propuso un modelo basado en seis factores; en ese modelo el *mensaje*, refiere al *contexto*, y es un nexo entre *emisor* y *receptor*, así como lo es un *código* compartido. Cada factor tiene como correlato una *función del lenguaje* (Jakobson 1985).

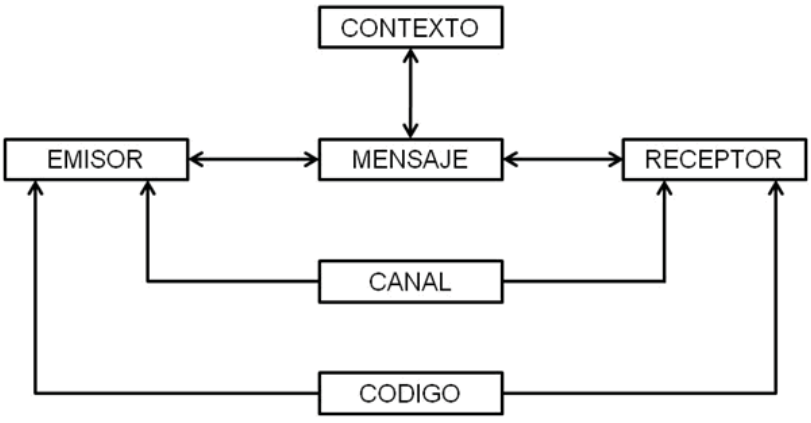


Lámina 6. Modelo de la comunicación según R. Jakobson

Según la definición de Jakobson, en el *contexto* se ubica la función referencial del lenguaje, y abarca aquellos elementos externos al *enunciado* que influyen en la comunicación.

- *Emisor* o destinador: comprende la función conativa o apelativa.
- *Receptor* o destinatario: comprende la función expresiva.
- *Mensaje* transmitido: comprende la función poética.
- *Canal:* comprende la función fática.
- *Código:* comprende la función metalingüística.

Aunque se continúa recurriendo a su estructura básica, el esquema del circuito de la comunicación de Jakobson fue sujeto a crítica por parte de varios autores, entre ellos Greimas y Courtés, debido a que se elaboró, en su momento, para explicar la comunicación verbal *con exclusión de todos los otros sistemas semióticos* y debido a que no contempla *formas de transmisión del saber* tales como el *hacer persuasivo* y *hacer interpretativo*. La pragmática se ocuparía del estudio de los mencionados aspectos que, junto con otros de la actividad humana, integran los procesos de comunicación (Greimas y Cortés 1982: 72-73).

La descripción de las relaciones entre el signo plástico y su referente *externo* daría cuenta del *contexto* en términos de Jakobson, pero como se verá más delante, no es esta relación la única que se tomará en cuenta; cuando en el presente trabajo se alude a los *contextos* en los cuales se sitúa una imagen, se distinguen diversas situaciones en las cuales ésta se inscribe.

Antropología del habla. Los eventos lingüísticos y actos de habla

Cada *comunidad de habla* define los propios recursos que se manifiestan en los estilos válidos para la interacción verbal. Con inspiración en la obra de John Austin (1955), Dell H. Hymes propuso el término de *economía del habla* para explicar el conjunto de relaciones entre los miembros de una comunidad expresadas por medio de los recursos del habla. En la *economía del habla* convergen y se normalizan los *recursos del habla* de los miembros de una *comunidad de habla* (1989: 446). Según Hymes, los *actos de habla* no son unidades gramaticales, pues el significado, estatus y función de éstos deriva también de aspectos como el estatus social y relaciones entre participantes. El autor distingue:

- **situaciones de habla,** se desarrollan en contextos sociales, como bodas, ceremonias, combates, cacerías, festines, etc.
- **eventos de habla**, suceden en el marco de las situaciones de habla, como el intercambio de votos en una boda.
- **actos de habla** son la unidad mínima de análisis en la etnografía de la comunicación, como un comentario personal en el marco del intercambio de votos en una boda (Hymes 1972: 56). El ejemplo de Hymes es una fiesta como *situación de habla*, con una conversación como *evento de habla*, en el marco de la cual se cuenta un chiste, como un *acto de habla*.

Los componentes de los anteriores son, en términos de Hymes:

> *(S) Ubicación (setting)* se conforma por el lugar, el tiempo y los aspectos físicos de la situación.
> *(P) Participante (participant)* se conforma por aspectos identitarios de los participantes como edad, sexo, parentesco etc.
> *(E) Fines o propósitos (ends)* se conforma por aspectos como el propósito de evento y de los participantes.
> *(A) Acto (act)* se conforma por la organización de los actos de habla en un evento de habla y los tópicos o temas que lo conforman.
> *(K) Clave (key)* se conforma por el tono o la manera en la cual se dice o se escribe.
> *(I) Instrumentación (instrumentalities)* se conforma por el código lingüístico como lengua, dialecto, variedad y canal de habla o escritura.
> *(N) Norma (norma)* se conforma por las reglas socioculturales de interacción e interpretación.
> *(G) Género (genre)* se conforma por el tipo de evento como una clase, una carta, un poema.

Con la concepción del *evento* como un *segmento delimitable* de la actividad lingüística, Hymes abre la posibilidad de considerar a la escritura como un *evento* de este tipo. Giorgio Raimondo Cardona describió el circuito del *evento de escritura*:

> Un evento prevé (y aquí no hay diferencia entre código hablado y código escrito) que existan participantes, cada uno de los cuales tiene su estatus y desempeña su papel, un mensaje que posea cierta forma, un código en el cual se redacta el mensaje, un canal de transmisión y ciertas modalidades que dan forma concreta al

> mensaje. La covariación de todos estos componentes ha de ser objeto de análisis; para dar un ejemplo muy sencillo, en la Antigüedad clásica, el soporte material de un mensaje escrito estaba en función del fin y del destinatario; hoy una variación análoga vincula el uso de la máquina de escribir con el de la pluma o el lápiz, la elección del tipo de papel, etcétera (Cardona 1994: 125, 127).

El circuito del *evento comunicativo* antes descrito toma la estructura básica del modelo del circuito de comunicación desarrollado por Jakobson.

Definición y componentes del texto (según la semiótica de la cultura)

En tanto en el presente trabajo se estudia el texto a partir de la evidencia arqueológica de los aspectos contextuales que participaron en la formación de sentido en distintos ámbitos culturales, se recurre a la definición de los procesos comunicativos del texto en el marco de la semiótica de la cultura.

De manera general, la *comunicación* puede ser lingüística, relativa al intercambio de mensajes verbales, o realizarse por medio de sistemas semióticos distintos de la lengua. La definición de texto de Lotman que se presenta, procede del marco de sus reflexiones acerca de la *semiosfera*, que es el espacio de significación en el cual confluyen e interaccionan diversos sistemas de signos. El *texto*, siguiendo a Lotman, puede estar determinado como mínimo por dos objetivos:

1) transmisión de una *información constante y sin alteraciones*, en la cual el texto es la *materialización de un solo lenguaje;* en este caso, en el proceso de traducción los cambios en el texto serían regulares y reversibles. Aún si conociéramos la legua en la cual se codificaron los textos verbales teotihuacanos y estuviéramos en la posibilidad de descifrarlos, el objetivo de la traducción probablemente estaría aún lejano, puesto que la distancia temporal y cultural es tan grande que necesariamente condicionaría una interpretación del texto por parámetros actuales.

2) Transmisión de una nueva información; proceso en el cual el texto presenta como mínimo dos lenguajes.

Según la definición de Lotman, el texto es una *formación multilingüe codificada muchas veces, que dentro de los marcos de cualquiera de los lenguajes tomados por separado se revela sólo parcialmente* (Lotman 1998:13-14). Los cambios sufridos por el texto inicial durante el proceso comunicativo son irregulares e irreversibles.[17]

En la construcción de la significación a partir de los antiguos textos teotihuacanos se presenta un proceso de disyunción, pues son interpretados por un destinatario *secundario*, el estudioso actual de los restos arqueológicos de textos.

Los distintos *procesos de la función comunicativa del texto,*[18] según el modelo teórico elaborado por Lotman, pueden explicar aspectos de la imagen visual y de la comunicación gráfica teotihuacana.

Procesos de la función comunicativa del texto

1 Trato entre destinador-destinatario. Las características unitarias del estilo y de los recursos plásticos reconocidos como teotihuacanos, la distribución de los hallazgos arqueológicos en las zonas funcionales de la urbe, así como en áreas de actividad,[19] sugieren que los textos de la plástica bidimensional teotihuacana

[17] Es decir, "no hay una correspondencia unívoca entre el código del texto inicial y el código de la traducción […] el texto que surge como resultado de tal transformación será predecible en determinados aspectos, pero a la vez será impredecible. Los códigos no se presentarán aquí como sistemas rígidos, sino como jerarquías complejas, con la particularidad de que determinados niveles de los mismos deben ser comunes y formar conjuntos que se intersequen, pero en otros niveles aumenta la gama de la intraducibilidad, de las diversas convenciones con distinto grado de convencionalidad. Esto excluye la posibilidad de obtener el texto inicial al realizar una traducción inversa, lo cual constituye precisamente el mecanismo de surgimiento de nuevos textos" (Lotman 1998:14).

[18] Lotman se ocupa principalmente de tres funciones del texto, función comunicativa, función creadora y función generadora de la memoria de la cultura.

[19] Retomo la definición elaborada por Linda R. Manzanilla según la cual un *área de actividad* es una *concentración y asociación de materias primas, instrumentos de trabajo, o deshechos en superficies o volúmenes específicos, que reflejen actividades particulares*, las cuales pueden estar relacionadas con funciones de producción, uso y/o consumo, almacenamiento y evacuación (Manzanilla 1986: 9-18).
Linda Manzanilla, Luis Barba y Agustín Ortiz describen la metodología utilizada para la localización de áreas de actividad: "Para determinar el *locus* del acto y los objetos involucrados en el ritual doméstico, así como otras áreas de actividad del periodo Clásico en Teotihuacan, México, diseñamos una estrategia interdisciplinaria que toma en consideración trazas químicas de actividades conservadas en pisos estucados, así como macrorestos paleobiológicos, evidencia microscópica, (p.e. compuestos químicos, polen, fitolitos),

eran emitidos por instituciones especializadas que normaban su realización con coherencia y unidad de criterios. Los textos de la plástica monumental estaban dirigidos a receptores diversos, y cumplían con diversas funciones según indican el medio, el soporte y el área funcional para la cual eran emitidos. Los espectadores y lectores de estos textos pudieron haber sido funcionarios y usuarios de servicios burocráticos, también participantes en rituales cívicos y/o religiosos a nivel doméstico y estatal, entidades sobrenaturales como deidades, héroes culturales o ancestros, además de grupos que posiblemente compartían oficios religiosos, militares, políticos y quizá de administración de producción de bienes.

Probablemente hubo varios códigos mediante los cuales se normaban los significados de los textos, adecuados para la diversidad de temas culturales y la variedad de los materiales portadores de grafemas. Esa diversidad sugiere que hubo varias instancias especializadas en la elaboración material y tal vez incluso ideológica de los mensajes. Prácticamente todos los textos con grafemas se sometían a estrictos estándares de elaboración de la forma y de la significación, aparentemente coherentes con una ideología unificada. Hay que considerar que los mensajes cuyos restos materiales se conservaron hasta nuestros días, fueron los que dichas instancias consideraban apropiados para su transmisión por medio del despliegue de los recursos de la plástica monumental, y de los recursos que designaban como apropiados para la elaboración de algunos objetos de uso común durante actividades rituales instituidas en el nivel urbano.

Aunque hay que estudiar el caso de cada muestra, en la plástica monumental y en los objetos portátiles que se conservaron hasta nuestros días, lo más verosímil es que ni el destinatario ni el emisor de los textos fuesen los

---

evidencia arquitectónica y funeraria, y la distribución de artefactos y deshechos en los pisos del complejo de Oztoyahualco (15B: N6W3) (Barba *et al.* 1987; Manzanilla 1988-1989, 1993, 1996; Manzanilla y Barba 1990). Aquí, consideramos a las ceremonias rituales como actos individuales o colectivos de naturaleza simbólica, los cuales se repiten de acuerdo a un conjunto de reglas. La misma ceremonia ritual puede incluir orantes, sermones, tabúes, juegos, inmolaciones, sacrificios, magia o representaciones míticas (Cazeneuve 1972). Tales actividades repetidas dejan su marca en el registro arqueológico" (Barba et al. 2007: 56).

productores de éstos; por ejemplo, en el caso de las figurillas de cerámica, es posible que el consumidor eligiera o recibiera figurillas ya elaboradas según un repertorio de distintos tipos.

A continuación se mencionan algunos ejemplos de relaciones entre *emisores* y *destinatarios* de textos que contienen posibles grafemas; los ejemplos derivan de la interpretación de las funciones de los espacios arquitectónicos teotihuacanos y áreas de actividad:

Michael Spence y Evelyn Rattray registran un *corpus* de *glifos* esgrafiados en cajetes de cerámica, algunos de los cuales fueron hallados en entierros y otros contextos. Con base en los patrones de distribución, los autores observan que posiblemente se podrán conocer aspectos de la identidad de los consumidores de los cajetes, que consideran fueron los encargados de realizar los dibujos. Los autores consideran que las marcas en los cajetes cumplieron funciones diversas, entre éstas, señalar la propiedad (2002: 101-115).

Jorge Angulo considera que los espacios arquitectónicos de Tetitla estuvieron posiblemente diseñados para fungir como centros burocráticos; los motivos de los murales estarían relacionados con la administración de las actividades de carácter cívico y religioso. Edificaciones como la de Tetitla constituirían *centros administrativos de un gobierno teocrático.* El autor sugirió que algunos textos plásticos del conjunto arquitectónico de Tetitla estarían destinados a usuarios de una sede de la burocracia teotihuacana.[20]

[20]Según Angulo "Este predominio temático [temas mítico religiosos] refleja que el tipo de actividades desarrolladas en estos complejos departamentales estaban sujetos a la estructura de un gobierno cuya organización socio-económica formaba parte del sistema político-religioso, característico de una sociedad teocrática como la teotihuacana. Por consiguiente estos conjuntos departamentales debieron funcionar como ministerios o alguno de esos tipos de escuela que perdurara hasta la estructura social mexica, como fueron el Calmecac, Telpochcalli, Temamalcalli y otras instituciones donde se entrenaba a los jóvenes escogidos en las diversas artes para controlar y dirigir las empresas del gobierno. Ministerios que seguramente fueron sede de la burocracia gubernamental, establecidos para el servicio local de los barrios o de los cuadrantes donde se han localizado, o que estaban distribuidos sobre la inmensa urbe para el servicio general de sus habitantes" (Angulo 1987: 314).

Se deduce de los estudios de la Dra. Linda R. Manzanilla y de su equipo -Enah Fonseca, Sandra Riego y Berenice Jiménez- en Xalla, Teopancazco y Oztoyahualco, que las figurillas de cerámica pudieron estar dirigidas a los participantes en actos rituales en el nivel doméstico. Fonseca se pregunta si hay relación entre la distribución, función e identidad de figurillas teotihuacanas procedentes de Teopancazco, que como sabemos, en ocasiones presentan posibles grafemas entre sus atributos.

> Si fuesen dedicadas a los rituales de fertilidad y petición de lluvias probablemente se localizarían en los sembradíos y, sin embargo, se localizan generalmente en unidades domésticas y en contadas ocasiones, también en contextos funerarios: si fuesen acompañantes del difunto ¿por qué no todos cuentan con ese privilegio?
> Tal vez algunas figurillas sean representaciones de deidades e inclusive hayan sido utilizadas durante rituales de petición, pero es probable que no todos los tipos pertenezcan al mismo ámbito (Fonseca 2008: 43).

2 Trato entre auditorio y tradición cultural. Algunos aspectos de la tradición cultural teotihuacana se registraron mediante composiciones con grafemas; como se verá más adelante, se ha propuesto que en algunas composiciones al parecer se codificaron aspectos de la narrativa mítico-religiosa teotihuacana, de los procesos rituales y también de los ocupantes de distintos conjuntos arquitectónicos y de las actividades realizadas por ellos. Posiblemente se registraron teónimos y nombres de personajes relevantes del ámbito político, que debieron formar parte de actividades y situaciones características de los espacios donde se registraron los nombres. A partir de esos registros y de las actividades en las cuales estos últimos estaban involucrados, el espectador podía entender el significado cultural de distintas situaciones.

Los registros gráficos funcionaban en ritos de inhumación y de clausura, en el ritual doméstico y en actividades cívico administrativas. Se registraron topónimos posiblemente relevantes en el ámbito económico y religioso; también posibles nombres de cargos y oficios de personajes de la elite de los conjuntos arquitectónicos. En cada caso habría que intentar explicar las diferencias entre los auditorios a quienes se dirigían las imágenes, pues los conjuntos arquitectónicos en los cuales aparecen son diversos.

En tanto algunos posibles grafemas teotihuacanos se presentan pintados en los muros de edificios de élite, posiblemente registraban, de manera directa o indirecta, temas relevantes para la administración urbana; por ejemplo, según la propuesta de Esther Pasztory, en Tepantitla y Techinantitla pudieron registrarse nombres de linajes o nombres de plantas importantes para la cultura teotihuacana (1988). Según indican los restos materiales, los temas registrados con posibles grafemas podían estar involucrados con la realización, la transmisión y preservación de ritos, como se ha propuesto en interpretaciones de las pinturas de la Plaza de los Glifos de La Ventilla (King y Gómez 2004; Nielsen y Helmke 2011). En algunos casos, los grafemas y los objetos portadores pudieron formar parte del instrumental que se requería para determinadas actividades. En otros, podían formar parte del entorno requerido para la realización de actividades. También es posible que la realización misma del grafema fuera una actividad ritual.

3 Trato del lector consigo mismo. Los textos con posibles grafemas podían actualizar, en ocasiones apropiadas, aspectos socialmente relevantes de las tradiciones culturales, entre los asistentes a ceremonias de inhumación, de clausura y/o abandono, rituales domésticos y estatales.[21]

Los grafemas en ocasiones parecen estar vinculados con símbolos de estatus, y como tales determinarían el comportamiento social de sus portadores o de los eventuales observadores o lectores. Las figurillas de cerámica son un ejemplo de signos de identidad vinculados con actividades rituales.[22]

---

[21] Barba, Ortiz y Manzanilla estudian el ritual teotihuacano. "Como dice Marcus, el ritual es importante pues crea espacios públicos y estructuras, pero también es visible en los dominios domésticos. En las sociedades aldeanas, las mujeres jugaban un papel importante en el ritual doméstico (Marcus 1998), pero en las sociedades urbanas otros participantes fueron integrados al ritual doméstico, no sólo para la comunicación con los ancestros, sino también para ofrendar a los dioses ceremonias especiales y bienes de maneras, en ocasiones, dictadas por el Estado (Manzanilla 2002)" **(**Barba, et al. 2007*:* 55).

[22] Las figurillas del tipo retrato, según Fonseca pueden representar al común de la población de Teotihuacan. Se encuentran en áreas de actividad muy diversas "tanto de producción y preparación de alimentos, como de uso/función ritual (terminación y abandono, clausura de espacios, entierros, entre otros)."
Las figurillas semicónicas:
"podrían simbolizar al grupo social de mayor prestigio en Teotihuacan, se hallaron predominantemente en espacios de carácter ritual y en las posibles residencias de la élite intermedia a cargo del centro de barrio."
Las figurillas articuladas:

4 Trato del lector con el texto. Algunos de los textos pudieron relacionar de distintas maneras al espectador o al lector con ámbitos sagrados o institucionales; así pudo ocurrir con el contacto físico con objetos rituales o con el acceso a espacios en los cuales la arquitectura, la imagen bidimensional y los posibles grafemas conformaban unidades de sentido. Si algunas imágenes fueron textos complejos que involucraban varios sistemas de signos, como se supone que fueron algunas pinturas murales teotihuacanas, éstos pueden haber constituido un modelo de comportamiento y una fuente de difusión y generación de información sobre determinados temas culturales. Esta fuente pudo ser actualizada por el espectador desde diversas situaciones vivenciales, resultando de ello diversos efectos sobre este último.

5 Trato entre texto y contexto cultural. Cuando se refiere al texto como una instancia de *condensación de información*, Lotman señala una posible función metafórica. En el caso que nos ocupa, los textos plásticos teotihuacanos pueden funcionar para el analista y tal vez también lo fueron para el espectador para el cual estaban originalmente creados, como instancias de la *sustitución de todo un contexto*; seguramente en el marco de las instancias emisoras de determinados textos, se calculaba cuidadosamente la elaboración de las referencias a los distintos temas culturales. Como ejemplo de la sustitución de contextos, se proponen las referencias a personajes que participan en actos rituales en la pintura monumental,[23] otro ejemplo puede ser el estudio de las áreas de actividad,

---

"No se encuentran asociadas a ningún tipo particular de área de actividad. Hay presencia en entierros masculinos múltiples incompletos." Fonseca concluye que un comportamiento y unos símbolos específicos estarían presentes sólo para la élite intermedia en momentos muy específicos de la historia de la ciudad (2008: 303).

[23] En lo sucesivo, en el presente trabajo la pintura monumental se entenderá cómo aquella conservada en los muros de inmuebles, con énfasis en que se trató de expresiones comunicativas dedicadas a distintos grupos sociales.
Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, el vocablo *monumento* proviene del latín *monumentum*. Retomo en este estudio la siguiente acepción:
"1. m. Obra pública y patente, como estatua, inscripción o sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular" (1970).

en donde los restos materiales son concebidos como huellas de determinadas actividades.

Lotman también describe una función metonímica del texto; en la imagen teotihuacana ésta se puede ver en el caso de la referencia a un personaje como el Dios de las Tormentas, por medio de algunos de sus atributos. También pueden ser ejemplo las figurillas de cerámica depositadas en entierros, que fueron posiblemente acompañantes del difunto o imágenes de las funciones sociales adjudicadas al difunto; en ambos ejemplos la imagen probablemente sería sustituta o equivalente de determinados personajes.

Lotman subraya que, además de la función comunicativa, el texto cumple con una función generadora de sentido; en esta función del texto sitúa los casos en que este último *precede al* lenguaje (Lotman 1996: 87), situación relevante en la interpretación de los materiales teotihuacanos:

> Aquí debemos incluir un muy amplio círculo de fenómenos que se relacionan con los fragmentos de las culturas arcaicas que han llegado hasta nosotros. Están bastante extendidos los casos en que la arqueología dispone de un objeto (= un texto) cuya función, al igual que el contexto cultural propio de él, nos es desconocida. Al poseer ya un texto (verbal, escultórico, arquitectónico), nos hallamos ante la tarea de reconstruir el código por el texto. Al reconstruir el código hipotético, apelamos a un texto real (o semejante a él), verificando en él el carácter fidedigno de la reconstrucción (1996: 87).

Es clara la importancia que, siguiendo este modelo de estudio, tienen los esfuerzos dirigidos a la verificación de las hipótesis de interpretación y lectura del *corpus* de imágenes de la plástica teotihuacana.

1.5 Acerca de los contextos

En el análisis de textos verbales se toman en consideración *contextos situacionales*, que son extralingüísticos y también el *contexto lingüístico*, que es el *conjunto del texto que precede y/o acompaña a la unidad sintagmática considerada, y del que depende la significación* (Greimas y Courtés 1982: 86). En

el *corpus* teotihuacano, el estado de desciframiento no permite el acceso al contexto lingüístico de los grafemas, sin embargo es frecuente que una composición de la plástica naturalista y figurativa se presente en el lugar del contexto lingüístico.

Es necesario distinguir los contextos relevantes para la reconstrucción de aspectos del código y del sentido de los textos gráficos, que pueden derivar de indicadores de actividades y de situaciones comunicativas con que se vinculan los mismos. No sería extraño que los *géneros* de la plástica teotihuacana estuvieran determinados por los contextos comunicativos, manifiestos en aspectos como la selección de los soportes de las imágenes.

Teotihuacan: textos plásticos y contextos

Los estudios contextuales permiten conocer aspectos de la integración de los sistemas de signos en distintos niveles textuales. También pueden indicar un espectro de funciones de los textos. Según sugiere la evidencia arqueológica, se puede suponer que hubo situaciones comunicativas en las cuales eran pertinentes clases particulares de textos gráficos teotihuacanos. En el presente estudio se busca una aproximación a la delimitación de *eventos y actos de escritura* (Cardona 1994: 127), en tanto puedan derivarse de las relaciones de *textos* teotihuacanos con diversos aspectos contextuales.

Textos y enunciados

Un *texto* teotihuacano puede ser considerado como un *enunciado*, en la medida en que constituye una *expresión* que cumple con una *función comunicativa* en un acto de lenguaje. Resulta necesario resaltar la distinción entre *enunciado* –un texto que se inscribe en un acto de enunciación- y *enunciación* –como el acto de producir y emitir el enunciado, sus situaciones de realización y los instrumentos mediante los cuales se ejecuta-.[24] Esto con el fin de explorar la hipótesis de que

[24] Según Benveniste "Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos

tanto la generación de un texto plástico por parte de un emisor, como la comprensión por parte de un receptor, en el caso que nos ocupa, está determinada por la situación en la cual o para la cual el texto es producido y recibido.

La enunciación, siguiendo a Benveniste, además de integrar en un proceso comunicativo un mensaje, un emisor y un destinatario, está anclada en el *objeto* referido.[25] Es en la reflexión en torno a este *objeto* que se da por lo general la interpretación de la plástica bidimensional de Teotihuacan; es necesario, en lo posible, integrar en esta interpretación los factores que determinan los procesos de comunicación.

Se considera que los referentes de los procesos de comunicación mediante signos gráficos y particularmente de los posibles grafemas teotihuacanos fueron temas relevantes para la vida institucional tanto a nivel familiar, como en niveles relacionados con la interacción de distintos grupos sociales derivados de la vida económica, religiosa y política de los teotihuacanos. Así, aparecen en el horizonte de la interpretación cultural algunos temas que posiblemente estaban representados por medio de los signos gráficos, como por ejemplo, algunas actividades y rasgos de la identidad de personajes de la vida religiosa y política de la ciudad; también localidades relacionadas con valores culturales, sociales y económicos; objetos y procesos de distintos cultos y actividades cívico-rituales,

---

de la enunciación. […] En la enunciación consideramos sucesivamente el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman" (1979: 83-84).

[25] Condiciones que gobiernan la *referencia* en el proceso de la enunciación, según el modelo de Benveniste:

1 En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de apropiación. El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra.

2 Pero inmediatamente cuando se declara locutor y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a ese otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario.

3 Finalmente, en la enunciación, la lengua se halla empleada en la expresión de cierta relación con el mundo, la condición misma de esta movilización y de esta apropiación de la lengua, en el locutor, la necesidad de referir por el discurso y, en el otro, la posibilidad de conferir idénticamente, en el consenso pragmático que hace de cada locutor un colocutor. La referencia es parte integrante de la enunciación" (1979: 84-85). Estos aspectos derivados de los actos de enunciación verbal en el modelo de Benveniste, afectarían también a los procesos comunicativos no basados en la comunicación lingüística.

referencias mitológicas. Los referentes al parecer fueron incluso personajes de los distintos grupos que conformaban a la sociedad teotihuacana, portadores de diferentes marcas de individuación, desde posibles nombres personales, hasta posiblemente la adscripción y el cargo de personajes en distintas instituciones sociales; también posiblemente hubo referencias a los ancestros, los cuales aún muertos posiblemente seguían formando parte de procesos culturales teotihuacanos.

La enunciación se ha definido como un proceso del habla en el cual se produce un enunciado que tiene *significado*, y se transmite por medio de los recursos de algún o algunos sistemas de signos. Un enunciado también tiene *sentido*, en tanto que incluye procesos de significación no sistemáticos. Son determinantes del *sentido* las situaciones comunicativas que participan en los actos de enunciación. Para la comprensión del *sentido* de un enunciado codificado en una lengua, es necesario, además del análisis de los signos lingüísticos, el estudio del *contexto, los sobreentendidos o presuposiciones, la gestualidad, la situación exterior, la actitud del hablante, la comprensión del oyente* (Luna et al. 2005: 86.). Sólo algunos de estos componentes son accesibles por medio del estudio de los restos arqueológicos. Los objetos con posibles grafemas tenían funciones distintas dentro de los procesos comunicativos. Es posible distinguir grafemas entre los restos arqueológicos teotihuacanos relacionados con situaciones comunicativas derivadas del ritual doméstico; otras fueron de tipo ceremonial y solemne, como es el caso de entierros y ofrendas y diversos tipos de actividades institucionales. Otras situaciones probablemente estuvieron relacionadas con la planeación de la significación del espacio urbano por medio de la plástica. Algunos posibles grafemas de la pintura monumental parecen haber reafirmado el estatus y función de algunos espacios arquitectónicos.

Cuando la evidencia lo permite es posible clasificar los ámbitos de pertinencia de algunos textos. Benveniste construyó argumentos para explicar el orden de las relaciones y los límites de los sistemas de signos. Señaló que los sistemas semiológicos tienen en común la propiedad de significar.

Rasgos distintivos de los sistemas semiológicos

El ***modo de operación***, “es la manera como el sistema actúa, especialmente el sentido (vista, oído, etc.) al que se dirige.” En este trabajo se estudian sistemas con modos de operación visuales los cuales, sin embargo, forman parte de semióticas diversas. Según la imagen, se requería de la competencia del receptor en distintos campos semióticos.

El ***dominio de validez***: “es aquel donde se impone el sistema y debe ser reconocido u obedecido.” Se puede reconstruir a partir de los campos temáticos de los textos y de sus posibles funciones en las áreas de actividad y demás áreas funcionales.

La ***naturaleza y el número de signos***: según Benveniste *son función de las condiciones mencionadas*. Se puede esperar que en el campo de las composiciones figurativas y naturalistas haya un menor grado de convencionalidad entre los signos, aunque aún esto, en el caso teotihuacano, requiere de una comprobación empírica. En el caso de las escrituras, las de tipo alfabético tienen un reducido número de caracteres, así como también los silabarios. Aquellas escrituras que además de signos fonéticos se componían de caracteres logográficos tienen mayor cantidad de signos, siendo unos pocos cientos de uso en una misma etapa histórica.

El ***tipo de funcionamiento***: según Benveniste es la relación que une los signos y les otorga función distintiva” (Benveniste 1979: 55-57).

Se presupone que en la plástica de Teotihuacan los sistemas de signos gráficos con valores de tipo simbólico tuvieron un repertorio limitado de signos. Para distinguir estos repertorios es necesario comprobar que existen distinciones en diferentes niveles contextuales, que caracterizarían distintos sistemas.

Benveniste subraya que las relaciones entre sistemas semióticos deben ser semióticas; la relación semiótica *será determinada ante todo por la acción de un mismo medio cultural, que de una manera o de otra produce y nutre todos los*

sistemas que le son propios. Las reflexiones de Benveniste acerca de la enunciación son coherentes con la idea de un *espacio* que permite el surgimiento y realización de los procesos de semiosis, definido por Iuri Lotman. En la elaboración de la definición de semiosfera, Lotman desarrolló el estudio de las relaciones entre sistemas de signos y la incorporación de sistemas incompatibles con estos últimos. Lotman define las características más generales de la *semiosfera* como sigue:

> Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas [de signos] precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización, A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera (Lotman 1996: 22).

Aquellos elementos que configurarían el ámbito de significación de los grafemas se derivan de distintos niveles contextuales de la imagen. Estos niveles contextuales en ocasiones pueden considerarse como evidencia de una semiosfera.

Los contextos

Contextos comunicativos

Son las actividades sociales en el marco de las cuales se realizó un acto de enunciación, por ejemplo un acto de habla o de emisión de mensajes escritos. Los contextos comunicativos se derivan de los restos arqueológicos que señalan una situación *de enunciación,* en la cual ocurrieron eventos de lenguaje manifestados en forma escrita. El depósito de una vasija con un nombre pintado, hallada en una determinada área de actividad, por ejemplo un entierro, aunque no constituyó un acto de habla, puede ser considerado como un acto de enunciación verbal. Una ceremonia funeraria de determinadas características socioeconómicas se

entenderá como el evento social en el cual se realizó el *enunciado* formalizado en un texto plástico.

Contextos plásticos

Se trata de las composiciones de la plástica bidimensional entre cuyos componentes hay posibles grafemas, es decir composiciones de la Clase B y C (de bases combinatorias simbólica y mixta). La plástica bidimensional teotihuacana se ha estudiado por lo general desde el aspecto formal de las composiciones, también mediante el recurso de la interpretación de la denotación figurativa de los componentes y por medio de analogías con composiciones plásticas más documentadas que las teotihuacanas.

Soportes y medios

Son aquellos objetos portadores de posibles grafemas, que fueron realizados con diferentes materiales y recursos plásticos. Los grafemas pueden o no estar inscritos en una composición plástica de tipo naturalista. Los soportes pueden ser estudiados en relación con sus posibles funciones, con base en su relación con estructuras arquitectónicas jerarquizadas o con áreas de actividad.

> En la mayoría de las sociedades letradas, los mensajes no pueden ser escritos donde sea. En el dominio público, usualmente hay un estricto conjunto de correlaciones entre el derecho de usar superficies disponibles y la organización del poder social (Harris 1996: 114).

Según propone Harris, hay tres posibles relaciones que definen la presencia de un texto en un soporte específico:

1) El texto determina la selección de su superficie.
2) El texto presupone ciertas propiedades físicas de la superficie.
3) El texto funciona como un comentario en la superficie que ocupa (1996: 113).

Es necesario explorar las tres opciones en la plástica teotihuacana.

Contextos urbanos y arquitectónicos

Se trata de los aspectos relativos a la división formal y funcional del espacio urbano y arquitectónico. Algunos aspectos semióticos de lo urbano y arquitectónico han sido desarrollados para Teotihuacan por distintos arqueólogos. Se retomarán las hipótesis recientes acerca de la integración de barrios en la estructura de la ciudad desarrolladas por Sergio Gómez y ampliadas por Linda R. Manzanilla. Gómez propuso que

> [L]os barrios están constituidos por una serie de elementos relacionados, entre los que se destacan las unidades básicas de producción primaria, artesanal y agrícola […] relacionados con la vivienda de grupos domésticos, las residencias de grupos de élite identificados con la clase dominante, algunas posiblemente compartiendo funciones administrativas y seculares y otros exclusivamente dedicados a la realización de actividades institucionales, el templo e barrio, las plazas públicas como espacios destinados al intercambio de productos y a la realización de las festividades comunitarias del barrio y las áreas de uso común, todos ellos definidos por los elementos característicos del paisaje y la cultura urbanos (Gómez 2000: 3).

Como se verá con detalle más adelante, L. R. Manzanilla retoma la propuesta de Gómez para incluir algunos componentes funcionales a sus rasgos y además agregar conjuntos arquitectónicos que cumplen con las características propuestas para un centro de barrio.

Contextos arqueológicos:

Los contextos arqueológicos son la base sobre la cual se construyen las hipótesis en torno a la funcionalidad del urbanismo y arquitectura teotihuacanos, pero también las hipótesis acerca de las actividades sociales que involucraban la cultura material.

Para Colin Renfrew y Paul Bahn el contexto arqueológico se compone de tres elementos:

1) Nivel inmediato. Se refiere al tipo de materiales que rodean al objeto en el momento de su hallazgo.
2) Situación. Se refiere a la posición del objeto dentro de su nivel.
3) Asociación con otros restos arqueológicos que se descubren conjuntamente.

Un objeto puede ser hallado en *contexto primario*, que se refiere a la situación del objeto en un yacimiento no alterado. En caso de haber sido desplazado el objeto de su contexto primario, se considera que se trata de un *contexto secundario* (Renfrew y Bahn 2007: 44-46).

Retomo una definición del contexto arqueológico enunciada por Karl Butzer:

> Los ingredientes fundamentales de la arqueología son los artefactos y su contexto, desde los restos de alimentos hasta los sedimentos y la trama del paisaje. El término *contexto* significa muchas cosas para mucha gente, pero la palabra deriva del verbo latino contextere = "entrelazar", "entretejer" o "conectar". En arqueología, contexto implica una trampa espaciotemporal de cuatro dimensiones susceptibles de incluir tanto un medio cultural como un medio no-cultural y de aplicarse tanto a un solo artefacto como a toda una constelación de yacimientos. Definido en esos términos, el contexto es un tema central para distintos enfoques de la arqueología (1989: 4).

No todos los contextos que se han mencionado son susceptibles de un estudio desde una perspectiva pragmática, entendiendo pragmática como el estudio de la influencia de ciertos factores *externos* al lenguaje en la comunicación. Por ejemplo, en el caso de los contextos arqueológicos, y sin entrar en mayores debates relativos a los diversos enfoques de la arqueología, cuando el registro arqueológico lo permite, me ocupo de las relaciones significativas entre objetos materiales, distribuidos en unidades espaciales que pueden, en ocasiones, ser *áreas de actividad.*[26] En contextos como las fosas de saqueo, una variable como la distribución de los materiales resulta menos significativa.

1.6 El caso teotihuacano

Limitaciones para el estudio del *corpus*

Aquellos que se han enfrentado al estudio de los posibles grafemas teotihuacanos, han enfrentado también las limitaciones para la investigación que presenta el

[26] Por ejemplo los grafemas en una vasija sin procedencia pueden estar inscritos en una composición figurativa. Para la interpretación sólo resulta de utilidad la ubicación de los grafemas en una composición plástica.

corpus disponible. Algunas se originan en la falta de publicaciones resultado de algunas excavaciones arqueológicas y en algunos casos insuficiencias, para una interpretación apropiada, en el registro y la sistematización del material gráfico en la plástica teotihuacana.

Un autor que se dedicó de manera extensiva al estudio del *corpus* de imágenes gráficas disponible es James Langley, quien con base en su experiencia personal, ha expuesto las limitaciones del *corpus* para el estudio de la escritura.

Hay diversidad de opiniones acerca de los significados y valores de las imágenes interpretadas como escritura teotihuacana. Las relaciones entre los elementos señalados como escritura suelen presentar constantes compositivas que las distinguen de aquellas imágenes que han sido interpretadas de manera *iconográfica*. En este sentido los estudios de la imagen plástica teotihuacana se encuentran en deuda con el extenso trabajo de clasificación realizado por Langley.

El autor ha hecho explícitas sus consideraciones y reservas acerca de la relación entre los objetivos, alcances, limitaciones y el método de su trabajo con los *signos de notación* teotihuacanos:

> Sin el conocimiento previo de la lengua o lenguas habladas en Teotihuacan, y tampoco acerca del calendario y la notación numérica, intentamos extraer significado ostensible de un simbolismo impenetrable, por medio de la correlación de datos arqueológicos, identidad pictográfica y mediante técnicas de asociación contextual, agrupamiento de signos y desde luego, analogía (2002: 277).

Langley señaló cuáles han sido, en su opinión, los motivos por los que se ha evitado buscar lecturas *fonéticas* o *logográficas* precisas, así como reglas sintácticas:

- escasa evidencia del uso de numeración y calendario,
- ausencia de materiales que puedan identificarse como documentos,
- poca evidencia de patrones secuenciales de signos que puedan ser relacionados con textos,
- los significados derivados de los análisis de los signos teotihuacanos no producen lecturas literales, sino la comprensión de conjuntos de signos (2002: 248).

Por otra parte, desde la experiencia del desciframiento de la escritura maya y con base en los trabajos de Michael Coe (1995: 393-395), Stephen Houston, de manera normativa, enlistó varios criterios que *deben* estar presentes para el

desciframiento de las escrituras antiguas, varios de ellos ausentes en el *corpus* teotihuacano (2004: 298):

1 Un biescrito, es decir un texto escrito en dos sistemas de escritura distintos.
2 Un *corpus* abundante de textos en el sistema de escritura que está siendo descifrado.
3 Relaciones *transparentes* con la iconografía que posibiliten el descubrimiento de *reguladores* para la revisión de los desciframientos propuestos.
4 El conocimiento de la lengua en la cual se encuentra escrito el documento.
5 Un contexto cultural de la inscripción *bien entendido*.[27]

En palabras de Houston, en el caso teotihuacano todos los *criterios* anteriores están ausentes:

> [H]ay carencias entre los materiales que han permitido los desciframientos de otras escrituras antiguas (tales como el conocimiento de la lengua, la existencia de un biescrito, un *corpus* abundante, un entorno cultural conocido y algunas relaciones con la iconografía tales que permitan el cotejo de los desciframientos propuestos por medio del descubrimiento de asociaciones semánticas entre escritura e iconografía) (2004: 298).

Un enfoque del problema distinto se debe a Maurice Pope (1999), historiador de la escritura, para quien hay tres *condiciones básicas* que permitieron el

[27] Estos problemas metodológicos relativos al desciframiento de escrituras tempranas fueron detallados por S. Houston. "En primer lugar, naturalmente usamos cualquier herramienta disponible y, en segundo lugar, frecuentemente esperamos la existencia de conexiones históricas entre sistemas de escritura, uno contribuyendo con elementos a otro. Así, mientras más cercanas sean las escrituras en tiempo y en espacio, se vuelve más razonable asumir que signos similares tienen valores similares, un glifo istmeño teniendo la misma lectura o motivación icónica que un signo maya el cual quizá se parece al ejemplo istmeño. Una presuposición ligada es que estas correlaciones adquieren mayor credibilidad si, supuestamente, un sistema (istmeño) tiene préstamos del otro (maya) o viceversa. Esta aproximación y todas las premisas que implica deben tratarse con extrema precaución. Formas simples, tales como montes u otros elementos relativos a una iconografía comprensible, son una cosa; formas que son vistas a través del ojo de la fe y las comparaciones entre signos de incierto origen icónico son otra" (Houston 2004a: 282).
Un problema metodológico señalado por Houston y que se ha presentado en los estudios en torno a un sistema de escritura teotihuacano es el que implica la extensión de los principios generales de organización de los sistemas de escritura conocidos, para explicar las imágenes que no necesariamente comparten los mismos principios organizativos, con la consecuente expectativa de que signos de configuraciones similares cuenten con valores similares; recuérdense las comparaciones entre configuraciones teotihuacanas y zapotecas en la obra de Alfonso Caso (1967), las cuales a la fecha no se ha intentado comprobar o al menos sustentar de manera más amplia.

desciframiento de varios sistemas de escritura antiguos, bien distintas de los *criterios* señalados por Houston:

1 La certeza de que la inscripción puede ser descifrada.
2 Un *objetivo limitado*, por ejemplo el conocimiento del tema y clase de la inscripción.
3 El conocimiento del código de la escritura.

El presente trabajo de tesis es una aproximación al segundo punto señalado por Pope.

La imaginería del poder, las prácticas culturales y los nombres en los restos materiales

En general el estatus social de los personajes cuyos nombres personales eran registrados gráficamente se deriva de inferencias basadas en las imágenes de la plástica de tipo naturalista y en asociaciones de materiales arqueológicos. La evidencia apunta a que el registro de nombres en la cerámica de élite y en los monumentos arquitectónicos, cuando no se trataba de deidades o héroes culturales, estaba reservado para personajes de las élites con altos cargos rituales y/o administrativos.

Hay algunos rasgos de la imagen visual teotihuacana que se consideran como indicadores de alto estatus social. Siguiendo a L. R. Manzanilla, en Teotihuacan la imagen del poder se caracteriza por mostrar el cargo, en vez de presentar los rasgos individuales de personajes históricos. En la pintura mural y otros soportes, los cargos y oficios se indicaban por medio del tipo de composición, y a través de las imágenes de los atavíos y la parafernalia de las figuras. Manzanilla subraya el importante papel otorgado a la imagen del Tocado de Borlas en los estudios de la imagen teotihuacana y la simultánea falta de consenso sobre su función específica, pues el motivo ha sido interpretado como un posible marcador de cargo de embajadores, mercaderes o militares, incluso de gobernantes teotihuacanos. Señala que el Gran Tocado – considerado por algunos autores como una variante del Tocado de Borlas- distinguía a personajes importantes de la nobleza. Otro símbolo del poder teotihuacano serían las

imágenes de esteras o petates. Para Manzanilla, los nombres personales –incluidos entre éstos los títulos- antepuestos a imágenes de personajes ricamente ataviados aparecen en materiales de la fase Metepec (2008: 110-131).

La deidad estatal

Por otra parte, Manzanilla encuentra que la presencia de la imagen del Dios de las Tormentas - considerado como la deidad estatal teotihuacana - o la imagen de sus atributos fue una referencia al poder estatal. Para la autora, la relación entre la imaginería del Dios de las Tormentas, su *animal heráldico* el jaguar y los posibles cogobernantes teotihuacanos se evidencia desde fases anteriores a Metepec (Manzanilla 2008).

Otros signos gráficos comunes en la plástica teotihuacana que han sido relacionados con el poder por autores como Alfredo López Austin (1989) y Zoltán Paulinyi (2001), son los signos cuatripartitas, particularmente aquellos con la configuración de la flor de cuatro pétalos, forma que Manzanilla consideró como el posible topónimo gráfico de la urbe (2001).

Se puede agregar que en la composición misma de algunas imágenes de la plástica se establecen relaciones jerárquicas entre los personajes que evidencian relaciones de poder. Un ejemplo son los famosos murales de Tepantitla, los cuales muestran la jerarquía de los personajes por medio de la oposición de distintas escalas en la composición: en la parte baja de los muros se colocaron pequeñas figuras antropomorfas, por lo general escasamente ataviadas y enfrascadas en actividades diversas; estas figuras pequeñas contrastan con las de la parte alta de los muros, donde se muestran enormes personajes vestidos con complejos y ricos atavíos, dedicados a actividades de culto. El tamaño de las figuras, su posición compositiva, actividad, atavío y parafernalia son una prueba de que los complejos trajes y demás atributos de los ofrendantes en la plástica teotihuacana eran señales de un alto estatus, que estaba relacionado con el ámbito del ritual religioso y quizá otros.

El modelo de barrio

Con base en los hallazgos recientes en el territorio del Rancho La Ventilla, de un grupo de edificios cuyas funciones mostraron la posibilidad de estar interrelacionadas, el arqueólogo Sergio Gómez propuso un modelo funcional del centro de barrio teotihuacano. Este modelo consta de varios espacios coordinados que pueden o no estar ubicados dentro de los límites de un mismo conjunto arquitectónico. Más tarde, con base en la evidencia de sus excavaciones arqueológicas, la Dra. Linda R. Manzanilla agregó algunos componentes a la definición de Gómez.

Componentes funcionales de un centro de barrio, según Sergio Gómez

Templo de barrio, se identifica con la estructura de los Complejos de Tres Templos. Se considera como el lugar central de oficiamiento del ritual comunitario y de la administración y distribución de los recursos, principalmente del barrio. También se realizaba la captación y almacenamiento del tributo; a través del templo el Estado controlaba y aseguraba el abastecimiento de materias primas, producción y distribución de objetos de lapidaria y obsidiana y la distribución de bienes exóticos y suntuarios. Se considera que en estos conjuntos había aposentos para la residencia de los sacerdotes o funcionarios principales, pero no de sus familias. Gómez propone que la pintura mural con motivos heráldicos es un indicador de estos espacios, junto con la ausencia de entierros y la presencia de ofrendas, materiales relacionados con la producción artesanal y preparación de alimentos.

Plaza pública o gran espacio abierto, lugar destinado al intercambio de productos en mercados, festividades, actividades públicas de carácter político y el juego de pelota.

Edificios públicos o espacios dedicados a las actividades institucionales, se distinguen por sus amplios aposentos y templos alrededor de plazas y patios, excelentes acabados constructivos y abundante pintura mural; eran la sede de actividades institucionales ligadas al Estado y poder político: edificios

administrativos y de gobierno, de enseñanza, actividades seculares y sede de las fuerzas de coerción. Según Gómez, posiblemente en estos espacios habitaban sacerdotes, militares, aprendices etc.

Conjuntos o sectores residenciales, así se denominan las habitaciones de los grupos de élite como comerciantes, administradores, astrónomos, sacerdotes, funcionarios del templo, pintores, militares y demás grupos corporados, de linaje y de control de la producción. Tienen espacios dedicados a las actividades domésticas y rituales, excelentes acabados constructivos, en ocasiones pintura mural que según Gómez aludía al linaje de los ocupantes y al culto a deidades de élite.

Unidades habitacionales, que eran habitadas por artesanos altamente especializados, también eran espacios dedicados a la producción artesanal.

Espacios de uso común, dedicados a actividades o servicios para los ocupantes de conjuntos arquitectónicos vecinos (Gómez 2000).

Manzanilla agrega los siguientes componentes:

Viviendas del personal militar del barrio - al sureste en Teopancazco -. **Alineamiento de cocinas y bodegas** - en la periferia norte del centro de barrio de Teopancazco; estaban dedicadas a la alimentación de los artesanos y militares- (Manzanilla 2009: 21- 42).

Por otra parte, las hipótesis de Manzanilla en torno a los centros de barrio como sede de las élites intermedias permiten comenzar a explorar las relaciones entre los emisores y destinatarios de los textos gráficos,[28] pues en los casos de los centros de

[28] En palabras de L. R. Manzanilla: "Consideramos que los barrios, sede de las elites intermedias, (*á la* Elson y Covey [2006]), son las unidades sociales intermedias más dinámicas de los sitios urbanos […]. En cuanto a la *Maison* como grupo social, Manzanilla retoma la caracterización de Lévi-Strauss, se trata de un "grupo corporativo grande, organizado por la residencia compartida, la subsistencia, los medios de producción, el origen, las acciones rituales o la esencia metafísica (Gillespie, 2000a:1). Tiene una propiedad territorial con riqueza material e intangible que se perpetúa a través de la transmisión de su nombre, sus bienes y sus títulos a lo largo de una línea real o imaginaria, considerada legítima mientras su continuidad se exprese en el lenguaje del parentesco o la afinidad o ambos (Levi-Strauss, 1982: 174).

En términos prácticos, una "*Maison"* puede representar relaciones sociales, económicas, políticas o rituales entre varios individuos que pueden formar una colectividad temporal o permanente (Gillespie, 2000a:6) o en términos de Bonte e Izard (1991:435): la sociedad de "casa" representa la alianza temporal o prolongada entre dos o más linajes para crear unidades sociales de un nuevo tipo con ventajas para todos […].

barrios, resulta pertinente preguntarse: ¿el nombre de quiénes era pertinente registrar y en qué medios plásticos? En el nivel del centro de barrio puede haber evidencia de la intención de perpetuación de, por ejemplo, el nombre y los títulos de personajes representativos de la "casa" como grupo social. También se abre la posibilidad de comparar los centros de barrio con otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

En la presente investigación se realiza un estudio comparativo de materiales de La Ventilla y de Teopancazco, justificado en que se ha propuesto la posibilidad de que se trate de dos centros de barrio teotihuacanos, aunque recientemente se ha sugerido que en La Ventilla se asentó la sede de un centro de distrito lo cual, de confirmarse, posiblemente ubique a este sector en un nivel de análisis distinto.

> Con las excavaciones del proyecto La Ventilla 92-94, dirigidas por Rubén Cabrera, hemos podido vislumbrar lo que fue un centro de barrio señorial de Teotihuacan ubicado al suroeste del Gran Conjunto, con un sector ritual, uno administrativo y un conjunto que albergaba a los lapidarios del barrio (Gómez 2000; Gómez et al. 2004). Quizás, más que un centro de barrio, La Ventilla podría representar un centro de distrito, de los cuales propongo hay cuatro, como sucedió con Tenochtitlan (Manzanilla 2011: 12).

Recientemente Jaime Delgado y Roberto Esparza a su vez argumentaron que en ese sector de la urbe se asentaba un centro de distrito, con base en la interpretación de las pinturas de la Plaza de los Glifos de La Ventilla:

> [C]reemos que los Glifos revelan la existencia de una sede del gobierno estatal que a nivel de distrito tuviera entre sus funciones principales la captación y administración de los bienes producto de relaciones comerciales o políticas derivadas de una ciudad en expansión (en prensa).

Según Gillespie (2000a: 2), una de sus estrategias de largo plazo es adquirir, conservar o reemplazar recursos que son la base de su estatus y poder. El grupo social no sólo se representa por la estructura física de la casa, sino por los objetos que lo acompañan: reliquias, tumbas, emblemas, máscaras, atavíos, etc. y territorios de caza, pesca y recolección (Gillespie, 2000a:3; 2000b: 25-26), además de las tradiciones de migración, los relatos de fundación de asentamientos o santuarios ancestrales; los nombres o títulos; los oficios en las sociedades secretas; las danzas, cantos y representaciones rituales (Gillespie, 2000a: 12)" (Manzanilla 2007: 486-487).

Los autores coinciden en la posible funcionalidad de La Ventilla 1992-1994, aunque la evidencia que presentan es una polémica lectura de los grafemas pintados en el piso de la plaza.

El estudio del corpus

En mi opinión hay dos maneras de aproximarse al estudio del *corpus* de imágenes, ambas derivadas de las características del registro arqueológico. En un primer caso están los materiales cuyo registro establece con mayor o menor detalle la procedencia de la imagen o grafema; estos materiales ofrecen la posibilidad de realizar correlaciones entre los signos gráficos y la función de los distintos soportes materiales, los espacios arquitectónicos y las zonas urbanas. En el segundo caso se encuentran las imágenes en soportes cuyo registro arqueológico no permite establecer correlaciones contextuales; en este último, el estudio que se impone es de tipo compositivo-estructural y comparativo. Ambas aproximaciones están presentes en el presente trabajo.

Los estudios que incluyen información funcional se llevarán a cabo en los niveles de los artefactos, de los conjuntos arquitectónicos, del barrio y a nivel de la planeación urbana. Este último implicará comparaciones entre los barrios; mientras que el nivel del barrio implicará un análisis comparativo al nivel de conjuntos arquitectónicos. Cuando hay publicada información contextual pertinente, ésta se integra a los niveles de análisis arriba mencionados. El análisis comienza en los objetos portadores de imágenes distribuidos en espacios particulares que componen un conjunto arquitectónico, pues en este nivel se encuentran los contextos de análisis más próximos a las situaciones comunicativas que determinaban el valor de los signos plásticos.

Se plantean dos vías de acceso al conocimiento de los signos gráficos. La primera es la posibilidad de que cada nivel de análisis inmediatamente superior aporte matices, explicaciones y cambios (más o menos severos) a la comprensión de significado del nivel anterior. La segunda vía de acceso al conocimiento sería el

estudio simultáneo de la imagen en los niveles mencionados, como un sólo engranaje basado en paradigmas interpretativos.

Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo con distintas técnicas y modelos teóricos permiten, en diversas medidas, conocer aspectos de la correlación entre la interpretación funcional del urbanismo teotihuacano y los propósitos y las condiciones en las cuales se han llevado a cabo los diferentes proyectos arqueológicos en el territorio de la urbe. Gracias a tal correlación, se dividió el *corpus* de imágenes en:

a) las que provienen de proyectos arqueológicos que incluyeron estudios que derivaron en hipótesis acerca de los aspectos funcionales de los edificios: como fue el caso de los conjuntos arquitectónicos de Teopancazco, Oztoyahualco, La Ventilla 1992-1994, Totometla y sectores del barrio de Tlailotlacan;

b) un abundante acervo de imágenes que provienen de excavaciones de distintos conjuntos arquitectónicos, como los de Techinantitla y Tlacuilapaxco, aunque gran parte de los murales de dichos conjuntos provienen del saqueo y fueron después atribuidos a dichos conjuntos arquitectónicos; también de Yayahuala, Zacuala, Tetitla y, en alguna medida, Atetelco y Tepantitla, cuyos aspectos funcionales se han inducido con base en distintos indicadores, algunos basados en los programas narrativos de la plástica monumental.

El presente estudio retoma modelos recientemente elaborados de la conformación funcional del urbanismo de Teotihuacan, particularmente el modelo de barrio teotihuacano elaborado por Sergio Gómez Chávez y ampliado por Linda R. Manzanilla. Se parte de la hipótesis de que algunos aspectos de la estructura compositiva, de la temática y de la distribución de la imagen plástica en conjuntos arquitectónicos poco conocidos son correlacionables con la plástica de locaciones cuyas funciones han sido establecidas mediante estudios multifactoriales, como resultado de proyectos multidisciplinarios, en casos como los de las excavaciones dirigidas por la Dra. Linda R. Manzanilla. Los aspectos funcionales de los conjuntos arquitectónicos más conocidos se prueban como modelos de interpretación para establecer aspectos de las relaciones de la imagen plástica y

diversos niveles contextuales. Dichos aspectos permiten establecer una direccionalidad a las comparaciones, desde lo observado en posibles centros de barrio hacia otro tipo de edificios.

Problemas distintos plantea el estudio de las imágenes gráficas sobre objetos portátiles. Es posible estudiar aspectos compositivos de algunos de estos objetos en tanto formaron parte de situaciones comunicativas que caracterizaron la división funcional del espacio. Otros objetos que posiblemente formaron parte de colecciones de superficie, rellenos constructivos y basureros son de utilidad en aspectos tipológicos y comparativos.

Un estudio del tipo que se plantea llevará, no a la *traducción* o *desciframiento* de enunciados gráficos sino, deseablemente, a una *comprensión* de los campos de sentido en los cuales se integran ciertos tipos de enunciados plásticos. Como un resultado periférico de este estudio se obtendrá un catálogo de los procesos plásticos concretos, en forma de las combinaciones de signos particulares en las distintas situaciones comunicativas en las cuales se presentan los posibles grafemas teotihuacanos.

Se propuso que en algunas imágenes de la plástica de Teotihuacan se manifiesta la intención de una comunicación verbal. También que el emisor de textos teotihuacanos con posibles grafemas se apropiaba de los repertorios de signos plásticos y de los paradigmas compositivos adecuados, para producir un discurso destinado a ocupar un lugar en determinadas situaciones comunicativas. También se propuso que las situaciones comunicativas para las cuales eran diseñadas las imágenes estaban determinadas por una cultura de la comunicación plástica subordinada a instituciones de usos y costumbres de interacción social. Estas situaciones comunicativas pueden analizarse con base en la interacción de los distintos niveles contextuales de la imagen, para conformar una tipología de actos comunicativos que involucraban posibles textos con contenido verbal.

Se propuso también que los actos comunicativos de los cuales formaban parte los textos verbales determinaban su contenido. La comprensión del texto

estaba a su vez determinada por la competencia de los receptores. Parte de las intenciones del emisor se manifiestan en la selección de los medios plásticos para la transmisión de mensajes. Algunos rasgos del receptor están en una medida manifiestos en la semiótica de los espacios arquitectónicos en los cuales era pertinente determinada clase de imágenes de la plástica. Se recurrió para aproximarse a dichos aspectos al estudio de los contextos, a la semiótica de la cultura y a los determinantes pragmáticos del texto.

El modelo de barrio fue la base que permitió integrar en la interpretación el importante aspecto de la distribución de grafemas en áreas funcionales determinadas.

La evidencia de que la gran urbe prehispánica fue un centro característicamente pluriétnico abrió el problema de la posible existencia no de uno, sino de varios sistemas de escritura en uso en la antigua ciudad de Teotihuacan, un aspecto importante que, cuando la evidencia lo permite, se controla en las constantes compositivas características de las distintas áreas funcionales de la ciudad.

CAPÍTULO 2

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Teopancazco
Posible centro de barrio

Ubicación

Teopancazco, también llamado Casa Barrios o Casa del Alfarero, se encuentra al sureste de la antigua ciudad de Teotihuacan, en el cuadrante S2E2 del plano de Millon (1973). El área total del conjunto arquitectónico es de aproximadamente 3600 m². En extensión Teopancazco es semejante a los mayores conjuntos arquitectónicos teotihuacanos (Manzanilla 2003 b: 131), como Tlamimilolpa, Tetitla, Zacuala, Atetelco y Yayahuala; aunque, a diferencia de la mayor parte de los anteriores, la evidencia arqueológica indica que Teopancazco funcionó como un centro de barrio.

El templo de Teopancazco está entre los más grandes de Teotihuacan, con una plaza principal de 275 m²; tuvo un *santuario* de cerca de 57 m². El patio de congregación o plaza mayor del conjunto es mayor que el de varios conjuntos residenciales y posibles centros de barrio teotihuacanos, como Oztoyahualco, Tlamimilolpa, Tetitla, Yayahuala y Zacuala (Manzanilla 2009: 36).

Exploraciones arqueológicas

En 1884, José María Barrios descubrió varias pinturas murales antiguas en su terreno ubicado en el pueblo de San Sebastián Xolalpan. El descubrimiento motivó que se llevaran a cabo en el mismo año las primeras excavaciones en un conjunto arquitectónico que sería llamado Teopancazco. Las excavaciones fueron dirigidas por Leopoldo Batres, las cuales se publicó escasa información. De dichas excavaciones se conoce la planta del sector sur del conjunto y el registro de los

murales que allí se encontraron (Manzanilla 2004: 131). Años más tarde, en el marco del *Teotihuacan Mapping Project* dirigido por René Millon, fue excavado un pozo de sondeo en el Cuarto 8 (Manzanilla 2006). Paula Kroster y Evelyn Rattray, con base en el estudio de ese pozo estratigráfico, consideraron que en Teopancazco se ubicaba un taller de cerámica pulida o Copa Ware, activo durante la fase Tlamimilolpa Tardío (Kroster y Rattray 1980: 93). Las excavaciones en Teopancazco no continuaron sino hasta 1997, con el proyecto "Teotihuacan: élite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco", a cargo de la Dra. Linda R. Manzanilla (Beramendi-Orosco et al. 2008: 101). En el marco de ese proyecto se realizaron mapas de distribución de artefactos y ecofactos, compuestos químicos, polen, fitolitos, semillas y macrofósiles faunísticos, además de entierros humanos que permitieron a los arqueólogos diferenciar áreas de actividad y posibles funciones de los recintos y patios que conforman Teopancazco (Manzanilla 2004: 131).

Fechamientos

Las excavaciones en Teopancazco mostraron que el conjunto arquitectónico tuvo una ocupación teotihuacana desde la fase Tlamimilolpa, cerca del año 200 d.C. hasta la fase Metepec, hacia el año 600 d.C. (Manzanilla 2003: 51).

A lo largo del siglo XX se implementaron diversos criterios y técnicas para el fechamiento de los materiales arqueológicos teotihuacanos. Conforme criterios estilísticos, desarrollados según los estándares de inicios del siglo XX, M. Covarrubias ubicó en una época temprana a los murales del Cuarto 1 de Teopancazco; por otra parte, Salvador Toscano e Ignacio Marquina consideraron que los éstos se pintaron en tiempos más bien tardíos (Cabrera 1996: 157). En los años 90 del s. XX, S. Lombardo desarrolló un nuevo modelo de fechamiento de la pintura mural teotihuacana, con base en indicadores estilísticos. Según este modelo, la pintura mural del Cuarto 1 de Teopancazco corresponde a la Cuarta Fase Estilística, que comprende la Fase Xolalpan, ubicada entre los años 450 y 700 d.C. según la periodización manejada por Lombardo (1995). Durante el

proyecto arqueológico “Teotihuacan; élite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco”, dirigido por la Dra. Linda R. Manzanilla, los arqueólogos obtuvieron fechamientos absolutos por medio de técnicas arqueomagnéticas aplicadas al fraguado de estuco en pisos (Hueda-Tanabe et al. 2004). En el marco del mismo proyecto se realizaron fechamientos por medio de radiocarbono. Estos estudios indican que la Fase Xolalpan concluyó hacia el año 550 d.C. (Beramendi-Orozco et al. 2008: 99). De los fechamientos obtenidos mediante el estudio de materiales de Teopancazco se deriva que el mural del Cuarto 1, conocido como “Los sacerdotes del pulque”, ubicado estilísticamente en la Fase Xolalpan, fue pintado entre los años 350 y antes de 550 d.C., al menos cien años antes de las fechas que manejó Lombardo.

Los murales de Teopancazco que se conocen estuvieron vigentes en una etapa cuando se consolidó un fuerte cambio en la sociedad teotihuacana. Este cambio estuvo marcado por una importante reforma urbana en la cual fueron edificados numerosos conjuntos residenciales y se realizaron grandes ceremonias de terminación, evidenciadas en la plaza del conjunto de Teopancazco, y también, siguiendo la propuesta de L. R. Manzanilla, posiblemente se estableció a nivel urbano una organización política corporativa fortalecida.[1]

Además de la pintura mural de Teopancazco, que pertenece a etapas tardías del desarrollo urbano, en las etapas constructivas más tempranas de dicho conjunto se conservaron muestras de cerámica funeraria y ritual con motivos

[1] L. R. Manzanilla, con base en el trabajo de Blanton, Feinman, Kowalewski y Peregrine (1996:1-7), propone un gobierno corporativo para esta etapa teotihuacana, el cual define de la manera siguiente:
“En la estrategia “corporativa”, el poder se comparte entre diferentes grupos en una sociedad, donde hay restricciones hacia el comportamiento político de aquellos que detentan el poder, existe interdependencia entre subgrupos, un énfasis en las representaciones colectivas y en el ritual basado en la fertilidad y la renovación de la sociedad y el cosmos” (Manzanilla 2006 b: 31-32).
“Para Blanton *et al*. (1996:3, 7), las manifestaciones más importantes de la economía política corporativa se desarrollaron en Teotihuacan. Ésta se caracteriza por la ausencia de mención de logros de individuos particulares y de cultos a gobernantes, favoreciendo en cambio una estructura gubernamental corporativa; los cultos estatales ponen énfasis en principios cosmológicos que relacionan la lluvia, la tierra y las serpientes con la fertilidad y la renovación de la naturaleza; la estandarización de convenciones artísticas y de la iconografía religiosa rechazan una base étnica para la ideología política; y, por último, la ciudad pudo extender su control directo a zonas periféricas a través del establecimiento de enclaves de intercambio y sitios de extracción” (Manzanilla 2008: 111).

pintados en su superficie. El resto del *corpus* de posibles grafemas se presenta sobre figurillas de cerámica y sellos.

Fechamiento de las figurillas de cerámica

El *corpus* de figurillas de cerámica de Teopancazco procede de las excavaciones del proyecto "Teotihuacan: élite y gobierno", dirigido por Linda R. Manzanilla, y fue estudiado por S. Riego (2005), B. Jiménez (2008) y E. Fonseca (2008). Para realizar los estudios de las figurillas, se recurrió a una cronología cuyas fases son específicas para estos materiales, pues, a la fecha, no ha sido posible identificar indicadores de cambios a través del tiempo en las figurillas hechas por medio de moldes; que fueron introducidos en Teotihuacan hacia finales de la fase Tlamimilolpa. Se suele ubicar a toda la producción teotihuacana de figurillas cerámicas moldeadas en una fase general llamada TMM, que da inicio hacia finales de Tlamimilolpa. En palabras de K. Goldsmith: [2]

> En la mayoría de los casos, el corpus de atributos y símbolos representativos de los diversos personajes representados en las figurillas debe haberse establecido en el tiempo en que comenzó el uso del molde, Tlamimilolpa-Xolalpan y Metepec=TMM (2000: 9-10).

Las figurillas cerámicas estudiadas por Fonseca se ubicaron en los siglos IV, V y VI d.C. Para fechar las figurillas, la autora utilizó la cronología de E. Rattray (2000), ajustada por Manzanilla en 2001 (2001a) y posteriormente por Soler-Arechalde *et al*. (2006). Las figurillas de Teopancazco pertenecen a las fases Tzacualli (1-150 d.C.); Tlamimilolpa (200-350 d.C.) y TMM (Fonseca 2008: 39).

Las figurillas teotihuacanas tempranas no presentan grafemas. Las figurillas con posibles grafemas fueron elaboradas durante la fase de transición Tlamimilolpa-Xolalpan o en una fase posterior, pues es en esta época que se realiza imágenes de sujetos profusamente vestidos (Fonseca 2008: 251-252). Las

[2] Kim Goldsmith realizó una importante clasificación tipológica de las figurillas cerámicas procedentes de las exploraciones arqueológicas en La Ventilla 1992-1994 y el Grupo 5´. Los fechamientos para figurillas cerámicas de Goldsmith se basan en la cronología propuesta en 1973 por el *Teotihuacan Mapping Project* y por E. Rattray en 1966 y en 1996; esta cronología fue modificada por Goldsmith para las figurillas.

figurillas de la fase TMM se muestran con variados trajes y tocados. Según propone Fonseca, posiblemente mediante la vestimenta de las figurillas se señalaron los linajes de los grupos sociales referidos.

Función del área urbana

René Millon clasificó a Teopancazco como un conjunto habitacional correspondiente al cuarto nivel socio económico. Las excavaciones recientes en dicho lugar mostraron, sin embargo, que allí se conjugaban las funciones fundamentales de un centro de barrio teotihuacano (Manzanilla 2007) en el cual hubo producción de cerámica pulida durante la fase Tlamimilolpa Tardío (Kroster y Rattray 1980: 93), aunque este último aspecto no ha sido corroborado por el proyecto de la Dra. Manzanilla.

Algunos centros de barrio teotihuacanos fueron identificados y definidos con base en los resultados de las excavaciones de Rubén Cabrera y Sergio Gómez realizadas durante el Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994. Gómez propuso que en La Ventilla y en el Grupo 5´ se ubicaban centros de barrio; la arqueóloga L. R. Manzanilla agregó a los conjuntos mencionados otros posibles centros de barrio: Teopancazco, Tepantitla y, posiblemente, Yayahuala.

> [T]anto La Ventilla 92-94 y el Grupo 5´ como el sector de Tepantitla, posiblemente el de Yayahuala y también Teopancazco, fueron centros de barrio. Generalmente estos sitios tienen patios de congregación que rebasan las dimensiones de los patios más grandes de los conjuntos residenciales y habitacionales como Tetitla u Oztoyahualco 15B:N6W3 (Manzanilla 2006 b).

Manzanilla propone que los centros de barrio teotihuacanos fueron núcleos urbanos que pudieron funcionar como entidades intermedias entre los linajes y el Estado; cumplían funciones múltiples en una red de relaciones derivadas del intercambio y la redistribución de bienes (2006 b: 32). El conjunto arquitectónico de Teopancazco fue clasificado por la arqueóloga como posible centro de barrio a partir de las excavaciones más recientes realizadas en el marco del proyecto “Teotihuacan: élite y gobierno”, dirigido por la Dra. Linda R. Manzanilla. En ese

proyecto se evidenció que algunas de las unidades arquitectónicas que conformaban Teopancazco fueron probablemente ocupadas por artesanos que manufacturaban bienes de élite, en lo particular atavíos y tocados (Manzanilla 2006 c: 278). Según indicadores arqueológicos diversos, como la planeación arquitectónica, las huellas de actividad preservadas en los pisos de estuco, los materiales alóctonos, algunos procedentes de la costa del Golfo, y a que el conjunto carece de áreas de preparación de alimentos como las que son comunes en los conjuntos multifamiliares, Manzanilla consideró que Teopancazco pudo constituir *un conjunto de barrio, con un componente ritual (y una enorme plaza de congregación), así como un componente artesanal muy* especializado (2009: 29). Concluyó que el conjunto arquitectónico posiblemente fue uno de los centros de barrio de Teotihuacan, pues contaba con evidencia de las funciones características de éstos.[3] Según escribe Manzanilla:

> Los sectores funcionales detectados hasta ahora en Teopancazco son: un gran sector ritual (con plaza, altar y templo), quizás un sector administrativo al sur, posibles barracas para la guardia del barrio en el suroeste, una alineación de cocinas-almacenes en el extremo norte, un probable sector médico al noreste, una sección artesanal muy especializada ("sastrería") al noreste, un discreto sector habitacional al norte, y un gran espacio abierto al este (Manzanilla 2006, 2009, en prensa) (2011: 14-15).

Siguiendo a la autora, las dimensiones y la distribución de los espacios en los conjuntos arquitectónicos son indicadores de la funcionalidad de éstos:

> Generalmente estos centros de barrio tienen grandes patios de congregación (> 170 m² de extensión) y cuartos sobre plataformas de templos (> 55 m² de superficie) que rebasan con mucho las dimensiones de los más grandes de los conjuntos residenciales y habitacionales, como Tetitla u Oztoyahualco 15B: N6W3. A diferencia de los conjuntos multifamiliares, que constan de apartamentos para cada unidad doméstica (Manzanilla 1996), los centros de barrio carecen de áreas de preparación de alimentos en la mayoría del conjunto, pero pueden tener hileras de almacenes-cocinas para alimentar a los trabajadores del centro de barrio Manzanilla 2011:12).

[3] Según el modelo que propone Sergio Gómez con base en las excavaciones de La Ventilla 1992-1994, un centro de barrio teotihuacano se componía de las siguientes unidades: el templo, la plaza pública, los edificios públicos, las residencias de los grupos de élite, los conjuntos habitacionales y talleres artesanales y áreas de uso común (Gómez 2000).

Según la hipótesis de Manzanilla, Teopancazco fue un centro de barrio multiétnico periférico y la funcionalidad de los espacios arquitectónicos que lo componían difería de la de los centros de barrio más cercanos a la Calzada de los Muertos y al centro cívico de la ciudad. A diferencia de La Ventilla, locación que dio origen al modelo de centro de barrio teotihuacano y que se ha interpretado también como un centro de distrito,[4] las funciones –rituales, administrativas, productivas y de vivienda-, que caracterizaban al centro de barrio de Teopancazco se llevaban a cabo en un solo conjunto arquitectónico (Manzanilla 2009: 29, 37). Manzanilla identificó sastrerías en el sector este y norte, entre dos posibles templos de Teopancazco. Al suroeste de la plaza ritual, cuartos ocupados por militares y, al sur de éstos, un sector residencial. Al sur de la plaza ritual posiblemente se ubicaba el sector administrativo (2009: 26-27), situado en el lugar de las excavaciones realizadas por Batres.

Las funciones de los espacios que caracterizan a Teopancazco y que difieren de las que fueron identificadas en La Ventilla son: *posibles barracas para la guardia del barrio en el suroeste, una alineación de cocinas-almacenes en el extremo norte y un probable sector médico al noreste* (Manzanilla 2011: 14). Es posible que estas diferencias funcionales se deban a los contrastes que necesariamente debieron existir entre un centro de distrito y un centro de barrio.

Especialización del conjunto

El conjunto arquitectónico de Teopancazco, según el modelo de estratificación social teotihuacana propuesto por René Millon, se ubicaba en un cuarto nivel en la escala teotihuacana, que correspondía a un estatus socioeconómico intermedio (Millon 1976, 1981). Según propone Manzanilla, en los barrios se concentraron las

[4] Manzanilla propuso recientemente que La Ventilla pudo constituir un centro de distrito teotihuacano, dedicado a administrar al sector suroeste de la urbe: "[c]on las excavaciones del proyecto La Ventilla 92-94, dirigidas por Rubén Cabrera, hemos podido vislumbrar lo que fue un centro de barrio señorial de Teotihuacan ubicado al suroeste del Gran Conjunto, con un sector ritual, uno administrativo y un conjunto que albergaba a los lapidarios del barrio (Gómez 2000; Gómez *et al*. 2004). Quizás, más que un centro de barrio, La Ventilla podría representar un centro de distrito, de los cuales propongo hay cuatro, como sucedió con Tenochtitlan (Manzanilla 2009)" (Manzanilla 2011: 12).

funciones de mediación entre los linajes y el estado teotihuacano (Manzanilla 2006 b: 32). En Teopancazco residían representantes de la *élite intermedia* cuya función era relacionar al gobierno central con los artesanos que realizaban actividades productivas en el barrio (Manzanilla 2009: 24).

Los trabajos arqueológicos en Teopancazco permitieron la identificación de indicadores de la realización, en tiempos teotihuacanos, de actividades de diversa naturaleza. Dichas actividades incluían ceremonias e intercambios económicos que permitían la ejecución de las labores productivas del barrio, como la manufactura de atavíos de élite, placas y botones, trabajo con fibras, pigmentos y lacas, elaboración de herramientas para el trabajo con telas y las actividades domésticas necesarias para la manutención de los dirigentes del barrio (Manzanilla 2006 b).

Las hipótesis según las cuales hubo una división económica, política y administrativa de Teotihuacan en centros de distrito, centros de barrio y conjuntos habitacionales (Manzanilla 2009), permite proponer que el significado de los grafemas en dichos sectores pudo estar determinado por los requerimientos funcionales de espacios arquitectónicos organizados de manera jerárquica, tanto en el nivel urbano como en el nivel de los conjuntos arquitectónicos. Según las funciones asignadas a los conjuntos arquitectónicos y a sus áreas internas específicas, se aprovechaban los muros y otras clases de soportes, para generar y transmitir información pertinente, a través de los medios de elaboración y registro disponibles. En cuanto al manejo de información por medio de la plástica, en Teopancazco se recurrió preferentemente a un sistema de composición naturalista, y, al parecer, a varios sistemas de base combinatoria simbólica. Como sucede generalmente en la plástica de la ciudad, varios sistemas de construcción de la imagen se combinaban en procesos plásticos concretos. Como se verá más adelante, las bases combinatorias de tipo icónico y simbólico están presentes en la composición de las imágenes de la plástica de Teopancazco.

Según la propuesta de Manzanilla, los sectores funcionales que caracterizaban a Teopancazco como centro de barrio se concentraban dentro de los límites de un mismo conjunto arquitectónico.

> En los centros de barrio localizados cerca del centro cívico de la ciudad, las diferentes funciones podían ocurrir en conjuntos separados, como en La Ventilla 1992-1994. Por otra parte, los centros de barrio multiétnicos ubicados en la periferia sur de la ciudad, como Teopancazco, podían incluir todas estas funciones en sectores separados del centro de barrio (Manzanilla 2009: 29).

Algunas de las imágenes de la plástica de Teopancazco publicadas se hallaron en sectores del conjunto arquitectónico que tuvieron funciones específicas. Conforme a la propuesta de la Dra. Manzanilla, el Cuarto 1 posiblemente se encontraba en el sector administrativo del centro de barrio (2009: 26). Como en Teopancazco, en los posibles sectores administrativos de otros conjuntos arquitectónicos con diversas funciones también hubo pinturas murales con secuencias de ofrendantes, como es el caso de La Ventilla.

En la lámina 7 se reproduce el plano de Teopancazco con la división funcional del espacio propuesta por Manzanilla.

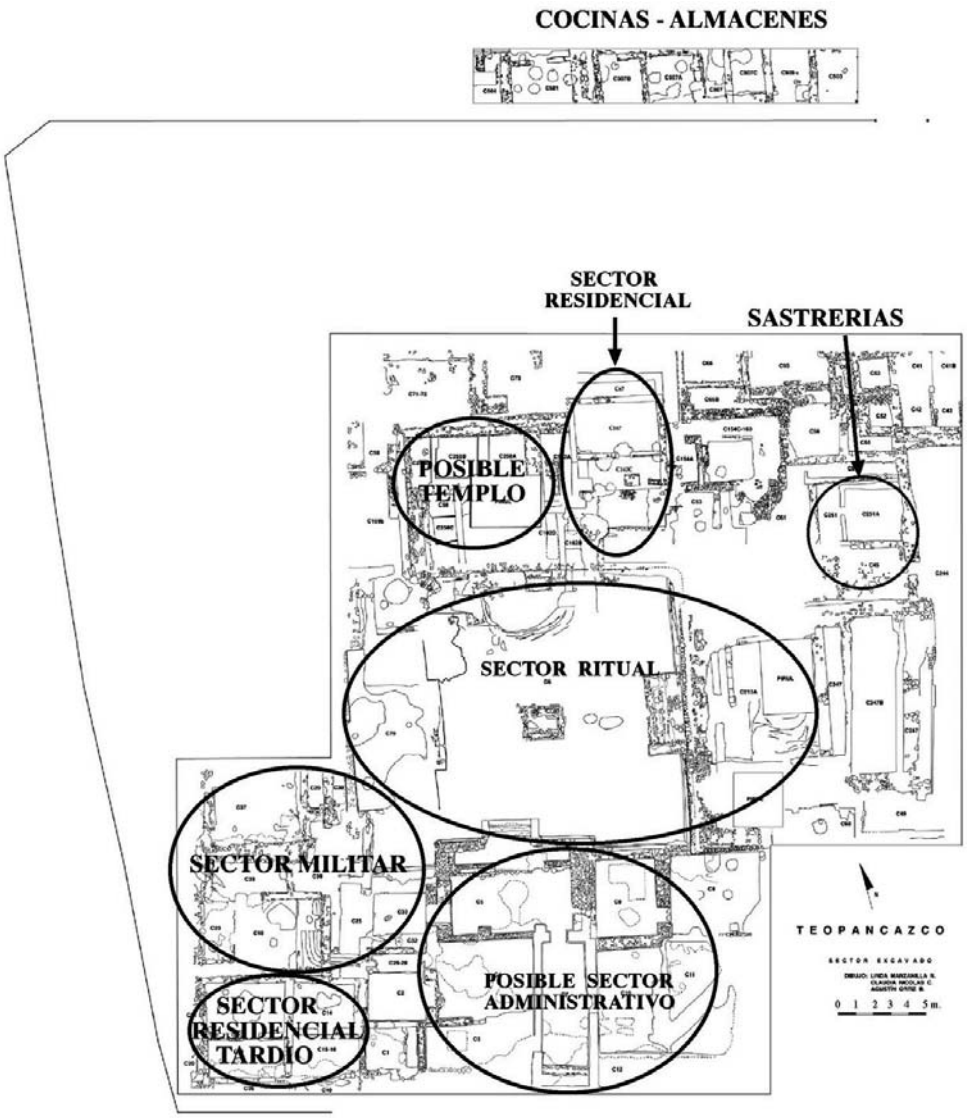


Lámina 7. Plano de Teopancazco con los sectores funcionales del centro de barrio según la propuesta de Manzanilla. Tomado de Manzanilla, 2011, p. 14, fig. 2. Según dibujo de Linda R. Manzanilla y R. Gómez.

L. R. Manzanilla observó varios componentes funcionales del centro de barrio distribuidos dentro del plano de Teopancazco:

1) Sector ritual. En este sector los arqueólogos hallaron huellas químicas de procesiones en las cuales se vertían líquidos al suelo. También restos de grandes banquetes y grandes entierros masculinos decapitados y cubiertos con cinabrio, que rodeaban entierros primarios con incensarios tipo teatro.

2) Sector administrativo. Lugar donde los representantes de los gremios artesanales trataban asuntos relacionados con la entrega de productos del barrio con administradores urbanos.

3) Sector de producción artesanal. En este sector se producían atavíos de élite.

4) Sector residencial. Allí posiblemente residía la *nobleza* que administraba el barrio.

5) Sector militar. Sector dedicado a la vivienda de militares adscritos al barrio.

6) Sector de cocinas y bodegas. Allí se preparaban los alimentos de los artesanos y militares que habitaban el centro de barrio.

7) Gran espacio abierto. Dedicado a festividades, juego de pelota y actividades de intercambio (Manzanilla 2009: 27).

Las composiciones con grafemas, además de ser congruentes con los tipos de medios y soportes con los cuales se transmitían, es posible que estuvieran determinadas, en alguna instancia, por las funciones de los sectores de Teopancazco en los cuales se encontraron, sobre todo en el caso de las imágenes sobre soportes inmuebles. Según se deriva del cuidadoso reporte de Manzanilla, lo anterior se confirmaría en Teopancazco, pues, aunque en las pinturas murales del Cuarto 1 y espacios adyacentes posiblemente no se hizo referencia directa a las actividades económicas del barrio, se registraron imágenes de actividades para las cuales se requería de productos manufacturados en Teopancazco, particularmente trajes y tocados de elite.

> Varias especies de aves, particularmente cardenales, una garza de la costa del Golfo, pato, gallareta, codorniz, un halcón, águila, águila pescadora, búho, zopilote, guajolote (Rodríguez Galicia 2006), pudieron proveer plumas para atavíos y tocados. En el conjunto de Teopancazco se trabajaron y utilizaron especies de moluscos marinos, tanto del Golfo de México como del Pacífico y del Caribe, para ser engarzadas en los trajes (Manzanilla *et al*. 2010, 2011). Asimismo, hay placas de tortugas, armadillos, cocodrilos y pinzas de cangrejos que pudieron formar parte de los trajes, además de múltiples ejemplares de peces de las lagunas costeras (pez bobo, huachinango, jurel, pez loro, robalo, mojarra común y plateada, ronco, etc.), que fueron consumidos y/o cuyos huesos los adornaron (Rodríguez Galicia 2010).
>
> Cráneos de comadreja, cánidos y otros mamíferos de Teopancazco muestran trazas de haber sido cortados en su parte facial, quizás para ser engarzados en los tocados, a semejanza de los portados por los personajes del famoso mural (Manzanilla 2006) (figura 4). Según Kubler (1967), las estrellas de mar y las conchas evocan al océano y son adjetivales en las representaciones; es probable, pues, que los trajes que se

> estaban confeccionando aludieran a sacerdotes/personajes que tenían que ver con el uso de recursos marinos, como los peces, cangrejos, tortugas, cocodrilos y aves que hemos mencionado (Manzanilla 2011: 15).

En el barrio de Teopancazco se tuvo acceso a especies y bienes de distintas regiones de Mesoamérica. En la pintura mural del Cuarto 1 Manzanilla observó que la especialización productiva del barrio, evidenciada en los hallazgos de abundantes restos materiales de origen marino, otorga sentido al tema de las actividades realizadas por ofrendantes que vestían atavíos plenos de motivos acuáticos (Manzanilla 2006 b).

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

Durante las excavaciones en Teopancazco, los arqueólogos hallaron restos de especies faunísticas, cerámica y figurillas de la costa del Golfo y también materiales de otras regiones (Manzanilla 2006a, 2006b). Con base en los estudios de los materiales foráneos, la arqueóloga consideró que posiblemente en Teopancazco se concentraron artesanos de tiempo completo que se dedicaban a la elaboración de trajes y tocados de élite, que eran procedentes de la costa del Golfo y posiblemente de la región de Tlaxcala y Puebla (2006 a). Para obtener materia prima para producir y después distribuir sus productos, estos artesanos posiblemente interactuaban con grupos sociales de distintos orígenes étnicos con los cuales conformaban cadenas de producción (Fonseca 2008:278).

> Teopancazco no es un barrio foráneo (como el Barrio Oaxaqueño o el Barrio de los Comerciantes, que se encuentran en el anillo externo que rodea a la ciudad); es periférico y ha evidenciado una variedad y cantidad de elementos procedentes de la costa del Golfo, muchos de los cuales se utilizaban en la elaboración de trajes y tocados para sacerdotes y militares, es decir, la éliteintermedia del barrio (Manzanilla *et al.* 2011), a semejanza de los que se representan en los famosos murales del sitio (Gamio 1922; Kubler 1967; Fuente 1996, Tomo II: 43, 53).
> […]Tenemos la sospecha de que la "casa" que estaba a la cabeza del barrio de Teopancazco tenía mano de obra masculina de la costa del Golfo y quizás de Tlaxcala y Puebla, trabajando para sí no sólo en la elaboración de los trajes, hecho sugerido por los entierros del sector de la "sastrería", que son todos masculinos, migrantes y tienen agujas como ajuar funerario, sino como guardias o militares (Manzanilla *et al*. 2010; Solís-Pichardo *et al*. 2010; Morales *et al*. 2010) (Manzanilla 2011:15).

Teopancazco, un posible centro de barrio pluriétnico (Manzanilla 2009: 35), era un lugar en el cual la cohesión social se dificultaba; se ha considerado que los nexos que unían a los residentes de los conjuntos arquitectónicos teotihuacanos fueron de parentesco, religión y/o ocupación (Sempowski 1987: 115). En un barrio con las características de Teopancazco habría una mayor proporción de extranjeros, particularmente migrantes, que en otros conjuntos residenciales teotihuacanos. La debilidad en la cohesión social, sin embargo, no se vislumbra en las imágenes de las pinturas murales. Las pinturas conservadas integraban la representación de elementos exógenos –fauna marina, grandes felinos, plumas de aves tropicales- en composiciones con estructura típicamente teotihuacana: personajes de perfil simétricamente ubicados, mostrados en la acción de ofrendar líquidos y semillas a una imagen de culto ubicada al centro de la composición o, en otro caso, secuencias de figuras antropomorfas idénticas. Tanto la arquitectura como las pinturas murales, como las del Cuarto 1 y espacios anexos, promovían el orden y el canon estético teotihuacano, a quienes se incorporaban a trabajar en lugares como Teopancazco.

Con base en las características formales de la composición es posible proponer que la difusión de los grafemas de la plástica monumental de Teopancazco, tanto el enorme elemento ubicado en el centro compositivo del Mural 1, compuesto por un número y un motivo de entrelaces, como también los posibles grafemas en el ajuar de los ofrendantes, estuvo promovida por instancias centralizadas, focos de difusión del canon plástico teotihuacano. Este canon visual se exhibía ante aquel que estuviera adscrito o tuviera acceso a los cuartos de Teopancazco, pues no se encontraron restos de pintura conservados en la plaza de este lugar.[5] Es posible proponer que los grafemas que se encuentran en la pintura mural de los cuartos en los centros de barrios teotihuacanos perteneciesen a uno o varios sistemas de signos, comprensibles para aquellos con acceso a tales espacios y que estaban familiarizados con la codificación de los mismos, promovida por instancias del Estado teotihuacano.

[5] Dra. Linda R. Manzanilla, comunicación personal, noviembre de 2011.

No hay evidencia de una articulación sígnica que sugiera la presencia de valores fonéticos representados en el programa mural del Cuarto 1 de Teopancazco; si se otorgaban a signos como el del centro compositivo del mural mencionado valores de tipo logográfico, posiblemente las imágenes fueron potencialmente comprensibles para grupos relativamente amplios de espectadores, independientemente de la lengua hablada por éstos, siempre y cuando fueran competentes en la codificación, lo cual entraría en contradicción con la ubicación de las pinturas en un interior. Pudo, sin embargo, tratarse del registro de un nombre personal de un personaje de culto sujeto a restricciones culturales.

En lo que respecta a las figurillas de cerámica -en las cuales suelen presentarse posibles grafemas-, en Teopancazco se registró una división entre aquellas típicamente teotihuacanas y las figurillas de procedencia foránea.

Clase compositiva. Interpretaciones

A fines del s. XIX e inicios del XX, Frederick Starr y después Eduard Seler describieron con detalle los recintos en los cuales se hallaron los famosos murales de Teopancazco, mismos que serían excavados por Batres (Starr 1894; Seler 1992).

Seler reportó que las pinturas principales estaban en los muros sur y oeste de un cuarto que actualmente se conoce como el Cuarto 1, ubicado al sur de la plaza ritual del conjunto. El Mural 1, dibujado por A. Bretón, se ubica en el muro sur de dicho cuarto. En los dos muros contiguos hay restos de figuras similares que se muestran *cantando* y *caminando* hacia el *disco* representado en el Mural 1. Aunque Starr reportó que los murales se hallaron en buen estado de conservación, con los colores aun brillantes, ya en tiempos de Seler pocos restos de figuras quedaban en el muro este. En el muro oeste, el arqueólogo alemán vio los restos de las pinturas de *tres sacerdotes del pulque caminando en la misma dirección.* Entre el segundo y el tercer *sacerdote*, Seler identificó una concha marina en un cartucho ornado con un elemento con forma de sierra, al cual

interpretó como *símbolo de la Luna*; desafortunadamente no se publicó ningún registro que corresponda a esa descripción, aunque puede tratarse de una imagen de la bolsa que portan en sus manos los ofrendantes. En el lado exterior del cuarto había más imágenes parecidas (Seler 1992: 187), pero con variantes en las vestimentas representadas, la cuales corresponden al dibujo del *sacerdote sembrador* de Bretón. Seler reportó que estos fragmentos eran de baja calidad pictórica, comparados con los del interior del Cuarto 1.

En el mismo cuarto donde se ubicaban las imágenes de los *sacerdotes sembradores*, se encontró el fragmento del *Mural del Guerrero*, junto con otros fragmentos que se le asemejan, pero peor conservados. Los guerreros se pintaron perfilados hacia la puerta de salida. Seler relacionó las franjas de la pintura facial del *guerrero* con Mixcoatl y Tlahuizcalpantecuhtli, aunque por sus características, puede ser una identificación forzada, pues las franjas en la pintura facial no son un rasgo exclusivo de las deidades mexicas. Seler, conforme con el desarrollo de la arqueología mesoamericana de su tiempo, señaló semejanzas entre temas de la cultura mexica y los restos de los murales de Teopancazco. Es necesario subrayar que el desarrollo actual de la arqueología mesoamericana ha permitido distinguir la especificidad característica de las pinturas teotihuacanas.

Además de los famosos murales del Cuarto 1 de Teopancazco (Cuarto D según Starr), Starr describió los fragmentos de otros murales procedentes de tres cuartos ubicados en el sector sur de Teopancazco, en uno de los cuales se pintó la imagen de un guerrero similar al que describió Seler, mientras que en otros fragmentos había más imágenes de ofrendantes con atavíos característicos de los murales más conocidos de Teopancazco.

En la pintura monumental de Teopancazco se distinguen imágenes de distintos grupos sociales; es posible afirmar lo anterior en la medida en que se pueden contrastar los distintos atuendos y actividades denotados. Siguiendo la descripción de Seler: en el interior del cuarto había imágenes de varios ofrendantes, ataviados con grandes tocados y trajes idénticos. En el espacio

contiguo, fuera del cuarto, más ofrendantes vestidos con trajes idénticos entre sí, pero ligeramente distintos del anteriormente mencionado, se perfilaban en procesión hacia el elemento central del Mural 1. En otro muro del mismo espacio, se pintaron imágenes de individuos ataviados como guerreros, con pintura corporal blanca, armados, caminando en dirección distinta y hablando o emitiendo sonidos. Seler subrayó que las flechas con puntas redondas que portan en la mano, pueden denotar que los individuos así vestidos iban camino de ser sacrificados.

Los atuendos de los personajes pintados en el Mural 1 pueden contrastarse con los del exterior del cuarto, es decir, con el grupo de los *sacerdotes sembradores* y el grupo de los *guerreros*. Dos de los tres grupos de individuos diferenciados y presentados en los murales parecen realizar ofrendas de líquidos, quizá entre éstos pulque y semillas, a un *objeto* colocado en un altar. No se ha definido si por medio del vestido distintos grupos étnicos fueron representados en el mural; tan sólo se cuenta con las imágenes de individuos ataviados de manera contrastante, posiblemente conforme con su oficio o función en la actividad que constituye el tema de la composición: en el caso del *mural del guerrero*, un posible guardia militar. Quizás en los murales se mostró la participación de varios grupos de personajes en un acto de ofrenda al objeto situado al centro del Mural 1; esto en caso de que los murales del *sector administrativo* estuvieran relacionados formando un programa narrativo unitario, lo cual resultaría plausible. Otra opción explicativa, como sugirió Seler, es que entre los murales de Teopancazco se pintaron individuos ataviados para un sacrificio relacionado con temas militares, pero esta explicación no contempla una interrelación entre las pinturas del interior y el exterior del Cuarto 1. Posiblemente la distribución de los personajes en la composición general del grupo de murales respondió a criterios jerárquicos: los oficiantes de mayor estatus, colocados en el sector más cercano al objeto de culto. En tal caso los atuendos, tanto como la cercanía al posible grafema, además de la ocupación, pueden haber denotado la jerarquía de los participantes en la ceremonia.

Según la propuesta de Manzanilla, los atavíos pintados en los murales de Teotihuacan contenían símbolos relacionados con la identificación de barrios particulares. Conforme con los argumentos elaborados por George Kubler (1967: 6) Manzanilla propone que, de acuerdo con los motivos identificados en la vestimenta de los personajes, en el Mural 1 del Cuarto 1 de Teopancazco se representó a los *Sacerdotes del Océano* (2009: 27). En el posible centro de barrio de La Ventilla hay murales con escenas de procesión y ofrenda. Al contrastar las vestimentas de los ofrendantes pintados en ambos sitios, radicalmente diferentes en lo que respecta a los motivos referidos, resaltan los contrastes entre los motivos acuáticos en los atuendos pintados en Teopancazco, y los atuendos y parafernalia relacionados con aves y flores de cuatro pétalos de La Ventilla.

Como sugiere Manzanilla, es posible que los contrastes entre los *códigos simbólicos* de las vestimentas de los *nobles* pintados en murales como los de Teopancazco, se deban a la intención de marcar la adscripción a conjuntos arquitectónicos específicos (Manzanilla 2009: 27). En apoyo a la propuesta de Manzanilla se puede agregar que en el tipo compositivo al cual pertenecen las *secuencias de ofrendantes* se resaltaban los contrastes entre atavíos, cuyos rasgos particulares no se repiten en los distintos conjuntos en los cuales se pintaron secuencias de ofrendantes. Al parecer estas composiciones con personajes de perfil estaban pintadas en los sectores con funciones administrativas. Los fechamientos de los murales comparados en este estudio posiblemente difieren, pues los murales mencionados de La Ventilla fueron ubicados en la fase Metepec y, a diferencia de los de Teopancazco, son monocromáticos; sin embargo, las funciones representadas en ambos casos son semejantes. Más adelante se contrastarán los atuendos pintados en murales de otros posibles centros de barrio.

En el Mural 1 de Teopancazco se distribuyen personajes idénticos alrededor del objeto circular ubicado en el centro compositivo. El objeto parece estar constituido por grafemas que podrían referir a un nombre del personaje al cual se rendía culto; se trata en este caso de un posible teónimo. En el contexto

de la pintura mural teotihuacana, resulta muy llamativo que en una imagen de base compositiva icónica se aluda a un personaje por medio del registro –posiblemente verbal- de un nombre, y no por medio de su imagen o la de algún objeto material; lo anterior hace suponer que el grafema pudo haber sido un objeto material. La posición compositiva del posible grafema de bandas entrelazadas y un numeral no corresponde a la de un nombre personal que *etiqueta* a una imagen antropomorfa naturalista, según el modelo de la escritura náhuatl o mixteca. Podría, más bien, ser similar a la construcción de algunos teónimos tardíos.[6]

Hay, al menos, dos bases compositivas que se manifiestan en la organización de este mural. Hay un posible grafema que refiere a la entidad a la cual se dirige la ofrenda. Dicho grafema es un recurso simbólico yuxtapuesto a una composición de base combinatoria icónica; este grafema se usó para representar a una entidad por medio de un nombre personal. Se trata de una composición de Clase C, en la cual se recurrió a la sinécdoque, lograda por medio de atributos de identidad, que funcionaban como índices que aluden al ofrendado. El nombre personal también tiene un estatus semiótico de tipo indéxico.

Desde los tiempos en los que Seler recorrió las ruinas, los restos de las imágenes se han deteriorado más aún; la pintura mural de Teopancazco se conoce actualmente por pocos y erosionados fragmentos. Con base en la temprana descripción del arqueólogo alemán, R. Cabrera describió la escena pintada en el Mural 1 como dos sacerdotes que avanzan hacia un altar sobre el que está colocado un *disco solar.* Sobre este altar se encuentra pintado un numeral 8 (Cabrera 1995: 157). Desgraciadamente, el registro del posible numeral en los diferentes dibujos de los murales es poco claro. Considero que actualmente no es posible, con base en los dibujos del mural, reconstruir la cantidad exacta de los posibles puntos que se pintaron bajo la barra.

Cabrera lamenta que, debido al estado de deterioro de los murales, la cantidad de escenas representadas en éstos es actualmente desconocido; tan

[6] Se recomienda consultar el trabajo de Thouvenot y Hoppan, que contiene más datos al respecto (2009).

sólo es claro que hubo una etapa constructiva más que cubría al mural del guerrero. Queda tan sólo confiar en los reportes de Starr y en la aguda vista y la descripción de Seler de los murales de Teopancazco.

Funciones de la pintura monumental

Se ha propuesto que en Teopancazco, como en otros centros de barrio, la composición arquitectónica *integraba* al sistema político, ideológico, económico, productivo y de subsistencia de la estructura de gobierno (Fonseca 2008: 277); sin embargo lo anterior debe tomarse con cautela, pues los espacios originalmente diseñados para una o varias funciones pueden, a través del tiempo, transformarse y cumplir con otras distintas. Se puede suponer que la función del Cuarto 1 se mantuvo constante al menos durante el tiempo en el que fue pertinente la presencia de las pinturas murales, pues en el registro arqueológico no se menciona superposición de éstas.

En otros posibles sectores administrativos de centros de barrio teotihuacanos hay evidencia de notación por medio de grafemas realizados en medios duraderos y monumentales. Así fue en los conjuntos de La Ventilla y en Tepantitla, donde había concentraciones de posibles grafemas realizados por medio de pintura mural y pintura sobre piso. Los relativamente abundantes grafemas hallados en los posibles sectores administrativos de los centros de barrio teotihuacanos constituyen evidencia a favor de que el Cuarto 1 de Teopancazco se ubicara en el sector administrativo del barrio. Según la propuesta de Manzanilla, en el sector administrativo de Teopancazco tenían lugar encuentros entre grupos corporativos, representados por artesanos, que se reunían con los administradores urbanos para organizar y distribuir la producción del barrio (Manzanilla 2009: 27). Los murales del Cuarto 1 posiblemente estaban a la vista de funcionarios o representantes de distintos sectores de la ciudad, quizás incluso a la vista de funcionarios del gobierno central. Las constantes compositivas de las escenas de ofrendantes en los distintos sectores administrativos muestran que, en el nivel urbano, por medio de las imágenes de la pintura monumental, se promovía la cohesión entre edificaciones arquitectónicas; esta uniformidad compositiva, al

parecer, estaba determinada por la función del espacio arquitectónico. Tal parece que por medio de cierto tipo de composiciones plásticas se establecía la caracterización funcional del espacio. Esta última es una hipótesis que habrá que someter a comprobación en el caso de los distintos temas recurrentes en la pintura monumental teotihuacana; por lo pronto, es posible adelantar que las imágenes de *ofrendantes* en la pintura monumental eran parte de estos recursos plásticos que constituían un índice funcional en la arquitectura. Éstos indicarían, posiblemente, los sectores dedicados a determinadas actividades administrativas en distintos tipos de conjuntos arquitectónicos, pues no sólo se encuentran tales imágenes en los posibles centros de barrio y de distrito, sino en conjuntos considerados actualmente como residenciales.

En los murales con *ofrendantes*, dentro de su uniformidad compositiva, posiblemente se requería de una diversidad tal que indicara algunas características específicas de cada barrio; como se vio, parte de esta diversidad podría estar marcada mediante los atavíos en las imágenes de los *ofrendantes*. La coherencia funcional posiblemente se marcaba mediante la estructura de las escenas de ofrendantes en cada sector administrativo; mientras que la diversidad entre los conjuntos arquitectónicos se marcaba por medio de los elementos distintivos de los atuendos. Posiblemente la diversidad refería tanto a la especificidad de las funciones de los grupos sociales representados en el acto de ofrendar, como a la jerarquía interna de estos grupos y, como sugiere Manzanilla, al barrio de su procedencia. Hay evidencia a favor de esta hipótesis en Teopancazco, en La Ventilla, en el sector correspondiente de Tepantitla y posiblemente en el de Zacuala.

Los posibles grafemas transmitidos por medio de la pintura monumental, ya fuera sobre piso o sobre muro, aparecen en composiciones de diversas clases en los conjuntos arquitectónicos. Una aproximación puede realizarse desde los distintos medios plásticos y probablemente se aclaren algunos aspectos de la significación de los grafemas. Por ejemplo, Manzanilla propuso que algunos sellos de cerámica pueden ser un indicador de actividades administrativas, pero

seguramente las actividades que involucraban el uso de sellos difieren de las que involucraban la presencia de los murales.

En Yayahuala no se conservaron restos registrados de posibles grafemas en pintura monumental, pero posiblemente sí los hubo en objetos de cerámica. En cuanto a Zacuala, posiblemente algunos sellos de cerámica hallados por Laurette Séjourné estuvieron en uso en un sector administrativo del conjunto, pero dadas las características del registro arqueológico no es posible demostrarlo.

Por otra parte, es posible establecer alguna relación entre actividades administrativas y la imagen monumental del Dios de Las Tormentas, cuando el complejo de signos identificados con su imagen aparece en materiales como los sellos de cerámica. En lo que se refiere a la pintura monumental, se debe interpretar con cautela la imagen del Dios de las Tormentas, pues en conjuntos como el de Zacuala no parecen constituir grafemas. Hay murales con motivos de *ofrendantes* en dicho conjunto, se trata de imágenes de aves marcadas con el posible grafema conocido como Ojo de Reptil; aun se desconocen los motivos por los que en algunas ocasiones los ofrendantes eran representados por medio de zoomorfos, pero tal vez de trate de alusiones metafóricas o emblemáticas a grupos sociales. Otro motivo cuya relación con los sectores administrativos de posibles centros de barrio y/o de distrito habrá que observar es aquel que ha sido interpretado como una montaña con características toponímicas, pues está presente en varios posibles centros de barrio, incluido Teopancazco.

Funciones de las figurillas de cerámica

Como se registra en el apéndice correspondiente al conjunto arquitectónico de Oztoyahualco, a lo largo de la historia de la arqueología de Teotihuacan se han propuesto diversas funciones para las figurillas de cerámica. Los arqueólogos que han estudiado éstas por lo general coinciden en que proceden principalmente de contextos arqueológicos de tipo doméstico; excepcionalmente se encuentran en *lugares públicos*, templos y entierros (Riego 2005: 1).

Se considera que las figurillas del tipo semicónicas, algunas de ellas halladas en contextos primarios en Teopancazco, son marcadores de espacios en los cuales se llevaron a cabo actividades rituales. Fonseca reportó que los distintos tipos de figurillas caracterizan de manera diferencial los contextos primarios en los cuales se encontraron:

> [Las figurillas tipo retrato] se distribuyen homogéneamente en casi todos los rincones de Teopancazco. [Las figurillas tipo semicónicas se encuentran en] áreas de actividad de tipo ritual y en las que pudieron ser las zonas residenciales de la élite intermedia encargada del centro de barrio (2008: 252).

Son de importancia cardinal para comenzar a comprender la composición plástica de las figurillas de cerámica los trabajos de fechamiento, clasificación y tipología que han publicado E. Noguera en 1962, L. Séjourné en 1966, Ch. Kolb en 1995, M. Serra en 1971, B. Hodik en 1974, W. Barbour en 1975, R. Smith en 1987, S. Scott en 1994, K. Goldsmith en 2000. Los más recientes estudios sobre figurillas teotihuacanas fueron realizados, como se mencionó, por S. Riego, B. Jiménez y E. Fonseca. Las figurillas procedentes de Teopancazco estudiadas por Riego proceden de distintos sectores; las estudiadas por Fonseca correspondían al sector norte y a espacios interpretados como la sastrería y el templo Fonseca 2008: 283).

En el presente trabajo se estudian figurillas de Teopancazco que portan posibles grafemas. Las figurillas fueron halladas en distintos sectores que fueron explorados durante varias temporadas de excavación del proyecto “Teotihuacan: élite y gobierno,” desde 1997 hasta 2005.

Las figurillas de cerámica teotihuacana se han relacionado con actividades rituales desarrolladas en conjuntos arquitectónicos con funciones diversas y, en menor medida, con ofrendas funerarias. Se han interpretado como *amuletos, símbolos de fertilidad y fecundidad, objetos para tratamientos terapéuticos u operaciones de magia, objetos de culto doméstico o muñecos de juego* (Riego 2005:1).

Con frecuencia las figurillas de cerámica de Teotihuacan se encuentran en estado fragmentario y, por lo general, proceden de materiales de relleno y basureros. Es menos frecuente que estos materiales aparezcan en contextos arqueológicos primarios;[7] sin embargo, los que proceden de éstos han sido suficientes para sustentar algunas hipótesis acerca de los usos las figurillas. S. Riego registró varias propuestas de los usos para los cuales posiblemente estaban elaboradas las figurillas teotihuacanas (2005: 4):

1) rituales de fertilidad (Serra 1998),
2) rituales o ceremonias de curación (Cyphers 1990; Heyden 1975; Pasztory 1992),
3) rituales de terminación y abandono (Manzanilla 2002; Ortiz y Manzanilla 2003),
4) ofrendas funerarias (Piña Chan 1948; von Winning 1987),
5) culto a los ancestros (Grove and Gillespie 2002; Marcus 1996; 1998),
6) ritos de transición del ciclo de la vida (Cyphers 1990),
7) amuletos y protección (Heyden 1975),
8) juguetes (Spence 2002).

Las imágenes de la plástica teotihuacana que se presentan sobre objetos portátiles se pueden oponer en su funcionalidad a las de los soportes inmuebles. Tanto los grafemas de objetos portátiles tales como las figurillas y las vasijas de cerámica, los sellos y la lítica de escala pequeña, aun cuando proceden de contextos primarios, no estaban necesariamente determinados por las funciones del lugar en el cual fueron encontrados, de la manera en que lo estarían los grafemas de la pintura monumental, o sobre otros soportes inmuebles. Posiblemente ni los sellos, ni las vasijas de cerámica pintada, pero sobre todo ni las figurillas halladas en Teopancazco necesariamente fueron producidos ni diseñados de manera específica para su participación en actividades en ese lugar. Si bien el diseño general de dichos objetos estuvo determinado por su función, no estaba determinado necesariamente por la función el edificio particular en el cual fueron encontrados. El diseño de estos objetos tampoco presuponía que estuvieran visibles de forma duradera en un lugar específico de Teotihuacan. Tal parece que el diseño de las figurillas estuvo determinado por las actividades

[7] Riego señala que las figurillas teotihuacanas se encuentran en dos tipos de contextos:
Primario: áreas de actividad, pisos y entierros.
Secundario: basureros y rellenos constructivos (2005: 1-4).

rituales que se llevaban a cabo en espacios con distintas funciones o multifuncionales.

Fonseca realizó estudios pioneros que atañen a la función referencial de las figurillas de Teopancazco. En un estudio del género representado en las figurillas de este conjunto, la autora expresa dudas respecto de las hipótesis en las cuales se sostiene que las figurillas fueron objetos dedicados fundamentalmente a rituales de fertilidad y petición de lluvias. Los argumentos se basan en que las figurillas se localizan en unidades domésticas y raras veces en otros contextos como los funerarios; por definición, durante las excavaciones, las figurillas teotihuacanas no se localizan en sembradíos. Fonseca considera que quizá algunas figurillas cumplieron con los propósitos antes enunciados; sin embargo no es posible generalizar sus funciones en el estado actual de los estudios de las figurillas teotihuacanas (2008: 43). También cuestiona la identificación de deidades por medio de los rasgos diagnósticos de figurillas, debido a la diversidad de los atributos que se presentan en los tipos de existentes y a la ausencia de un patrón de distribución espacial de estos, derivado de su localización durante las excavaciones arqueológicas. Por otra parte, duda de la identificación de las figurillas como imágenes de individuos particulares, debido a la relativa uniformidad en la representación de los rasgos anatómicos. La última observación de Fonseca es cuestionable pues, aunque los tipos de figurillas clasificados con base en características anatómicas y rasgos de los atuendos señalan que no es posible identificar imágenes de individuos concretos, hay rasgos más específicos marcados mediante signos gráficos que se colocaban sobre las imágenes del cuerpo o del vestuario de ciertas figurillas.

Para Fonseca, por medio de las figurillas de Teopancazco fueron representados seres humanos, no divinidades y sus oficiantes de culto, como se acostumbraba en las pinturas murales. Sus argumentos son que en las figurillas no se representan, ni exaltan los atributos y símbolos divinos que están presentes

en la pintura mural.[8] En la última afirmación la autora no contempla imágenes como el Tocado de Plumas y el Tocado de Borlas, importante parte del ajuar de algunos posibles oficiantes de cultos, y copresentes en la pintura monumental, vasijas y atavíos de las figurillas de cerámica. Las imágenes de tales tocados se han relacionado con actividades de ofrenda ritual y con el gobierno y la administración de la urbe. También imágenes con los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas suelen portar tocados de borlas.

Propongo una clasificación de las imágenes de los tocados teotihuacanos distinta de la que propuso Z. Paulinyi, quien identificó que la cantidad de franjas horizontales y la presencia de los penachos fueron indicadores de jerarquía en los tocados de borlas.

> Los señores con Gran Tocado eran los miembros más importantes del grupo de principales con tocado de borlas. La identificación de los miembros de este grupo se basa en que los tocados presentan alguna variación en el tocado, cuyo elemento principal es la hilera horizontal de borlas pendientes que siempre se encuentra en la parte superior del tocado. Debajo de dicha hilera se observa una o varias franjas horizontales. Su versión más compleja es el Gran Tocado. Los demás tipos siempre carecen de la gran corona de plumas laterales que caracteriza al Gran Tocado.
> Otra diferencia es que en el caso del Gran Tocado las borlas penden de elementos rectangulares o nudos, mientras que las borlas de los tocados más sencillos cuelgan de objetos ovalados. Finalmente, las puntas de dardos aparecen solamente en el caso del Gran Tocado. Al igual que la complejidad del Gran Tocado, la riqueza de la vestimenta de los señores con Gran Tocado no tiene parangón entre los atuendos de los miembros menos importantes del grupo (Paulinyi 2001: 24-25).

Aunque considero que las observaciones de Paulinyi acerca de la estructura de los tocados de borlas son certeras, en mi opinión, que se basa en la observación de las figurillas teotihuacanas, la estructura de las imágenes de los tocados es más compleja. El tocado básico, indicador de una muy alta jerarquía teotihuacana, pudo tener como base el tocado de plumas y como atributo particular franjas de borlas, trilobulados, círculos, flores, gotas, o combinaciones de los anteriores.

[8] Fonseca afirma que "[l]os atributos que la mayor parte de los investigadores reconocen como característicos de una o varias deidades femeninas son: Tocado en zig-zag con un pájaro en el centro, cara y manos amarillas, nariguera con colmillos y representaciones de arañas" (2008: 185).

Además de estos elementos, como observa Paulinyi, en efecto puede haber más de una franja horizontal, pero además hay otros componentes diferenciadores de tipos de tocados que dicho autor no menciona y que son relevantes en los materiales de Teopancazco: se trata de los grafemas específicos que pueden aparecer en la franja central del tocado, o al centro del penacho de plumas. Esto es válido no sólo para los tocados de borlas, sino para otros tocados de plumas teotihuacanos.

Como en la pintura monumental y en las vasijas de cerámica pintada o grabada, la ausencia de nombres propios o atributos individuales en las figurillas teotihuacanas es un tema controversial. Fonseca considera que en las figurillas teotihuacanas no hay evidencia de representación de individuos con *nombre y apellido*.[9] Más bien encuentra la referencia a identidades colectivas mediante señales de pertenencia a una *familia* u oficio.[10] En distintas sociedades mesoamericanas, algunos nombres personales se representaban por medio de grafemas sobre las prendas de vestir y, al parecer, por medio de la estructura de las prendas mismas (Kelley 1982; Zender 2009), es necesario incluir más evidencia de tipo gráfico al elaborar las definiciones de los rasgos de las figurillas de cerámica. Por lo pronto, propongo que son precisamente los grafemas distintivos de las variantes de los tocados de plumas que mencioné más arriba los que pueden referir a la identidad individual de los portadores de los mencionados tocados.

En la plástica del México central del Posclásico, con frecuencia los grafemas con valor de nombres propios ocupan posiciones compositivas establecidas según el tipo de documento que se trate. En Teotihuacan, elementos

[9] Fonseca escribe que "[l]a evidencia arqueológica de Teotihuacan no muestra la existencia de individuos "con nombre y apellido". Los sujetos parecen no haberse definido por sus rasgos individuales sino por su relación con los otros, por su pertenencia a un grupo de parentesco, edad, etnia y género" (2008: 227).

[10] Según Fonseca "[l]a identidad colectiva expresada en Teotihuacan, sin embargo, no está conformada a partir de todos los miembros de la sociedad sino con los que pertenecen a la misma "familia" (Hernando, 2002:154) y/o al mismo oficio. Aunque es una identidad relacional, lo es en mayor medida al interior de sus grupos y no entre grupos. Eso explica las diferencias en los tratamientos mortuorios […]" (2008: 228).

ubicados en posiciones compositivas asociadas con la representación de nombres personales se presentan en distintas fases cronológicas; como en un grafiti hallado en la Plaza de los Glifos de La Ventilla y en los murales tardíos de Techinantitla. También en algunas vasijas de cerámica hay esquemas compositivos que se relacionan con la representación de nombres personales, y como se verá en el capítulo dedicado a La Ventilla, también pudieron registrarse nombres personales en las imágenes de los tocados.

Hay evidencia de que en la plástica mesoamericana, por medio de diversos recursos, se representaban nombres propios en los tocados, en el cuerpo y en el atuendo de las imágenes de individuos (Kelley 1982; Zender 2009); las figurillas de cerámica son evidencia de que también en la plástica de Teotihuacan se registraron prácticas semejantes. Al menos a partir de finales de la fase Tlamimilolpa, variedad de posibles grafemas comienzan a hacer aparición con frecuencia en las figurillas, cuando éstas se representan profusamente vestidas; aunque, en las figurillas con Tocado de Banda Ancha algunos posibles grafemas aparecen en fases anteriores.[11] Como en las imágenes realizadas en otros medios y soportes plásticos, en las estructuras compositivas de las figurillas de cerámica, particularmente en las imágenes del atavío, hay varias posiciones que ocupaban posibles signos especificadores de la identidad individual.

Para acercarse a la significación del vestido teotihuacano, es necesario realizar un estudio comparativo de los posibles grafemas presentes tanto en las figurillas de cerámica, como en las figuras realizadas en otros soportes. En el presente trabajo comienzo a compilar evidencia útil para tal estudio.

Funciones de los sellos

Los sellos dan cuenta de la independencia, en los procesos de la construcción y transmisión de significado, de algunos posibles grafemas respecto de sus soportes

[11] Según observan Conides y Barbour "[e]l tocado de la banda ancha es el más común y el que perdura por más tiempo. Empieza con los comienzos de Teotihuacan y virtualmente desaparece en su colapso" (2002: 423-424).

materiales. En el caso de las imágenes selladas, los encargados de imprimir la información de los sellos no fueron los artesanos que elaboraron las imágenes, sino probablemente personajes relacionados con la administración de la urbe. El que imprime el sello sólo utiliza las imágenes elaboradas previamente por un especialista competente en el repertorio de imágenes culturalmente significativas y pertinentes.

Con frecuencia entre los sellos de cerámica teotihuacanos aparecen signos que se pueden encontrar en el catálogo elaborado por Langley; sin embargo, hay muchas imágenes entre los sellos que no fueron clasificadas por dicho autor; entre éstas últimas se encuentran posibles grafemas compuestos e imágenes de base compositiva más bien icónica que aparecen en los sellos de distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

Es necesario observar si las imágenes en los sellos fueron grafemas que pertenecían a un único código, común al de otros soportes. Quizás los signos que aparecen en los sellos responden a paradigmas compositivos que se oponen a los que se presentan, digamos, en la pintura mural. Es posible también que distintos recursos de representación fueran utilizados en las imágenes selladas.

Entre los sellos teotihuacanos publicados hay posibles grafemas compuestos, es en éste tipo de imágenes que es posible buscar evidencia de fonetismo. En el caso de los sellos con grafemas indivisibles, debido a los posibles usos de estos materiales, posiblemente se trató de imágenes de tipo emblemático o de logogramas, no es probable que se trate de fonogramas.

Corpus

El *corpus* de imágenes de Teopancazco consta de pintura monumental, vasijas, sellos y figurillas de cerámica. El *corpus* publicado está conformado por muestras en soportes portátiles e inmuebles que servían para propósitos diversos. Algunos de estos soportes presentaban imágenes diseñadas para ser vistas de manera continua durante periodos de tiempo prolongados por la comunidad que ocupaba o que tenía acceso a los espacios arquitectónicos de Teopancazco. Otras

imágenes estaban diseñadas para funciones muy específicas y probablemente tenían un periodo de agencia en ciclos de comunicación de corta duración.

ANTIGUO SECTOR RITUAL. Fase Tlamimilolpa

Hay una vasija con imágenes del quincunce en la superficie, ésta procede del Entierro 111 (Manzanilla 2009:33), un entierro parcial de un infante de 5 a 8 años.

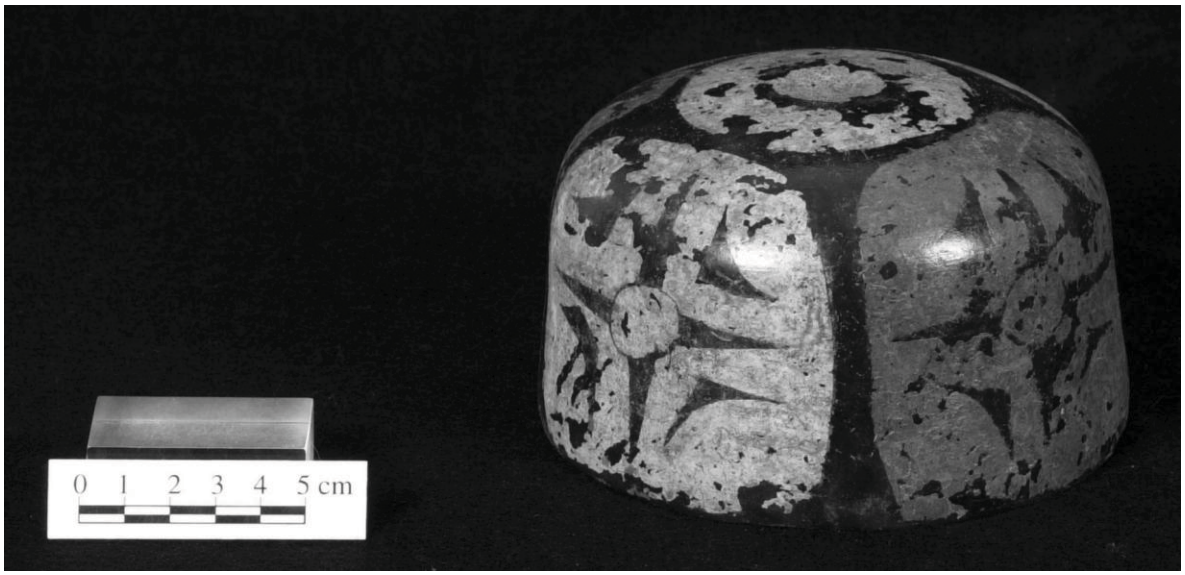


Lámina 8. Vasija del Entierro 111 de Teopancazco. Imagen tomada de Manzanilla, 2006, fig. 10.

La vasija cuya fotografía se presenta en la lámina 8 proviene de una fosa encontrada en el sector noreste de Teopancazco. En la reconstrucción de L. R. Manzanilla de los sectores del centro de barrio, éste es un antiguo sector ritual de la fase Tlamimilolpa; la vasija se encontró en una de las fosas abajo del Templo de los Tableros Decapitados. Una de las fosas tuvo dos entierros principales sedentes, y otra un entierro infantil parcial y un cráneo en una cesta, de este último entierro proviene la vasija.[12]

Posibles grafemas en la superficie de la vasija del Entierro 111:

TPZ VA SHC (L 162 QUINCROSS 1986 +…)

[12] Comunicación personal de la Dra. L. R. Manzanilla, marzo 2011.

SECTOR ADMINISTRATIVO. Fase Xolalpan

En la lámina 9 se muestra la distribución de los murales en el sector administrativo de Teopancazco.

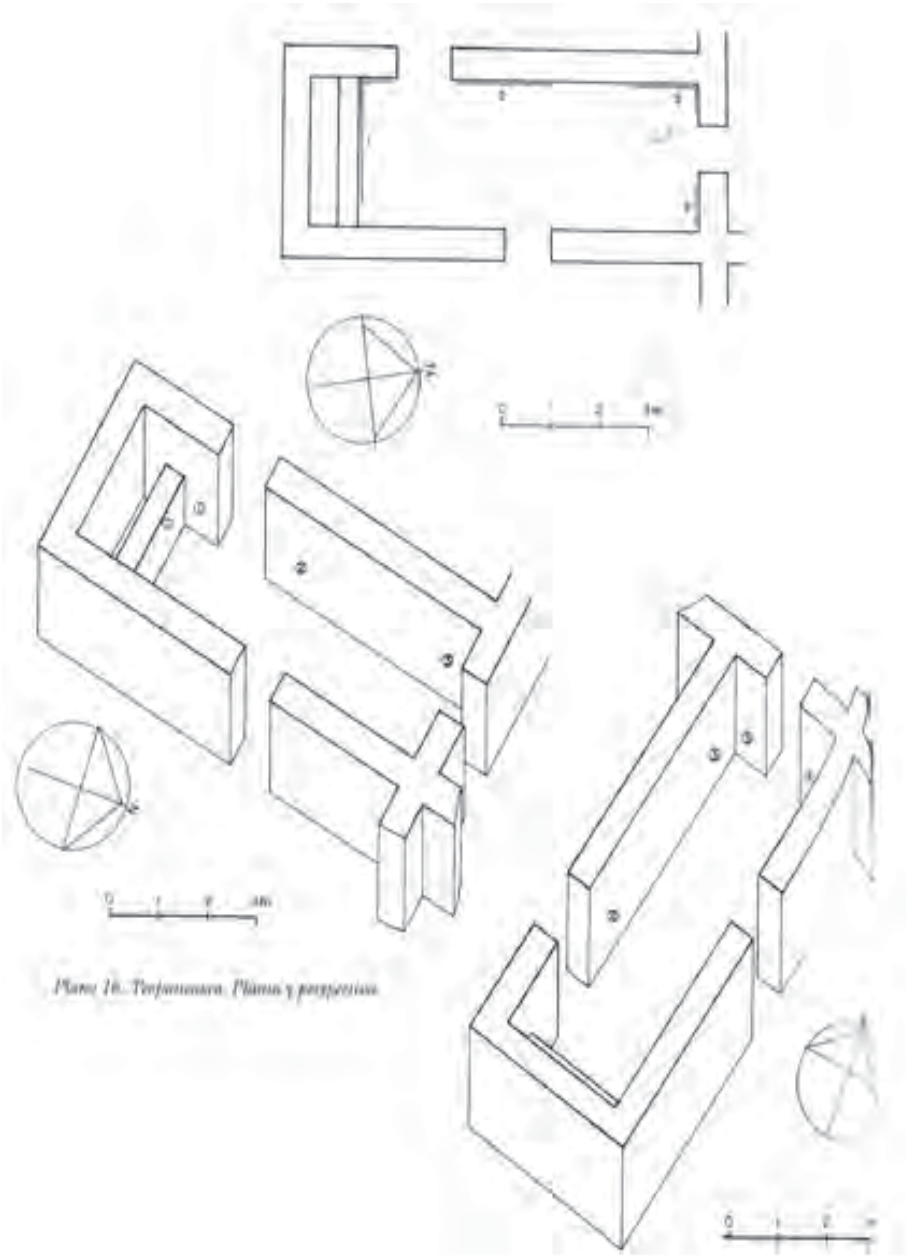


Lámina 9. Alzado del Cuarto 1 de Teopancazco. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, plano 16, p. 156.

Cuarto 1, Mural 1. Sector administrativo

Cabrera reporta que los murales de Teopancazco actualmente se encuentran en muy mal estado de conservación, lo cual dificulta su visibilidad (1995). Sin embargo, dos de ellos son conocidos a partir de los registros de Antonio Peñafiel, publicados por Manuel Gamio en 1922 y por las copias de Adela Bretón las cuales, en opinión de Seler, son inexactas. Seler vio personalmente las imágenes poco tiempo después de su descubrimiento. En 2009, Manzanilla retomó los dibujos de dos de los fragmentos de los murales del área excavada por Batres, basados en la publicación de Starr de 1894.

En los muros del Cuarto 1 de Teopancazco se pintó la acción de *ofrendar*. El posible grafema posicionado en el centro compositivo del Mural 1 está relacionado con esta actividad, como imagen del objeto al cual se ofrenda. Podemos ver las imágenes de los actantes que ofrendan, pero no se muestra el aspecto del ente al cual fue dirigida la acción. Es poco probable que se trate de la imagen icónica de un objeto material, puesto que no se ha identificado ningún objeto similar en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Teotihuacan, sin embargo, lo último siempre podría deberse al uso de materiales perecederos para la elaboración.

En el elemento central del Mural 1, Seler identificó el contorno del signo *ollin*, con el que se designaba entre los mexicas a uno de los veinte días del *Tonalpohualli*. El signo *ollin* en el mural de Teopancazco, según Seler, tiene sobrepuestas las imágenes de unas cuerdas entrelazadas cuyo origen o función no explicó; sin embargo, interpretó el elemento circular en su totalidad como una imagen lunar. Años más tarde K. Taube retomaría la identificación del signo *ollin* en el mural de Teopancazco (1985).

Para la interpretación del significado del signo en cuestión es necesario, como paso previo a una posible fragmentación en componentes, señalar las características distintivas del posible grafema en tanto unidad. En este proceso de identificación participó el arqueólogo A. Caso (1960; 1966), quien prestó atención a la existencia de *réplicas* del signo en soportes teotihuacanos diversos. Por su

parte Von Winning retomó las observaciones de Caso y desarrolló la asociación del posible grafema con el *Jaguar Reticulado* teotihuacano. Von Winning escribió al respecto:

> Tanto la red, como los demás elementos iconográficos asociados directamente, y el contexto ambiental indican que la función ritual del jaguar reticulado se relaciona casi exclusivamente con el agua y la fertilidad vegetal (1987: 102).

Años después, Langley incluyó este signo como parte de su catálogo de signos de notación, en el cual no señaló diferencias de significado asociadas a la configuración de las diferentes réplicas del signo conocido como Bandas Entrelazadas.

Es pertinente realizar una observación metodológica con respecto al trabajo de identificación realizado por los arriba mencionados, la identificación de la *temática acuática* o cualquier otra temática en los textos en los cuales se presenta el signo conocido como Bandas Entrelazadas no implica la identificación de los valores específicos del signo en estos contextos.

En las imágenes de los tocados de los personajes pintados en el Mural 1, Seler encontró la representación no sólo de la cabeza, sino del cuerpo completo de una *serpiente fantástica*. Las estrellas de cinco puntas de las imágenes de los tocados corresponderían al cuerpo de la serpiente y las *plumas de quetzal* a la punta de la cola. El disco verde o *tlaxapochtli,* pintado en las imágenes de las mejillas de los sacerdotes le recordó al investigador alemán un rasgo de Coatlicue y, consecuentemente, a la *Teteo innan de los manuscritos*, *diosa del sol y la luna mexica* (Seler 1992: 185). También con base en la imaginería mexica, Seler identificó la imagen del líquido con pequeños puntos insertos que vierten los ofrendantes con las manos como pulque y, por tanto, a los individuos pintados como sacerdotes de la diosa de la Luna y de la Tierra.[13] Éste ha sido el intento más extenso, a la fecha, de explicar la presencia simultánea de varios de los motivos pintados en los murales de Teopancazco.

[13] En la cultura mexica la Luna está relacionada con el conejo, la borrachera y el pulque (Miller y Taube 1997:118).

Años más tarde, el historiador del arte G. Kubler describió la actividad que realizan los personajes como una *ofrenda de libaciones*. Consideró que el cartucho que rodea la imagen del centro compositivo representa rayos solares. Kubler estaba de acuerdo con Caso en que las imágenes de los personajes del Mural 1 y del disco al que se rinde culto estaban asociadas con el jaguar (1962: 68; 1967: 10).

El componente del centro compositivo del Mural 1 pudo aludir a un culto que relacionaba algunas imágenes de los murales de Teopancazco, Tetitla y de Atetelco –recuérdese las imágenes del *Jaguar Reticulado* pintadas en dichos conjuntos residenciales-. Afirmó que algunos motivos teotihuacanos, entre los cuales están las estrellas de mar y las conchas, probablemente tenían la función de adjetivos, y consecuentemente evocaban al océano (1967: 6). Fue con base en esta propuesta de Kubler que Manzanilla identificó en el Mural 1 de Teopancazco a los *Sacerdotes del Océano* (2009: 27).

En una propuesta distinta elaborada recientemente, Ch. Helmke y J. Nielsen argumentan en torno a que en el Mural 1 se presentan imágenes de *sacerdotes-guerreros*, con base en un signo compuesto de configuración similar al de la estrella de cinco puntas, combinado en la parte inferior con un signo trilobulado. Según la propuesta de los autores antes mencionados, estos *sacerdotes-guerreros* eran representantes de la llamada *guerra de estrellas*, que según Linda Schiele y David Freidel (1990), fue una modalidad bélica introducida desde Teotihuacan en el área maya durante el Clásico Temprano (Helmke y Nielsen en prensa: 14).

Los asuntos que tratan los murales de Teopancazco pudieron estar determinados, de manera indirecta, por la necesidad de cohesión cultural en un barrio considerado como pluriétnico, pues los elementos exógenos están plenamente integrados al canon compositivo teotihuacano.

Con recursos compositivos típicamente teotihuacanos, se pintaron tres grupos de personajes que visten de forma distintiva. Los contrastes entre los

grupos se marcan por medio de las diferencias en la ropa, parafernalia y, posiblemente, por el grado de proximidad al objeto de culto.

Algunos personajes muestran en la vestimenta objetos exóticos, mientras desarrollan actividades rituales frente a un elemento simbólico. Hasta aquí, estas características son frecuentes en muestras de la imagen plástica teotihuacana; los rasgos que a continuación se mencionan caracterizan al conjunto específico de murales de Teopancazco.

En el Mural 1, las imágenes de las vestimentas se distinguen por la profusión de motivos como conchas, posibles estrellas de mar, gotas, líneas onduladas y el tocado con forma de cabeza de felino, todos elementos relacionados con el agua. En los murales conocidos como *sacerdote sembrador* de Teopancazco hay menor despliegue de imágenes de motivos acuáticos, los cuales parece que estaban ausentes por completo en el *mural del guerrero.* Los objetos que portan los personajes pintados en los murales y las libaciones que ofrecen difieren, posiblemente, según el grupo social al que denotaban los personajes representados o según el papel que desarrollaban éstos en la actividad denotada. No se han identificado rasgos que señalen necesariamente heterogeneidad étnica en las imágenes de los personajes de los murales.

En una hipótesis reciente, Helmke y Nielsen proponen que hubo imágenes de topónimos sobre las vestimentas de los ofrendantes pintados en el Mural 1; según los autores, en la vestimenta se encuentra la imagen de un topónimo integrado por un fragmento de cerro polilobulado con una estrella de cinco puntas inserta. Esta imagen articularía un elemento locativo, o sustantivo geográfico /cerro/ con un calificativo con el valor de /estrella/, y haría referencia a un lugar donde, según una antigua tradición mesoamericana, sucedió un episodio en el cual un ave celeste fue abatida por lanzadores de dardos; adicionalmente, proponen los autores que un lugar con el nombre de Cerro de la Estrella, que se encuentra actualmente rodeado por la Ciudad de México, tuvo una importancia desde tiempos teotihuacanos en ceremonias del Fuego Nuevo (Helmke y Nielsen

en prensa: 10-14). Si los autores tienen razón en la identificación de los motivos pintados en los trajes, entonces el vestido teotihuacano era un soporte de grafemas de tipo toponímico y no sólo de nombres personales, apelativos y cargos; una hipótesis que será necesario someter a comprobación conforme la evidencia arqueológica lo permita.

A continuación se muestran las láminas 10, 11 y 12, con distintas interpretaciones de los motivos que conforman el Mural 1 de Teopancazco.



Lámina 10. Mural 1 de Teopancazco. Dibujo publicado por Cabrera, 1995, fig. 16.1, p. 157.

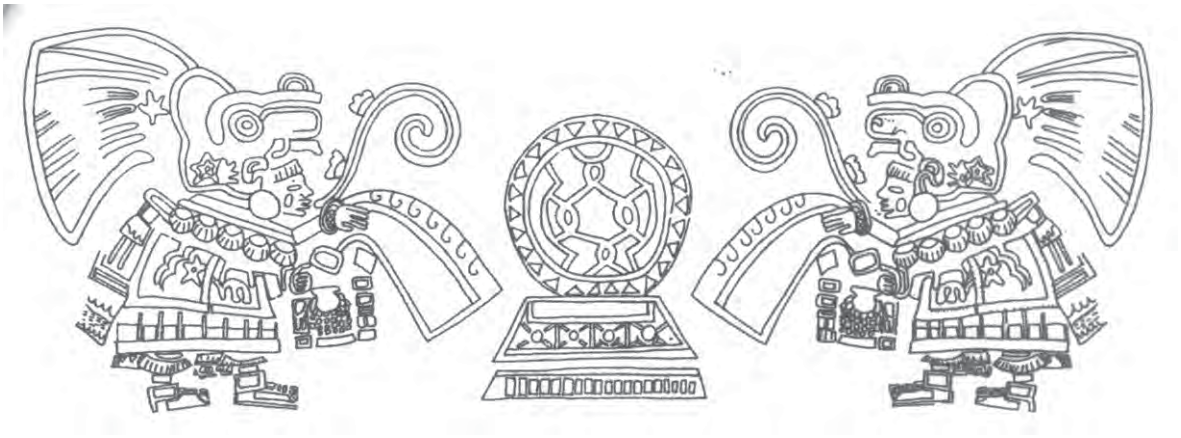


Lámina 11. Otra interpretación del Mural 1 de Teopancazco. Los posibles numerales están registrados de manera muy distinta al dibujo de Peñafiel. Dibujo publicado en Manzanilla, 2009, fig. 2.5, p. 27. Según dibujo de Starr, 1894.



Lámina 12. Detalle del Mural 1. En este dibujo de Villagra se pueden ver tres puntos bajo la barra del numeral, a diferencia del dibujo de Starr que presenta cuatro puntos bajo la barra. Dibujo publicado por Caso, 1960, p.157 fig. 8b.

Ahora se revisará con detalle la imagen de culto del Mural 1. Como mencioné más arriba, en una publicación del año 1937, Caso reconoció en el Mural 1 de Teopancazco la imagen del numeral 8; aunque en el dibujo publicado por Starr se puede ver claramente un número 9. El arqueólogo también comparó las interpretaciones de Peñafiel y de Seler del motivo circular como el Sol y como la Luna, para proponer una idea propia que desarrollaría en un famoso trabajo publicado en 1960. Caso consideró que el motivo en cuestión era la imagen de un *símbolo del Tonalpohualli*; fundamentó la identificación del *glifo* calendárico en la presencia del numeral y del motivo reticulado en distintas muestras teotihuacanas, la mayoría de las cuales no conservaron o no tuvieron numerales que permitan la comprobación de la propuesta del arqueólogo. Las imágenes seleccionadas por Caso se reproducen en las láminas 13 y 14. Caso concluyó que en el mural de Teopancazco se hizo referencia al día 8 Tigre, que corresponde al nombre calendárico de *Tepeyolohtli*, según el *Códice Telleriano Remensis* (1960: 156).



Lámina 13. *Glifo* bandas entrelazadas, según dibujo publicado por Caso, 1967, p. 148.

En la lámina anterior se muestra la evidencia que presentó Caso para demostrar que en Teotihuacan estaba en uso un sistema de numeración representado por medio de puntos y barras. Años más tarde Langley señalaría que en las imágenes teotihuacanas hay evidencia del posible uso de la numeración en el sistema de puntos solamente, además del sistema de puntos y barras (1986). Volviendo a las interpretaciones de Caso, en la publicación de 1960 el arqueólogo presentó la siguiente réplica del *glifo Bandas Entrelazadas*, con el valor de /tigre/ (1960: 57-58).



Lámina 14. *Glifo* bandas entrelazadas, según dibujo publicado por Caso, 1960, p. 157.

Caso presentó evidencia que permite comprender que el *glifo Bandas Entrelazadas* tuvo en Teotihuacan *réplicas* en distintos medios y soportes. Sin embargo, la manera en que el arqueólogo presentó la evidencia necesaria para su argumentación, aislada de soportes y contextos, impide comparar las clases compositivas en las cuales se presentan los elementos, así como identificar las situaciones comunicativas en las cuales el posible grafema tenía significado.

Una interpretación integral de la composición plástica del Mural 1 permite identificar al motivo central como una entidad culturalmente relevante, presentada por medios simbólicos: el registro gráfico de un nombre propio, o por recursos metonímicos.

En la lámina 15 se puede apreciar un contexto plástico en el cual aparece una réplica del signo registrado en el catálogo de Langley como L 137 NET 1986, mismo que Caso identificó como el *glifo Bandas Entrelazadas*. Los motivos relacionados con el felino y el agua también están presentes en un fragmento de mural procedente del Conjunto del Sol, aunque en este caso no se trata de la imagen de una escena de personajes de perfil en acción de ofrendar a un elemento central, sino que se trata de imágenes de ofrendantes en posición frontal, compuestos por algunos elementos distribuidos de manera que conforman imágenes antropomorfas, que se muestran en la acción de otorgar bienes al espectador en forma de torrentes que se originan en sus garras. La importancia social de estos personajes se muestra por medio de atributos tales como el gran Tocado de Plumas, una bigotera y un quincunce en la posición de grafema compuesto que ocupa un lugar central en el tocado; se trata de una combinación de elementos que está relacionada con las imágenes del Dios de las Tormentas.

Dado que se ha considerado que el grafema conocido como Ojo de Reptil presenta en ocasiones numerales insertos (Langley 1986), se podría considerar que el grafema en la posición del rostro de la imagen del Conjunto del Sol muestra un numeral 1 en el centro. En tal situación, se podría tratar del registro del nombre calendárico de un personaje distinto al que identificó Caso en el mural de Teopancazco, pero que también se identificaba por medio del elemento Bandas Entrelazadas. Los grafemas del Mural 1 del Pórtico 18 del Conjunto del Sol, no sólo contendrían imágenes de nombres calendáricos, sino que también posiblemente otro tipo de nombre, representado por medio del grafema central en las imágenes del tocado de plumas. Es notoria la presencia simultánea de dos posibles elementos nominales referidos mediante grafemas, uno dentro del tocado y otro formado por imágenes de bandas que se encuentran en el lugar de la

cabeza de la configuración antropozoomorfa; juntos tal vez podrían referir a un grupo nominal. La posición de la cabeza con frecuencia se asocia con representaciones de nombres propios y cargos en la plástica y escritura de origen prehispánico del México central. En el mural del Conjunto del Sol tenemos el grafema en el lugar de la cabeza y el grafema compuesto en el centro del tocado de plumas; en el mural de Teopancazco la referencia antropomorfa de tipo figurativo está ausente en el grafema del Mural 1.

Posibles grafemas en el mural del Conjunto del Sol:

Nombre calendárico (cabeza):
CDS GC (1 + L 137 NET 1986)
Nombre personal, apelativo, cargo o título (tocado):
CDS GC (L 162 QUINCROSS 1986 + L 150 PENDANT NOSE B 1986?)



Lámina 15. Figura frontal pintada en el Conjunto del Sol. La posición de la cabeza está ocupada por el Signo *Bandas Entrelazadas* según von Winning; *signo de notación* L 137 NET 1986, según Langley. Detalle del Mural 1, Pórtico 18, Conjunto del Sol, Zona 5A. Dibujo según Miller, 1973, fig. 124.

Langley consideró que tanto la configuración m*ás cercana al quincunce* del arreglo del *signo de notación* + L 137 NET 1986 del mural del Conjunto del Sol, como la forma del signo que aparece en el *altar* pintado en el Mural 1 de Teopancazco, constituyen réplicas de un mismo signo. Para von Winning, tanto el signo *Bandas Entrelazadas*, semejante al *Quinterno*, como el signo *Entrelaces compuestos en*

cartucho: glifo jaguar reticulado simbolizan el agua. Más específicamente, el entrelace con forma de *quinterno* refiere para el autor al jade y a la lluvia, mientras que el entrelace compuesto representa al *Jaguar Reticulado*, numen asociado con el agua (von Winning 1987: 103-104).

Existen más muestras de la pintura monumental teotihuacana en las cuales el lugar anatómico de la cara de una figura antropomorfa está ocupado por un posible grafema, lo cual confirma que el recurso de la sustitución de componentes en estructuras compositivas estaba ampliamente difundido en ciertas clases de imágenes teotihuacanas. Es posible afirmar que se trata de un recurso compositivo de la plástica monumental que caracteriza la representación de algunos personajes de culto, los cuales pueden presentarse como ofrendantes. En la lámina que sigue se reproduce el dibujo lineal de un mural de Techinantitla; el rostro está aludido por medio del posible grafema –L 136 MOUTH 1986. Se trata de un elemento que se encuentra, también pintado en posición de posible grafema, en los muros de Tetitla y Tepantitla. Llama la atención que tanto en la imagen del mural 1 de Teopancazco, como en la del Conjunto del Sol y la de Techinantitla, hay posibles referencias a felinos, cuándo por medio del grafema reticulado, cuándo por imágenes de garras. Como se verá más adelante, no sólo en estos lugares hay imágenes que confirman la relación entre rasgos felinos y los ofrendantes.

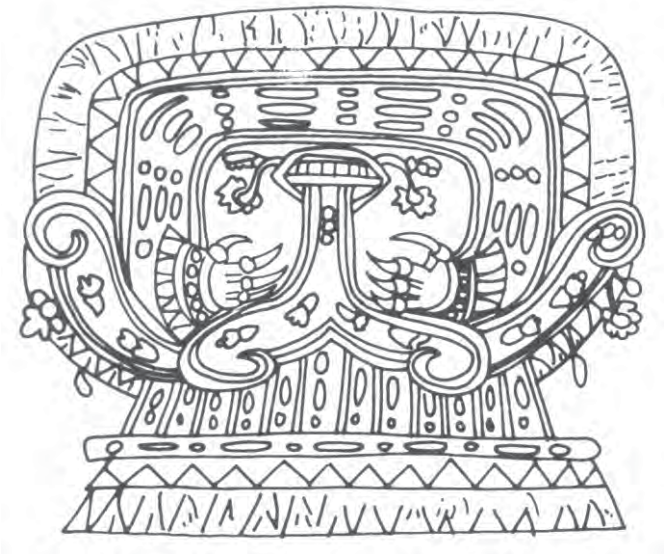


Lámina 16. Detalle de mural de Techinantitla. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1996, p. 59, fig. 157.

Por otra parte, en el Pórtico 2 de Tepantitla, otro posible centro de barrio, se conservó otra imagen con ofrendantes perfilados hacia un objeto de culto. En la imagen central de la parte superior del mural de Tepantitla –ofrendantes que se aproximan a una imagen antropomorfa compuesta ubicada en el centro compositivo-, hay una composición de estructura idéntica a la del Mural 1 de Teopancazco. En el mural de Tepantitla, en lugar de la cabeza del ser al cual van dirigidas las ofrendas, se encuentra pintado el signo que Langley denominó L 152 PENDANT NOSE D 1986. En los murales de Techinantitla y de Tepantitla referidos está presente una voluta frontal bajo los signos que ocupan el lugar de la cabeza de las imágenes de culto, aunque los elementos infijos de ambas volutas varían, en un caso flores y en el otro estrellas.

En la imagen de culto de Tepantitla no es posible reconocer referencias a felinos, tampoco en sus ofrendantes, lo cual sugiere que éstos formaban parte de varios grupos que se caracterizaban, en un caso, por las referencias al felino, y en otros casos a diferentes valores culturales, como las aves, los rombos y los elementos con forma de sierra de Tepantitla. También es necesario subrayar la ambigüedad que se produce cuándo las imágenes de culto y las de sus

ofrendantes comparten los mismos atributos característicos, lo cual subraya la importancia cultural y posiblemente política de los ofrendantes.

Los grafemas en la posición de la cabeza en el Conjunto del Sol, Techinantitla y Tepantitla servían posiblemente para designar, mediante recursos de tipo emblemático, es decir mediante la sinécdoque, a un personaje de culto y, simultáneamente también nombres propios, de esta manera era posible reconocer a las entidades que se pintaban en el centro de algunas composiciones.

Propongo que hubo en la plástica teotihuacana por lo menos seis maneras en las cuales se representaban posibles nombres personales de distintos tipos:

1) De manera exenta, es decir, por medio de grafemas antepuestos a figuras antropomorfas.

2) Por medio de grafemas colocados en la posición de la cabeza de figuras antropomorfas o zoomorfas.

3) En forma de grafemas colocado en los tocados.

4) Por medio de la forma misma de los tocados.

5) Por medio de referencias en los vestidos.

6) De manera independiente de la imagen naturalista del individuo al que refieren, como es el caso del Mural 1 de Teopancazco en el cual el grafema sustituye al personaje.

Posibles grafemas del centro compositivo del Mural 1 de Teopancazco:

TPZ MU NC GC (Núm. 8 + L 137 NET 1986)

Posiblemente la imagen de culto tuvo el valor de un logograma que denotaba, ya fuera un nombre personal u otro tipo de apelativo. En cuanto a los ofrendantes, es necesario considerar entre los rasgos que definen la identidad, los posibles grafemas del tocado y del vestido:

Posibles grafemas de los atavíos de los ofrendantes del Mural 1 de Teopancazco

TPZ TOC GD (-L 202 STAR A 1986)
TPZ VES GC (--L 134 MOUNTAIN 1986 + -L 202 STAR A 1986)

Cuarto 1, Fragmentos de murales del *Sacerdote Sembrador.* Sector administrativo

El motivo del *sacerdote sembrador*, cuyo dibujo se muestra en la lámina 17, según el testimonio de Seler formaba parte de una composición que incluía una secuencia de imágenes de varias figuras vestidas de manera idéntica. El individuo pintado en el fragmento más completo, se muestra con un recipiente de forma circular, que difiere de la bolsa con la que comúnmente se representan los personajes teotihuacanos identificados como sacerdotes.



Lámina 17. Fragmento de mural del Cuarto 1 *Sacerdote Sembrador*. Dibujo de Adela Bretón publicado en Beatriz de la Fuente, 1995, p. 159.

En el Sector 2 de La Ventilla 1992-1994, hay una pintura sobre piso con una imagen antropomorfa mostrada en un acto de autosacrificio. El individuo pintado se encuentra junto a la imagen de un objeto con forma similar al recipiente registrado por Bretón en el mural de Teopancazco. Se trata de una forma de

recipiente poco frecuente en imágenes teotihuacanas que se han identificado como procesiones de ofrendantes. La semejanza entre los objetos pintados en Teopancazco y en La Ventilla posiblemente indica alguna relación entre los oficios o actividades de los individuos representados. Al parecer, los ofrendantes pintados en Teopancazco se pintaron en el acto de verter líquidos con semillas. Posiblemente algunos líquidos se llevaban en los recipientes esféricos que se muestran en las pinturas. En la pintura sobre piso de La Ventilla, de la imagen del recipiente parece salir una voluta que podría ser de humo, así que pudo contener incienso, aunque este tipo de volutas en la plástica teotihuacana han sido comúnmente interpretadas como la representación del sonido (Ibarra 2004, Colas 2011).



Lámina 18. Imagen pintada junto a un drenaje cercano a la Plaza de los Glifos. Dibujo según Gómez, 2000, p. 28.

En la escena pintada en Teopancazco se presentó el acto de tirar líquido con semillas; en La Ventilla el de derramar semen sobre plantas floridas. En el Mural 1 de Teopancazco y en el mural del *sacerdote sembrador*, imágenes de plantas floridas de configuración similar a las de la pintura de La Ventilla están adheridas a

las volutas del habla. En cada escena de ofrenda mencionada, el elemento vegetal está presente. Las ofrendas o peticiones de fertilidad relacionan las acciones representadas en las imágenes.

Los arqueólogos han obtenido evidencia química de la realización de vertimiento de libaciones en la plaza ritual de Teopancazco; por lo tanto, como observó Manzanilla, se puede suponer que en la pintura monumental teotihuacana se hacía referencia a actividades llevadas a cabo al interior de conjuntos arquitectónicos específicos:

> Si observamos con cuidado la pintura mural teotihuacana, podremos ver a diversos personajes ataviados como sacerdotes, en el acto de tirar semillas y otros objetos junto con líquidos al suelo, actividades que dejan un enriquecimiento químico en el piso de estuco; estos actos han sido interpretados generalmente como rituales de propiciación de la fertilidad (2007 b: 451).

Lo anterior constituye evidencia en contra de que el objeto pintado al lado de la figura antropomorfa en el piso de La Ventilla pudiera haber sido un grafema. Se trataría, en cambio, de la imagen tratada de manera naturalista de un objeto común a algunos actos rituales, en particular relacionados con el derramamiento de líquidos y semillas, y el de semen. También es necesario subrayar que la configuración de tal objeto ritual se mantuvo constante entre 350 y 550 d.C., fechas aproximadas entre las cuales se pintaron los murales.

La figura próxima a un desagüe de La Ventilla, y los murales del *sacerdote sembrador*, fueron composiciones fundamentalmente de base combinatoria de Clase A, con yuxtaposiciones simbólicas en tocados y vestuario.

Posibles grafemas en la imagen del atuendo del Sacerdote Sembrador:

TPZ MU VES GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 97 HALFSTAR 1986)

Por otra parte, en su momento, Alfonso Caso propuso que los individuos representados en el mural del *sacerdote sembrador* de Teopancazco, la *Lápida de Bazán* y la *Vasija de Calpulalpan* estaban relacionados, pues escribe que son *casi*

idénticos. Señaló que son relevantes para la identificación del personaje de Teopancazco, el felino representado mediante una imagen de base combinatoria naturalista y también mediante el *glifo turquesa* sobrepuesto al numeral 8, que acompañan a la figura antropomorfa de la Lápida de Bazán (Caso 1942: 153).

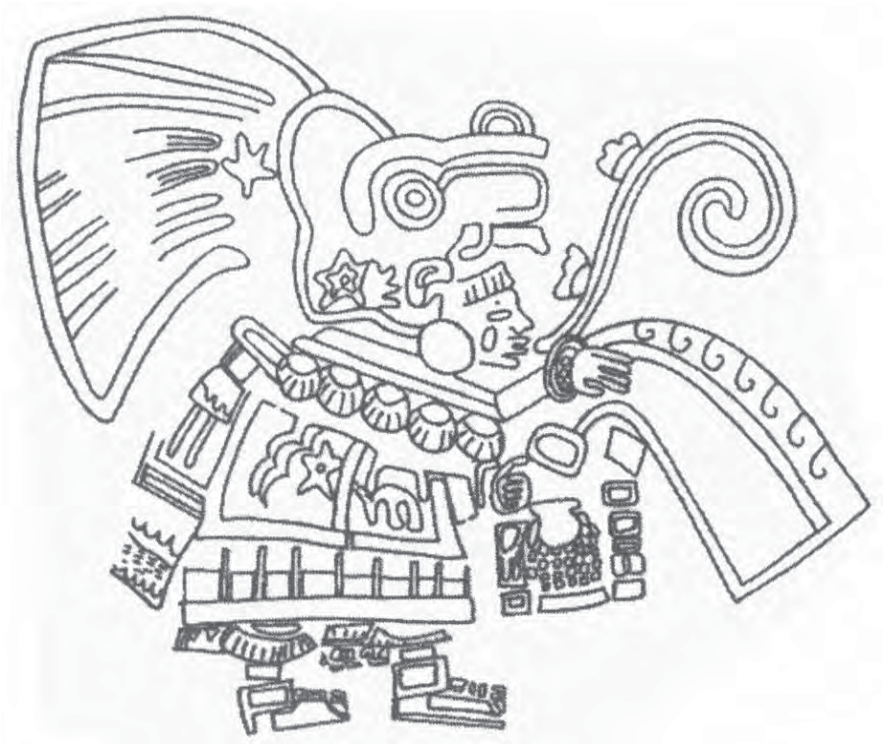


Lámina 19. Detalle del Mural 1 de Teopancazco. Según Manzanilla, 2009, fig. 2.5, p. 27; dibujo publicado por Starr, 1894.



Lámina 20. Lápida de Bazán. Dibujo tomado de Urcid, 2001, fig.5.61, p. 357.



Lámina 21. Detalle de la Vasija de Calpulalpan. Dibujo tomado de Manzanilla, 2009, fig. 2.17 p. 38.

Como se puede ver en las láminas 19, 20 y 21, una revisión más atenta de los atributos del vestuario de los personajes en las piezas arqueológicas demuestra que los atuendos difieren de manera probablemente significativa.

Cuarto 1, Mural del *Guerrero*. Sector administrativo

Siguiendo la propuesta de Manzanilla acerca de la distribución funcional del plano arquitectónico de Teopancazco, estas pinturas se encontraron en el sector administrativo.

Se trata de un fragmento de mural en el cual se presenta una imagen que formaba parte de una composición mayor que incluía varios personajes idénticos; las figuras fueron tempranamente identificadas por Seler como guerreros.

La imagen del personaje del fragmento de mural fue pintada en actitud de avanzar, mientras emite algún sonido con la boca y mediante una sonaja que porta en la mano. Una de las volutas tiene origen en la sonaja que porta el personaje de la imagen y tiene insertas unas líneas curvas que sugieren la referencia en el mural a dos sonidos distintos; estas volutas también están presentes en el Mural 1 y confirman lo antes mencionado.[14]

Seler señaló que la forma atípica de la parte superior del tocado del *guerrero* se debe a la falta de precisión por parte del dibujante, pues el fragmento de mural era poco visible en la parte superior, debido al pobre estado de conservación.

Pese al registro del dibujante y al estado fragmentario de la composición es posible establecer oposiciones entre los fragmentos con las imágenes de ofrendantes de Teopancazco antes comentados, y el fragmento pintado con el personaje armado. Los contrastes entre las imágenes posiblemente se deben a los oficios representados, aunque puede tratarse de imágenes en las cuales se

[14] Fernando Ibarra menciona que las volutas pintadas en los murales teotihuacanos indican que efectivamente hubo volutas asociadas con sonidos específicos que en las imágenes emiten diversos objetos (2004).

mostró las diversas funciones de los participantes en un único acto ritual, jerárquicamente organizado.

En las composiciones con base combinatoria icónica y naturalista de Teopancazco no hay rasgos que señalen contrastes étnicos, como ocurre en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos. En Tetitla se han identificado rasgos mayas en la pintura mural y en la cerámica. En Teopancazco, tal parece que los contrastes entre las vestimentas pintadas en los murales se encuentran en el marco de cánones de vestido típicamente teotihuacanos; con excepción de la imagen del *guerrero*, reproducida en la lámina 22, cuya precisión en el registro gráfico no es posible verificar, pues no se ha conservado el mural original. Como se mencionó más arriba, la uniformidad en la representación de la vestimenta, que identifica a los sujetos pintados como *teotihuacanos*, pudo haber sido un factor promotor de cohesión social al interior de un barrio multiétnico.

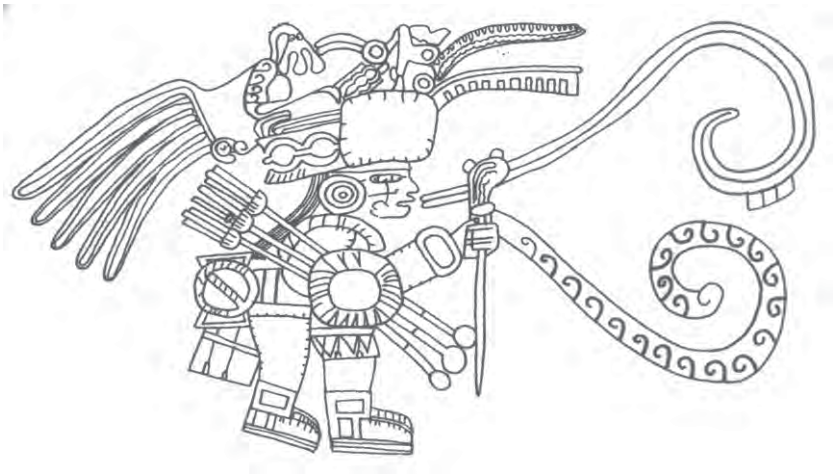


Lámina 22. Fragmento de mural. Cuarto 1. Dibujo tomado de Manzanilla, 2009, fig. 2.10, p. 3, según Starr, 1894.

No es posible reconocer grafemas en el dibujo del mural.

Sellos. Todos los sectores, incluido el posible sector administrativo

Los sellos de cerámica de Teotihuacan proceden de contextos arqueológicos diversos. Lo anterior parece indicar que los sellos de cerámica fueron utilizados en la urbe para múltiples propósitos. En principio, los sellos pudieron servir para marcar superficies con nombres personales o institucionales, signos de propiedad, autoría, pertenencia a un grupo laboral, grupo de parentesco o de otro tipo, o como referencia a motivos simbólicos que incluyeran al objeto o persona sellados en el campo de referencia del signo plástico. En tanto se desconoce el uso preciso de estos materiales, cabe suponer que algunas imágenes impresas a partir de sellos fungieron como grafemas que representaban palabras o como signos de tipo emblemático que actuarían a manera de sinécdoque o de logograma.

El *corpus* de sellos teotihuacanos está sólo parcialmente publicado. En ocasiones, dependiendo de la excavación en la que fueron descubiertos, los sellos se presentan entre materiales cuya procedencia precisa no fue registrada, consecuentemente no es posible, en el estado de conocimiento actual, relacionar los motivos de los sellos con los tipos de conjuntos arquitectónicos a nivel urbano.

A juzgar por las de imágenes de sellos de cerámica procedentes de Yayahuala y de Tetitla publicadas por Séjourné (1966 a: 14), hay motivos de la plástica que con frecuencia aparecen en sellos de distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

Durante las excavaciones dirigidas por Manzanilla en Teopancazco fueron encontrados, en espacios con funciones diversas, sellos de cerámica con distintos motivos. La arqueóloga propone que los motivos reproducidos en la lámina 23 pudieron ser particularmente relevantes en el conjunto arquitectónico de Teopancazco.

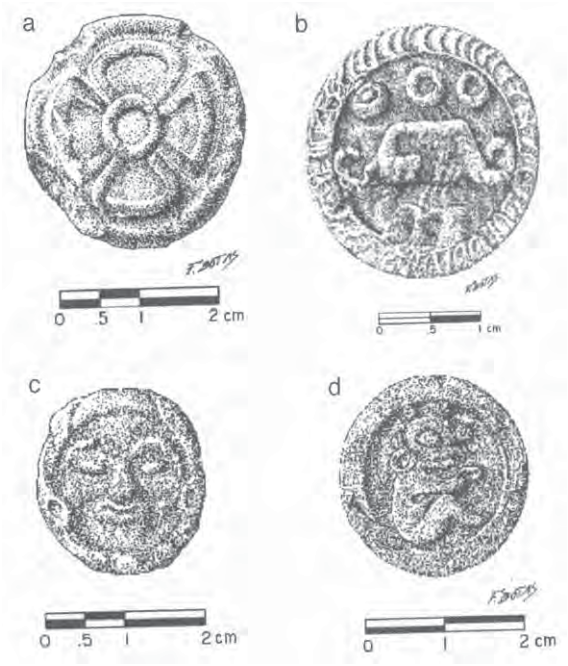


Lámina 23. Sellos de Teopancazco. Dibujo de Fernando Botas tomado de Manzanilla, 2009, fig. 2.6, p. 28.

Los sellos de cerámica han sido materiales típicamente relacionados con actividades administrativas; aunque, en el caso teotihuacano, posiblemente también fueron usados en la pintura corporal y textil, además de las vasijas de cerámica sellada. L. R. Manzanilla propuso que algunos motivos figurativos presentes en la plástica teotihuacana estaban relacionados con las actividades administrativas realizadas en la urbe y, posiblemente, con la identificación de determinados grupos sociales. Algunos de los motivos que Manzanilla identifica con grupos sociales se encuentran entre los sellos de cerámica procedentes de Teopancazco. Los sellos en cuestión presentan imágenes de la Flor de Cuatro Pétalos, el Dios de las Tormentas, el Dios del Fuego, y el Mono, el último de los cuales, para Manzanilla, posiblemente representaba a grupos foráneos (2009).

Los cuatro motivos señalados por Manzanilla como *emblemas* de grupos sociales aparecen en el registro de Séjourné. Los más frecuentes son los de las imágenes /a/ y /b/. Un motivo que semeja al del sello /d/ se encuentra entre los sellos hallados por Séjourné y conforma de lo que podría ser un nombre personal

calendárico, pues el motivo zoomorfo está acompañado por cuatro puntos que pudieron haber tenido el valor del número 4, como se puede ver en la lámina 24.

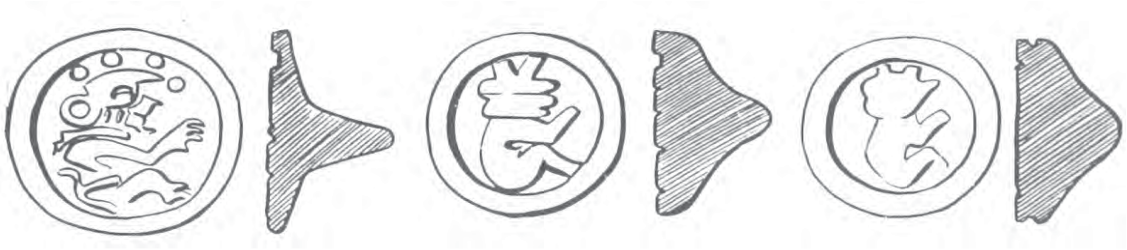


Lámina 24. Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 56, 58.

En la lámina que sigue se presenta el *corpus* completo de motivos que los arqueólogos encontraron entre los sellos de Teopancazco durante las excavaciones dirigidas por la Dra. Manzanilla. Además de los cuatro motivos señalados por la arqueóloga como imágenes de posibles grupos sociales, se puede observar que hay un motivo almenado que se ha sido identificado con la vestimenta de grupos militares (García-Des-Lauriers 2000). Sellos con semejantes motivos almenados pudieron haber sido usados para marcar los bordes de los bragueros de militares, mientras que otros motivos también pudieron haberse usado en los vestidos; aunque también cabe la posibilidad que los sellos se usaran para marcar otras superficies, sobre todo cuando se trata de motivos que no están distribuidos en formatos que semejen la distribución de grafemas en la superficie del sello.

Otro de los motivos presentes entre los sellos se ha relacionado con títulos y/o cargos teotihuacanos, se trata de la imagen de la estera, que puede verse en la lámina 25.



Lámina 25. *Ejemplos de sellos de estampa de Teopancazco* (dibujos de Fernando Botas). Dibujo tomado de Manzanilla, 2011, p. 18.

El motivo de círculos con gotas de uno de los sellos de Teopancazco bien podría caracterizar a otro grupo social, o referir a alguna actividad específica, pues la combinación de círculos y gotas se presenta en las imágenes de ciertos tocados teotihuacanos, como puede verse en la lámina 26.

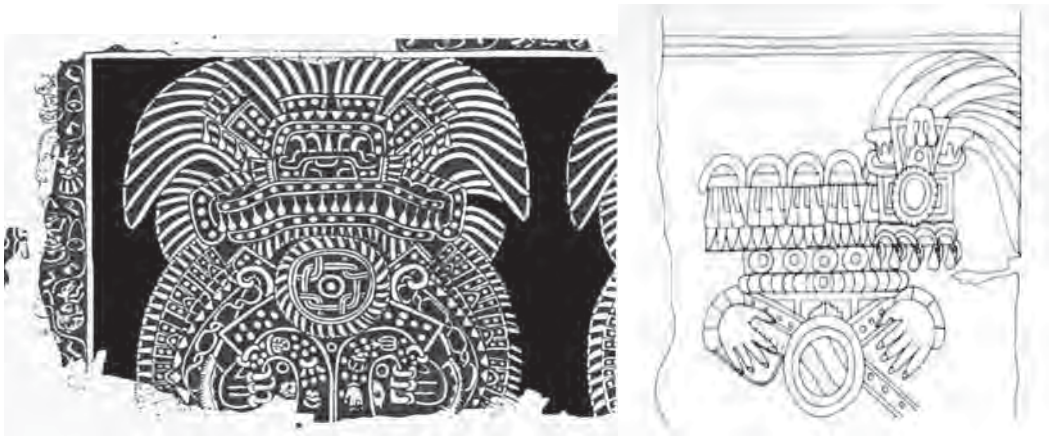


Lámina 26. Detalle del Mural 1, Pórtico 18, Conjunto del Sol. Dibujo según Miller, 1973, fig. 124 y detalle de un mural de Tetitla, Cuarto 11. Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente 1995, fig. 19.43, p. 309.

Volviendo a los sellos de Teopancazco, algunos motivos considerados por Langley como *signos de notación* se encuentran representados en éstos, mientras que otros no están catalogados y son poco frecuentes o sus réplicas están ausentes del todo en otras muestras de posibles grafemas teotihuacanos.

Al parecer la evidencia posible uso del soporte y la coherencia temática de algunos componentes indican que no hubo fonetismo en los sellos procedentes de Teopancazco; aunque hay más de un sello en el cual se combinan al menos dos unidades discretas distintas, pudo haberse empleado como recurso compositivo la sinécdoque.

Sello */a/*

En la publicación de 1986, Langley distinguió entre la imagen que denominó como *pequeña flor* o FLOWER, la cual, según el autor, aparece especialmente en figurillas y en contextos en los que se puede considerar que se trata de la representación naturalista de una planta, y la *flor de cuatro pétalos* o *Quatrefoil*, signo del cual el autor no confirmaba su estatus de *notación*.

La presencia de motivos con forma de flor en figurillas de cerámica no asegura la representación naturalista de plantas integrada en la estructura de los

tocados. La posición recurrente en la cual aparecen flores en las imágenes de tocados confirma que el signo es equiparable a todo un conjunto de posibles grafemas que se colocaban en posiciones establecidas y servían para marcar distinciones entre los tipos de tocados de las figurillas. En el caso de los sellos, el motivo de la flor de cuatro pétalos sugiere un uso logográfico.

Posible grafema sobre la superficie del sello a:

TPZ SE GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Sello /b/

El grafema del sello /b/ podría considerarse como un signo compuesto; sin embargo, hay suficiente evidencia entre las muestras teotihuacanas de que sus componentes constituyen una unidad que puede presentarse completa, con todos sus rasgos diagnósticos, o de manera abreviada, aunque se desconoce si su valor en cada caso se mantuvo íntegro. En el dibujo no se distingue si el sello incluía un *quincunce* bajo el elemento /BIGOTERA/.

El posible grafema del sello /b/ descompuesto, según el catálogo de Langley contiene los siguientes signos discretos:

TPZ SE GC (L 17 BIGOTERA 1986 + L 48 CIRCLE SET 1986)

Considero que es necesario incluir el conjunto de rasgos como unidad en el inventario de grafemas teotihuacanos.

Grafema como unidad:

Sello GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)

Sello /c/

Séjourné publicó varias muestras en las que aparece el signo. La autora considera que se trata de imágenes del *peregrino teotihuacano con su báculo* (1959: 81). Es necesaria mayor evidencia para comprobar si se trata de un signo unitario

representado por medio de una figura de cuerpo completo, o de un signo que puede presentar réplicas a manera de sinécdoque.

En el catálogo de 1986, Langley no identifica en el nombre del signo a un viejo: L 117 HEAD HUMAN G 1986. En la publicación de 2002, bajo el mismo número, corrige el nombre del signo.

Posible grafema sobre la superficie del sello:

TPZ SE GD (L 117 HEAD OLD HUMAN 2002)

Sello /d/

En el catálogo de Langley sólo aparecen representados de cuerpo completo los motivos del ave, la mariposa y la serpiente. En el resto de los signos de notación basados en figuras de animales, tan sólo se muestran las cabezas. La razón de que algunos posibles grafemas aparezcan como cabezas puede ser que algunos signos presentaran reducciones metonímicas por réplicas.

La configuración de la imagen del sello /d/ aparece como una silueta similar en otras muestras de imágenes sobre soportes diversos, como en el Conjunto del Sol, Cuarto 23, murales 1-3; también en un piso de Tetitla, Pórtico 24 y en el Frente 3 de La Ventilla 1992-1994. Langley no registra imágenes de monos de cuerpo completo en su catálogo; aunque posiblemente se trate del signo registrado como L 105 HEAD MONKEY 2002; el hecho de que aparezca sobre un sello justifica su inclusión en un *corpus* de posibles grafemas.

En la lámina 27 se presenta un dibujo del mural procedente del Cuarto 23 del Conjunto de Sol; el motivo que se puede ver en el sello /d/ está marcado con un círculo. Varios de los elementos que en la imagen rodean al elemento antropomorfo, forman parte de un conjunto de signos visuales teotihuacanos al cual Langley denominó como Core Cluster, el cual aparece con frecuencia en *adornos* de incensarios tipo teatro (Langley 1986:104). Imágenes como la del mural del Conjunto del Sol recuerdan la profusión de motivos y *adornos* adosados

a los incensarios tipo teatro, debido a la presencia de la máscara antropomorfa rodeada de pequeñas ofrendas. Tanto en el mural del Conjunto del Sol como en los incensarios, aparecen motivos cuya forma fue catalogada como signo de notación y posible grafema, además de otros signos que no han sido considerados como tales. Posiblemente entre los *adornos* de los incensarios se colocaban figuras de naturaleza icónica o símbolos religiosos y no logogramas con un significado más limitado, pero ésta es una hipótesis que habrá que someter a comprobación en trabajos posteriores.

Posiblemente en el mural del Conjunto del Sol no se registraron *glifos* o logogramas esparcidos alrededor del motivo antropomorfo, como sugiere el nombre que se le impuso al mural, sino que rodean a las figuras antropomorfas motivos con base icónica o símbolos de tipo religioso; posiblemente es así como se presentan los signos que Langley identifica como *Panel Cluster*. Por el momento, sólo en composiciones donde se presentan signos aparentemente articulados, o colocados en conjuntos o en secuencias, se puede argumentar acerca de una distribución sintáctica de los signos o una presencia de fonetismo.

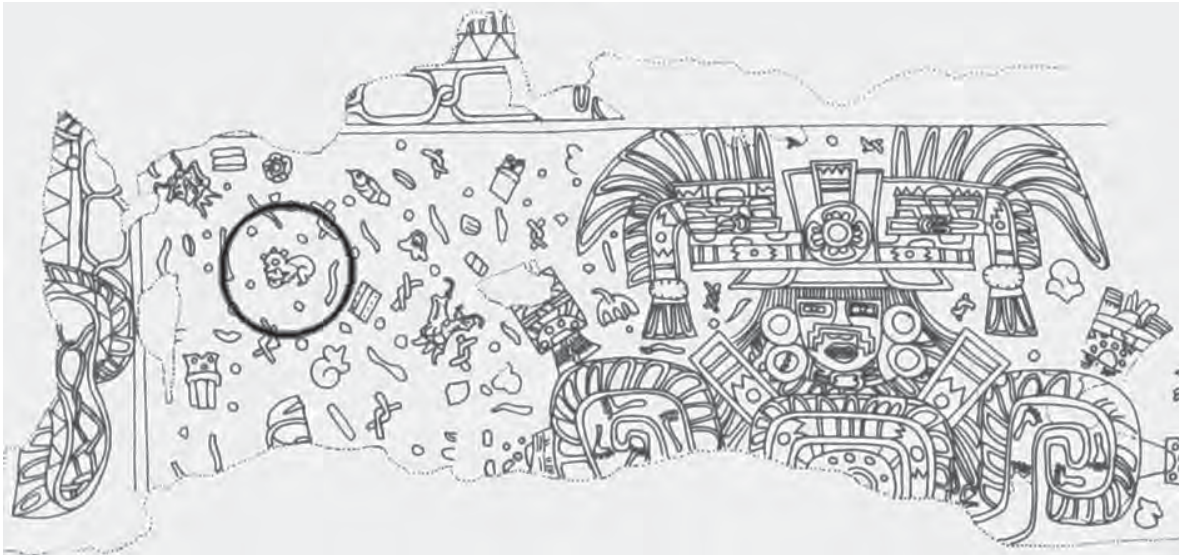


Lámina 27. Fragmento de mural. Conjunto del Sol, Cuarto 23, murales 1-3. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.15, p. 78.

Posible grafema sobre la superficie del sello c:

TPZ SE GD (VB 2 ZOO PUNTOS 2012)

Posiblemente el motivo que presenta el sello /d/ sea un ejemplo más de cómo imágenes idénticas pueden tener valores distintos según el tipo de composición en la cual se presentan.

Otros grafemas entre los sellos de Teopancazco:

TPZ SE GD? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
TPZ SE SHC (-L 1 ALMENA 1986 +…)
TPZ SE SHC (-L 161 QUATREFOIL C 1986? + -L 160 QUATREFOIL 1986 + L 59 DROP 1986…)
TPZ SE SHC (L 171 ROUNDEL 1986 + L 59 DROP 1986…)
TPZ SE GD (L 133 MAT 1986)
TPZ SE GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Al menos ocho de los trece motivos que aparecen entre los sellos de Teopancazco pueden, por motivos distintos, ser correlacionados con diversos grupos sociales, oficios o actividades:

mono,
Dios de las Tormentas,
hombre viejo,
flor de cuatro pétalos,
estera,
almena,
cruz + flor de cuatro pétalos + gotas,
círculos + gotas.

SECTOR MILITAR. Fase Xolalpan

TPZ Figurillas de cerámica halladas en el Entierro 4. Sector militar

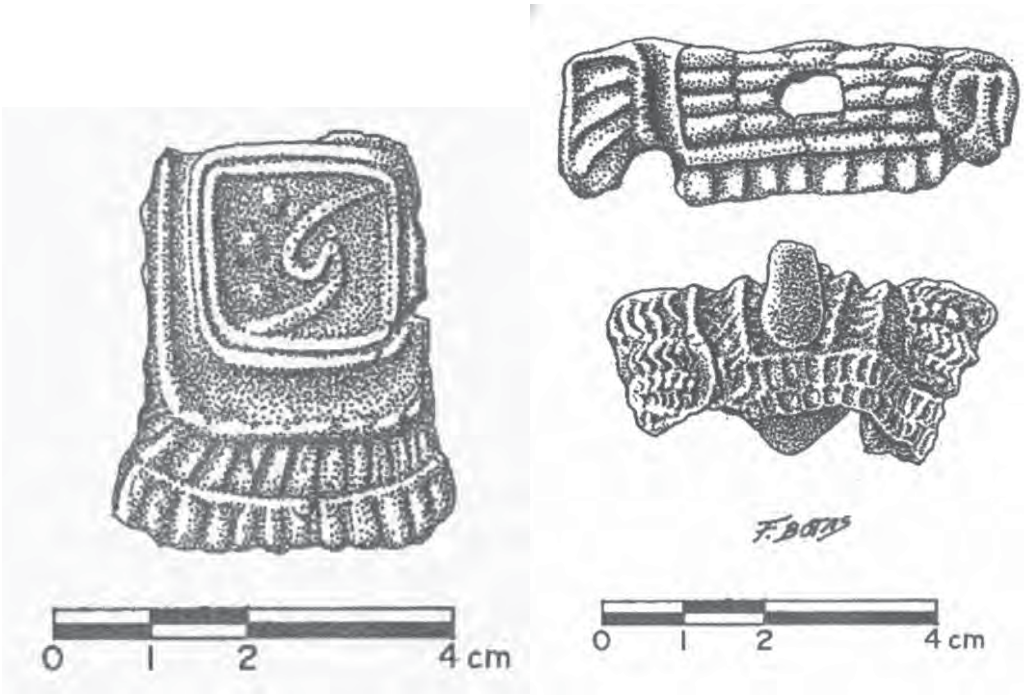


Lámina 28. Escudo y detalles del tocado que formaban parte del ajuar de un par de figurillas antropomorfas de cerámica halladas en un entierro infantil en Teopancazco. Dibujo tomado de Manzanilla, 2009, fig. 2.12, p. 33.

Durante las excavaciones dirigidas por Manzanilla en Teopancazco, en el área de actividad 27 (Riego 2005), se encontró un entierro de segunda infancia que tenía cerca del cráneo un incensario en miniatura con varias aplicaciones y dos figurillas de cerámica completas con vestidos y parafernalia desmontables (Riego 2005: 181-182). Además de lo anterior había un fragmento de figurilla del tipo *En Trono* y un posible *adorno* de incensario en forma de mazorca.

Siguiendo la propuesta acerca de la distribución funcional del plano arquitectónico de Teopancazco, las figurillas de cerámica del entierro se encontraron en el sector del barrio que albergaba viviendas de personal militar (Manzanilla 2009:27). Los oficios representados por medio de los vestidos de las figurillas completas se interpretaron como los de un guerrero y de un sacerdote.[15]

[15] Fonseca escribe: "La presencia de estas dos figurillas acompañando al difunto implica un mensaje ininteligible para nosotros, pero la clave está en los signos, los glifos que aún no han sido identificados. ¿acaso la figurilla del "sacerdote" cuidaba al niño guerrero? o se trata de una relación a la inversa, el finado sería un sacerdote que fue enterrado con una figurilla de guerrero en señal de protección (Fonseca 2008:118).

Los atributos de ambos personajes son los que caracterizan la temática de la pintura monumental de Teopancazco, todo lo cual es evidencia a favor de que en la pintura mural se presentaran temas relacionados de manera directa con las actividades características del conjunto arquitectónico.

Fonseca identificó un *glifo* en el escudo y otro con forma de *concha con triple gota* en el tocado de la figurilla vestida con parafernalia militar, y propuso que posiblemente eran signos que indicaban *la procedencia de la familia dirigente de Teopancazco con la parafernalia de un guerrero.*[16] El diseño sobre el escudo de la figurilla es común en las imágenes de escudos encontrados en diferentes conjuntos arquitectónicos, no caracteriza a Teopancazco; en cuanto al grafema de la pieza que Fonseca identifica como un tocado, este podría ser uno de los signos que caracterizan los atavíos de los ofrendantes de Teopancazco, como puede verse en la lámina 29.

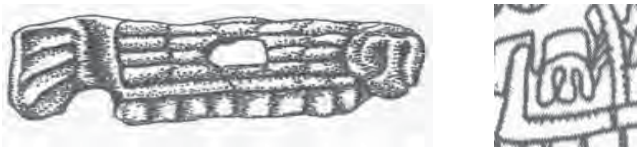


Lámina 29. Detalle del dibujo del mural 1 de Teopancazco con trilobulado y dibujo de un elemento de la parafernalia de las figurillas del Entierro 4 de Teopancazco. Detalles de dibujos tomados de Manzanilla, 2009.

Aunque es necesario tener precaución, pues el signo trilobulado se presenta en varias combinaciones y contextos plásticos, entre éstos los posibles topónimos de Techinantitla.

A juzgar por el dibujo elaborado por Bretón con base en el fragmento del *mural del guerrero*, tanto los vestidos como el escudo, el tocado y el resto de la parafernalia figurados en el mural y en la figurilla del Entierro 4 son distintos, por tanto no hacen referencia al mismo grupo social.

[16] Fonseca propone que la vestimenta simbolizaba el oficio al cual estaba destinado el niño enterrado (2008: 115-116).

Fonseca propone que los que ejercían el oficio de guerreros en Teotihuacan pudieron proceder de diversas etnias, lo cual se manifestaba posiblemente en *el tipo de atavío o símbolo que portaban* (2008:115-116). Para intentar confirmar la hipótesis de que en las imágenes de la plástica de Teotihuacan, por medio de las variantes en los trajes asociados con el oficio militar se estaría representando diferencias étnicas y no, por ejemplo, jerarquías militares o castas militares adscritas a determinados conjuntos arquitectónicos, es necesario realizar un estudio en el cual se correlacionen imágenes de posibles atavíos guerreros, con las locaciones de las cuales proceden las imágenes, como con la evidencia disponible acerca de la composición étnica de la población de dichas locaciones. Los atavíos de los personajes que portan parafernalia bélica en los distintos conjuntos teotihuacanos difieren entre sí, como en el caso de los murales de ofrendantes. Esto puede responder a motivos diversos, como los mencionados arriba.

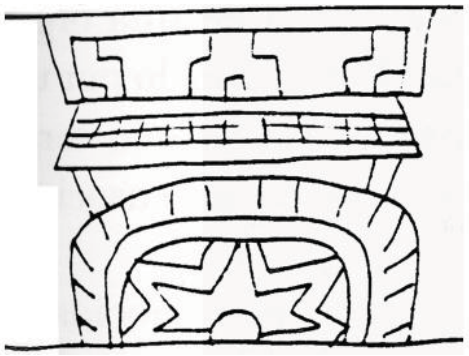


Lámina 30. Imagen identificada como un escudo con un elemento arquitectónico sobrepuesto. Dibujo tomado de Conides y Barbour, 2002, p. 415.

Por otra parte algunas imágenes identificadas como escudos podrían ser grafemas en cartuchos, como el que se ve en la lámina 31.



Lámina 31. Tepantitla, Cuarto 5, Mural 3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, vol. II, fig. 88, p. 257.

Volviendo a los posibles grafemas en los escudos de las figurillas del Entierro 4 de Teopancazco, una muestra de distintas imágenes identificadas como escudos permitiría distinguir las variantes y su relación con los atavíos, cuando están presentes, como es el caso del mural que se reproduce en la lámina 32.



Lámina 32. Mural 2 del Pórtico 2 de Zacuala. Según dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.3, p. 324.

Séjourné publicó algunas imágenes en las cuales se presentan escudos ornados de manera semejante al de la figurilla de Teopancazco; algunas

imágenes provienen de la pintura mural, otras de los *adornos* de incensarios, como el que se puede ver en la lámina 33. El *adorno* proviene de las excavaciones realizadas en Tetitla, y en su superficie presenta un signo gráfico similar al del escudo de la figurilla de Teopancazco, aunque ciertamente difieren los puntos, que podrían indicar datos específicos de adscripción o rango militar. La unidad en los diseños que se presentan en la superficie de los escudos señala que había cierta uniformidad en los signos gráficos que caracterizaban algunos de los atavíos militares teotihuacanos.



Lámina 33. Imagen de un escudo realizada en cerámica. Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 28.

Otras imágenes de escudos procedentes de distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos presentan también diseños semejantes; debido a lo anterior me parece que el motivo de los escudos puede indicar un grado jerárquico o adscripción a un grupo social y no una etnia. Probablemente los escudos no eran un soporte para grafemas en Teotihuacan, sino que presentaban símbolos no verbales organizados según códigos marciales específicos.

Sector militar. Entierro 4 posibles grafemas en las figurillas y parafernalia:

TPZ FIG ESC GD (VB 3 ESCUDO A 2012)
TPZ FIG PAR GC? (L 218 TRILOBE 1986 + ¿?)

SECTOR RITUAL. VASIJAS DE CERÁMICA. Fase Xolalpan

Durante las temporadas de excavación 1999-1 y 1999-2 del proyecto "Teotihuacan: élite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco", en un vértice de la plaza principal de Teopancazco, en el área de actividad número 37, fueron encontrados, entre otros materiales,[17] los restos de una ofrenda de clausura realizada probablemente durante el ritual llevado a cabo en el conjunto arquitectónico a fines de la fase Tlamimilolpa, cerca del año 350 d.C.[18]

La ofrenda consistió en fragmentos de hueso y dientes, navajillas y puntas de proyectil, alisadores y manos de metate, carbón, fragmentos de cerámica, fragmentos de un brasero, aplicaciones de incensario, candeleros, tejos, concha, caracoles, pizarra, mica, cuentas de piedra verde, fragmentos de flautas y figurillas, restos de aplanados de estuco con pigmento rojo y dos vasijas trípodes quebradas ritualmente (Riego 2005: 196-197).

Si bien las vasijas se encontraron depositadas en un extremo de la plaza ritual de Teopancazco, en tanto se trata de objetos portátiles, las imágenes que en éstas se presentan podrían caracterizar a otros sectores funcionales o incluso a otros conjuntos arquitectónicos; es necesario tomar en cuenta lo anterior al tratar de explicar su relevancia en el contexto arquitectónico en el cual fueron depositadas.

VASIJA CON ESCENA DE SERPIENTE Y AVE

Una de las vasijas muestra la repetición secuencial de una probable escena con base combinatoria figurativa y naturalista en la cual participan una serpiente y un ave. La imagen de esta última fue identificada como garceta del Golfo (Manzanilla 2006 b: 27). El ave se muestra sobre la serpiente, razón por la cual se ha

[17] En una ofrenda de la plaza principal de Teopancazco los arqueólogos halaron braseros, anafres, cuencos Anaranjado Delgado, ánforas Anaranjado San Martín, lítica, pizarra, mica, huesos de animales y algunos de humanos, hueso trabajado, etc. También dos grandes vasos trípodes policromos (Manzanilla 2003**:** 50-53)

[18] Ambas vasijas fueron rotas intencionalmente, pero los arqueólogos hicieron registros tridimensionales de todos los fragmentos y pudieron restaurar las vasijas con Vida Mercado, quien restauró el caballero águila de Templo Mayor. Linda R. Manzanilla, comunicación personal, abril 2011.

interpretado que ha sido atrapada por el ofidio (Manzanilla 2003). En la lámina 34 se puede ver la imagen de la vasija de Teopancazco.



Lámina 34. Imagen tomada de Manzanilla 2003, p. 53.

En la plástica bidimensional teotihuacana la imagen de la serpiente, completa o reducida a sólo la cabeza, se presenta en distintos soportes, tanto en pintura monumental como en vasijas de cerámica y puede estar acompañada por varios motivos como ondulaciones acuáticas, conchas y caracoles, formando escenas de organización naturalista. También puede presentarse con figuras antropomorfas y esteras y, en tal caso, posiblemente referiría a un nombre personal y/o un cargo. Como en la Plaza de los Glifos de La Ventilla, el motivo de la serpiente puede formar parte de una secuencia de grafemas discretos.



Lámina 35. Dibujo sobre una vasija, según publicación de Séjourné, 1966 b, fig. 1, p. 18-19.

Por ejemplo, en la pintura monumental de Techinantitla, el motivo de la serpiente sobre una estera constituyó parte de un grafema compuesto que probablemente

representaba nombres de cargos políticos y/o nombres personales. Esta identificación se basa en que la imagen de la serpiente, referida por medio de un conjunto recurrente de rasgos diagnósticos, se presenta con un importante tocado de plumas y borlas sobre la cabeza y también otros motivos que la particularizan.



Lámina 36. Posible nombre personal en un fragmento de mural procedente de Techinantitla. Dibujo tomado de Millon, 1988, p. 117.

Por otra parte, las imágenes de aves se presentan como signos distintivos en tocados de figurillas y en la pintura monumental, y también como el motivo principal o secundario en imágenes de diversas escenas. También el motivo del ave se encuentra en posibles grafemas de la pintura monumental como elemento discreto o acompañados por pectorales, armas, escudos, cuerdas anudadas, círculos, flores, posibles nidos o borlas. En cada caso en necesario distinguir el modo de organización de la combinatoria de la imagen como paso previo a la interpretación. Como en el caso de muchas imágenes de ofidios, algunas de las imágenes de aves se realizan mediante un conjunto de rasgos diagnósticos generales que sugieren que se trata de réplicas de uno o varios grafemas.

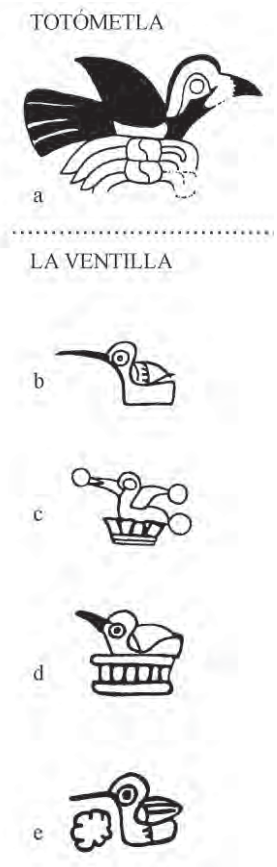


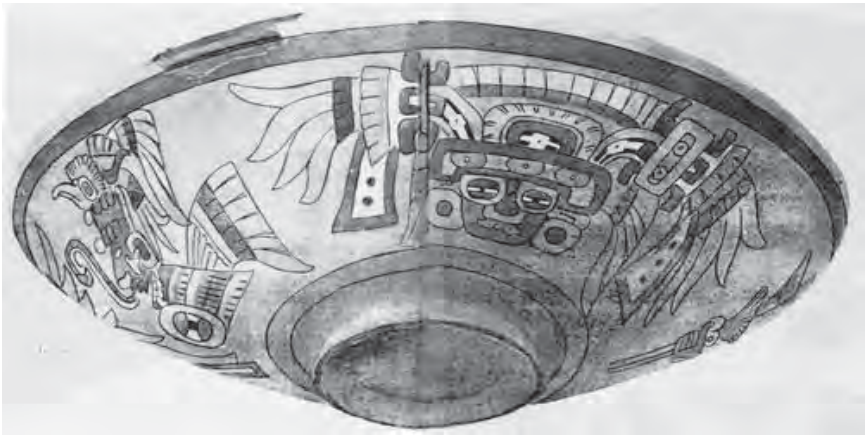
Lámina 37. En esta lámina pueden compararse los rasgos generales de las imágenes de aves de La Ventilla, figuras b, c, d, e; según dibujos publicados por Cabrera, 1996: 33; con una imagen procedente de Totometla. La figura /a/ según dibujo publicado por Taube, 2000, fig. d, p. 27.

Pero, en el caso de las imágenes de la vasija de la ofrenda de Teopancazco, la profusión de detalles específicos, sobre todo en la imagen del ave, sugiere que se trata de una composición de base naturalista y no de un grafema compuesto. Puede sin embargo tratarse de una referencia verbal realizada mediante recursos emblemáticos que representarían a un personaje por medio de atributos que lo caracterizaban, en tal caso la imagen pudo incluso funcionar como un nombre personal o algún tipo de apelativo.



Lámina 38. En esta imagen se puede ver cómo el motivo de la serpiente fue usado como un signo de poder político individual en Teotihuacan. Vasija sellada tipo Anaranjado Delgado. Posiblemente de Yayahuala. Séjourné 1966 b, fig. 90, p. 124.

En la superficie de vasijas de cerámica ritual teotihuacana es frecuente la presencia de imágenes de personajes ataviados con elementos que refieren a las aves, y la presencia de otros motivos que pueden considerarse como referencias a la jerarquía, cargos, oficios y/o nombres de personajes. En ocasiones el motivo del ave presenta marcados atributos de especies particulares, en tal caso es necesario tener cautela al clasificar esas imágenes como grafemas.



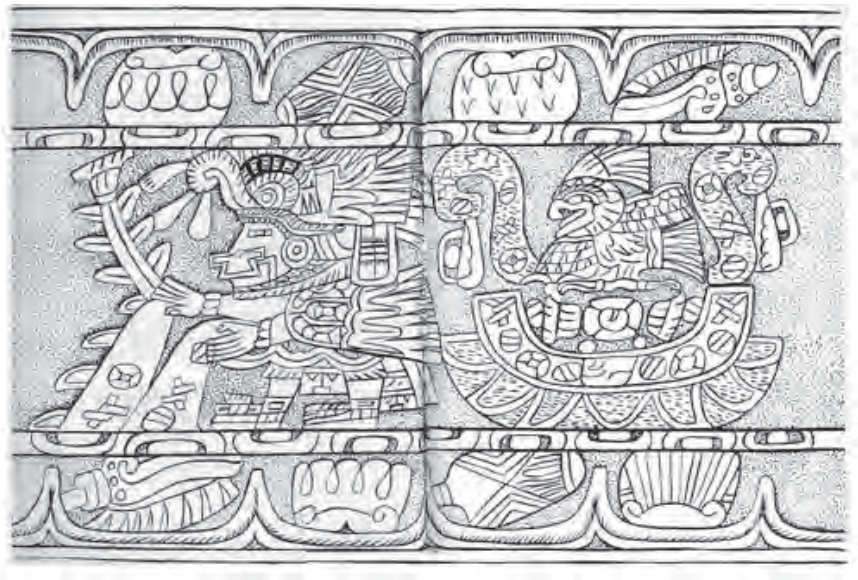


Lámina 39. Imágenes sobre dos vasijas. Dibujos publicados por Séjourné, 1966 a, fig. 61, p. 78; vasija de la Ofrenda 26 de Tetitla: fig. 38, p. 62.

Una imagen organizada de manera emblemática no es necesariamente un grafema simple o compuesto; habría que encontrar sus réplicas en contextos de posibles grafemas, lo cual no es posible en el caso de la vasija de Teopancazco, pues la imagen de la garceta es única en el *corpus* teotihuacano publicado. Hay sin embargo dos posibles grafemas pintados sobre la vasija quebrada durante el rito llevado a cabo en la plaza de Teopancazco; éstos se encuentran en los marcos que a manera de cenefas dividen las escenas con el tema principal de la serpiente con el ave. Estos posibles grafemas armonizan formalmente con los elementos polilobulados que emergen de la lengua de la serpiente, sólo que con marcadas diferencias. El color de los elementos polilobulados de las escenas de la vasija es rojo oscuro y parece referir a sangre que mana de la lengua de la serpiente; mientras que los polilobulados de los marcos son de un color verde brillante, que provoca asociaciones acuáticas. El problema del uso del color en los posibles grafemas teotihuacanos aún no ha sido abordado de manera sistemática y requiere de una extensa investigación; es posible sin embargo proponer que el color de los polilobulados determina su significado y cabe la posibilidad que los signos en los marcos de la vasija funcionaran como referencias a un ambiente acuático y no fueran grafemas.

Los signos polilobulados alternan en la base de la vasija con otros elementos cuya configuración no es posible reconocer en el catálogo elaborado por Langley, sin embargo debido a las características compositivas de la imagen, conviene considerarlos en un catálogo de posibles grafemas.

Sector ritual. Posibles grafemas presentes en imagen de la vasija de la garceta:

TPZ VA GD (L 218 TRILOBE 1986)
TPZ VA GD (L 221 TRISPIRAL 1986? o VB 4 TREBOL 2012)

VASIJA CON IMÁGENES DEL TOCADO DE BORLAS

En la lámina 40 se presenta la imagen de la segunda vasija hallada en la ofrenda de la plaza ritual de Teopancazco. Se trata de una vasija trípode con las imágenes del tocado de borlas en una secuencia horizontal. Como la vasija con la imagen de la serpiente y la garceta antes comentada, la vasija con la imagen del Tocado de Borlas fue intencionalmente destruida durante un acto llevado a cabo durante un rito de terminación.



Lámina 40. Imagen tomada de Manzanilla, 2003, p. 51.

La imagen del tocado presenta en el centro del penacho una distintiva combinación de motivos que con frecuencia puede verse en la plástica de Teotihuacan, en escenas que se relacionan con actividades rituales. Véase por ejemplo la imagen del fragmento de mural del Cuarto 23 del Conjunto del Sol. Se trata del conjunto de motivos que Langley identifica como *Core Cluster* y que asocia con rituales dedicatorios (1986: 106-107). Lo anterior permite proponer que la vasija de Teopancazco fue elaborada expresamente para el acto ritual en el cual fue depositada. El *Core Cluster* ocupa en la imagen del tocado el lugar central, en el cual se suelen colocar posibles grafemas que distinguen entre si los tocados de plumas teotihuacanos. Se trata de un elemento especificador que diferencia al tocado de la vasija de otros tocados de borlas:

Grafemas en la vasija con imágenes de tocados de Teopancazco:

TPZ VA GD? (*Core Cluster*)

El Tocado de Borlas se ha relacionado con la representación de altos cargos gubernamentales en Teotihuacan (Millon 1973; Paulinyi 2001). Dicho tocado puede presentar variantes marcadas por medio de grafemas incluidos en la estructura del tocado. Resta clasificar estas variantes, para poder comenzar su interpretación. Propongo, con base en las observaciones de la vasija con los tocados de borlas de Teopancazco, que algunos grafemas de imágenes de tocados teotihuacanos podrían referir a nombres personales y nombres de cargo, también posiblemente indicaban actividades rituales específicas.

Como un primer esbozo de una merecida clasificación que excede los límites del presente trabajo, en la lámina 41 se muestran imágenes de tocados de borlas con distintos elementos especificadores, algunos de los cuales pueden considerarse como grafemas:

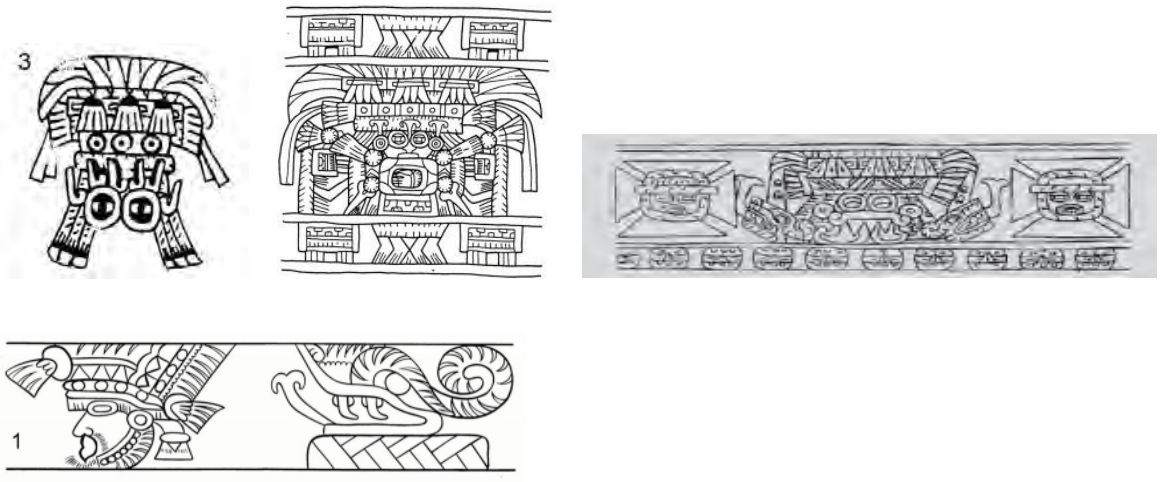


Lámina 41. Dibujos tomados de Millon, 1988; Séjourné, 1966 a, 1966 b.

Es notorio que todas las muestras de la lámina incluyen anteojeras, aunque no todos se asocian con atributos del Dios de las Tormentas. La imagen del tocado de borlas de la vasija de Teopancazco podría referir a cualquiera de los personajes o grupos sociales aludidos en las imágenes de la lámina 41, pero el grafema *Core Cluster* limita esta identificación.

Las dos vasijas trípodes de Teopancazco fueron encontradas en un contexto que las relaciona directamente con actividades de tipo ritual, pero se trató de un ritual específico, distinto del funerario, que incluía la clausura de una etapa constructiva y, posiblemente, inauguraba un ciclo temporal en el calendario teotihuacano; en todo caso, fue parte de un ciclo ritual que marcó importantes cambios que se hicieron notar en la estructura urbana.

VARIOS SECTORES. Fase TMM

Cabezas de figurillas de cerámica

En distintas culturas y mediante recursos semióticos diversos, los atuendos han transmitido rasgos de la identidad del portador. Teotihuacan no fue una excepción, pues en las imágenes de los vestidos y tocados teotihuacanos se cuenta con evidencia de dichas prácticas culturales. Uno de los medios en los cuales se conservaron imágenes de los distintos atavíos, que probablemente acostumbraban vestir distintos grupos sociales teotihuacanos, son las figurillas de cerámica. Algunos signos gráficos que aparecen en las imágenes de la ropa y el tocado de las figurillas teotihuacanas pueden considerarse como grafemas. Como se ha visto en los capítulos anteriores, en las imágenes del vestido teotihuacano se presentan motivos relacionados con la representación de nombres personales o cargos públicos, incluso posibles indicadores de actividades determinadas. La identidad del portador era indicada por medio de recursos de representación simbólica de tipo emblemático, logográfico o incluso fonético.

Las figurillas teotihuacanas, por lo general, se encuentran en estado fragmentario y en contadas ocasiones es posible establecer correspondencias entre distintos fragmentos para restituir un cuerpo completo. Al realizar la presente investigación, tuve acceso a cabecitas cerámicas con posibles grafemas obtenidas durante el proyecto arqueológico “Teotihuacan: élite y gobierno”, clasificadas en los trabajos de Riego, Jiménez y Fonseca. Comentaré a continuación algunas características de las figurillas con grafemas.

Las cabecitas correspondían a cuerpos de figurillas denominadas semicónicas, que se relacionan con actividades rituales y se encontraban en los espacios en los cuales posiblemente habitaban los administradores del barrio.[19] La totalidad de la muestra analizada fue realizada por medio de moldes. Según señalan los resultados del estudio de Fonseca, los tocados de las figurillas se combinaban con el resto de la vestimenta sin conformar patrones (2008: 230). Según Fonseca, la combinación de vestidos y tocados en las figurillas semicónicas representa distintos grupos sociales y, posiblemente, la estructura jerárquica de las funciones que desempeñaban dichos grupos. La autora propone que las semicónicas representarían a personajes con distintos *cargos relacionados con el gobierno de la ciudad* (Fonseca 2008: 230). Me parece que, además de cargos relacionados con el gobierno, cabe esperar que en estas figurillas se marcara la actividad en la cual se participaba temporalmente e incluso componentes del nombre personal.

Los tocados comunes entre las figurillas semicónicas de Teopancazco, según los estudios de Riego y Fonseca son:

Tocado segmentado
Tocado de plumas
Turbantes de algodón o Bandas horizontales superpuestas
Tocado de felino
Tocado de tres aros con la triple gota

Fonseca también concluyó que *ni los tocados ni los vestidos de semicónicas se distribuyen en el espacio de acuerdo con el motivo que portan* (2008: 228). Esta conclusión probablemente puede extenderse a los rasgos más específicos de los atavíos de las figurillas, como serían los posibles grafemas y otros signos de identidad subordinados a la estructura general de los atuendos.

[19] Fonseca reporta que en Teopancazco: "[e]n general, las figurillas Semicónicas parecen estar asociadas a contextos de carácter ritual pero fue imposible hacer inferencias más finas o delimitar espacios según el tocado y la vestimenta" (2008: 248). "[Las semicónicas] podrían simbolizar al grupo social de mayor prestigio en Teotihuacan, se hallaron predominantemente en espacios de carácter ritual y en las posibles residencias de la élite intermedia a cargo del centro de barrio" (2008: 301).

Las actividades rituales en las cuales participaban las figurillas no determinaban su distribución en la división funcional del espacio arquitectónico según los grafemas en las vestimentas. Se vislumbra la necesidad de un estudio extensivo que permita comprender si es posible establecer patrones de relación entre el tipo de tocado y/o vestido de las figurillas y los grafemas que éstos portan. Desafortunadamente, el *corpus* de figurillas teotihuacanas con posibles grafemas sólo está parcialmente publicado y por esta causa requiere de un estudio específico que excede los límites de la presente investigación. Se puede, sin embargo, adelantar que la mayoría de los grafemas de las figurillas de Teopancazco se encuentran entre las figurillas que fueron publicadas por Séjourné y que pueden proceder de Zacuala, Yayahuala, Tetitla e incluso de Atetelco. Hay algunos de los signos que se presentan entre las figurillas de Teopancazco en las figurillas de la Colección Hasso von Winning; colección que desafortunadamente no tiene procedencia registrada.



Lámina 42. Lotes de la colección Hasso von Winning. Fuente
http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html
Consultado el 15 de septimbre de 2010



Lámina 43. Lotes de la colección Hasso von Winning. Fuente
http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html
Consultado el 15 de septimbre de 2010

Cuando se estudian los posibles grafemas sobre los atuendos de las figurillas de cerámica es necesario tomar en consideración que algunos de los elementos que ocupan lugares estructurales en los cuales se presentan grafemas, pueden ser imágenes de ornamentos con valor simbólico. Esos ornamentos, si bien resultan significativos, pertenecerían a otro código simbólico del vestido teotihuacano, no al de la representación exclusiva de mensajes verbales. Muchos ornamentos con seguridad se realizaban en materiales perecederos y se agregaban a los trajes que vestían divesos grupos sociales, de una manera que se puede comparar con las insignias de la ropa militar o médica actual. Hay que tomar en cuenta también que es posible que el código de significación de la vestimenta no tuviera relación directa con la comunicación por medio de logogramas y que además tuviera una difusión mucho más amplia en el nivel de la población teotihuacana que cualquier código simbólico especializado en la transmisión de mensajes verbales.



Lámina 44. Lotes de la colección Hasso von Winning. Fuente
http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html
Consultado el 15 de septimbre de 2010

Como sucede en otras sociedades, la significación del vestuario teotihuacano probablemente derivaba de la interacción de uno o varios sistemas de signos autónomos, que estaban determinados, por ejemplo, por el área de especialización productiva a que aludía la vestimenta o por el estatus social. Los códigos de esta significación deben buscarse mediante la clasificación de las imágenes del vestido teotihuacano, según aspectos como el género, la edad, el estatus social y las probables ocupaciones de los portadores, asi como en la información contextual disponible. Sabemos, por ejemplo, que tanto en las figurillas de cerámica, como en algunos murales teotihuacanos, se representaban distintos grupos sociales, cuyo atuendo se distinguía por distintos rasgos y niveles de complejidad. Es necesario llevar a cabo una investigación que los contraste. Debido a sus características, en el presente trabajo sólo será posible mencionar algunos aspectos de los posibles grafemas que estaban en uso en la vestimenta teotihuacana.

Sin que se invalide lo anterior, hay motivos del vestuario que fueron comunes a varios sistemas de signos visuales teotihuacanos; algunos motivos que

se presentan en distintos atuendos tuvieron presencia importante en los sistemas de comunicación gráfica posiblemente relacionados con la transmisión de mensajes verbales. Es el caso, por ejemplo, de las imágenes del Tocado de Borlas en los grafemas de Techinantitla; pero también de las flores, los nudos, los polilobulados, las estrellas de cinco puntas, los circulos concéntricos, las anteojeras, las aves, las mariposas, los posibles copos de algodón y los espejos, las antorchas, el Triángulo y el Trapecio, y todos los demás signos que comparte el vestuario de las figuras antropomorfas con los posibles grafemas que no se encuentran inscritos en imágenes de atuendos. Puesto que hay razones para considerar que en las figurillas de cerámica se imitaban las formas y atributos de los vestidos en uso entre diferentes grupos sociales teotihuacanos, sostengo que en Teotihuacan posiblemente algunos signos de amplia difusion, relacionados con la representación de la identidad en el vestido, se incorporaron al sistema de transmisión de mensajes verbales mediante grafemas; es decir que algunos signos que provenían de sistemas de transmisión verbal por medios gráficos o de otros sistemas sígnicos, pudieron a su vez, en diferentes etapas históricas, ser incorporados en los sistemas de signos del vestuario, como puede ser el caso de signos como el Ojo de Reptil. Por analogía, algo similar puede decirse del caso de los adornos de los incensarios, que tienen un código de uso y un repertorio de signos propio, muchos de los cuales al parecer tenían valores originados en el principio de coherencia icónica. Muchos de los signos de los *adornos* de los incensarios también comparten su configuración con elementos que aparecen en el vestido y en las representaciones exentas[20] de los grafemas teotihuacanos.

En la lámina 45 se presenta el inventario de tipos de posibles grafemas en los tocados de las figurillas de Teopancazco.

[20] Por *grafema exento* me refiero a aquellos posibles grafemas que no se encuentran en las imágenes de la ropa o del cuerpo.

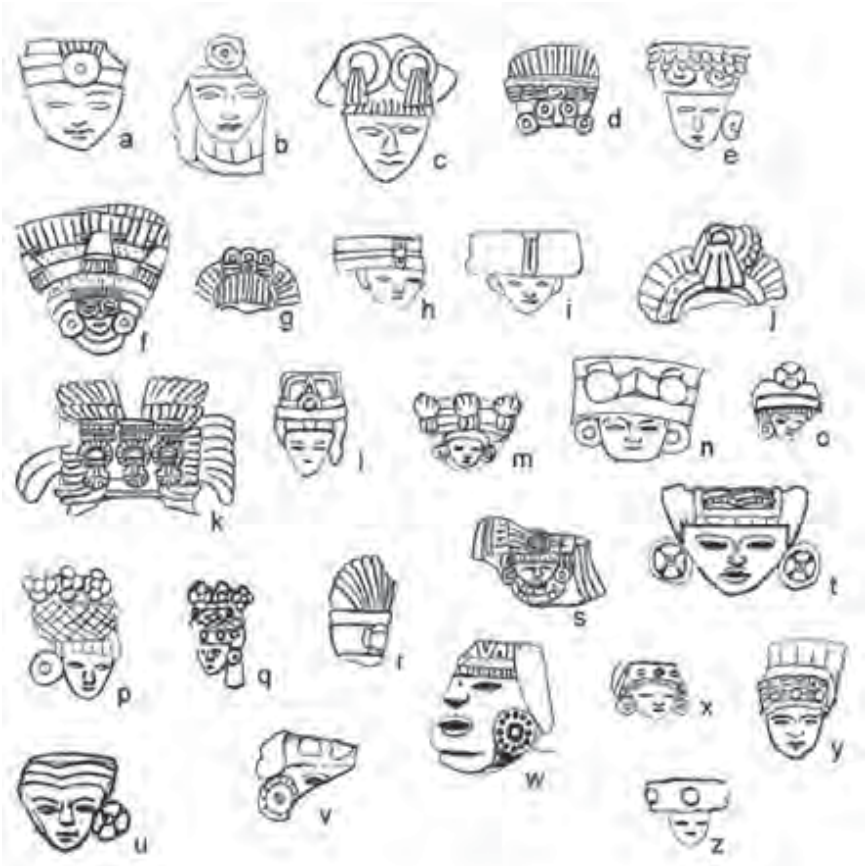


Lámina 45. Cabezas de figurillas de cerámica procedentes de Teopancazco, proyecto "Teotihuacan: élite y gobierno." Dibujos de Tatiana Valdez.

Tipos de tocados de las cabecitas cerámicas de Teopancazco con posibles grafemas:

a) doble banda: TPZ FT GD (L 171 ROUNDEL 1986)
b) doble banda: TPZ FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
c) con mechones: TPZ FT GD (L 96 GOGGLES 1986)
d) tocado de plumas: TPZ FT GD (L 171 ROUNDEL 1986)
e) ¿?: TPZ FT GD (L 96 GOGGLES 1986)
f) tocado de tres borlas: TPZ FT SHC (GC? (L 206 TASSEL 1986)…)
g) con pelo: TPZ FT GC (L 21 BOW 1986 + L 171 + L 171 ROUNDEL 1986 + ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)
h) atadas: TPZ FT GD (L 21 BOW 1986 vertical invertido)
i) atadas: TPZ FT GD (L 21 BOW 1986 vertical invertido)
j) tocado de plumas?:[21] TPZ FT GC? (L 218 TRILOBE 1986 + -L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

[21] En este caso la estructura del penacho, no remite a la imagen que Langley define como Tocado de Plumas, sino a un tocado específico que suele presentarse en las cabecitas con caras mofletudas y los ojos cerrados; cuyas proporciones indican que se trataba de posibles imágenes de infantes muertos.

k) tocado de tres aros con triple gota: TPZ FT SHC (GC? (L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)…
l) tocado glifo del año: TPZ FT GC (L 171 ROUNDEL 1986 + L 212 TR A 1986)
m) tocado de tres borlas: TPZ FT SHC (--L 207 TASSEL B 1986? +...
n) doble banda –con elemento desconocido
o) doble banda: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
p) turbante con diseños romboidales: TPZ FT SHC (-L 160 QUATREFOIL 1986…
q) turbante con diseños romboidales: TPZ FT SHC1 (L 171 ROUNDEL 1986…
SHC2 (-L 160 QUATREFOIL 1986 +...)
r) tocado de plumas: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
s) en trono: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
t) panel inciso con bandas ondulantes: TPZ FT (orejeras) GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
u) panel inciso con bandas ondulantes: TPZ FT (orejeras) GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
v) panel inciso: TPZ FT (orejeras) GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
w) panel inciso texturizado: TPZ FT (orejeras) GD (posible numeral)
x) doble banda: TPZ FT SHC GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)
y) tocado segmentado: TPZ FT SHC (GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)
z) turbante simple: TPZ FT SHC (GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)

En cuanto a la estructura de los posibles grafemas sobre los tocados de las figurillas, éstos se presentan como signos discretos, como signos compuestos y de manera aislada o conformando secuencias. Aunque la mayoría de los posibles grafemas del *corpus* constituyen signos unitarios, hay evidencia de posibles signos compuestos o quizás incluso articulados. Por otra parte, hay secuencias de tres círculos o puntos que posiblemente tenían significado como unidades, pues aparecen en varios tocados, posiblemente ocurría lo mismo con las secuencias de tres o cinco borlas y con las flores.

El código de significación en los tocados parece haber incluido la posición de los posibles grafemas y otros elementos significativos, según su ubicación en una división de los tocados en área superior, media y baja y también al centro, izquierda y derecha. Por otra parte, signos como el nudo podían aparecer de manera horizontal, vertical o diagonal. Seguramente, la cantidad de elementos repetidos en secuencias de dos, tres o cinco también era significativa.

Una vez clasificadas de esta manera las imágenes, es posible determinar a qué tipo de tocado corresponden los posibles grafemas de Teopancazco, pero para un estudio comparativo de las asociaciones de grafemas con el vestido, los materiales de Teopancazco no son suficientes, es necesario elaborar un marco de comparación que integre la relación entre los posibles grafemas y los atuendos en los materiales de otros conjuntos arquitectónicos.

Discusión:

En las figurillas teotihuacanas, los posibles grafemas aparecen en ubicaciones recurrentes, en las imágenes de los tocados, en las orejeras, en la frente, en pectorales y en cinturones o fajas. Teopancazco no es una excepción, hay profusión de signos que, por varias razones, no está claro si constituyen grafemas. Esto debido a la organización plástica de los signos y a la metodología de estudio; existen aún muchas interrogantes acerca de la representación de la identidad por medio del vestido y sus signos gráficos en Mesoamérica y, específicamente, en Teotihuacan.

Hasta ahora la evidencia parece indicar que los grafemas teotihuacanos junto a figuras humanas especificaban la identidad de personajes representados por medio de figuras sin distinciones individualizadas ni en su cuerpo ni en sus atavíos, al menos en lo que se refiere a la pintura mural. La imagen de la figura humana se presentaba tanto en la pintura y en el grabado sobre pisos o muros, como en utensilios cerámicos, en escultura de bulto o en figurillas de barro. Hay ciertas diferencias que atañen a la ubicación de los grafemas asociados a las figuras que están determinadas por los soportes de la imagen, pues en medios como el grabado o la pintura mural o sobre cerámica, se dispone de una superficie no limitada por la imagen del cuerpo; en cambio en las figurillas de cerámica, la superficie disponible para expresar los signos de identidad se reduce a la imagen de la ropa o del cuerpo mismo.

Un problema por aclarar es el de la temporalidad en el uso de los posibles grafemas relacionados con la identidad personal en la plástica teotihuacana. Los

signos de identidad que podrían ser grafemas aparecen profusamente representados en las figurillas de cerámica a partir de la Fase TMM (hacia finales de la Fase Tlamimilolpa), aunque hay un pequeño repertorio de signos que marca los tocados de banda ancha desde etapas anteriores. Por otra parte, con base en evidencia procedente de los murales teotihuacanos, algunos autores observan que los nombres propios antepuestos a representaciones plásticas de individuos aparecen sólo hasta la fase Metepec, lo cual podría indicar que el registro de nombres propios en murales surge en Teotihuacan por influencia externa tardía:

> La iconografía del poder en Teotihuacan, a diferencia del área maya, pone énfasis en grupos de individuos vinculados con el Dios de la Lluvia y los jaguares, en procesiones de ofrenda y ritual, con grandes tocados de dignatarios primordiales, pero solamente en la fase Metepec, después del incendio de la ciudad, con nombres y títulos explícitos frente de ellos (Manzanilla 2008:126).

René y Clara Millon ubicaron los fragmentos de murales con posibles nombres propios de Techinantitla en la fase Metepec (R. Millon 1966), aunque S. Lombardo entró en polémica con los arqueólogos cuando propuso que, con base en las características estilísticas, dichos fragmentos corresponden a la Cuarta Fase Estilística, que corresponde a la fase Xolalpan (1995: 34).

Si bien las pinturas de los *sacerdotes en procesión,* procedentes de Techinantitla y estudiadas por C. Millon, son las composiciones de la Clase C que con mayor frecuencia se han interpretado como portadoras de nombres propios teotihuacanos (Millon 1973), éstas no son las únicas imágenes en las que un posible antropónimo se antepone a una figura antropomorfa. Como se verá en el capítulo relativo a La Ventilla, un grafiti hallado en un muro contiguo a la Plaza de los Glifos, fechado en Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano por Cabrera, tiene una imagen formada con el modelo mencionado.



Lámina 46. Dibujo esgrafiado en el pasillo sur de la Plaza de los Glifos. Según dibujo publicado por King y Gómez, 2004, fig. 20, p. 240.

Como se puede constatar, hay diferencias temporales en la representación de posibles grafemas en la imagen de la vestimenta, en distintos medios de la plástica teotihuacana. En las figurillas de cerámica, los posibles grafemas aparecen desde etapas tempranas entre las figurillas modeladas. No se cuenta con evidencia de imágenes de vestidos marcados con grafemas en la pintura monumental teotihuacana temprana, ni en la ropa de las figurillas tempranas, sólo en los tocados. Sin duda, los posibles grafemas sobre la ropa de las figurillas son testimonio de prácticas más antiguas relativas a la diferenciación social mediante la vestimenta.

Como se puede ver en las láminas 47 y 48, algunas vasijas de cerámica procedentes de las excavaciones de Séjourné en Tetitla presentan posibles grafemas formando secuencias alternas con figuras antropomorfas.



Lámina 47. *Florero* procedente de Tetitla. Redibujado de publicación de Séjourné, 1966 a, fig. 134, p. 151.



Lámina 48. Vasija con decoración *plano-relieve* procedente de las excavaciones de Séjourné en Tetitla. Según dibujo tomado de von Winning, 1987, fig. 23 a.

Este esquema compositivo se presenta en algunas vasijas de cerámica cuyo fechamiento y procedencia exacta son inciertos. En algunos casos los signos antepuestos a las figuras antropomorfas, debido a su coherencia icónica interna, parecen funcionar como emblemas, que eran posiblemente signos logográficos.

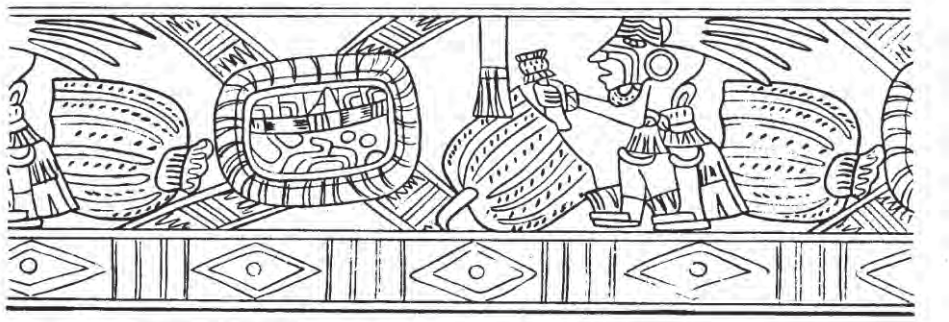


Lámina 49. Vaso cilíndrico con posible composición mixta. Según dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 94, p. 113.

El signo conocido como Ojo de Reptil suele presentarse como posible marca de identidad en las vasijas pintadas; pero también en el cuerpo y vestimenta de las figurillas de cerámica. La imagen de la lámina 49 parece presentar una fecha conmemorativa o el nombre de un héroe cultural cuyo tocado de plumas está marcado por un signo acuático.

En las imágenes de vasijas de las tres láminas anteriores hay posibles grafemas y símbolos en los tocados que caracterizan a los personajes, además de posibles grafemas exentos. En un fragmento cerámico procedente de Santiago Ahuizotla, cuyo dibujo puede verse en la lámina 50, se grabó la imagen de un acto de ofrenda, en la cual posibles grafemas compuestos anteceden a individuos en procesión.



Lámina 50. Vaso decorado en *plano-relieve* procedente de Santiago Ahuizotla según dibujo tomado de von Winning, 1987, fig. 5 b.

No es posible reconocer con claridad si se representaron grafemas en el tocado o en el traje del personaje de la imagen de la vasija de Santiago Ahuizotla. En la imagen de la lámina 50 se conservaron dos posibles grafemas exentos indistintos, que referían al menos a dos personajes, probablemente vestidos de manera idéntica. A diferencia de otras composiciones teotihuacanas estructuradas de manera semejante, en el fragmento de Santiago Ahuizotla los personajes no se distinguen por medio de los grafemas antepuestos. En esta vasija, antes que nombres personales, posiblemente los grafemas exentos designaban sólo cargos u oficios idénticos. Tal como se presenta en la imagen de los murales del Cuarto 1 de Teopancazco, la procesión mostrada en la vasija se dirige a un objeto de culto en posición frontal, ubicado en el centro compositivo, al parecer un felino emplumado que devora un corazón. En la imagen de los atuendos de los ofrendantes de la pintura monumental de Teopancazco no hay grafemas que individualicen a los personajes de cada secuencia. En los tocados de las figurillas de este mismo conjunto arquitectónico sí aparecen posibles grafemas que al parecer especificaban la identidad del portador. Con todo lo anterior, en la plástica bidimensional teotihuacana persiste la duda de las funciones de los signos de

identidad que se desplegaban en las diferentes posiciones compositivas de las imágenes de murales y vasijas y, desde luego, en el vestido.

En la lámina 51 puede verse el dibujo de un tocado marcado con grafema, posiblemente compuesto, que seguramente identificaba al personaje representado en la figurilla; tal vez se trate del registro de un nombre personal.



Lámina 51. Dibujo de un tocado con posible nombre personal procedente de las figurillas de cerámica de Teopancazco. Dibujo de Tatiana Valdez.

Según indican las imágenes en cerámica y pintura mural, los integrantes de un grupo específico de ofrendantes no se distinguían entre sí por medio del vestido o el tocado. Por medio de estos últimos más bien se promovía la homogeneidad interna de los integrantes del grupo social. Conforme con ese principio, las imágenes de los ofrendantes de los murales de Techinantitla no están diferenciadas por medio del atuendo, sino por medio de grafemas exentos. Por alguna razón, no fue necesario distinguir con grafemas exentos las imágenes de los ofrendantes de Teopancazco. Tal vez los ofrendantes de Techinantitla ocuparon un mayor rango jerárquico que los de Teopancazco, o los murales sirvieron para diferentes propósitos.

En algunas imágenes en las que aparece el Tocado de Borlas, como en la de la vasija de la ofrenda de terminación de Teopancazco, se mostró que este tocado podía estar adicionalmente diferenciado mediante posibles grafemas colocados al centro del penacho. La interpretación depende de la manera en que se interprete la secuencia de estos tocados. Si se considera que se trata de una reducción a manera de sinécdoque de una secuencia de personajes, entonces estos grafemas pudieron dar información adicional acerca de los portadores, tal vez acerca de su participación en actividades específicas. Si se considera que la secuencia es una reiteración no significativa por si misma de la imagen de un tocado, entonces el grafema del penacho puede entenderse como un posible nombre personal.

En los fragmentos de murales de Techinantitla hay repetición de la imagen del tocado de borlas en las imágenes de los personajes y en los tocados que conforman los posibles grafemas exentos; posiblemente la imagen del tocado formaba parte de la representación de cada grupo nominal. Esta reiteración establece lazos cohesivos entre las imágenes de los ofrendantes y los grafemas antepuestos. Se ha considerado que el componente con forma de tocado de borlas en los grafemas exentos fue la representación gráfica de un título equivalente a /señor/ (Millon 1988).

Los motivos presentes en las imágenes de la indumentaria y los que constituyen los grafemas *exentos* pocas veces coinciden en las muestras, lo cual dificulta la elaboración de asociaciones de significado como la anterior. Queda claro, sin embargo, que el Tocado de Borlas como grafema admitía la diferenciación en forma de signos compuestos con componentes genéricos y componentes específicos, que probablemente aludían a características específicas de nombres personales. Es posible que en otras imágenes de grafemas antepuestos a figuras antropomorfas estuvo ausente el marcador del elemento genérico del título o cargo, dos elementos que, por otra parte, bien pudieron ser representados entre los atributos de algunas figurillas, además del nombre personal.

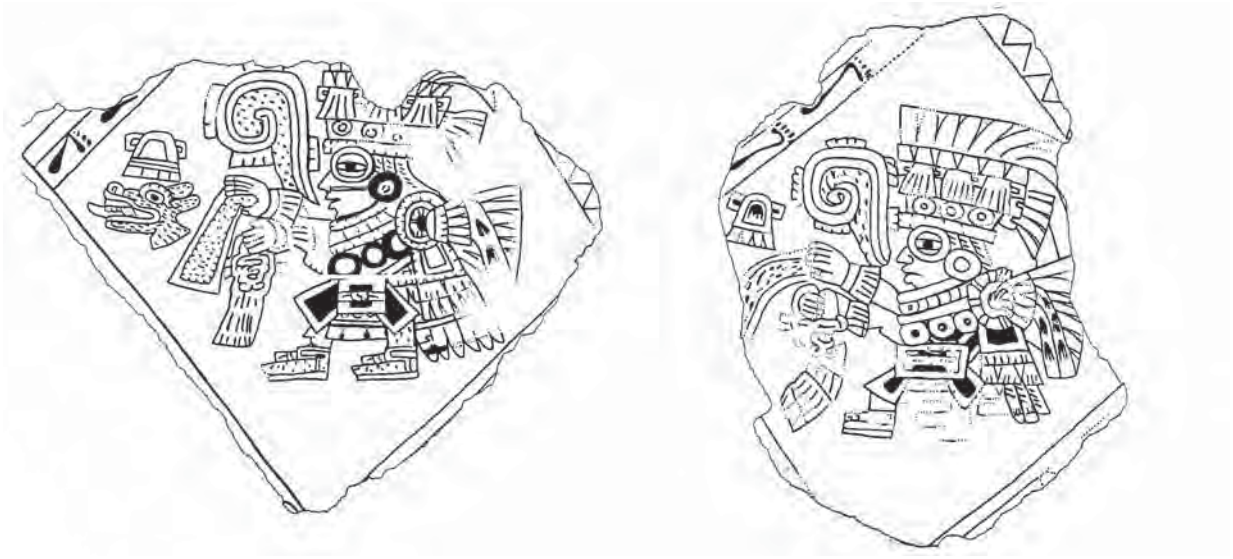


Lámina 52. Algunos de los fragmentos de murales procedentes de Techinantitla. Dibujos según Millon, 1988, figs. V.I, V.10, pp. 115, 121.

Como se ha visto, entre las imágenes antropomorfas teotihuacanas, la anteposición de grafemas exentos no es la única ubicación estructural en la cual posiblemente se representaron nombres personales. En las figurillas y también en los murales y vasijas, los posibles grafemas aparecen en la indumentaria, en el cuerpo mismo o en la parafernalia con que se mostró a los personajes. La función y el significado de los símbolos en el vestuario teotihuacano pudieron estar determinados por su ubicación en la imagen del cuerpo.

Los grafemas que suelen presentarse directamente sobre el cuerpo de imágenes de personajes, en su mayoría, fueron registrados por Langley como signos de notación, sin embargo aún es necesario observar cómo se relacionan entre sí los posibles grafemas distribuidos en distintas posiciones.

Es muy probable que el repertorio de signos que podía aparecer, digamos, directamente sobre la frente, fuera limitado.

Antes de continuar, se presenta una imagen publicada por Marc Zender en la cual el autor muestra la ubicación de los grafemas en la representación del tocado de un personaje maya y la clase de signos a los que estos pertenecen.

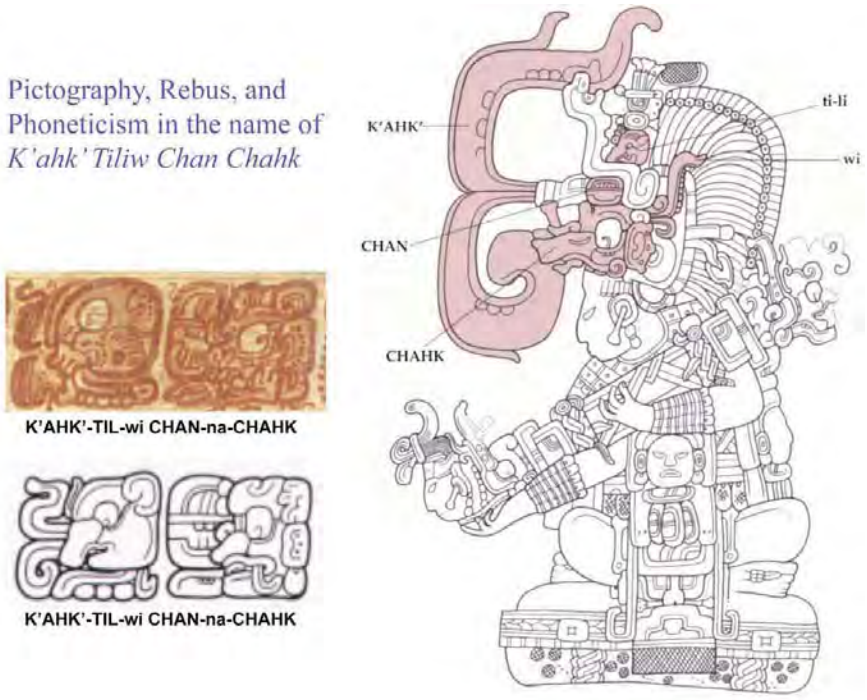


Lámina 53. Vasija Buenavista del Cayo. Estelas 22 y 23 Naranjo. Dibujos según publicación de Zender , 2009, fig 7.

Como se puede apreciar en la imagen publicada por Zender, los elementos significativos con valores verbales estaban distribuidos en todo el tocado y, para reconocer su estructura sintáctica, era necesaria la competencia en los códigos de signos de la lengua, de la escritura, del nombre propio y del vestido maya. La mayor parte de los posibles grafemas en las figurillas teotihuacanas aparentemente no constituyen signos compuestos, sin embargo es frecuente que distintos signos aparezcan en varias ubicaciones en el atavío. Será necesario tener cuidado cuando se interpreta la posición de los signos en el cuerpo y vestuario, pues es poco lo que se conoce acerca de los valores y prácticas culturales teotihuacanos y su influencia en las prácticas de nombramiento, pues signos que parecen no estar relacionados podrían constituir una unidad de significado.

Algunos signos idénticos entre sí –como la flor de cuatro pétalos- pueden repetirse varias veces en el tocado y/o en la indumentaria de la figurilla. En ocasiones los signos en las orejeras coinciden con los del tocado o con los del

resto de la indumentaria. Es posible que algunos de los signos visuales que caracterizaban la individualidad por medio de la vestimenta dependiesen de la elección personal del portador. Las formas generales de algunos tocados y trajes probablemente indicaban, a manera de determinativos semánticos, categorías generales como el rango, actividad u oficio. Posiblemente en algunos casos podían ser interpretados como parte de un nombre compuesto, como sugieren las imágenes de algunos atavíos zoomorfos teotihuacanos, como el tocado de felino que también está representado en el *corpus* de figurillas y murales de Teopancazco.

Grafemas en las cabezas de figurillas de Teopancazco:

Tocados

Se presentan signos que consisten en unidades simples; con menor frecuencia conforman unidades compuestas. Generalmente se ubican al centro o en la parte superior del tocado, pueden presentarse en los extremos derecho o izquierdo. Las unidades pueden repetirse en grupos de dos, tres, hasta cinco elementos. Algunos signos pueden presentarse con orientación horizontal o vertical respecto al tocado. La cantidad de elementos repetidos puede indicar el rango o los méritos del personaje portador.

Orejeras

Por lo general se trata de unidades simples, no se presentan signos compuestos. Pueden coincidir o no con la configuración de los signos del tocado. Al parecer el repertorio de signos en las orejeras es limitado en comparación con el de los tocados.

Posiblemente los grafemas en las figurillas señalaban oficio, cargo, estatus, méritos, género o edad, o combinaciones de éstos, tal vez incluso registraban el nombre o apelativo de algunos personajes.

Relaciones entre grafemas y contextos:

Soportes:

Los posibles grafemas de Teopancazco provienen de materiales arqueológicos heterogéneos y se presentan tanto en objetos portátiles como en inmuebles.

Los ciclos de comunicación de relativamente corta duración parecen caracterizar a los soportes móviles con posibles grafemas, que son, en el caso de las imágenes de Teopancazco, las figurillas semicónicas, los sellos y las vasijas de cerámica. Las primeras proceden de contextos rituales y viviendas de la élite de Teopancazco. Los sellos provienen de las diferentes áreas funcionales del posible centro de barrio. Las vasijas proceden de contextos rituales ubicados en el sector ritual de Teopancazco.

Los ciclos de comunicación más largos caracterizan a los soportes inmuebles con pintura monumental. Se ubican los sectores administrativos del conjunto arquitectónico.

Contextos arquitectónicos:

PINTURA MURAL

Proviene de los sectores reconocidos como administrativo y militar de Teopancazco, un rasgo que relaciona a Teopancazco con otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos que tuvieron pintura mural en sectores identificados como administrativos. Los posibles grafemas se encuentran pintados en interiores, lo cual permite afirmar que estaban a la vista de un grupo más limitado de espectadores, que se opondría a grupos de espectadores menos restringidos que tenían acceso a los patios de congregación. Posiblemente aquellos personajes con acceso a interiores estaban relacionados con las élites.

VASIJAS

Llama la atención que el sector ritual de Teopancazco no contaba con pintura monumental. Las imágenes que se conservaron en el sector ritual provienen de un

entierro y de una ofrenda de terminación depositada en la plaza principal de Teopancazco. No se trata de cerámica utilitaria.

SELLOS

Provienen de los distintos sectores funcionales de Teopancazco. Aun cuando algunos se encontraron en contextos primarios, sus composiciones y posibles significados no estaban necesariamente determinados por el lugar en el cual fueron encontrados, a diferencia de lo que posiblemente sucedía con las composiciones sobre soportes inmuebles.

Los sellos de cerámica pueden ser un indicador de actividades administrativas como afirma Manzanilla, aunque también pudieron ser usados para pintar el cuerpo u otras superficies en situaciones rituales. Las superficies selladas podían indicar posesión, adscripción a una deidad, individuo, grupo social o institución.

Como en el caso de las figurillas de cerámica, cabe la posibilidad de que la distribución, de los sellos en el conjunto arquitectónico, registrada durante los hallazgos arqueológicos, no estuvo determinada de manera directa por la función principal de los espacios.

FIGURILLAS DE CERÁMICA

Las figurillas consideradas en la muestra provienen de contextos rituales y de los espacios en los cuales posiblemente habitaban los administradores del barrio del conjunto arquitectónico de Teopancazco

Contextos arqueológicos

Los materiales arqueológicos e imágenes de la plástica asociados a distintas áreas de actividad permitieron a los arqueólogos identificar la distribución funcional de los espacios que conforman Teopancazco. El registro de áreas de actividad que se empleó en Teopancazco seguramente posibilitará en un futuro la

comparación de los aspectos funcionales más sutiles de los distintos conjuntos arquitectónicos que sean estudiados con criterios semejantes.

Hay que tomar en cuenta que algunos contextos arqueológicos primarios no necesariamente exhiben relaciones de determinación directa entre las áreas de actividad y algunos aspectos del diseño de las imágenes de la plástica que se encontró en éstas. Las vasijas pintadas, los sellos y las figurillas con posibles grafemas hallados en el posible centro de barrio probablemente no fueron producidos ni diseñados en ese conjunto arquitectónico. Es posible que los especialistas diseñadores y pintores que trabajaron en los muros de Teopancazco tampoco fueron habitantes del barrio, aunque cabe la posibilidad de que algunos aspectos del diseño de la pintura monumental fueran solicitados por funcionarios del conjunto arquitectónico, encargados de elaborar o controlar los mensajes visuales que se desplegaban de manera perdurable en los distintos sectores del barrio.

Salvo en el caso de la pintura monumental y de las vasijas de cerámica ritual, posiblemente el diseño general de objetos portadores de grafemas, como las figurillas y los sellos de cerámica, no estaba determinado por las funciones de la zona en la cual fueron encontrados. Una excepción que es necesario destacar son las dos figurillas de cerámica procedentes de un contexto funerario depositado en el sector militar de Teopancazco.

La pintura monumental con el tema de los guerreros y los motivos representados en las figurillas de los entierros mencionados han servido para fundamentar las propuestas relativas a las funciones del sector en el cual fueron encontradas.

Contextos comunicativos

No hubo pintura monumental en los sectores de congregación del conjunto arquitectónico de Teopancazco. Las imágenes fueron diseñadas para estar constantemente a la vista del espectador con acceso a algunos cuartos del

conjunto, en los cuales se realizaban actividades que justificaban el despliegue de pintura mural. Otras imágenes en cambio tuvieron un corto periodo de agencia en situaciones comunicativas.

PINTURA MURAL

La pintura mural del sector administrativo estaba dirigida a un espectador que habitaba, trabajaba o tenía acceso a algunos cuartos contiguos del centro de barrio. Las imágenes de los murales no presentan referencias directas a las actividades relacionadas con la producción de bienes materiales, sino que muestran escenas con actividades específicas de tipo ritual relacionadas con la ofrenda, incluso en el caso de los murales con imágenes de personajes identificados como guerreros. Esas actividades rituales fomentaban la cohesión de los asistentes y la cohesión entre actividades en el nivel urbano, como sugiere la evidencia de imágenes semejantes en otros conjuntos arquitectónicos.

VASIJAS

Entierro 111: antiguo sector ritual. Vasija con imágenes del quincunce.

Dos vasijas trípodes halladas en una ofrenda de terminación: sector ritual.

Las vasijas de Teopancazco con posibles grafemas formaron parte de un ciclo de comunicación complejo. Este ciclo se puede dividir en una parte de corta duración en lo que atañe a aquellos espectadores que entraron en contacto con las vasijas durante el rito de terminación y uno de larga duración en tanto se conservaron como ofrendas que no estaban destinadas a ser vista por ojos humanos.

No está claro si aquellos que pintaron o encargaron a un especialista las vasijas, y los que estuvieron presentes en las actividades rituales fueron las mismas personas; tampoco si las vasijas tuvieron funciones previas a su uso en el ritual de terminación. Como fuera, entre estos espectadores o participantes activos no necesariamente estuvieron los primeros poseedores de las vasijas. También es posible que dichos espectadores no fueran los destinatarios últimos del signo

gráfico. Una vez terminado el acto ritual, los signos gráficos no necesariamente dejaron de fungir como agentes en el proceso ritual, sino que posiblemente conservaban su papel, invisibles para los ojos humanos.

SELLOS

Provienen de los distintos sectores funcionales de Teopancazco y se considera que participaron en actividades administrativas; aunque cabe la posibilidad de que algunos de los sellos de cerámica encontrados fueran utilizados para otros propósitos, como la impresión de signos en la piel durante actividades de distinta naturaleza o en telas para vestidos.

Se considera que las actividades administrativas involucraban el manejo de los recursos económicos del barrio, por parte de las élites intermedias residentes en éste. Las actividades que involucraban el uso de sellos requerían de un emisor de un mensaje visual, posiblemente un miembro de la mencionada élite intermedia, que estampaba marcas gráficas sobre superficies. Las distintas superficies determinaban la duración del mensaje visual. Se han conservado superficies marcadas por medio de sellos sólo de materiales perdurables.

En principio, los sellos pudieron servir para marcar superficies con nombres personales o institucionales, signos de posesión, autoría, pertenencia a un grupo laboral, grupo de parentesco o de otro tipo, o como referencia a motivos simbólicos que incluyeran al objeto o persona sellados en el campo de referencia del signo plástico.

FIGURILLAS DE CERÁMICA

Las figurillas consideradas en la muestra provienen de contextos rituales y de los espacios en los cuales posiblemente habitaban los administradores del barrio del conjunto arquitectónico de Teopancazco.

Es posible que las figurillas fueran encargadas por los organizadores de las actividades rituales en el centro de barrio a los especialistas pertinentes. Cabe la

posibilidad tanto de una distribución centralizada de estas figurillas, como que cada participante en estas actividades se aprovisionara de los materiales. Seguramente las figurillas participaron en distintos ciclos rituales, así lo indican los contrastes entre los tipos de figurillas articuladas y semicónicas; las últimas suelen aparecer con las cabezas separadas del cuerpo, mientras que los miembros de las articuladas suelen aparecer esparcidos. Los emisores de los mensajes escritos mediante posibles grafemas posiblemente participaban en distintas situaciones comunicativas según el uso al cual se destinaba las figurillas.

VASIJAS DE CERÁMICA

Posiblemente en el caso de las vasijas ofrendadas en los rituales de terminación, los emisores, pero no los realizadores de los mensajes gráficos, serían los poseedores de los objetos o los encargados de dirigir las celebraciones; personajes con cultura religiosa y visual y con autoridad para decidir sobre las características objetos que eran considerados como agentes partícipes en ciclos rituales que involucraban la totalidad del barrio. Estos emisores dirigían mensajes gráficos posiblemente relacionados con el ritual, pero no necesariamente de forma directa, pues no hay evidencia de que las imágenes en las vasijas del ritual de terminación aludan de alguna manera a esta actividad. Algo similar se puede decir de la vasija depositada en el Entierro 111.

Contextos plásticos:

Se clasifican según su base combinatoria compositiva, es decir según se establece la función referencial de las imágenes.

En Teopancazco predominan las composiciones de base mixta.

Clase A. Composiciones con base icónica:

Se trata de las pinturas murales del sector administrativo llamadas del *sacerdote sembrador* y del *guerrero*. También pertenecen a esta clase las figurillas de cerámica que no portan posibles grafemas.

Clase C. Composiciones con base mixta: simbólica e icónica:

En Teopancazco, son las pinturas murales con imágenes de ofrendantes que se dirigen a un grafema ubicado en el centro compositivo. Se trata de composiciones en las cuales los motivos con base combinatoria simbólica fueron incorporados a la estructura de una escena con base naturalista. En ningún caso la pintura monumental de Teopancazco presenta el patrón compositivo según el cual imágenes que representan posibles nombres personales anteceden a los personajes nombrados. El posible grafema exento en la pintura monumental de Teopancazco parece representar a un personaje cuya imagen icónica está ausente del mural. Difícilmente se trataría de un fonograma pues no hay evidencia de una combinatoria de signos que establezca significado, más allá de la inclusión de posibles numerales. Tampoco me parece que se trate de un determinativo semántico pues estaría ausente el elemento a ser determinado.

Hay posibles grafemas en las imágenes de la indumentaria de la pintura mural de Teopancazco.

Figurillas de contextos residenciales y rituales. Se considera que los posibles nombres que presentan las figurillas del tipo semicónicas corresponden a personajes de la élite intermedia.

Vasijas *matadas* en una situación ritual. Ambas vasijas pertenecen en sentido estricto a la clase compositiva tipo C, pero los recursos compositivos desplegados son muy distintos. La vasija con la posible escena formada por la serpiente y el ave, tiene delimitadas, por medio de marcos visuales, las áreas que corresponden a la escena naturalista y las áreas que corresponden al despliegue de motivos que posiblemente corresponden a otra base combinatoria. Como en el caso de las escenas de la pintura monumental con motivos de ofrendantes, la vasija con las imágenes de los tocados de borlas incluye en la estructura compositiva de base naturalista motivos con valor simbólico. Aun así puede interpretarse como la reducción, por medio de la sinécdoque, de una escena de procesión.

Sellos. Este tipo de imágenes parecen corresponder exclusivamente a la clase compositiva B, pero esta es una hipótesis que será necesario explorar a fondo en un estudio comparativo del *corpus* general.

Procesos de las funciones comunicativas del texto:

1 Trato entre destinador-destinatario.

En cuanto al destinatario o receptor para el cual pudieron estar diseñados los mensajes gráficos, en el caso de la pintura monumental de Teopancazco se trataría de los usuarios y los proveedores de servicios administrativos. Aunque dependiendo de quién se considere el emisor, esta situación puede ser distinta, tal vez los receptores pudieron ser también los funcionarios mismos y otros trabajadores, en el caso de que una instancia centralizada impusiese ese tipo de mensajes en los muros de ciertos conjuntos arquitectónicos.

Una situación distinta se muestra en lo que respecta a los mensajes gráficos transmitidos por medio de la cerámica ritual; según señalan los restos arqueológicos, es posible que hubiera una intención de preservación de las ofrendas. Posiblemente no debe considerarse relevante para los contextos rituales ni el emisor ni el receptor primario de los mensajes pintados en las vasijas, pues éstas se resignificaron durante las actividades rituales de las cuales formaron parte. El destinatario último del mensaje gráfico de los cajetes trípodes, probablemente se mantendría en contacto con éste durante un periodo de tiempo indeterminado, al menos tanto tiempo como estuviera vigente el poder de agencia de la ofrenda.

Las figurillas cerámicas que no proceden de contextos funerarios pudieron haber tenido también múltiples destinatarios; por una parte, cabe la posibilidad de que los individuos que manipulaban las figurillas durante las actividades pertinentes eligieran las características particulares de estas, pero cabe también la posibilidad de la situación contraria. No hay registro de una intención de preservación de las figurillas de cerámica de Teopancazco, por tanto posiblemente

estaban diseñadas para participar como agentes de comunicación en un ciclo corto, que finalizaba al terminar las actividades que involucraban la manipulación de las figurillas.

Como se mencionó, el emisor del mensaje plástico no necesariamente coincidía con el realizador. Éste parece ser el caso de los mensajes de la plástica de Teopancazco, pues no se menciona en el registro arqueológico del conjunto evidencia de manufactura de los objetos de cerámica en cuestión, ni de actividades relacionadas con la producción de imágenes de la pintura monumental.

Se distinguen dos situaciones comunicativas básicas que posiblemente involucraban en el papel de emisor del mensaje a distintos especialistas:

Situación administrativa. Con un *emisor* especialista que sería un representante de la élite intermedia del barrio.

Situación ritual. Con especialistas que posiblemente eran sacerdotes, quienes podían ser considerados, a su vez, como representantes del conjunto arquitectónico, de gremios laborales o del barrio. Cabe siempre la posibilidad de que al menos algunos miembros de la élite intermedia del barrio ejercieran funciones múltiples.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

Los arqueólogos que trabajaron en Teopancazco lograron identificar indicadores de que algunas de las actividades rituales realizadas dentro de los muros del conjunto, posiblemente fueron registradas por medio de la pintura monumental; al menos en Teopancazco, parece que las escenas de los murales con motivos de ofrendantes tuvieron un correlato en las actividades que se realizaban en el conjunto.

En cuanto a las vasijas trípodes relacionadas con ritos de terminación, una de éstas portaba imágenes relacionadas con la denotación de cargos políticos,

aunque las imágenes de ofrendantes a lo largo de Teotihuacan muestran que el Tocado de Plumas, con distintos rasgos particulares, era usado por especialistas rituales.

También hay evidencia de que en Teopancazco había un sector artesanal dedicado a la manufactura de atavíos de élite, lo cual, sin embargo, posiblemente no tiene una relación directa con la imaginería desplegada en la vasija de los tocados de borlas, pues en ésta no hay alusión más que a su función simbólica general.

En cuanto a la vasija de las escenas con un ofidio y un ave superpuesta, es posible agregar que en ocasiones, por medio de las características formales de las imágenes de aves en la plástica de Teotihuacan, se puede distinguir una composición de base combinatoria naturalista de una de base simbólica. En la imagen del ave se evidencia el esfuerzo por el registro de características anatómicas específicas, incluso se ha identificado a un tipo de ave característica de la costa del Golfo. Toda la imagen está rodeada por motivos que remiten a un ambiente acuático. Resalta la incorporación del ave exógena en el ambiente plástico teotihuacano.

En el caso de las figurillas de cerámica, es necesario distinguir entre aquellas de contextos funerarios, en las cuales cabe suponer que el *destinador* o emisor eligió a voluntad las características de la imagen, en una actividad en la cual estaba personalmente involucrado; y las figurillas que participaron en otro tipo de actividades rituales, donde posiblemente el usuario de éstas tenía contacto con un repertorio de motivos y signos plásticos no determinado según su voluntad, sino según las normas de la actividad misma.

En cuanto a los sellos de Teopancazco publicados, éstos parecen pertenecer al acervo general de imágenes de los sellos teotihuacanos. Es probable que el destinatario fuera competente en el código específico, pero también es posible que bastara con la competencia del emisor.

3 Trato del lector consigo mismo.

Pintura monumental

Es posible que algunos espectadores de la pintura monumental de Teopancazco tuvieran acceso a los recintos pintados únicamente en ocasiones especiales, relacionadas con actividades rituales o con actividades administrativas. Dependiendo del origen del espectador, podía preverse una mayor o menor impresión estética, provocada por el ambiente visual del sector correspondiente del edificio. El emisor, por supuesto, era consciente de los posibles efectos psicológicos del contacto con estos ambientes, razón que justificaba el despliegue de los recursos necesarios para la realización de obras monumentales.

Vasijas de rituales de terminación y vasijas funerarias

La relevancia de las situaciones en las cuales se realizaron rituales funerarios al nivel del grupo familiar, o los rituales de terminación, al nivel de los ocupantes del conjunto arquitectónico o los habitantes del barrio, resaltaban el poder de las imágenes como agentes comunicativos.

Figurillas y figurillas funerarias

A diferencia de los rituales funerarios y los de terminación, posiblemente las figurillas de cerámica formaron parte de rituales que se realizaban con mayor frecuencia en Teopancazco. Se oponen tres posibles situaciones; una situación en la cual el destinador de una imagen participaba en una actividad que requería la selección a voluntad de un conjunto de rasgos del acervo de la tradición visual, como en el caso de un entierro familiar; y otra situación en la cual posiblemente un conjunto de especialistas competentes en los signos que requería la tradición en distintas ceremonias, elegía los motivos adecuados para el manejo de los participantes. Otra opción es que los participantes mismos elegían, entre un conjunto de imágenes previamente elaboradas, aquellas con las cuales iban a participar en determinadas actividades rituales.

4 Trato del lector con el texto.

Los aspectos asistemáticos de los textos, junto con aquellos sistemáticos, cobraban sentido en el marco de las tradiciones visuales de cada ámbito cultural. Distintos destinatarios se enfrentaban a textos de distintos ámbitos culturales. Las imágenes y grafemas que se desplegaban en alguna cerámica ritual de Teopancazco, eran tan sólo un elemento dentro de un conjunto de componentes significativos del acto ritual y por tanto su sentido debe considerarse como tal: fragmentario.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

Los recursos de la composición plástica de las imágenes de Teopancazco pertenecen a tipos compositivos que posiblemente corresponden, a su vez, a tipos de situaciones comunicativas en las cuales se incorporaban. Los tipos compositivos de Teopancazco son imágenes de procesiones de ofrendantes en la pintura mural; secuencias de imágenes de tocados de plumas y secuencias de escenas naturalistas con posibles connotaciones de tipo simbólico en la cerámica ritual; imágenes de atributos de cargo y oficio en las figurillas funerarias; imágenes de personajes de élite vestidos con variedad de tipos de vestidos e individualizados con posibles grafemas en distintas posiciones en las figurillas de cerámica semicónicas.

Los textos plásticos concretos posiblemente pasaban a ser parte del acervo de imágenes de diferentes ámbitos culturales y, eventualmente, parte del contexto cultural.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Teopancazco:

ANTIGUO SECTOR RITUAL. Fase Tlamimilolpa

Posibles grafemas en la superficie de la vasija del Entierro 111:

TPZ VA SHC (L 162 QUINCROSS 1986 +…)

SECTOR ADMINISTRATIVO. Fase Xolalpan

Cuarto 1, Mural 1. Sector administrativo

Posibles grafemas de los atavíos de los ofrendantes del Mural 1 de Teopancazco:

TPZ TOC GD (-L 202 STAR A 1986)
TPZ VES GC (--L 134 MOUNTAIN 1986 + -L 202 STAR A 1986)

Cuarto 1, Fragmentos de murales del *Sacerdote Sembrador.* Sector administrativo

Posibles grafemas en la imagen del atuendo del Sacerdote Sembrador

TPZ MU VES GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 97 HALFSTAR 1986)

Cuarto 1, Mural del *Guerrero*. Sector administrativo

No es posible reconocer grafemas en el dibujo del mural.

Sellos. Todos los sectores, incluido el posible sector administrativo

Sello */a/*

Posible grafema sobre la superficie del sello a:

TPZ SE GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Sello */b/*

El posible grafema del sello /b/ descompuesto, según el catálogo de Langley contiene los siguientes signos discretos:

TPZ SE GC (L 17 BIGOTERA 1986 + L 48 CIRCLE SET 1986)

Grafema como unidad:

Sello GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)

Sello */c/*

Posible grafema sobre la superficie del sello:

TPZ SE GD (L 117 HEAD OLD HUMAN 2002)

Sello /d/

Posible grafema sobre la superficie del sello c:

TPZ SE GD (VB 2 ZOO PUNTOS 2012)

Otros grafemas entre los sellos de Teopancazco:

TPZ SE GD? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
TPZ SE SHC (-L 1 ALMENA 1986 +…)
TPZ SE SHC (-L 161 QUATREFOIL C 1986? + -L 160 QUATREFOIL 1986 + L 59 DROP 1986…)
TPZ SE SHC (L 171 ROUNDEL 1986 + L 59 DROP 1986…)
TPZ SE GD (L 133 MAT 1986)
TPZ SE GD (L 162 QUINCROSS 1986)

SECTOR MILITAR. Fase Xolalpan

TPZ Figurillas de cerámica halladas en el Entierro 4. Sector militar

Sector militar. Entierro 4 posibles grafemas en las figurillas y parafernalia:

TPZ FIG ESC GD (VB 3 ESCUDO A 2012)
TPZ FIG PAR GC? (L 218 TRILOBE 1986 + ¿?)

SECTOR RITUAL. VASIJAS DE CERÁMICA. Fase Xolalpan

VASIJA CON ESCENA DE SERPIENTE Y AVE

Sector ritual. Posibles grafemas presentes en la imagen de la vasija de la garceta:

TPZ VA GD (L 218 TRILOBE 1986)
TPZ VA GD (L 221 TRISPIRAL 1986? o VB 4 TREBOL 2012)

VASIJA CON IMÁGENES DEL TOCADO DE BORLAS

Grafemas en la vasija con imágenes de tocados de Teopancazco:

TPZ VA GD? (*Core Cluster*)

Grafemas en las cabezas de figurillas de Teopancazco:

Tipos de tocados de las cabecitas cerámicas de Teopancazco con posibles grafemas:

a) doble banda: TPZ FT GD (L 171 ROUNDEL 1986)
b) doble banda: TPZ FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
c) con mechones: TPZ FT GD (L 96 GOGGLES 1986)
d) tocado de plumas: TPZ FT GD (L 171 ROUNDEL 1986)
e) ¿?: TPZ FT GD (L 96 GOGGLES 1986)
f) tocado de tres borlas: TPZ FT SHC (GC? (L 206 TASSEL 1986)…)
g) con pelo: TPZ FT GC (L 21 BOW 1986 + L 171 + L 171 ROUNDEL 1986 + ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)
h) atadas: TPZ FT GD (L 21 BOW 1986 vertical invertido)
i) atadas: TPZ FT GD (L 21 BOW 1986 vertical invertido)
j) tocado de plumas?: TPZ FT GC? (L 218 TRILOBE 1986 + -L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
k) tocado de tres aros con triple gota: TPZ FT SHC (GC? (L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)…
l) tocado *glifo* del año: TPZ FT GC (L 171 ROUNDEL 1986 + L 212 TR A 1986)
m) tocado de tres borlas: TPZ FT SHC (--L 207 TASSEL B 1986? +...
n) doble banda –con elemento desconocido
o) doble banda: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
p) turbante con diseños romboidales: TPZ FT SHC (-L 160 QUATREFOIL 1986…
q) turbante con diseños romboidales: TPZ FT SHC1 (L 171 ROUNDEL 1986…
SHC2 (-L 160 QUATREFOIL 1986 +...)
r) tocado de plumas: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
s) en trono: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
t) panel inciso con bandas ondulantes: TPZ FT (orejeras) GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
u) panel inciso con bandas ondulantes: TPZ FT (orejeras) GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
v) panel inciso: TPZ FT (orejeras) GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
w) panel inciso texturizado: TPZ FT (orejeras) GD (posible numeral)
x) doble banda: TPZ FT SHC GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)
y) tocado segmentado: TPZ FT SHC (GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)
z) turbante simple: TPZ FT SHC (GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)

CAPÍTULO 3

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

Los conjuntos arquitectónicos de La Ventilla 1992-1994
Posible centro de barrio o centro de distrito

Ubicación

De los hallazgos realizados durante el Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994 derivaron nuevas hipótesis acerca de la organización político-administrativa de la antigua Teotihuacan.

El estudio de la composición arquitectónica, de los materiales arqueológicos y la identificación de *áreas de actividad*[1] en *unidades domésticas*,[2] fueron las *fuentes* que permitieron a los arqueólogos inferir la existencia de un *sistema integral de relaciones económicas y sociales* que se desarrollaban antiguamente en un antiguo complejo arquitectónico cuyos restos se ubicaron en el territorio del Rancho La Ventilla, en Teotihuacan. Con base en los hallazgos arqueológicos, Sergio Gómez propuso un modelo de barrio teotihuacano según el cual, varios conjuntos arquitectónicos coordinados y con funciones determinadas se articulaban con otros complejos semejantes, en una dinámica promovida por la

[1] Sergio Gómez retoma la definición de Manzanilla de área de actividad publicada en 1986: "La concentración y asociación de materias primas, instrumentos de trabajo, o deshechos en superficies o volúmenes específicos, que reflejen actividades particulares", las cuales dependiendo de la función que pudieran reflejar, pueden estar relacionadas con "la producción, el uso o el consumo, el almacenamiento y la evacuación".
"[L]os espacios y volúmenes que conforman las unidades arquitectónicas son los patios, las plazas, los cuartos, los aposentos, los basamentos de los templos, los pasillos, los pórticos y los altares.". Gómez aclara que las áreas de actividad fueron detectadas, para el tiempo de elaboración de su tesis, macroscópicamente (Gómez 2000: 4, 51).

[2] Gómez define unidad arquitectónica de la manera que sigue: "[u]na unidad arquitectónica está conformada por diferentes espacios cerrados (techados) o volúmenes distribuidos generalmente en torno a un espacio abierto (plaza o patio) e integrados por medio de elementos que definen el sistema de circulación. El Patio Blanco o el Patio Rojo y los espacios en torno a éstos en el Conjunto de Atetelco serían ejemplos de unidades arquitectónicas" (Gómez 2000: 51-52).

organización estatal teotihuacana (Gómez 2000: 3). Debido a la distribución de componentes arquitectónicos, acabados y ubicación respecto al centro cívico y ceremonial de la ciudad, S. Gómez propuso que La Ventilla 1992-1994, así como el Grupo 5´, fueron centros de barrios de élite teotihuacanos. La Ventilla, al parecer, se especializaba en la producción lapidaria y el trabajo de concha para vestimenta. Por su parte, y con base en los hallazgos de distintos proyectos arqueológicos, Linda R. Manzanilla agregó a la propuesta de centros de barrio de Gómez, otras locaciones como Tepantitla, Yayahuala y Teopancazco (Manzanilla 2009: 29, 31).

La atribución de funciones a los espacios de la antigua ciudad está determinada por las características de las excavaciones arqueológicas; señaló S. Gómez que debido a las técnicas de excavación y registro arqueológicos, con excepción de Oztoyahualco 15B, Tlajinga 33 y La Ventilla 1992-1994,[3] en el caso de locaciones como Tetitla, Tepantitla, Atetelco, Zacuala, Yayahuala, Xolalpan, Tlamimilolpa y La Ventilla A, B y C, *es difícil y en algunos casos imposible saber simplemente cuál era la función a la que estuvieron dedicados* (Gómez 2000: 9). Posiblemente los estudios comparativos de la plástica monumental, en relación con sus contextos de ubicación, pueden aportar datos acerca de las funciones de los espacios arquitectónicos.

A diferencia de otros posibles centros de barrio, los restos del Barrio de La Ventilla, contiguo al Gran Conjunto, un importante edificio urbano, mostraron que las funciones sociales, políticas, religiosas y económicas se realizaban en conjuntos arquitectónicos separados. Señalan los arqueólogos que, tipológicamente, los indicadores jerárquicos son más marcados en los centros de barrio, que al interior de los *conjuntos departamentales* teotihuacanos,[4] lo cual

[3] Habría que agregar los estudios recientes de las áreas funcionales de Teopancazco, basados en las excavaciones del proyecto "Teotihuacan: élite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco", a cargo de la Dra. Linda R. Manzanilla.

[4] Manzanilla señala que queda mucho por aprender acerca de las relaciones entre los habitantes de los complejos habitacionales teotihuacanos: parentesco, servidumbre, clientes, linajes, etc. (Manzanilla 2009: 24).

debe tomarse en consideración en la interpretación de los materiales con posibles grafemas hallados en los conjuntos arquitectónicos de La Ventilla.

El territorio explorado durante el Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994 fue dividido por los arqueólogos en cuatro *frentes de excavación*, cada uno con funciones diferentes en la estructura del *centro de barrio*. Todos los frentes de excavación con rasgos de élite presentaron espacios con pintura monumental, es en el segundo Frente de Excavación donde se ubica el Conjunto de los Glifos,[5] edificio que presenta particular interés para el presente estudio, pues es donde se hallaron importantes grafemas que serán estudiados en el presente apartado.

Ubicación

El territorio explorado durante las excavaciones del Proyecto La Ventilla 1992-1994 se encuentra al suroeste de la Ciudadela y el Gran Conjunto, en los cuadrantes S1W1, S1W2, N1W1 y N1W2 del plano de Millon. Se localiza del lado oeste del núcleo ceremonial de Teotihuacan y estaba en relación de contigüidad geográfica con el posible centro de barrio de Yayahuala.[6]

El barrio de La Ventilla posiblemente fue sobresaliente en la jerarquía urbana por su relación espacial con el centro cívico de la ciudad y también por la distribución funcional de sus espacios, pues interpretan los arqueólogos que había un conjunto arquitectónico asignado para cada una de las funciones que caracterizan un centro de barrio, según el mencionado modelo. Este centro de barrio posiblemente estaba integrado a una de las cuatro divisiones administrativas de la ciudad en cuadrantes, marcados por el cruce de la Avenida de los Muertos con las avenidas Este y Oeste, en un sector de la ciudad cuyo *emblema* fue representado mediante la imagen de un cánido, siguiendo la propuesta de Manzanilla (2009: 37-38).

[5] Gómez define *conjunto arquitectónico* como "una construcción integrada generalmente por varias unidades y elementos arquitectónicos. Un conjunto está limitado por muros y separado de otros similares por calles: Tetitla, Zacuala, Yayahuala, Atetelco o La Ciudadela misma son ejemplos de conjuntos arquitectónicos" (Gómez 2000: 52).

[6] Linda R. Manzanilla propuso que posiblemente Yayahuala fue un centro de barrio teotihuacano (2009: 29).

Exploraciones arqueológicas

El encuentro accidental de un antiguo marcador de juego de pelota motivó el inicio de las excavaciones arqueológicas en el territorio de Rancho La Ventilla. El hallazgo despertó el interés por las formas talladas en la superficie del marcador, las cuales, aparentemente, se relacionaban con un estilo plástico característico de la costa del Golfo de México.[7] La búsqueda del contexto arqueológico del marcador motivó las excavaciones del Proyecto 1962-1964 en el conjunto La Ventilla A, a cargo del arqueólogo Román Piña Chan. Durante el proyecto, se realizó el descubrimiento de tres sistemas de estructuras los cuales fueron excavados parcialmente (Piña Chan 1963). A partir de esta exploración, se ha considerado que en La Ventilla se ubicaba un barrio de artesanos, dedicados al trabajo lapidario y de la concha (Piña Chan: 57). R. Piña Chan, realizó excavaciones parciales del sector denominado como La Ventilla A, sistemas I, II y III.

Durante el mismo proyecto se realizaron las excavaciones en el sector llamado La Ventilla B; a cargo del arqueólogo Juan Vidarte.[8] Las exploraciones, realizadas en 1964, formaban parte de una operación de rescate arqueológico que produjo el encuentro de cientos de estructuras arquitectónicas con entierros y ofrendas, que reforzaron la hipótesis de un fuerte contacto entre ese sector de Teotihuacan y la costa del Golfo. No existe registro de información acerca de

[7] Luis Aveleyra Arroyo describió las circunstancias en las que la Estela de La Ventilla fue encontrada y señaló que algunos hallazgos durante las excavaciones posteriores del contexto en que se ubicaba mostraban la influencia de las culturas del Golfo en Teotihuacan (Aveleyra 1963: 18-19). De manera semejante, Román Piña Chan relata que la Estela de La Ventilla fue hallada, durante las excavaciones que estuvieron a su cargo, en lo que se conoce como el Sistema 1 de La Ventilla A. La Estela se encontraba al frente de unos altares, y los arqueólogos hallaron indicios de que fue reutilizada por los habitantes del nivel donde fue encontrada. Los resultados de esta exploración, siguiendo a Piña Chan, confirmaron la existencia de barrios de artesanos en Teotihuacan. También, con base en los hallazgos de fragmentos de yugos, conchas y otros indicios se desarrolló la hipótesis de que existió, durante el apogeo teotihuacano, la presencia de un grupo de artesanos con contactos comerciales con la costa del Golfo (Piña Chan 1963: 50-52).

[8] Las estructuras de La Ventilla B y C se encuentran al oeste y noroeste de los frentes explorados en 1992-1994 (Gómez y. Núñez 1999: 85).
Acerca de la relación entre los hallazgos de La Ventilla B con la costa del Golfo se puede consultar el trabajo de Evelyn Rattray y María Elena Ruiz (1980).

quién dirigió las exploraciones que se realizaron en La Ventilla C; no se elaboraron publicaciones acerca de los resultados de las excavaciones.[9]

Décadas más tarde, en una zona cercana, iniciaron las excavaciones del Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994, a cargo del arqueólogo Rubén Cabrera, en el marco del Proyecto Especial Teotihuacan, dirigido por Eduardo Matos Moctezuma. El proyectó inició por una operación de salvamento previo a la construcción de un centro comercial.



Lámina 54. Edificaciones del Frente de Excavación 2 de La Ventilla. La Plaza de los Glifos se encuentra señalada con el número 1. Según dibujo publicado por Cabrera, 2003 p. 23.

Se registraron y publicaron materiales con posibles grafemas principalmente procedentes de los frentes de excavación número 2 y 4 del mencionado proyecto arqueológico. Román Padilla y Julio Zúñiga coordinaron los

[9] Según datos de Evelyn Rattray y María E. Ruíz G. (1980: 110).

trabajos del Frente de Excavación 2, un conjunto amurallado en el cual fue encontrada la Plaza de los Glifos. Felipe Nava y posteriormente Néstor Paredes coordinaron los trabajos del Frente de Excavación 4 (Serrano 2003: 31).

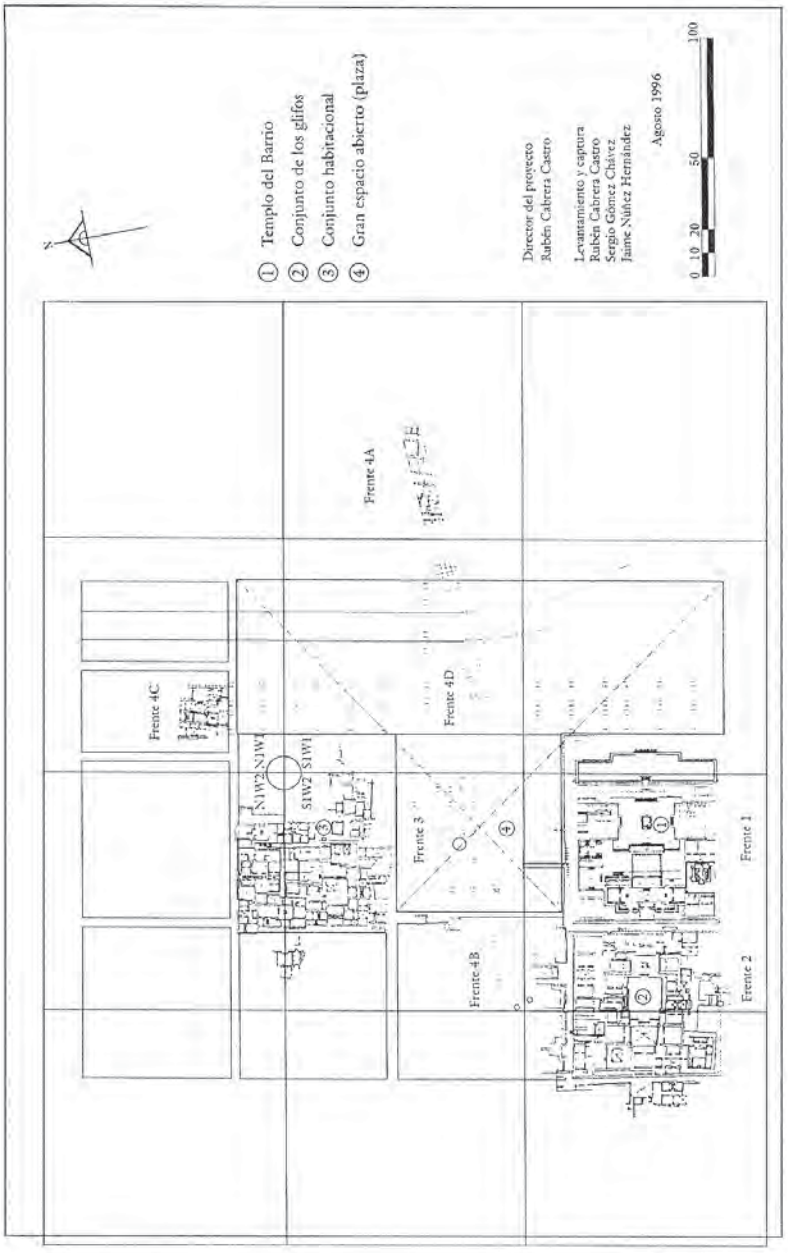


Lámina 55. En esta lámina se puede ver la distribución de los cuatro Frentes de Excavación. Según plano publicado en Gómez y Núñez, 1999, p. 94.

En el resto de los frentes de excavación posiblemente hubo grafemas, pero el estado de conservación o las características compositivas de sus contextos plásticos no permiten actualmente comprobarlo.

Los materiales procedentes de las excavaciones del Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994 continúan en proceso de estudio y sólo han sido publicados parcialmente, por lo tanto la información con que se cuenta acerca de las imágenes gráficas es parcial, sobre todo en lo relativo a los materiales cerámicos y escultura.

Fechamientos

Como en el resto del presente trabajo, las dataciones que se citan en el presente apartado corresponden a las cronologías tal y como los manejan los distintos autores encargados de ubicar cada hallazgo arqueológico en una línea temporal, las fechas son dispares porque muchas veces se trata de fechamientos relativos, realizados con distintos criterios y correlacionados con las fases cerámicas.

En tanto los conjuntos arquitectónicos de La Ventilla siguen siendo objeto de exploración y se publica nueva información acerca de los fechamientos de sus distintos sectores, comenzaré por mencionar los nuevos hallazgos en torno a este tema, para a continuación hacer una semblanza de los datos publicados con anterioridad, relacionados con la datación de las distintas áreas funcionales de La Ventilla.

Durante la V Mesa Redonda de Teotihuacan, celebrada en 2011, los arqueólogos Jaime Delgado y Roberto Esparza presentaron una ponencia en la cual sostienen que las zonas funcionales establecidas por Gómez a partir de los hallazgos del Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994, posiblemente no conformaban una, sino dos unidades políticas, económicas y administrativas (Delgado y Esparza en prensa). Sostuvieron lo anterior con base en evidencia de distinta naturaleza, parte de ésta fueron los nuevos hallazgos de subestructuras en el área de La Ventilla y sus fechamientos. Los arqueólogos reportaron que, según indican los nuevos hallazgos, mismos que pronto serán publicados, los conjuntos

conocidos como Templo de Barrio y el Conjunto Administrativo, mejor conocido como Conjunto de los Glifos, son de mayor antigüedad que el conjunto excavado en el Frente 3, identificado como viviendas de artesanos y de los administradores de la producción de estos últimos. El nivel constructivo más antiguo del Templo de Barrio y del Conjunto de los Glifos fue fechado en la Fase Miccaotli (150-250 d.C.), anterior a los Edificios de Bordes Rojos.

> A reserva de dar cuenta de estas evidencias en un artículo en preparación (Delgado y Cabrera en prensa), lo que nos parece relevante ahora es reiterar que estas temporalidades tempranas (Tzacualli-Miccaotli) son muy anteriores a las registradas en las numerosas excavaciones profundas del Conjunto de los Artesanos, donde a pesar de que se reporta cerámica de la fase Miccaotli (Gómez 2000), no hay indicios de construcciones teotihuacanas, por lo cual se puede afirmar que los tres conjuntos no coexistieron al menos durante la primera mitad del desarrollo de La Ventilla (Delgado y Esparza en prensa).

Esta nueva datación afecta la concepción de la unidad geográfica del centro de barrio o distrito, pero no modifican la datación de las muestras que atañen a la presente investigación y que se verán a continuación.

En el caso de la pintura o el esgrafiado sobre superficies inmuebles, resulta posible circunscribirse a los fechamientos propuestos para áreas específicas.

Las figurillas de cerámica obtenidas durante el proyecto La Ventilla 1992-1994 fueron estudiadas por Kim Goldsmith (2000). La arqueóloga reportó que correspondían a *fases tardías de la ocupación teotihuacana (450-750 d.C.) y Coyotlatelco (750-1000 d.C.).*[10] Las figurillas principalmente se hallaron entre los materiales de relleno, pocas veces en contextos primarios.

Aún es necesario esperar la publicación de los resultados de los estudios de vasijas y utensilios de cerámica procedentes de las recientes excavaciones en La Ventilla.

Frente de Excavación 1

[10] Las correspondencias entre fechas y fases corresponden al trabajo de registro y clasificación elaborado por Goldsmith (2000: 21).

Hasta antes de los nuevos hallazgos anteriores a los Edificios de Bordes Rojos se consideraba que en el área identificada como Templo de Barrio la secuencia constructiva comenzó hacia el año 200 d.C., cerca de los inicios de la Fase Tlamimilolpa; esta etapa fue registrada en la unidad del Patio de los Bordes Rojos.

En el sector identificado como Templo de Barrio posiblemente hubo grafemas, en el llamado Patio de los Chalchihuites, fechado en Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano, hacia el año 350 d.C. (Cervantes 2007); pero no es posible confirmarlo debido a las características compositivas.

Frente de Excavación 2

En el caso del Frente 2 de Excavación, las edificaciones de los niveles más profundos del área se fecharon para la fase Miccaotli (Cervantes 2007: 31), y como reportan los arqueólogos, hubo una etapa constructiva anterior a los Edificios de Bordes Rojos. En los últimos niveles de ocupación los arqueólogos hallaron cerámica tipo Coyotlatelco.

En este frente se encontraron varios edificios con murales en distintos niveles de ocupación.

Así como en el conjunto arquitectónico identificado como Templo del Barrio, en el Conjunto de los Glifos hubo subestructuras que fueron construidas a inicios de la Fase Tlamimilolpa, hacia el año 200 d.C. Esta fase constructiva se caracteriza por líneas de pintura roja que resaltan los elementos constructivos. No han sido publicadas a la fecha posibles grafemas correspondientes a esta etapa en el Conjunto de los Glifos.

Los hallazgos del proyecto La Ventilla 1992-1994 en el Frente de Excavación 2 posibilitaron la formulación de una propuesta de seriación

cronológica para la pintura mural, elaborada por Sergio Gómez Chávez y Román Padilla (1998). Los murales fueron fechados de la manera siguiente:[11]

1.- Unidad Sur del Patio Jaguares. Fase Tlamimilolpa Temprano.

Este nivel constructivo contiene los llamados Edificios de Bordes Rojos, que tienen la evidencia más antigua de pintura mural del conjunto arquitectónico. Corresponde temporalmente al de los edificios pintados de manera similar en el Frente 1. No fue posible reconocer grafemas entre las imágenes publicadas pertenecientes a este sector.

2.- Nivel de los Jaguares. Fases Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. Este nivel está asociado con el nivel del Patio Chalchihuites del Frente 1. Los murales del nivel de los jaguares presentan posibles grafemas infijos en volutas que emergen de sus fauces; se ubican en el cuarto y pórtico norte del sector. En el Patio de los Glifos, que pertenece al mismo nivel constructivo que los murales con motivos de felinos, se hallaron dos entierros primarios y uno secundario, cuyos materiales asociados permitieron el fechamiento del patio para la fase Tlamimilolpa. En el cuarto oeste se encontraron pintados motivos polilobulados vacíos y en el sureste estos polilobulados tienen inserta la imagen de una estrella. Como se verá más adelante, algunos autores identifican los polilobulados como cerros y como topónimos; esos polilobulados son contemporáneos de las imágenes de felinos del conjunto arquitectónico.

El arqueólogo Rubén Cabrera, en una primera instancia, propuso una fecha aproximada para el nivel constructivo de la Plaza de los Glifos de 450 d.C. (1996: 213) pero fue fechado en otra publicación entre los años 300 y 450 d.C., entre las fases Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan Temprano (1996).

René Millon describió cómo, después de haber alcanzado Teotihuacan su extensión máxima de 22.5 km.^{2} en la fase Miccaotli, en la fase Tlamimilolpa el área de la ciudad disminuyó, mientras que la población iba en aumento (Millon

[11] El método de datación de los murales hace referencia tanto al contexto arquitectónico como al estratigráfico (Gómez y Padilla 1998: 202-203).

1966 b: 73-74). Esta tendencia se mantuvo hasta mediados de Xolalpan. Según los resultados de los arqueólogos de La Ventilla, ésta es la época en que se mantuvo en uso la Plaza de los Glifos.

Estudios arqueomagnéticos y de radiocarbono recientemente aplicados a materiales de Teopancazco (Manzanilla 2001a; Soler Arechalde et al. 2006) produjeron ajustes a la cronología de las fases teotihuacanas. Según los nuevos fechamientos, la fase *Tlamimilolpa comprende de 200 a 350 d.C.; Xolalpan de 350 a 550 y Metepec de 550 a aproximadamente 650 d.C*. Siguiendo esta cronología, la Plaza de los Glifos fue pintada aproximadamente en 350 d.C., unos cien años antes de la fecha que propuso inicialmente R. Cabrera.

3.- Superposición al Nivel de los Jaguares, Nivel Sacerdotes. Fase Xolalpan Tardío: 550-600 d.C., según la periodización que manejaron los arqueólogos encargados de las excavaciones. En este último nivel no cambió el patrón de la distribución del espacio arquitectónico respecto del nivel anterior. En el pórtico del Cuarto Este es posible reconocer grafemas en los trajes y parafernalia de las figuras antropomorfas; mientras que en las cenefas del Cuarto Norte hay cenefas con posibles grafemas con forma de estrellas de cinco puntas y en el Cuarto Oeste hubo pinturas de motivos identificados como felinos frontales ataviados con braguero y con cenefas con estrellas de cinco puntas.

En el piso de un cuarto de la unidad noroeste del Frente de Excavación 2 se conservaron posibles grafemas de configuración zoomorfa.

Frente de Excavación 3

Este sector contiene al conjunto Arquitectónico A, que fue construido de Tlamimilolpa hasta Metepec, con una ocupación hasta Coyotlatelco (Gómez 2000: 74). La Unidad Arquitectónica 1 del Frente 3 fue construida en Xolalpan. La Unidad Arquitectónica 2, corresponde a Xolalpan–Metepec. Las Unidades Arquitectónicas 3, 4 y 6 del Frente 3 estuvieron en funciones durante el mismo periodo que la Unidad Arquitectónica 2. El conjunto arquitectónico B, que no fue excavado en su totalidad, presentó pintura mural fechada para la fase Xolalpan

Tardío. En el conjunto arquitectónico B se conservaron pintados restos de motivos de felinos, pero debido al estado fragmentario de los murales no es posible identificar grafemas.

Frente de Excavación 4

Los niveles más profundos de excavación del Frente 4 fueron fechados para la fase Tlamimilolpa Tardío, entre 250 y 350 d.C. El arqueólogo Néstor Paredes consideró que las unidades arquitectónicas quizás se construyeron en la fase Xolalpan.

Los murales del Frente de Excavación 4 se encontraron en dos cuartos contemporáneos entre si, el Cuarto Norte y en Cuarto Sur del sector C; ésta fue un área parcialmente excavada. Paredes reporta que los murales se fecharon en la fase Xolalpan, aunque Cervantes menciona un margen temporal de Xolalpan Tardío hasta Metepec (2007).

> El conjunto debió estar compuesto por varias unidades arquitectónicas, de las cuales se exploraron parte de cuatro (A, B, C y D) que están conformadas por una serie de cuartos porticados, pasillos y patios principalmente. En la Unidad 4C-A se identifican dos fases constructivas. En el nivel más bajo podemos observar un patio central, en el oeste un cuarto con pilastras que presenta pintura mural. En los muros de este espacio se encuentran motivos que representan tocados (Cervantes 2007: 67-68).

Un mural en el cual alternan dos tocados distintos distribuidos en forma de secuencia alternada presentan grafemas.

El tránsito de la fase Tlamimilolpa a Xolalpan, cuando estaba en actividad el nivel constructivo del Patio de los Glifos y otros sectores de La Ventilla con posibles grafemas, fue de grandes cambios en Teotihuacan. Gómez coincide con la interpretación de que la fase Xolalpan se caracterizó por:

> [P]rofundos cambios en las condiciones económicas y sociales de la sociedad teotihuacana, [que condujeron a la] inestabilidad política y económica que repercutió directamente en la población de la ciudad, afectando a los sitios que formaban la esfera de interacción y probablemente otros aún más lejanos (2000: 59-60).

Como se vio, la edificación de la Plaza de los Glifos, el lugar donde se encontró la muestra más extensa conocida a la fecha de grafemas teotihuacanos que conforman una unidad compositiva, está fechada para algún momento cercano a la transición entre las fases Tlamimilolpa y Xolalpan. ¿Hubo en Teotihuacan grafemas anteriores a 350 d.C? Si es así, la evidencia de pintura monumental en los muros de edificios tempranos, como los de La Ciudadela en etapas anteriores al Templo de la Serpiente Emplumada, indica que, al menos en algunas ocasiones, los posibles grafemas teotihuacanos se presentaban en forma de composiciones estructuradas de manera semejante a los murales del Patio de los Chalchihuites de La Ventilla (fechado hacia 350 d.C.), es decir, en forma de secuencias de un elemento repetido; es debido a esta característica de las composiciones tempranas que no es posible observar relaciones entre componentes que permitan sostener propuestas de identificación de posibles grafemas. De lo anterior se desprende la respuesta a otra pregunta: ¿existen diferencias entre las composiciones con grafemas y los grafemas mismos que indiquen transiciones entre fases temporales? Es posible responder que de épocas constructivas simultáneas y posteriores a las fases Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano se conservan imágenes cuyas características compositivas permiten sostener diversas propuestas de identificación de grafemas, pues como en el caso de las pinturas en el piso de la Plaza de los Glifos, y las imágenes de tocados encontrados en la Unidad 4C-A, se oponen de diversas maneras una variedad de motivos plástico, formando patrones compositivos que pueden ser comparados con la organización sígnica de las escrituras mesoamericanas.

Si *no* hubo grafemas anteriores a la transición entre las fases Tlamimilolpa y Xolalpan, los cambios en la sociedad teotihuacana durante la transición posiblemente trajeron consigo la adopción de un modo de comunicación mediante grafemas, que incorporó a su repertorio y re-significó algunos motivos ya presentes de antemano en la tradición de las imágenes visuales teotihuacanas.

Función del área urbana

Las excavaciones realizadas durante el periodo 1962-1964 en el territorio de La Ventilla revelaron materiales que fueron interpretados como procedentes de un barrio teotihuacano habitado por artesanos relacionados con la costa del Golfo.

Posteriores excavaciones permitieron conocer con mayor detalle las funciones de ese sector de la ciudad. Las funciones de algunos edificios del área conocida como La Ventilla se especificaron a partir de las excavaciones llevadas a cabo entre 1992 y 1994. Los arqueólogos determinaron que en cada Frente de Excavación se llevaban a cabo actividades distintivas. Los nuevos hallazgos propiciaron la formulación de las funciones diagnósticas de un centro de barrio teotihuacano.

Conforme con la hipótesis que propone que la cuidad de Teotihuacan estaba dividida políticamente en barrios (Millon 1973), fue posible contrastar la distribución arquitectónica y los restos materiales hallados durante la temporada de excavación 1992-1994, con la distribución de otro posible centro de barrio, Teopancazco. Las excavaciones dirigidas por la Dra. L. R. Manzanilla en Teopancazco mostraron que posiblemente centros de barrio más cercanos al centro cívico de Teotihuacan contaban con complejos de edificaciones con funciones específicas.[12] La arqueóloga Manzanilla observó que en el caso del conjunto arquitectónico de Teopancazco, ubicado en la periferia urbana, las distintas funciones del centro de barrio pudieron haberse llevado a cabo en sectores separados de un mismo conjunto arquitectónico (2009: 29).

Frente de Excavación 1

Gómez propuso que este sector correspondía al Templo de Barrio, el cual se caracterizaba por funciones de tipo *público* e *institucional* relacionadas con el ritual religioso, la administración y el gobierno urbanos (2000). Se trata de una gran

[12] Los componentes de un centro de barrio teotihuacano, fueron propuestos por Sergio Gómez y desarrollados por Manzanilla. Siguiendo a Manzanilla, el primer componente es el sector ritual, el segundo el sector administrativo, el tercero es un componente especializado en la producción artesanal especializada, el cuarto es el componente residencial en el cual posiblemente vivían los dirigentes del barrio, en el quinto componente habitaba el personal militar, el sexto componente son lugares de almacenamiento y cocina, donde se preparaban alimentos para los artesanos y militares y el séptimo componente lo constituye un gran espacio abierto, para el intercambio y quizas el juego de pelota (Manzanilla 2009: 27).

plaza de tres templos, con patios y recintos subordinados. El conjunto arquitectónico ocupaba un módulo espacial de 4000 m², un área comparable a la del Frente 2, otro conjunto arquitectónico contiguo con posibles funciones también de carácter *público* e *institucional*. La composición arquitectónica de la plaza de tres templos es identificada por varios autores como un área dedicada al ritual y al intercambio, y es parte de los rasgos diagnósticos de un centro de barrio teotihuacano (Manzanilla 1993: 19).

En su totalidad, el Frente de Excavación 1 mide cerca de 4500 m²; contiene los restos de un conjunto arquitectónico amurallado de 63 x 71 m² aproximadamente, con buenos acabados de estuco que lo distinguen de algunos conjuntos habitacionales vecinos. Cuenta con varios niveles de ocupación. El segundo nivel se encuentra la unidad denominada "Patio Chalchihuites", que corresponde temporalmente al de la Plaza de los Glifos; tiene pintura mural que se interpretó como *imágenes de sacrificio*: cuchillos curvos y diseños cortados identificados por algunos autores como corazones seccionados de los cuales mana sangre, rodeados por cenefas con círculos pintados, las cuales inspiraron la denominación del patio. La función del conjunto arquitectónico fue identificada como templo de barrio con base en el estudio de elementos como la distribución planimétrica, el simbolismo de las imágenes de la plástica, la identificación de actividades que excluyen las de tipo doméstico, como preparación y consumo de alimentos y enterramientos (Gómez 2000: 17-24).

Cervantes describió la relación entre las funciones de los conjuntos arquitectónicos que albergaban los frentes de excavación 1 y 2:

> En ambos conjuntos se realizarían actividades relacionadas con el control del barrio, en la distribución de los recursos, almacenamiento de excedentes, cohesión, control ideológico por medio de la religión en rituales y ceremonias, así como actividades institucionales relacionadas con la administración y la política (2007: 253).

Más allá del énfasis en la imaginería de tipo religioso-ritual de derramamiento de sangre del Frente 1, y de otros contrastes entre los materiales gráficos que

caracterizan a ambos conjuntos arquitectónicos, parece que aún es difícil establecer qué era lo que distinguía las funciones de ambos sectores.

Frente de Excavación 2

Gómez propuso que este sector tenía funciones de tipo *público* e *institucional,* y estaba dedicado a la administración y/o al gobierno y enseñanza, con algunos espacios subordinados, posiblemente usados como dormitorios y cocinas.

El Frente de Excavación 2 se encuentra al oeste del Frente de Excavación 1. Mide cerca de 4200 m². Contuvo un conjunto arquitectónico amurallado con finos acabados constructivos que tuvo varios niveles de ocupación. Los arqueólogos encontraron 3 niveles con pintura mural.

En el segundo nivel constructivo, posterior a los Edificios con Bordes Rojos hay restos de pinturas murales con motivos interpretados como felinos con figuras antropomorfas sobre el lomo y montañas relacionadas por los arqueólogos con representaciones de Venus. La Plaza de los Glifos fue contemporánea a este sector; el arqueólogo R. Cabrera consideró que las dimensiones y los acabados arquitectónicos de este lugar corresponden a una unidad habitacional del *tipo residencial* o *tipo Palacio*.[13] Posteriormente, los arqueólogos S. Gómez y J. Núñez con base en el tipo de arquitectura y la pintura mural, propusieron la hipótesis de que el Conjunto de los Glifos pudo haber albergado a sectores de la élite del barrio de La Ventilla, que realizaban en esos espacios actividades institucionales como la enseñanza de la lectura, actividades administrativas o seculares.

Gómez señaló que la atribución a los espacios del Frente 2 de funciones relacionadas con la ocupación de un grupo de la élite del barrio se realizó con base en *las características arquitectónicas, espaciales y la pintura en pisos y muros* (2000:28-30). Gómez consideró que en este frente se ubicaban espacios de uso administrativo, institucional, de enseñanza o de *tipo secular*. Los edificios del

[13] Cabrera aclara que estos tipos de edificaciones "se caracterizan por estar constituidos por grandes espacios habitacionales asociados a templos, altares, plazas y patios, cuyos muros muestran un excelente acabado y algunos están decorados con murales que representan diferentes temas. Se componen de varias secciones formadas por patios o plazas enmarcadas por aposentos colocados –según la clásica distribución teotihuacana- estableciendo así complejos de tres estructuras, de acuerdo a los puntos cardinales" (1996: 28).

Conjunto de los Glifos pertenecen a la categoría de *edificios públicos*, en su gran mayoría sin evidencia de haber sido utilizados como vivienda.[14] En opinión de Gómez, en el sector administrativo del barrio pudieron haberse realizado reuniones de *personajes representantes de lugares, grupos o actividades, y la plaza funcionando como una sala de consejo* (2000: 29).

En un conjunto de espacios arquitectónicos coordinados, ubicados en el segundo nivel constructivo del Frente 2, se encontraron imágenes diversas, que a continuación se enuncian.

En dos cuartos ubicados al oeste y sureste de un patio menor en tamaño a la Plaza de los Glifos, fueron pintados motivos polilobulados, posibles imágenes de cerros (2000: 27-28). También en el cuarto y pórtico norte del mismo patio hubo imágenes de felinos con personajes antropomorfos sobre el lomo. Dichos motivos se encontraron alrededor de un patio contiguo a la Plaza de los Glifos. En otro patio cercano a dicha plaza se pintó a un personaje antropomorfo interpretado por Cabrera como Xólotl; la imagen en cuestión estaba rodeada por recintos con murales con imágenes de grandes aves.

También en el segundo nivel constructivo se reportaron restos de posibles grafemas en recintos diferentes de la Plaza de los Glifos, cuyas imágenes no han sido publicadas. Corresponde a este nivel constructivo un grafiti esgrafiado en un muro con una imagen antropomorfa acompañada por un grafema contiguo. Posiblemente la diversidad de los motivos pintados en este sector de La Ventilla estuvo determinada por las distintas funciones de los espacios arquitectónicos.

El arqueólogo S. Gómez propuso que posiblemente la Plaza de los Glifos estuvo dedicada a la instrucción de la lectura (2000: 29-31). En un trabajo posterior, Timothy King y Sergio Gómez proponen que la Plaza de los Glifos fue

[14] Gómez distingue entre residencias y conjuntos habitacionales teotihuacanos, las primeras cobijan a los grupos de élite, pertenecientes a la clase dominante: *familias de comerciantes, administradores, astrónomos, sacerdotes, emisarios del templo, pintores, militares y, en general, todos aquellos grupos corporados, de linaje y de los sectores que controlan directamente algún aspecto de la producción*. Los segundos estaban ocupados por *artesanos dedicados a la producción directa de bienes, es decir por familias de artesanos altamente especializados*. Los indicadores de la diferenciación son rasgos contrastivos en la alimentación, construcción, decoración, objetos utilitarios, evidencias religiosas y de conocimientos (2000: 600-603).

escenario de un evento institucional (2004: 240), ya que hay evidencia de que la plaza llevaba tiempo en uso cuando los glifos fueron pintados. En un trabajo reciente, J. Nielsen y Ch. Helmke critican la hipótesis elaborada por T. King y Gómez según la cual los *glifos* del patio tuvieron el valor de antropónimos y topónimos; critican también los argumentos en los cuales se basa la traducción de los *glifos,* pues éstos no contienen *signos fonéticos claros* y no hay evidencia sólida del uso de locativos, además de que no hay evidencia de sustantivos geográficos como montañas, árboles etc. (Nielsen y Helmke 2011). Por su parte, proponen que la Plaza de los Glifos fue un espacio utilizado para rituales de curación y que los grafemas fueron fundamentalmente logogramas, pues carecen de afijos, por ejemplo de tipo locativo. Proponen que, más bien, los grafemas representaban nombres personales y títulos, ya fuera de entes que provocan enfermedades o que las curan, pero no nombre de lugar. Para comprobar la viabilidad de las distintas propuestas interpretativas se requiere de un estudio comparativo extenso de los grafemas teotihuacanos y sus contextos, para intentar explicar cuál era la relación de las imágenes con los espacios arquitectónicos. Hasta no llevar a cabo dicho estudio comparativo, no será posible aproximarse a la comprobación de las hipótesis relativas a la significación de los posibles grafemas. Es mi propósito iniciar, con el presente trabajo, dicho estudio comparativo.

Por otra parte, en las edificaciones que rodeaban al Patio Jaguares en el tercer nivel constructivo se pintaron secuencias de ofrendantes antropomorfos de perfil, ataviados con motivos relacionados con aves, y resueltos en tonos de rojo, en sustitución de las imágenes de los felinos con figuras antropomorfas sobre el lomo del nivel constructivo anterior. En otros posibles sectores administrativos de centros de barrio teotihuacanos, como Teopancazco, Cuarto 1, y Tepantitla, Cuarto 2, hay pinturas murales con temas similares a los de este nivel constructivo de La Ventilla. Las escenas conformadas por secuencias de personajes antropomorfos que ofrendan dispersando líquidos y/o semillas son un tema teotihuacano frecuente en las imágenes plásticas que pudo haber caracterizado

ciertos espacios de los centros de barrio. Como regla, contrastan los motivos zoomorfos distintos en los atuendos de los personajes de las escenas de procesión en distintos centros de barrio; por ejemplo, hay motivos relacionados con felinos y agua en Teopancazco, motivos relacionados con la serpiente o el lagarto y cuchillos de sacrificio en Tepantitla, y como se mencionó, motivos relacionados con aves en La Ventilla.

Debido a las características de los materiales hallados en los cuartos al sur y noroeste del conjunto arquitectónico, se ha sugerido que éstos fueron aposentos o espacios de cocina y servicio, dedicados a la atención de los requerimientos de la élite para la cual estaban destinados los espacios del Frente 2 (Gómez y Núñez 1999: 105; Gómez 2000: 31).

Retomo con propósitos comparativos el modelo de centro de barrio teotihuacano de S. Gómez, en el cual el área de La Ventilla fue definida como un *barrio de élite* (Gómez 2000, Manzanilla 2009).

Frente de Excavación 3

El área del Frente de Excavación 3 fue de 4235 m². S. Gómez dedicó un detallado trabajo de tesis a este frente, al que atribuyó funciones residenciales. El arqueólogo infirió que el Conjunto Arquitectónico A de este frente estaba dedicado a la *vivienda y ocupación de varios grupos domésticos dedicados a la producción artesanal especializada en lapidaria y concha. […]* La *clase dominante* residiría en el *Conjunto Arquitectónico B,* de donde procedía el *abastecimiento de la materia prima, apareciendo como propietarios del trabajo* (Gómez 2000: 548, 552).

Frente de Excavación 4

Los arqueólogos consideraron que el conjunto arquitectónico de la sección 4A posiblemente contenía las residencias de *varios grupos domésticos de élite desarrollando diversas actividades (religiosas y domésticas) en cada una de las unidades* (Gómez 2000: 34). Como un indicador del estatus de los habitantes, los arqueólogos tomaron en cuenta los acabados arquitectónicos de la sección 4A,

que no presentaron estuco. Se sugirió, con base en la interpretación de los enterramientos, que este sector funcionó como vivienda.

La sección 4B, más cercana al Templo del Barrio y al Conjunto de los Glifos, también fue interpretada como un área vivienda.

El sector 4C fue interpretado como residencia de grupos de élite; está ubicado al noreste del Frente de Excavación 3 y contiene el basamento de un templo y restos de recintos pintados con murales que refieren a tocados de élite, los cuales pudieron haber funcionado como grafemas o escenas que aludían a personajes con cargos políticos y/o religiosos realizadas con recursos de la sinécdoque. En un cuarto cercano hay también restos de pinturas con motivos acuáticos en un nivel posterior de ocupación. N. Paredes consideró que este conjunto *pudo haber funcionado como residencia de varios grupos domésticos* que realizaban en esta locación *actividades religiosas y domésticas* (Gómez 2000: 32-34).

Especialización del conjunto

El territorio del Rancho La Ventilla fue excavado en diferentes temporadas, correspondientes principalmente a los años 1962-1964 y 1992-1994. En cuanto a las excavaciones parciales en La Ventilla A y B, los reportes producto de la excavación dicen que en el área se ubicaba un barrio de artesanos, dedicados al trabajo lapidario y de la concha, conclusión que resultó coincidir con los resultados de las excavaciones del proyecto 1992-1994. En cuanto a los espacios en que se encontraban grafemas, según la interpretación de Gómez, el Frente 1 albergaba el Templo de Barrio, mientras que el Conjunto de los Glifos se ubicaba en el sector administrativo del barrio. En el Frente 3 se encontraban los aposentos dedicados a la producción artesanal y las actividades de la vida doméstica cotidiana de artesanos especializados en producción lapidaria y malacológica para atuendos de élite, mientras en el Frente 4 posiblemente se realizaban las actividades domésticas administrativas y religiosas de grupos de élite.

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

El hallazgo de una estela de piedra tallada relacionada con el juego de pelota, encontrada en contexto secundario, dio inicio a una serie de excavaciones en el territorio de La Ventilla. Desde el principio, los arqueólogos observaron evidencia de relaciones entre ese sector teotihuacano y la costa del Golfo. Aveleyra relacionó las características estilísticas de la Estela de La Ventilla con la costa del Golfo; consideraba en su momento que el monumento tenía rasgos *en el más depurado estilo Tajín* (1963: 16-17). Aveleyra se sumó así a un conjunto de autores que reconocen semejanzas estilísticas entre la plástica de la costa del Golfo y la teotihuacana, entre los cuales se encuentran Marquina, Beyer, Linné y Covarrubias, por mencionar algunos.

En el mismo año se publicaron *La estela teotihuacana de La Ventilla*, y un trabajo de Ignacio Bernal donde se identificaron elementos *decorativos* en los entierros del Sistema no. 1 de La Ventilla A; Bernal anunció los hallazgos de materia prima y artefactos que indican que en dicha locación *se* asentaba *un grupo artesanal que ha de haber tenido fuertes contactos comerciales con la costa del Golfo, durante el apogeo de Teotihuacán; y que funcionaba como un barrio en donde se manufacturaban determinados artículos para el consumo del centro* (Bernal 1963: 52).

En otro sector teotihuacano, el Barrio de los Comerciantes, claramente se identificó la presencia de *arquitectura foránea*, además de otros indicadores de migración e interacción de un barrio teotihuacano con la costa del Golfo (Rattray 1987; Price, Manzanilla y Middleton, 2000).

E. Rattray realizó el estudio de cerámica en entierros de La Ventilla A y B, entre los cuales hubo presencia de materiales procedentes de la Costa del Golfo, en lo particular de la zona del Tajín (2007:131). Por otra parte, se reportó que en las excavaciones del Proyecto La Ventilla 1992-1994, entre los materiales foráneos había cerámica con *motivos característicos de la costa del Golfo* y restos de especies de animales marinos consumidos y/o trabajados, que apuntan a relaciones entre la costa del Golfo y el sector teotihuacano (Rubio 2003: 48).

Cabe señalar que es necesario distinguir entre una zona geográfica y las culturas que en distintos momentos históricos se desarrollaron en ella. Es polémica la identificación de algunos rasgos estilísticos de la *decoración* relacionada con la costa del Golfo, particularmente cuando se hace referencia al Tajín, pues S. Gómez subraya que:

> Excavaciones estratigráficas realizadas recientemente en La Ventilla, indican que el estilo de volutas o entrelaces es utilizado en pintura mural teotihuacana, muchos siglos antes de la existencia del Tajín, aunque hay la posibilidad de una presencia en la región del Golfo de México para el periodo Clásico e inclusive anterior (2000: 14).

A diferencia de barrios teotihuacanos como Teopancazco, el barrio de La Ventilla no es considerado como foráneo; sin embargo, además de la costa del Golfo, en La Ventilla se ha evidenciado *presencia o influencia* oaxaqueña.

Durante las excavaciones realizadas por el proyecto La Ventilla 1992-1994, se descubrió en el Conjunto de los Glifos un basamento piramidal de un solo cuerpo, sobre el cual debió haberse erigido un templo. A los lados este y oeste de dicho basamento hay dos plazas pequeñas, rodeadas por aposentos porticados que se levantan sobre plataformas de un solo cuerpo, con muros en talud rematados con una moldura remetida. En los lados norte, sur y oriente de la Plaza de los Glifos, hay basamentos con fachadas en talud con molduras en forma de "U" invertida; este remate es poco común en las construcciones teotihuacanas. Las molduras de los basamentos han sido consideradas como parecidas a los tableros tipo *escapulario* de Monte Albán (Ruiz mecanoescrito inédito: 28-30; Cabrera 1996; Gómez 2000).

Las molduras de tipo oaxaqueño son evidencia estilística de la interacción ideológica, la cual puede ser indirecta; a diferencia de la evidencia de la interacción de carácter más bien económico del barrio de La Ventilla con la costa del Golfo. En este punto de la investigación no se observan motivos para considerar que la interacción con la costa del Golfo o con Monte Albán determinó

de alguna manera fundamental la estructura compositiva de los grafemas de La Ventilla.

Clase compositiva. Interpretaciones

Hay publicadas algunas imágenes de posibles grafemas sobre figurillas de cerámica y pintura monumental procedentes de La Ventilla. Son más escasas las publicaciones de imágenes sobre utensilios de cerámica.

Las figurillas de cerámica del Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994 comparten características con las figurillas procedentes de otros sectores de la urbe. La interpretación de los grafemas de las figurillas como nombres personales, como se verá más adelante, es polémica; para resolver algunas incógnitas acerca de la interpretación de estos materiales es necesario incluir los grafemas y demás símbolos gráficos en la clasificación tipológica, lo cual excede los límites de la presente investigación.

Por otra parte, en el Frente de Excavación 2 de La Ventilla coexisten, en diferentes niveles constructivos, composiciones de la Clase A –con una combinatoria de componentes basada en la coherencia icónica entre motivos figurativos-; de la Clase B –de base combinatoria simbólica-, y de la Clase C, las imágenes de tipo emblemático, que referirían a personajes por medio de atributos diagnósticos, están ausentes en la pintura monumental de La Ventilla conocida a la fecha.

En el Frente de Excavación 2 se encuentra la Plaza de los Glifos, cuyas imágenes han generado la mayor parte de los estudios acerca de la imaginería de La Ventilla; hay trabajos de interpretación general aún inéditos, particularmente dedicados a la periodización de la pintura monumental (Gómez y Gazzola en prensa), pero inició las interpretaciones Rubén Cabrera, con la propuesta de que en el piso de la Plaza de los Glifos había pintados topónimos o nombres de linajes (Cabrera 1996 a).

En el Frente de Excavación 4 se conservaron grafemas que definían la identidad de personajes específicos o de grupos sociales sobre imágenes de tocados.

En el año 2007 Lizeth Cervantes presentó una tesis con un estudio general de la pintura monumental de La Ventilla cuyo contenido será comentado más adelante.

Figurillas de cerámica de La Ventilla

Las exploraciones del Proyecto La Ventilla 1992-1994, trajeron a la luz varias muestras de pintura mural, las polémicas pinturas del piso de la Plaza de los Glifos, y un *corpus* de figurillas de cerámica que se encargó de clasificar Kim Goldsmith.

Goldsmith considera que posiblemente algunas figurillas fueron objetos de culto doméstico, juguetes, amuletos o fetiches. La autora no se pronuncia acerca de si representaban o no dioses, pues considera que en el estado de las investigaciones, no es posible demostrar las hipótesis. Se pregunta, en cambio, si las figurillas representaban individuos específicos o tipos sociales, tales como *la madre* (Goldsmith 2000: 27-28). En mi opinión, entre las figurillas teotihuacanas hay evidencia de que hubo una intención de especificar la identidad de las imágenes de ciertos personajes por medio de grafemas sobre el cuerpo, tocado, vestido o parafernalia, algunos de esos grafemas pudieron indicar cargos, actividades o estatus, mientras que otros pudieron representar nombres personales.

Según reporta Goldsmith, las figurillas de La Ventilla procedían tanto de materiales de relleno como de contextos primarios. Ante la heterogeneidad del *corpus*, la autora logró elaborar una clasificación con base en la representación de rasgos recurrentes en la anatomía y en el vestido. Los rasgos pertinentes en la clasificación de Goldsmith fueron la diversidad de formas de los tocados, la posición del cuerpo de la figurilla, si el cuerpo está o no apoyado en algún soporte,

si fueron modeladas o moldeadas, si están vestidas o no, y las formas de los vestidos.

Aunque la autora subraya que la cabeza es la parte de las figurillas que contiene más información, pues porta el tocado, que es *la parte más significativa del atuendo*, donde se colocan los atributos más *notables* y *variados* (Goldsmith 2000: 29), en esta clasificación no se incluyen las relaciones entre la variedad de signos gráficos y el tocado, el rostro, el cuerpo o el vestido de los tipos de figurillas.

Goldsmith está de acuerdo con los autores que sugieren que los tocados teotihuacanos *servían como una especie de insignia*. Aunque no se pronuncia acerca de los significados posibles en cada tipo de tocado reconocido, menciona que entre los aspectos a los que podrían referir dichas *insignias* están los grupos étnicos, de oficio o de estatus (Goldsmith 2000: 22-29).

Estas observaciones de Goldsmith son de particular interés, pues en Teotihuacan, la cabeza es la parte de la imagen del cuerpo humano donde se colocaban con mayor frecuencia motivos identificados como grafemas o como *signos de notación*. Agregaría que los grafemas no sólo se encuentran en el tocado de figurillas y representaciones de personajes en vasijas cerámicas y murales. Pese a que la cabeza es la ubicación más frecuente, también se pueden encontrar en otras partes del cuerpo y en los ornamentos pectorales y las orejeras, además de aquellos grafemas que podrían referir a personajes en ausencia de una imagen naturalista y figurativa de estos últimos.

Para conocer los grafemas teotihuacanos en tanto diferenciadores de la identidad de tipos de personajes, es necesario que se incluyan en las tipologías rasgos que ayuden a definir las relaciones entre los grafemas y atributos de la anatomía, del vestido y del tocado.

Frente de Excavación 1. Sector institucional cívico-religioso. Templo de Barrio

Del conjunto arquitectónico interpretado como Templo del Barrio se ha publicado, principalmente por parte de Beatriz de la Fuente, el *corpus* de imágenes de la pintura mural, en forma de fotografías y dibujos.

Unidad Patio de Bordes Rojos

Esta unidad se encuentra alineada en el mismo eje que el patio principal del conjunto arquitectónico, que corresponde a la Unidad Plaza Central. Se conforma por un patio rectangular limitado en sus cuatro lados por cuartos porticados sobre plataformas con talud y tablero.

La estructura que se conoce como Templo de Bordes Rojos tiene al descubierto los ejemplos de pintura mural más antiguos de este sector. Los edificios presentan murales con imágenes de motivos como volutas entrelazadas y secuencias de conchas y posibles caracoles, cuya clase compositiva no es posible determinar debido a la falta de evidencia comparable, aunque la coherencia temática parece indicar que se trata de referencias a un ambiente acuático y no secuencias de grafemas.

Los motivos de forma almenada pintados en los muros de esta unidad arquitectónica fueron interpretados por Cervantes como caracoles y/o insignias de poder; mientras que las volutas y conchas como un ambiente acuático sobre el cual emerge la *montaña sagrada,* materializada en la arquitectura del templo sobre un basamento. La unidad que conforma la composición arquitectónica y pictórica del patio se interpretó como un programa narrativo en el cual se procuró construir la imagen del *lugar de fundación* del centro del *microcosmos* representado por medio del Templo del Barrio, centro de la vida social económica y religiosa de la comunidad (Cervantes 2007: 206).

Unidad Patio Chalchihuites

Motivos alusivos al sacrificio de sangre

La unidad arquitectónica se ubica en el vértice noroeste del Frente 1; fue fechada en las fases Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano, contemporánea a la Plaza de los Glifos.

En el Patio de los Chalchihuites del Frente 1, de época posterior a los Edificios de Bordes Rojos, como tema principal se pintaron imágenes interpretadas como una secuencia de corazones seccionados con grandes cuchillos curvos sangrantes (Mercado y Martínez: 1995: 171).

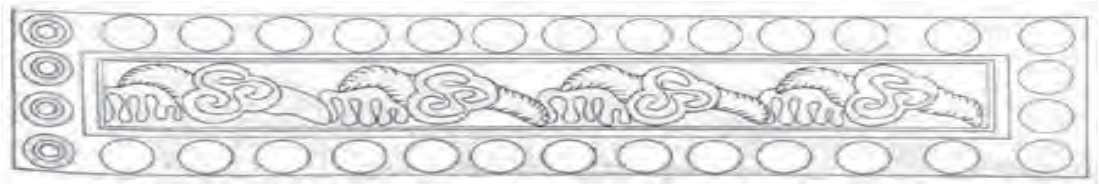


Lámina 56. Pintura mural del Frente 1, Patio de los Chalchihuites, Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 17.9, p. 171.

Estas imágenes de *corazones seccionados* se muestran en la lámina 56; están presentes en otras muestras de pintura monumental y de la cerámica teotihuacana, y pueden ser interpretadas como alusivas a ritos de sacrificio y ofrenda (Langley 1986: 298). Rodeando a los motivos mencionados se encuentran cenefas pintadas con secuencias de círculos que inspiraron el nombre actual del patio. La combinación de motivos subraya la relación entre la extracción ritual de corazones y los líquidos.

La combinación de los componentes del mural también se presenta en vasijas de cerámica como puede verse en la lámina 57.



Lámina 57. Colección Hasso von Winning; imagen tomada de http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html, consultado el 10 de enero de 2011.

Debido a la manera en que se combinan los motivos figurativos, no es posible demostrar que entre los componentes se encuentran grafemas, pero la presencia de los mismos componentes formando una composición idéntica en el fragmento de cerámica sugiere que puede tratarse de una unidad de sentido indivisible y que funcionaba por medio de la referencia icónica.

Plaza 2

Mural con imágenes identificadas como escudos. Templo de Bordes Rojos. Plaza 2 Cuarto Este.

En la plaza 2 del Frente 1 hay una imagen con figuras aisladas en composición alterna; el fechamiento de la imagen no es claro, pero por su tema podría ser tardío. El dibujo del mural se presenta en la lámina 58.

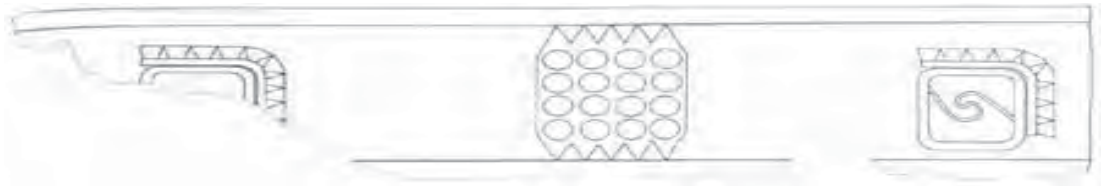


Lámina 58. Pintura mural del Frente 1. Plaza 2. Cuarto Este. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 17.9, p. 171.

El motivo central está rodeado por imágenes de escudos, muy semejantes en su estructura, y signos gráficos distintivos a los de un escudo asociado con las figurillas halladas en el Entierro 4 de Teopancazco, durante las excavaciones dirigidas por L. R. Manzanilla; los escudos pintados en La Ventilla presentan un motivo en su parte central con forma de una línea ondulada, el cual es frecuente entre las imágenes de escudos, como lo demuestra la parafernalia de las figurillas del Entierro 4, cuyo dibujo se muestra en la lámina 59.



Lámina 59. Escudo que formaba parte del ajuar de una figurilla antropomorfa de cerámica hallada en un entierro infantil en Teopancazco. Dibujo tomado de Manzanilla, 2009, fig. 2.12, p. 33.

La pintura mural de la Plaza 2 presenta una composición de la Clase A, formada por imágenes de objetos de la cultura material teotihuacana; no se observan posibles grafemas.

Con base en los hallazgos de La Ventilla, Gómez propuso que uno de los rasgos del Templo de Barrio es la presencia de pintura mural de *tipo heráldico* (2000: 597).

Los temas de los murales indican que el Frente 1 -sector identificado como cívico-religioso-, estuvo relacionado de alguna manera con la guerra como institución y posiblemente con el sacrificio de extracción de corazones.

Frente de Excavación 2. Sector institucional no residencial

El frente de Excavación 2 presentó pintura mural en los sectores de los Edificios de Bordes Rojos, en dos etapas constructivas del Patio Jaguares y en la Plaza de los Glifos. A la fecha, sólo en dos sectores se reportaron imágenes de posibles

grafemas; éstos se encontraron en la pintura monumental de la Plaza de los Glifos y del Patio Jaguares.

Conjunto de los Glifos. Grafemas y figura antropomorfa sobre piso

R. Cabrera y S. Gómez coincidieron en que el Conjunto de los Glifos pudo haber albergado una institución educativa dedicada a la lectura y la instrucción religiosa; mientras que Piña Chan consideró que podía tratarse de una escuela de sacerdotes y las pinturas en el piso del patio pudieron haber sido un almanaque de tipo adivinatorio (Piña Chan 2000: 14). Según la propuesta de King y Gómez, se trataba de topónimos y antropónimos en una suerte de *sala de consejo* (2004).

El arqueólogo Rubén Cabrera consideró a los *glifos* de La Ventilla como signos relacionados con la escritura, los cuales agrupó de la manera que sigue, con base en la denotación figurativa de los motivos representados:

- Rostros humanos: deidades, personajes o cráneos.
- Animales: felinos y algunos cánidos.
- Aves: colibríes.
- Reptiles con astas de venado.
- Figuras fitomorfas.
- Representaciones de edificios.
- Motivos simbólicos: bolsas de copal, *zacatapayolli* o símbolos de sacrificio, Ojo de Reptil.
- Grupo de figuras abstractas (Cabrera 1996).

En esta clasificación, Cabrera no propuso relaciones formales entre las imágenes de la plaza; tampoco interpretó las imágenes según su estructura compositiva, como una unidad textual.

Poco después de la publicación de los hallazgos, James Langley incorporó varias imágenes pintadas en el piso de La Ventilla como prototipos de algunos signos de su catálogo de *signos de notación* (2002). Una de estas se muestra en la lámina 60.



Lámina 60. Signo de notación número 18. Dibujo según Langley, 2002, p. 299.

He seleccionado la imagen anterior debido a que aún es necesario explicar el caso particular de los grafemas teotihuacanos con formas de aves, pues el registro plástico de algunos rasgos anatómicos los convierte, no en imágenes naturalistas de especies específicas de aves, sino en signos interpretables como grafemas. En el caso de las imágenes del piso de la Plaza de los Glifos de La Ventilla, su identificación como grafemas se sostiene con base en la comparación con otros signos gráficos con figuras de aves como componentes y estructurados bajo principios compositivos de coherencia combinatoria de tipo simbólico (Valdez 2007; 2008). También se basa en la estructura general de la composición y de los signos gráficos discretos en el piso de la Plaza de los Glifos. Los patrones compositivos según los cuales se conforman los signos permiten proponer que las diferentes imágenes de aves de la plaza posiblemente representaban al menos dos logogramas distintos, distinguibles por medio de las características morfológicas de los picos de las aves. Una imagen presenta un pico de colibrí y la otra, de un ave con pico corto.

Karl Taube se apoyó en los hallazgos de la Plaza de los Glifos para describir algunos de los formatos que observa en la *escritura teotihuacana*, sin proponer una lectura del texto, exceptuando por la asignación de valor a un signo del día 1 Lluvia (Taube 2000; 2011: 81); Taube coincide en esta identificación con Urcid, quien lo propuso como una de las variantes alográficas del día Lluvia del calendario teotihuacano (Urcid 2010).



Lámina 61. El signo 1 Lluvia pintado en el piso de la Plaza de los Glifos, según identifican Urcid y Taube. Dibujo tomado de Cabrera, 1996, p 33.

Taube propuso siete nombres de días del calendario, además del día mencionado. La evidencia que consideró está mayormente formada por piezas de la órbita de influencia regional teotihuacana: una estela estilo teotihuacano que probablemente procede de Guerrero, la Estela 2 de Los Horcones, la Estela 15 de Cerro de las Mesas; además de una estatuilla estilo teotihuacano, una serpiente de tecali teotihuacana y el mencionado signo del piso de la Plaza de los Glifos (Taube 2011). Urcid, por su parte, prefirió reconstruir el calendario teotihuacano con base en evidencia interna; propuso la reconstrucción de nueve posiciones del calendario (2010).

Las propuestas de interpretación calendárica antes descritas no se ocupan de incluir el contexto gráfico del signo que identifican. El contexto gráfico permite sugerir, como se verá más adelante, que este signo formó parte de al menos un grupo nominal. Aún será necesario explicar en un futuro, conforme la evidencia arqueológica lo vaya permitiendo, la posición compositiva del posible signo calendárico en dicho contexto plástico, en caso que la interpretación de Urcid y de Taube sean correctas.

En un primer intento de abordar las pinturas del Patio de los Glifos como un texto unitario, King y Chávez ofrecieron una propuesta de lectura de los *glifos* en proto-náhuatl pochuteco (2004); ésta fue una propuesta polémica que resultó metodológicamente cuestionable, ante todo por la ausencia de una intención de comprobar las hipótesis por medio de estudios comparativos del *corpus* de grafemas teotihuacano.

Las características compositivas de las pinturas de la Plaza de los Glifos dificultan la identificación del referente. En una reciente publicación, J. Nielsen y Ch. Helmke entran en polémica con la propuesta de interpretación de los grafemas elaborada por King y Gómez. Consideran que los grafemas del Patio de los Glifos fueron posibles logogramas carentes de componentes fonéticos o afijos locativos, que posiblemente representan los nombres de entidades relacionadas con la salud y la curación (2011).

Por mi parte, en un trabajo anterior, propongo que debido a su estructura compositiva, la pintura en el piso de la Plaza de los Glifos pertenece a la Clase Compositiva B o de tipo simbólico; la combinatoria del posible texto, conformado por grafemas, se debe al uso de recursos no icónicos y, por tanto, el significado de la composición debe buscarse, en primera instancia, no en las relaciones icónicas derivadas de la denotación figurativa de los componentes, sino en la estructura combinatoria de los anteriores (Valdez 2007). La comprobación de las hipótesis debe realizarse mediante información derivada de rasgos pertinentes en los grafemas ubicados en contextos teotihuacanos de diversa naturaleza. De allí la necesidad de realizar un inventario del tipo de manifestaciones plásticas en las cuales aparecen posibles grafemas, el cual presente la información requerida para propósitos comparativos.

Hasta ahora, tal parece que los signos de la Plaza de los Glifos de La Ventilla constituyen una de las muestras más tempranas de posibles grafemas articulados en la pintura monumental teotihuacana.

Coincido con algunas de las observaciones de Nielsen y Helmke; con base únicamente en la estructura formal de la composición, es difícil sostener que en la plaza se registraron nombres de lugar; aunque en la escritura de topónimos de los documentos tardíos del México central, muchos topónimos no presentan ni afijos locativos ni sustantivos geográficos.[15] Lo que es posible sostener es que, en la Plaza de los Glifos, ni la distribución de los signos ni los posibles grafemas

[15] Leopoldo Valiñas y Karen Dakin, comunicación personal, 2011.

mayormente presentan formas compositivas organizadas por medio de una congruencia icónica evidente. Hasta ahora, la imagen pintada en el piso del patio constituye el mejor ejemplo teotihuacano de una composición de la Clase B.

A diferencia de las imágenes de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, entre los grafemas del piso de La Ventilla es notoria la abundante presencia de posibles signos compuestos y/o articulados, lo cual deja abierta la posibilidad del uso en su composición del rebus; también de algún tipo de afijos y otros recursos de la representación fonética por medio de signos gráficos, aunque Nielsen y Helmke encuentran que se trataría más bien de logogramas. Considero que, en ocasiones, los contextos en los cuales aparecen los grafemas pueden sugerir las funciones de éstos o por lo menos excluir funciones poco probables; por ejemplo, los signos que están colocados de manera individual en la retícula y conforman las secuencias horizontales discretas pintadas en el lado norte del piso, no son silabogramas ni signos fonéticos; pero podrían ser, en su mayoría, logogramas, ocasionalmente combinados con posibles indicadores y complementos fonéticos.

Patio Jaguares Nivel Jaguares

En los muros del cuarto y pórtico Norte de una plaza pequeña limitada por recintos porticados y contigua a la Plaza Oeste, en el mismo nivel constructivo que la Plaza de los Glifos y la pintura junto a un desagüe, se pintaron secuencias de motivos con forma de felinos de perfil con bustos antropomorfos sobrepuestos en el lomo.

S. Duque identificó en estos murales, con base en el color de la pintura corporal de la figura antropomorfa, a Tlahuizcalpantecuhtli y al planeta Venus (Duque 2003). Por otra parte, Cervantes consideró que en la fase Tlamimilolpa, en la plástica teotihuacana, el felino ocupó el lugar que en la fase Miccaotli ocupaba la imagen de la serpiente, también que:

> El felino se presenta de diversas formas y con diferentes características para distinguir entre grupos sociales con ciertas funciones institucionales o con la

finalidad de resaltar algún atributo o característica simbólica específica (Cervantes 2007: 225).

Varios autores coinciden en la identificación de grupos sociales en las imágenes zoomorfas de la plástica monumental teotihuacana, una hipótesis que se refuerza por el hecho de que muchas imágenes zoomorfas se presentan en actitud de realizar *actividades humanas* y vistiendo prendas de élite. En el caso de los felinos del Patio Jaguares, se presentan con tocados sobre las cabezas y volutas interpretadas como *habla* o *canto,* dentro de las cuales hay posibles grafemas infijos. Dependiendo de la interpretación de la imagen, habría tal vez dos grupos humanos presentados en estos murales: uno referido por medio de las imágenes de felinos y otro por las figuras antropomorfas de sus lomos, las cuales desafortunadamente no conservaron los tocados, un importante atributo de la identidad. Es posible que en este nivel de ocupación mediante la oposición humano-felino se representaran dos distintos grupos sociales relacionados con este sector de La Ventilla: dos oficios y/o jerarquías teotihuacanas.

No existe continuidad temática evidente entre los murales de las dos etapas constructivas del Nivel Jaguares y del Nivel Sacerdotes, por tanto no se puede afirmar que la función de ese sector, manifiesta en la distribución espacial de la arquitectura, determinaba la temática de la pintura monumental de sus muros.

El nivel de ocupación de los *jaguares,* el más antiguo en el Cuarto Norte con pintura mural reportada, fue contemporáneo al nivel de la Plaza de los Glifos, por tanto las pinturas de ambos sectores del mismo conjunto arquitectónico debieron haber conformado un discurso arquitectónico-pictórico coherente en algún aspecto.

Patio hundido al norte de la Plaza de los Glifos. Figura antropomorfa sobre piso

Además de la Plaza de los Glifos, existe en este sector y nivel constructivo una pintura sobre piso que presenta la imagen de un personaje antropomorfo masculino, interpretado por los investigadores del proyecto arqueológico como Xólotl (Cabrera 1996: 39, Gómez 2000: 28); no me adscribo a los argumentos en

los cuales se basa esa interpretación, pues se afirmó que la imagen de la cabeza del personaje presenta rasgos de cánido, sin embargo, éstos no coinciden con los rasgos diagnósticos típicos de los cánidos en el *corpus* de la plástica teotihuacana, en el cual una característica fundamental son las proporciones alargadas del cráneo, si se contrasta con el hocico achatado de los felinos, además de otros rasgos (Blanco et al. 2007; Giral 2009, 2010). De acuerdo con la estructura compositiva de la imagen, sería posible que la figura antropomorfa estuviera acompañada por un grafema, pero en el modelo que observó Millon en 1973, las figuras antropomorfas están antecedidas por un grafema, no seguidas por uno.

La figura del personaje está rodeada por elementos fitomorfos y acompañada por una figura que semeja un recipiente. Cabrera y Aguilera lo identificaron como un hombre viejo, debido a la representación del cabello; en cuanto a la punzación del pene, consideran que es una manifestación antigua del *motelpulitzio*, una actividad ritual relacionada con la propiciación de la fertilidad de la tierra y la creación de la humanidad. Identifican al personaje antropomorfo como Xólotl, con base en una imagen del *Códice Borbónico* que, según señalan los autores, comparte el moño en el tocado, el collar y la olla; además de considerar que el personaje tiene cabeza de cánido (Aguilera y Cabrera 1999: 10).

Patio Jaguares Cuarto Oeste y Cuarto Sureste. Posibles imágenes de cerros

Contemporáneos a las pinturas del Conjunto de los Glifos también son los murales del Cuarto Oeste y Cuarto Sureste. En los muros del Cuarto Oeste hubo una secuencia de elementos polilobulados vacíos. Según la propuesta de Helmke y Nielsen, podría tratarse de topónimos, aunque la composición permite interpretar esta secuencia como una imagen que describe un ambiente topográfico, posiblemente con referencias de tipo locativo. En el Cuarto Sureste los polilobulados se presentan con un elemento especificador en su interior con forma de estrella de cinco puntas; los autores mencionados lo identifican como /Cerro de la Estrella/, mientras que por fuera de éstos hay imágenes de ojos con gotas, como en Zacuala (Helmke y Nielsen, en prensa).

Cervantes elaboró una propuesta interpretativa de algunos murales del Conjunto de los Glifos como un programa narrativo unitario según el cual los felinos del Cuarto y Pórtico Norte (Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano), indicarían un ambiente nocturno asociado con la muerte, y en sus lomos cargarían a un individuo durante un rito de iniciación, relacionado también con el nahualismo. Las cenefas de esos murales aludirían al autosacrificio por sangrado y presentarían chalchihuites con sangre y cuchillos de perfil. El recinto ocuparía el lugar del inframundo. Los cerros o cuevas del Cuarto Oeste y Sureste (Tlamimilolpa Tardío- Xolalpan Temprano) formarían parte del discurso del ritual de iniciación, siendo el Cuarto Sureste un *lugar para ritos de iniciación donde el neófito viaja al inframundo y renace* (Cervantes 2007: 228-238).

Patio Jaguares. Cuarto Oeste. Felino frontal con braguero

Aunque se reportó que pertenece a una etapa constructiva posterior (Xolalpan Tardío- Metepec) el felino frontal del Cuarto Oeste forma parte de la interpretación de los murales, por parte de Cervantes, como un programa narrativo coherente. El felino frontal de este mural porta un braguero marcado con una estrella de cinco puntas. Cervantes propone que se trata de nuevo del *mito de la transformación del iniciado en hombre-felino, en adelante miembro de un grupo de élite. Las estrellas reiterarían el renacimiento del neófito como nuevo ser.* Siguiendo dicha interpretación, los personajes del Nivel Sacerdotes *serían los encargados de encabezar el rito y reiterar el mito de origen de este grupo* (Cervantes 2007: 243).

Más allá de que posiblemente la interpretación de Cervantes haya sido llevada más allá de lo que presenta el sustento pictórico, la autora observó certeramente que existe cierta coherencia entre los motivos de los felinos y de las estrellas en ambos niveles constructivos; esta coherencia también pudo haber sido funcional.

Patio Jaguares. Nivel Sacerdotes

En el nivel constructivo sobrepuesto a la Plaza de los Glifos y al pórtico y cuarto con felinos pintados, los arqueólogos encontraron restos de imágenes de secuencias de ofrendantes antropomorfos. Estas secuencias de ofrendantes caracterizan a varios conjuntos arquitectónicos de élite teotihuacanos, aunque no todos se consideran como posibles centros de barrio.

Dependiendo de la interpretación de las imágenes, puede considerarse que se trata de un tercer grupo social representado en los muros del Patio Jaguares; aunque cabe la posibilidad de que un solo grupo fuera referido mediante motivos distintos y en diferentes etapas constructivas. Siguiendo la propuesta de Manzanilla (2009), es posible que rasgos distintivos del conjunto arquitectónico específico se presenten en los atavíos y parafernalia de los personajes ofrendantes.

Las pinturas del Nivel Sacerdotes fueron contemporáneas de las que hubo en la Plaza Central del Templo de Barrio.

Frente de Excavación 4. Sector residencial. Conjunto 4C

En el Frente 4 de Excavación, unidad A, sección 4C se encontraron pinturas murales en las cuales se representaron imágenes de dos tocados de plumas distintos en composición alterna (Gómez 2000: 33; Nava y Ruiz 1995: 195). Estas imágenes se distinguen por algunos rasgos de su construcción y por los posibles grafemas que sólo uno de estos presenta; el otro tocado se conservó en mal estado y no es posible reconocer posibles grafemas.

Los tocados pueden constituir reducciones por medio de la sinécdoque de escenas de tipo naturalista o *imágenes locativas*, si es que una localidad podía identificarse por medio de sus ocupantes, o podrían ser indicadores mixtos de título, rango, o adscripción a una institución, que califican el espacio específico.

En la mención de un posible valor locativo de los tocados, me baso en una propuesta elaborada por C. Conides y W. Barbour, en la cual se sugiere que, en la plástica teotihuacana, las asociaciones de imágenes de tocados y arquitectura

indican relaciones entre edificios específicos e instituciones, u otros tipos de organizaciones sociales (2002: 416). Para fundamentar su propuesta, los autores retomaron el carácter de signo institucional que atribuyó Clara Millon al Tocado de Borlas (1973; 1988). En el caso de los murales del Frente 4 en cuestión, no se trata de la imagen del Tocado de Borlas, sino más bien de conjuntos de signos teotihuacanos, algunos de los cuales se encuentran registrados por Langley, que forman parte de dos tocados distintos. Más adelante me referiré con mayor detalle a estas imágenes.

Corpus

Los posibles grafemas publicados hasta el momento procedentes de las excavaciones realizadas en La Ventilla 1992-1994 se presentan en la pintura monumental, en grafiti sobre muros, en restos de vasijas funerarias y posiblemente utilitarias y en las figurillas de cerámica. Las posibles situaciones comunicativas en las que participaban estos materiales se relacionaban con temas diversos, probablemente adecuados a cada soporte y a sus usos. En distintas etapas constructivas y en diferentes sectores funcionales del posible centro de barrio hay evidencia de las bases compositivas teotihuacanas identificadas en el presente trabajo, que en ocasiones se combinaban formando complejas imágenes.

SECTOR ADMINISTRATIVO. FRENTE DE EXCAVACIÓN 2

En la imagen plástica del Frente 2, particularmente en la pintura monumental, se desplegó una amplia variedad de recursos compositivos.

Murales del Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano

Cerros o cuerpos de agua

En un cuarto contiguo a un patio pintado con imágenes de felinos que llevan una figura antropomorfa en el lomo, hay restos de murales con imágenes que algunos

autores interpretan como cerros. Nielsen y Helmke proponen que imágenes similares fueron topónimos (Nielsen 2006; Helmke y Nielsen en prensa).

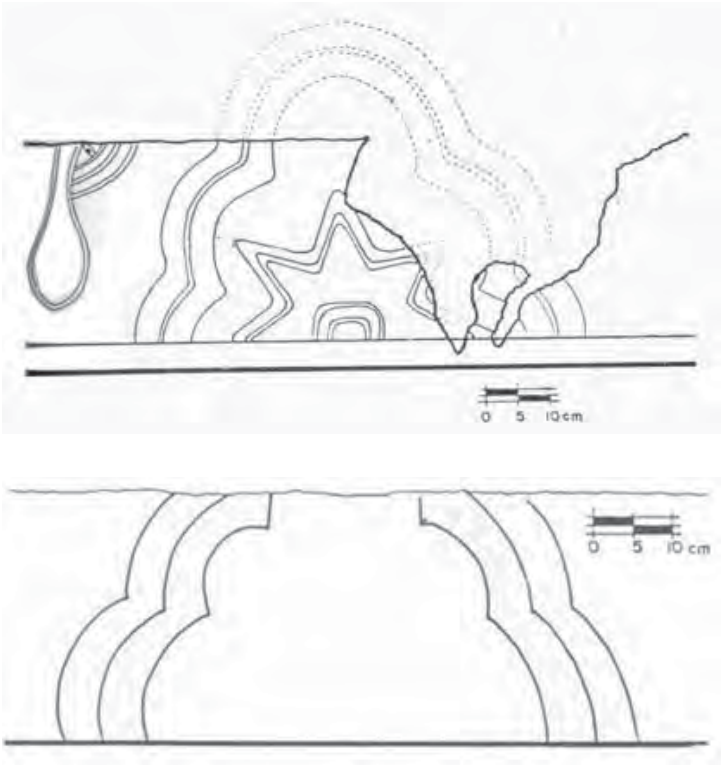


Lámina 62. Dibujos tomados de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 17.15, p. 185 y fig. 17.16, p. 186.

Helmke y Nielsen proponen que estas imágenes referían a una locación teotihuacana llamada *Cerro de la Estrella,* y lo hacían por medio de un topónimo compuesto por el elemento polilobulado con el valor de /cerro/, calificado por la estrella de cinco puntas. Este motivo polilobulado se encuentra también en la pintura monumental de conjuntos arquitectónicos teotihuacanos con funciones distintas como Tetitla, el Conjunto del Sol y Zacuala; además se encuentra en otros medios plásticos como la cerámica. Posiblemente la imagen se presentaba también en la ropa. Helmke y Nielsen explican la relevancia cultural de este motivo como el lugar donde la tradición señalaba que ocurrió un evento en el cual una gran ave celeste fue abatida por flechadores (Nielsen y Helmke). Adicionalmente, los autores proponen que el Cerro de la Estrella, ubicado en las entrañas del

Distrito Federal, posiblemente fungió como escenario para ceremonias del Fuego Nuevo desde el Clásico teotihuacano (Nielsen y Helmke en prensa).

En los murales de Tepantitla, fechados para la fase Xolalpan, hay elementos polilobulados formando compuestos más complejos que los *cerros* de La Ventilla, pues tienen insertos motivos y además imágenes superpuestas de árboles o plantas. Estos motivos fitomorfos, debido a la variedad de sus formas, lo más probable es que no fueran usados como determinativos semánticos, sino como parte de nombres específicos o formaran parte de la imagen naturalista y figurativa. En Tepantitla, los elementos fitomorfos se encuentran marcando la referencia geográfica de la entera composición del mural. Debido a que el único elemento con carácter genérico entre los posibles topónimos de Tepantitla es el polilobulado, probablemente éste pudo funcionar como determinativo semántico. Las plantas pudieron formar parte de los componentes específicos de los nombres.

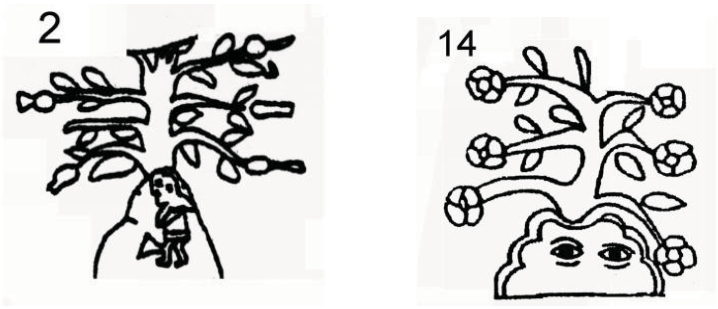


Lámina 63. Dos imágenes de polilobulados procedentes de los murales de Tepantitla con plantas diversas en la parte superior y motivos específicos al interior. Dibujos tomados de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 76, p. 250 y fig. 63, p. 247.

Un caso distinto es el de los *árboles floridos* de Techinantitla, fechados por algunos autores para la Fase Xolalpan, mientras que otros opinan que se pintaron en la fase Metepec.[16]

[16] Para información más detallada consúltese el apéndice correspondiente al conjunto arquitectónico de Techinantitla.

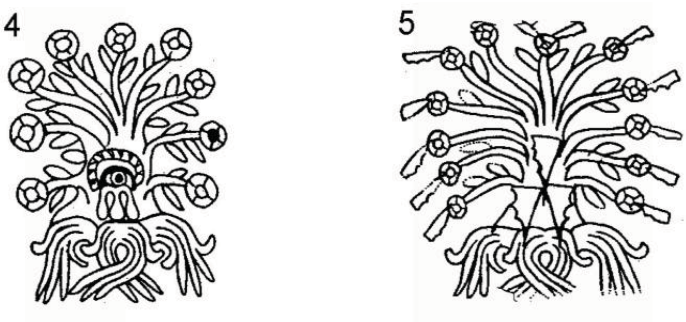


Lámina 64. Dos imágenes de posibles topónimos de la pintura monumental de Techinantitla. Dibujos tomados de Pasztory, 1988, fig. I a-f, p. 138.

En la pintura mural de Techinantitla, en las imágenes que se han interpretado como topónimos, el elemento polilobulado está ausente y los árboles, debido a su variedad, no constituyen un elemento genérico, por lo tanto, al parecer no puede tratarse de determinativos semánticos, a menos que se eliminen de la lectura las flores; en tal caso, el determinativo con forma de tronco con raíces estaría especificado en varias ocasiones: mediante las distintas flores y mediante los signos sobrepuestos al tronco de cada árbol. Las raíces son idénticas en todos los casos, por lo cual califican como determinativo semántico o como afijo locativo referido mediante recursos fonéticos. Taube propuso una relación de tipo rebús entre una función locativa de las raíces torcidas de los árboles de Techinantitla, la palabra náhuatl *tlanelhuatl* (que significa raíz), y el morfema –*tlan*, representado en la escritura náhuatl (2000: 51). Nielsen y Helmke señalaron que, aunque la presencia del rebús como recurso no es posible según la identifica Taube, pues la segmentación que propuso no es apropiada, no descartan que el principio pueda funcionar en otra lengua, en la cual la palabra *raíz* tenga un sonido similar a un elemento locativo (Nielsen y Helmke 2011: 348).

Otras imágenes que han sido interpretadas como referencias toponímicas son las de tocados asociados con elementos arquitectónicos. Conides y Barbour que proponen que las imágenes formadas por tocados y techos de templos señalan *una conexión entre los miembros de una organización representada por el tocado, hacia un lugar representado por una estructura* (2002: 416).

Otra interpretación relacionada con el registro toponímico por medios gráficos fue propuesta por García-des-Lauriers, a propósito de la imagen siguiente.

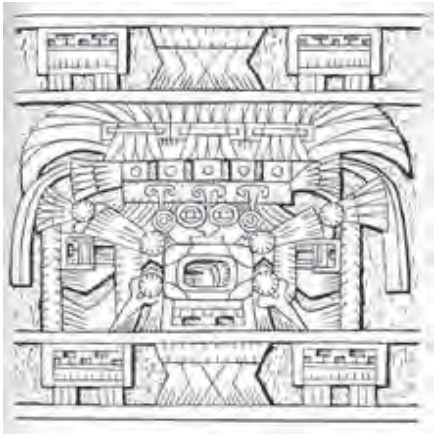


Lámina 65. Detalle de vasija teotihuacana. Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 b, p. 105.

García-des-Lauriers interpretó la imagen ubicada sobre un recipiente de cerámica que se muestra en la lámina 65 como una referencia a una *Casa de los Dardos* teotihuacana (2000). El topónimo o referencia locativa se encontraría en el centro de la composición y estaría conformado por la imagen de un techo almenado con un escudo con dardos cruzados sobrepuesto. Al parecer, el techo almenado pudo ser un referente toponímico común en ciertas composiciones de la plástica teotihuacana, señaladas por Conides y Barbour. Esta imagen genérica de techumbre pudo, por su carácter general, funcionar como determinativo semántico o como afijo locativo logrado con recursos fonéticos, que era especificado mediante motivos diversos, formando tal vez grafemas compuestos o imágenes emblemáticas, entendidas estas últimas como referencias a lugares o personajes, por medio de motivos icónicos que presentaban sus rasgos diagnósticos.

Recientemente Taube propuso que:

> En Teotihuacan, el techo del templo puede ser una referencia toponímica a estructuras particulares, con el glifo debajo como el nombre específico del edificio. Aunque el signo de la parte interior puede referir a oficios particulares (2011: 86).

Coincido con Taube en lo que respecta a la referencia toponímica, aunque me parece que las imágenes de techumbres son más bien genéricas y con frecuencia se presentan formadas por un conjunto de rasgos diagnósticos: la forma rectangular básica del techo y una secuencia de almenas escalonadas insertas en éste. Siendo un elemento genérico podría haber funcionado como determinativo semántico o como un logograma que tenía el valor de un componente topográfico genérico en varias estructuras toponímicas distintas.

Volviendo a los elementos polilobulados de La Ventilla, la estructura compositiva a la que pertenecen sugiere que los del Cuarto Sureste del Frente 2 formaron parte de imágenes ambientales con referencias toponímicas. A falta de más elementos en la composición de la imagen, es posible considerar al componente polilobulado del Cuarto Sureste como un logograma con valor de sustantivo geográfico referido mediante un logograma o como un determinativo semántico, con la estrella al interior como elemento específico del nombre. Este determinativo semántico no es el que señalan Helmke y Nielsen para las imágenes de cerros (2011:7); los autores encuentran que los elementos con forma de sierra insertos dentro de algunos polilobulados pudieron funcionar como determinativos semánticos basados en referencias a la materialidad del cerro, mientras que el polilobulado mismo funcionaría de manera logográfica.

Frente de Excavación 2

Posibles grafemas en los murales del Cuarto Sureste:

Mural A: LV MU GD (L 61 DROP EYE 1986); GC (L 97 HALFSTAR 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?)

Posibles grafemas en los murales del Cuarto Oeste:

Mural B: LV MU GD (--L 134 MOUNTAIN 1986?)

Murales del Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec

Cuarto Oeste. Posible felino frontal vestido con braguero

En el Cuarto Oeste del Patio de los Jaguares había, en el muro norte, un fragmento de pintura mural con una figura zoomorfa rodeada por una cenefa con una secuencia de estrellas de cinco puntas. Estas estrellas establecen lazos de cohesión visual con otros recintos de la etapa constructiva anterior. En ese sector hubo continuidad, en distintas etapas constructivas, de los temas que relacionaban felinos y estrellas de cinco puntas.

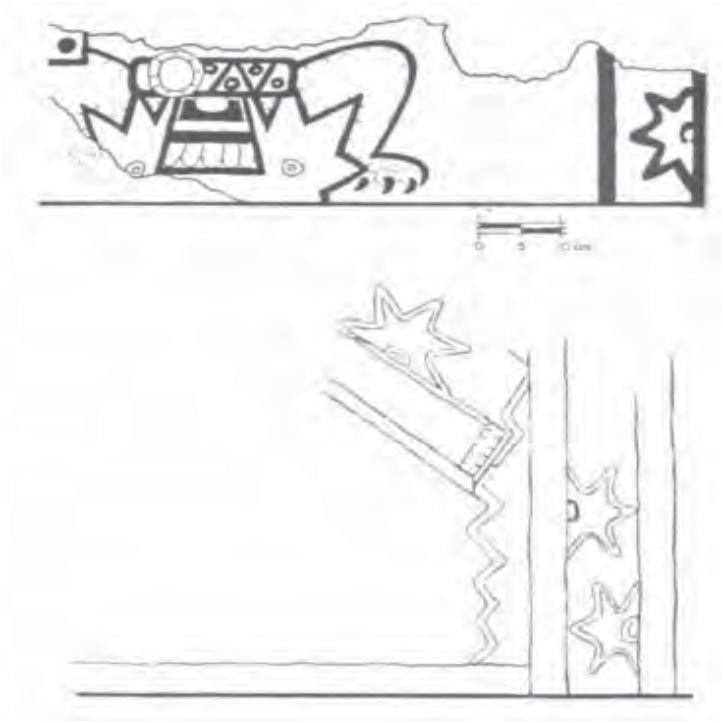


Lámina 66. Dibujos tomados de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 17.22 y 17.21, p. 188.

Cenefas y marcos con estrellas

Se ubicaban el Cuarto Norte, en un nivel superior al de las imágenes de felinos con bustos antropomorfos sobre el lomo.

Posiblemente en el caso de las cenefas del Cuarto Norte y el Cuarto Oeste, la imagen de la estrella continuó teniendo un valor nominal, pese a la ausencia del elemento genérico polilobulado. La presencia de la estrella en la cenefa del zoomorfo frontal sugiere una posible referencia de tipo locativo que ubicaba a la imagen del centro compositivo en un ambiente determinado.

Posibles grafemas en los murales del Cuarto Norte y Cuarto Oeste:

LV MU SHC (GD (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

Murales del Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío - Metepec

Pórtico del Cuarto Este. Secuencias de Ofrendantes

En un nivel superior al de las pinturas con motivos de cerros o cuerpos de agua, al este del Patio de los Jaguares, se encontraba un pórtico que tenía pintadas tres secuencias de ofrendantes antropomorfos que fueron fechados en la fase Xolalpan Tardío. Estos motivos se encuentran típicamente en los sectores identificados como administrativos de distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

Los grafemas de la vestimenta de este tipo de personajes pueden haber tenido distintos valores según el elemento del vestido y la posición que ocupaban en éste.

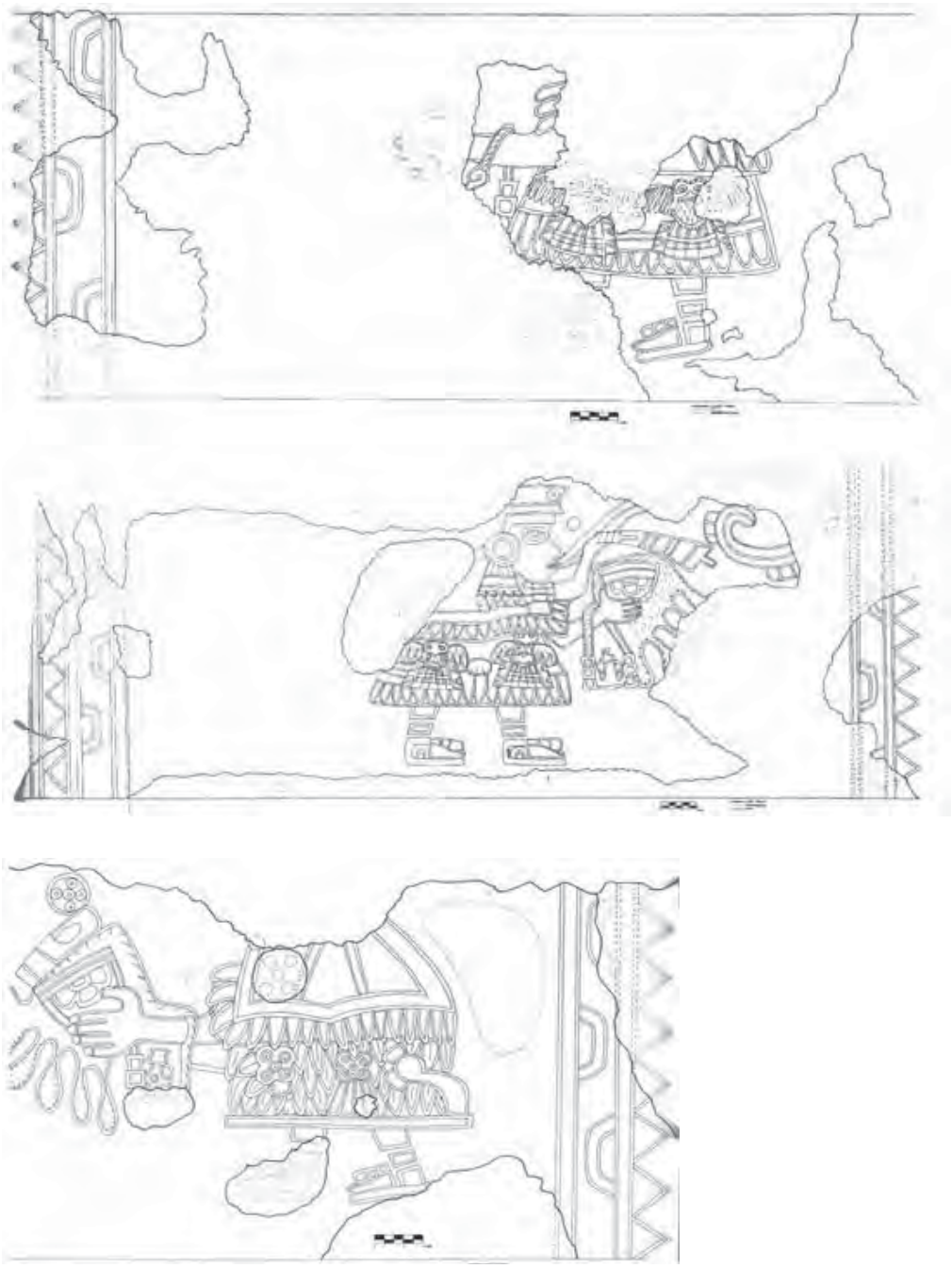


Lámina 67. Dibujos tomados de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 17.19, 17. 20 y 17.18, pp. 186-187.

Dependiendo de su localización, los grafemas podían representar al grupo de los *ofrendantes,* adscrito a un conjunto arquitectónico específico. Los grafemas pudieron referir al grupo social y/o al cargo, estatus y/o actividad particular. La

referencia a las aves caracteriza a todas las imágenes de los trajes conservados; este atributo común, aludido mediante la cobertura de plumas de los trajes y no por medio de los grafemas, es el que distinguía al grupo específico de ofrendantes del Conjunto Jaguares y posiblemente del barrio.

En algunos casos, aunque no en La Ventilla, incluso el nombre personal pudo haber estado representado por medio de alguno de los signos de los tocados, o en grafemas exentos antepuestos a los personajes vestidos de manera idéntica, como en el caso de las conocidas imágenes de secuencias de ofrendantes que probablemente fueron desprendidos de los muros de Techinantitla.

Desafortunadamente las imágenes de los tocados no se conservaron en los murales del Conjunto Jaguares. Las imágenes de los trajes de los ofrendantes del Frente 2 varían entre sí formando claramente dos grupos; la referencia a las aves se convierte en una referencia de tipo genérico. Los posibles grafemas sobrepuestos a las vestimentas, el quincunce y el ave, se presentan en ambos grupos de ofrendantes, en la misma posición del vestido; estos posibles grafemas podrían señalar, tanto diferencias en el cargo, como el estatus de ambos grupos; sin embargo, también podrían diferenciar subgrupos de ofrendantes del mismo rango.

Los posibles grafemas en este caso no constituyen compuestos, así que probablemente funcionaban como logogramas. En el caso de los ofrendantes del Conjunto Jaguares, no hay evidencia de nombres individuales.

Posibles grafemas en los murales del Conjunto Jaguares Nivel Sacerdotes:

Mural D: LV MU VES: SHC (-L 19 BIRD DORSAL 1986 +…)
Mural E: LV MU VES: SHC (-L 19 BIRD DORSAL 1986 +…)
Mural F: LV MU VES: SHC (L 162 QUINCROSS 1986 +…)
Cenefas: LV CEN SHC (medio círculo?/ L 64 EYE ELONGATED 1986? +…)

Resulta interesante que, en otra secuencia de ofrendantes procedente de un fragmento cerámico hallado en el Frente 2 de La Ventilla, los personajes presentan atavíos en nada relacionados con los de la secuencia pintada en los muros del inmueble. El dibujo de la secuencia de ofrendantes en la vasija de cerámica se reproduce en la lámina 68.

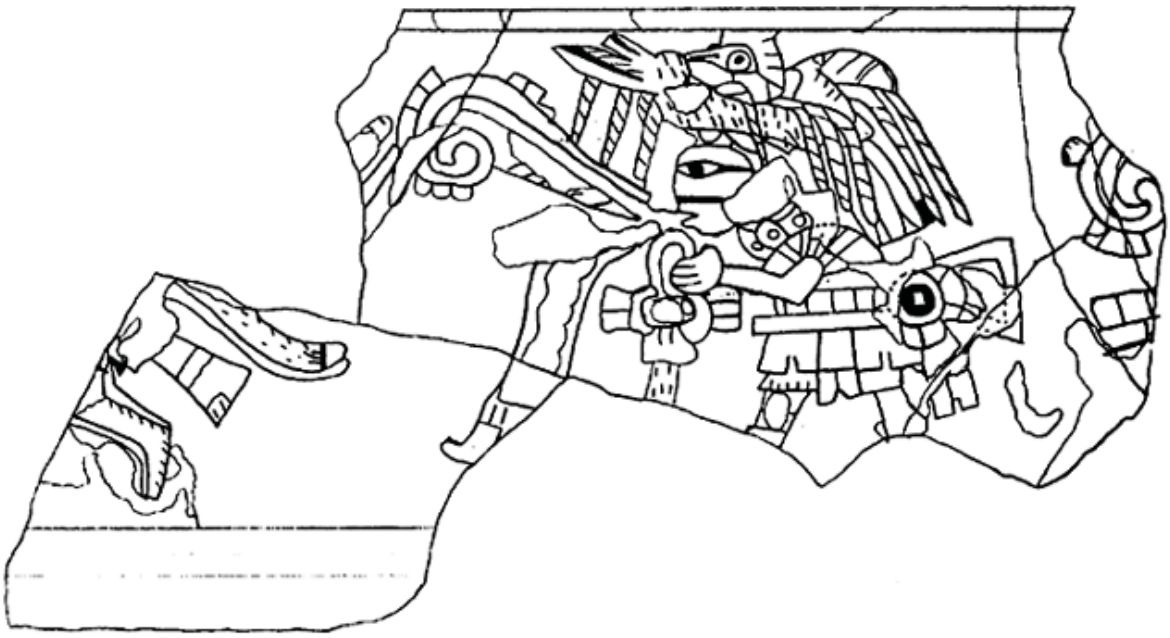


Lámina 68. Fragmento de vasija de cerámica. Dibujo tomado de Cabrera, 1998.

Lo anterior lleva a considerar que posiblemente, las funciones de la vasija no estaban directamente determinadas por las funciones de los espacios en los cuales se realizó el hallazgo arqueológico del objeto de cerámica.

Pinturas y grafiti del Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano

Grafemas pintados en el piso de la Plaza de los Glifos

Tras el hallazgo de la Plaza de los Glifos, pronto aparecen publicaciones en las cuales se interpretan los signos según distintos niveles de codificación y, en ocasiones, incluso como texto integral. Las primeras propuestas interpretativas de

los signos fueron elaboradas por R. Cabrera, J. Langley, K. Taube, T. King y S. Gómez y, más recientemente, por J. Nielsen y Ch. Helmke.

Aunque no es un argumento definitivo, Helmke y Nielsen afirman que probablemente no se trató de topónimos, pues los signos carecen de afijos locativos y de sustantivos geográficos que se puedan derivar de las referencias figurativas de los componentes de las imágenes, lo cual parece, al menos por el momento, acertado.

Previamente al presente trabajo, realicé un estudio compositivo de los grafemas de la Plaza de los Glifos, que tuvo por objetivo facilitar la sistematización de la totalidad del *corpus* de posibles grafemas de las muestras teotihuacanas publicadas al momento (Valdez: 2008).

Algunas características de la organización compositiva de los grafemas se exponen a continuación.

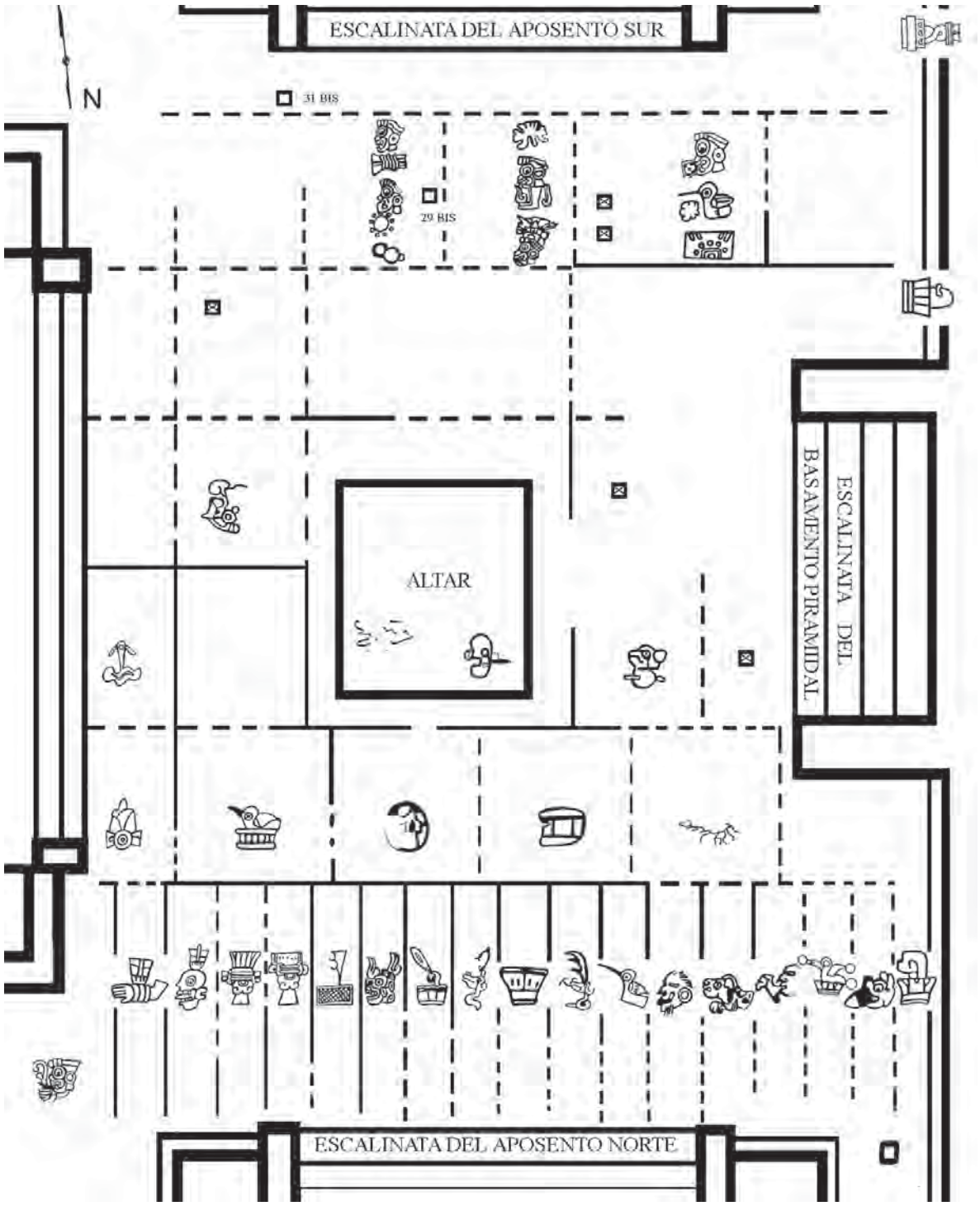


Lámina 69. Distribución aproximada en la retícula de la mayor parte de los posibles grafemas de la Plaza de los Glifos. En esta lámina la relación de proporción entre el tamaño de la retícula y el de los posibles grafemas se alteró con el fin de facilitar la visualización de la imagen. Se eliminó en algunos casos parte del dibujo de la retícula. Dibujos de los grafemas según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

Si se considera como una unidad, hay varios ejes en torno de los cuales se relacionan los elementos que conforman la composición pintada en el piso de la plaza de La Ventilla. Los grafemas pueden presentarse como secuencias de elementos aislados; en este caso se alinean en una secuencia de derecha a izquierda respecto al espectador ubicado en el lado norte de la plaza y mirando hacia el sur. Los grafemas también se presentan como conjuntos de varias unidades, formando columnas de signos distribuidos de norte a sur con respecto al espectador ubicado en el lugar mencionado. Las relaciones que se establecen *entre grafemas* de secuencias o de conjuntos no están regidas, *en ninguno de los ejemplos,* por principios de coherencia icónica. Donde puede presentarse cierta coherencia icónica es en el nivel de la *organización interna* de los grafemas mismos, como en el caso de los que se muestran en la lámina 70.

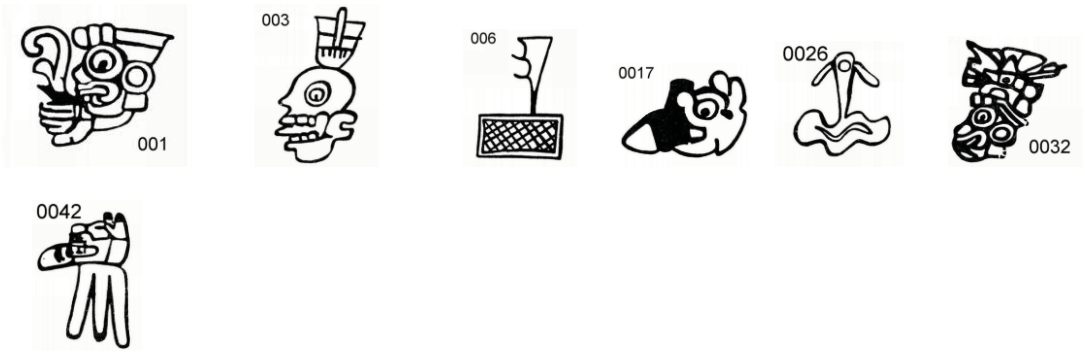


Lámina 70. Grafemas cuya composición interna podría indicar coherencia icónica. Dibujos de los *glifos* según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

Hay también grafemas compuestos en los que cualquier indicio de coherencia icónica está ausente, lo que se comprueba en el manejo de las escalas de los componentes, pues éstas se presentan adaptadas para lograr la coherencia de dimensión entre unidades discretas y no para procurar la referencia a cualidades observadas en el mundo natural, como puede comprobarse en la lámina 71.

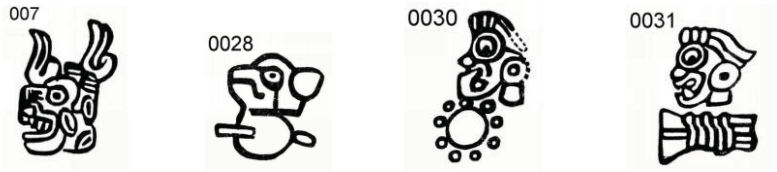


Lámina 71. Dibujos según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

También es evidente la falta de coherencia icónica entre los componentes de los conjuntos y entre cada conjunto de grafemas, lo cual puede observarse en la lámina 72.



Lámina 72. Dibujos según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

En la lámina 73 se muestran dentro de un recuadro aquellos signos que tienen correlatos entre las imágenes de la plástica teotihuacana. El objetivo de la lámina es mostrar el alto porcentaje de motivos típicamente teotihuacanos entre los signos pintados en el piso de La Ventilla.

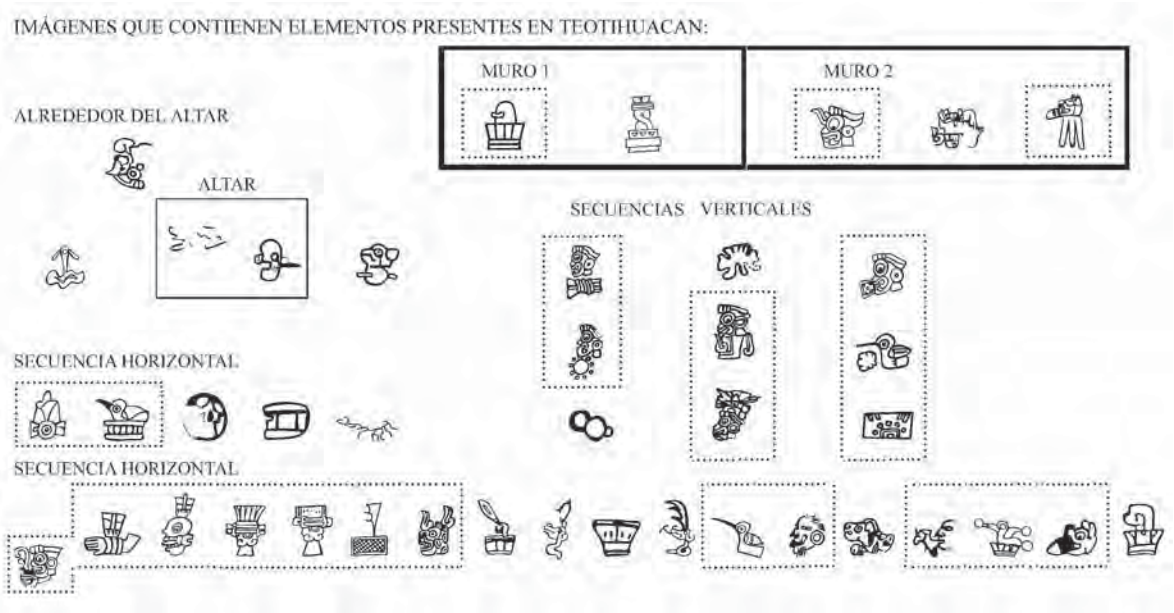


Lámina 73. Los dibujos de la Plaza de los Glifos inscritos en recuadros punteados se consideran réplicas de grafemas copresentes en otras composiciones asociadas con una escritura teotihuacana. Dibujos de los grafemas según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

Ejemplos de distintos niveles de organización de los signos

En la composición de los árboles floridos de Techinantitla antes citados, se combinan, en distintos niveles de organización, la coherencia y falta de coherencia icónica. Las escenas naturalistas formadas por elementos combinados según principios de coherencia icónica: la metáfora de la lluvia o del agua de riego combinada con los campos de plantas listas para recibir el líquido, coexisten con posibles grafemas que podrían representar nombres propios; la relación entre imágenes fitomorfas ambiguas, que podrían funcionar simultáneamente como referencias a un ambiente topográfico y como determinativos semánticos, y los grafemas, no es de coherencia icónica, como tampoco parece serlo la organización interna de cada grafema. Los contrastes entre principios compositivos simbólicos e icónicos permiten la distinción de los componentes genéricos, que podrían referir a sustantivos geográficos, y funcionar como determinativos semánticos o representar incluso afijos locativos; también permiten distinguir los componentes específicos, por lo general organizados según una

base combinatoria de tipo simbólico, que representarían las características específicas del nombre toponímico o del nombre de las plantas.

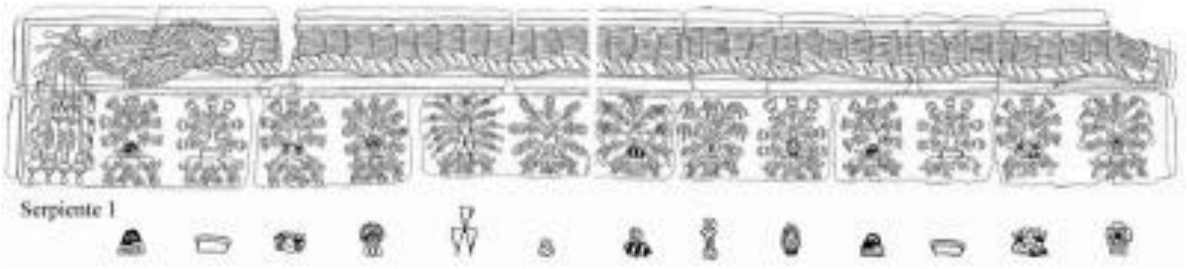


Lámina 74. Dibujos de los *árboles floridos* según publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, p. 138-143.

En la parte superior de la lámina 74 se presenta una secuencia de *árboles floridos* bajo la imagen, posiblemente metafórica, de una *serpiente de lluvia o de agua*; según las convenciones teotihuacanas, la secuencia de árboles conforma una escena basada en la coherencia icónica. En la parte inferior de la lámina se separaron los grafemas subordinados a la imagen de cada árbol, los cuales no presentan coherencia icónica en tres niveles:

1) con los elementos identificados como árboles,
2) entre los componentes de la secuencia de grafemas,
3) en su estructura interna cuando se trata de compuestos.

Aunque no es evidente si sólo se toma en cuenta la configuración gráfica, el ejemplo de Techinantitla mencionado presenta una estructura distinta de los ejemplos del *Códice Mendocino* que se han citado en comparaciones con imágenes identificadas como topónimos teotihuacanos, por autores como Berlo (1989).

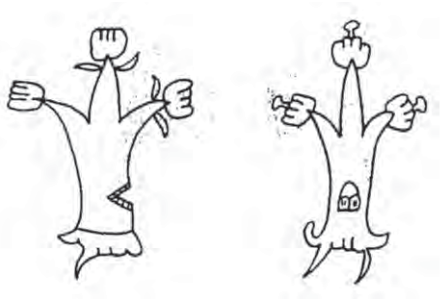


Lámina 75. El dibujo de los topónimos *Ahuacatlan* y *Tzapotlan* según el *Códice Mendocino* fue tomado de J. Berlo, 1989, fig. 5.

En los ejemplos del Códice Mendocino el topónimo *Ahuacatlan* puede segmentarse de la manera que sigue:

Ahuaca-tlan

Tzapotlan se segmenta de la misma manera:

Tzapo-tlan

El afijo /tlan/, que se representa gráficamente por medio de la imagen de una dentadura, es un componente locativo, genérico por definición; mientras que los morfemas /ahuaca/ y /tzapo/, que se representan por medio de la imagen de dos árboles distintos, no son componentes genéricos que definen un sustantivo geográfico logográfico logrado mediante combinaciones de signos fonéticos, o un determinativo semántico, sino el nombre específico de un tipo de árbol, justamente lo contrario de lo que se ha querido reconocer en los *árboles floridos* de Techinantitla. El único elemento evidentemente genérico en esos murales son las imágenes de raíces, y por el momento carecen de lectura. La posible explicación podría ser coherente con la estructura de los topónimos del *Códice Mendocino* citados por Berlo: cada imagen fitomorfa específica conforma un nombre, en combinación con los grafemas insertos en el tronco, y se combinan en la representación de estos nombres tanto los recursos de referencia icónicos de los fitomorfos, pero usados como logogramas, pero también los logográficos o, tal vez, incluso fonéticos de los grafemas.

¿Qué es lo que sucede con los grafemas del piso de La Ventilla? Tal parece que, en la mayoría de los casos, solamente se han representado componentes específicos de posibles nombres propios. En los ejemplos de los grafemas que conforman secuencias y en los grafemas que no conforman grupos, están ausentes los componentes que podrían funcionar como referencias generales, comunes a varios nombres propios distintos, como podrían ser algunos determinativos semánticos o componentes con el valor de sustantivos geográficos, títulos o cargos. Lo anterior abre el camino para explorar el posible valor de nombres personales de las imágenes.

En los conjuntos de signos del sur de la plaza hay signos que podrían ser determinativos semánticos, se trata de la cabeza de perfil con los atributos del Dios de las Tormentas. También podría tratarse de componentes del nombre personal en grupos nominales complejos; en tal caso podrían representar títulos como sugieren King y Gómez (2004). Llama la atención la propuesta de que la cabeza del Dios de las Tormentas en la Plaza de los Glifos es un signo de tipo calendárico, puesto que sólo en uno de los conjuntos de signos se presenta. Es necesario esperar la publicación de más evidencia para comprobar si esta explicación es o no contradictoria con la propuesta de Urcid (2010) y Taube (2011), según la cual la configuración del signo mencionado corresponde al registro gráfico del nombre de un día del calendario teotihuacano.



Lámina 76. Dibujo de uno de los conjuntos según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

En el caso de la lámina 76, el elemento que puede funcionar como clasificador o como determinativo semántico es el que se repite cinco veces en el contexto de los conjuntos de grafemas: la cabeza de perfil con rasgos del Dios de las Tormentas.

En el conjunto de grafemas que se reproduce en la lámina 76, la figura de la cabeza de perfil aparece dos veces en combinaciones distintas. En ambos casos los grafemas compuestos podrían referir a estructuras de aposición[17] donde un clasificador, representado por la cabeza de perfil, acompaña a un nombre individual. Cabe la posibilidad que los nombres de varios personajes se presenten en un solo conjunto, pero también se puede esperar que se trate de un sólo grupo nominal, compuesto por títulos y varios nombres, lo cual sucede en el registro de algunos nombres personales del Clásico mesoamericano. Algunos nombres de este periodo que se registraban en forma gráfica y han perdurado en el tiempo, pertenecían a personajes de las más altas élites del poder político, los de sus conyugues, algunos de sus subordinados, conquistados, cautivos o servidores; sus imágenes se representaban en actividades cuyo registro resultaba importante para propósitos determinados. Como ejemplo, recuérdese que Michel Davoust encontró que, como nombres personales de los gobernantes mayas del Clásico y de sus conyugues, se registraban tres grupos nominales: *glifo* nominal individual, *glifos* de títulos y *glifo* del patronímico o *glifo* emblema (Davoust 2001).

Los conjuntos de grafemas de La Ventilla, a juzgar por su complejidad compositiva y número de componentes, podrían ser el registro del nombre de tres altos funcionarios. Tal vez, las referencia a títulos en el resto del piso de la plaza

[17] Por *estructura de aposición* se entiende:
"Complementación de un nombre, un pronombre o una construcción nominal, a los que por lo común sigue inmediatamente para explicar algo relativo a ellos (MADRID, CAPITAL DE ESPAÑA, está en el centro de la Península; ELLA, ENFERMERA DE PROFESIÓN, le hizo la primera cura), o para especificar la parte de su significación que debe considerarse (CERVANTES NOVELISTA es más estimado que CERVANTES DRAMATURGO)." "Construcción de dos sustantivos unidos, el segundo de los cuales desempeña una función adjetiva respecto del primero, el cual es normalmente el que recibe la terminación de plural. Obras cumbre, hombres rana, pisos piloto." Definición según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992).

estarían ausentes, pero prevalece la duda, pues hay otra imagen compuesta por los rasgos del Dios de las Tormentas en el extremo noreste de la plaza.

La coherencia icónica al interior de la construcción de varios grafemas compuestos podría indicar que éstos estaban formados por logogramas, sin componentes fonéticos. Otra opción sería que en bloques con coherencia icónica se insertara al menos un fonograma.[18] Convencionalmente se han numerado los grafemas de arriba hacia abajo.

Orden de lectura

El arqueólogo R. Cabrera sugirió que hubo un *orden de lectura* previsto para la composición gráfica de la Plaza de los Glifos: *de derecha a izquierda como la lectura de las representaciones de cerámica* (1996: 39). Si es que los grafemas de la plaza estaban distribuidos según un orden secuencial determinado por un texto verbal unitario, el orden de lectura propuesto por Cabrera indicaría que los perfiles de los motivos antropomorfos y zoomorfos apuntarían hacia el desarrollo del texto; es un orden congruente con el propuesto para las escenas tratadas de manera icónica de los murales del Patio 2 de Tepantitla. El principio observado en la escritura jeroglífica egipcia de que las imágenes de cabezas o de manos apuntan hacia el origen del texto ha sido también observado en escrituras mesoamericanas como la maya y la náhuatl; siendo la escritura protosinaítica contraria a este principio.[19]

Con todo, es probable que sólo los grafemas organizados en conjuntos constituyeran unidades distribuidas de manera sintáctica. Si bien la totalidad de los grafemas pintados sobre el piso parecen conformar un macrotexto, pudo haber varios principios de cohesión distintos en diferentes secciones de éste.

En la propuesta de Cabrera los tres conjuntos de grafemas pintados en el lado norte de la plaza no se consideran como grupos nominales que referirían

[18] Observación que debo al profesor Erik Velásquez.
[19] Debo esta última observación al Dr. Erik Velásquez.

específicamente a nombres de personajes. En un comentario general, Cabrera menciona a *Tlaloc* como el *elemento central* de la *frase* que está siendo expresada en la pintura del piso, aunque es poco probable que la totalidad de los signos constituyeran una *única* frase.

La retícula cumple con la función de aislar entre sí a algunos grupos de imágenes; cuando hay un sólo signo discreto en un espacio definido por ésta, éste probablemente conformaría una unidad de significado y representaría un nombre por medio de un logograma simple o compuesto, con valor de un sustantivo simple, dos o más sustantivos coordinados o un sustantivo complementado por una forma adjetiva.

Cabrera observó que la retícula indicaría, de alguna manera, el orden de lectura, pero no explicó de qué manera una *frase* expresada de forma gráfica se distribuiría en ésta (2000). El arqueólogo afirmó que las imágenes de la Plaza de los Glifos son el más antiguo antecedente de los códices del altiplano central, aunque no presentó una interpretación de los signos particulares (Cabrera 1996: 31). Relacionó las imágenes de serpientes de la plaza con la palabra náhuatl *mazacóatl,* aunque la existencia del vocablo en náhuatl no constituye una prueba de que ésta fuera una lengua hablada en la antigua ciudad de Teotihuacan, puesto que el concepto de serpiente-venado existe en otras lenguas mesoamericanas. Más tarde, S. Gómez y J. Núñez continuaron con el trabajo de interpretación de las imágenes de La Ventilla y señalaron que es posible que las pinturas de la Plaza de los Glifos representaron patronímicos o topónimos (1999:104). En esta nueva interpretación, los signos de escritura pintados en la plaza estarían determinados por las actividades llevadas a cabo en el barrio de La Ventilla, actividades que involucraban a *tributarios* del Templo del Barrio. Los grafemas fueron descritos por Gómez y Núñez como posibles *metonimias* relacionadas con sucesos calendáricos y estaban distribuidos en forma de una secuencia lineal.

En años más recientes, T. King y S. Gómez proponen un desciframiento de las imágenes de la Plaza de los Glifos, basado en el registro de presencia del uso del náhuatl en áreas cercanas a Teotihuacan durante el siglo XVI. Según esta

propuesta, dicho registro puede indicar una ocupación continua de grupos nahuas en el área desde tiempos teotihuacanos, así como la continuidad en el uso de topónimos. Los conjuntos de *glifos,* en palabras de los autores, fueron *examinados en busca de fonetismo*. En la propuesta de King y Gómez, los valores de los signos se establecieron conforme con principios de *transparencia icónica* y se pueden interpretar por medio de la verbalización del referente figurativo de las imágenes. Algunos signos, proponen los autores, fueron estructurados conforme con el principio de acrofonía y del rebús (King y Gómez 2004).

Los autores coinciden con Cabrera en que las imágenes se organizan conforme a reglas compositivas del estilo Mixteca-Puebla y afirman que las columnas *glíficas* verticales deben leerse de arriba hacia abajo; las secuencias horizontales son de lectura variable, con preferencia por el orden que va de izquierda a derecha (King y Gómez 2004: 207-209). Los autores observan que la orientación de la mayoría de los *glifos* indica que la lectura se hacía desde el norte de la plaza, lo cual resulta plausible. Los grafemas fueron interpretados como topónimos y antropónimos; los últimos serían en dicha interpretación nombres de individuos con títulos, *glifos* vocacionales o de barrios; como otros autores, King y Gómez buscaron correspondencias visuales entre los *glifos* de La Ventilla e imágenes aztecas y mixtecas (2004: 208).

Los autores afirman que la lectura se hacía de izquierda a derecha del espectador ubicado al norte de la plaza, aunque en imágenes organizadas según principios combinatorios icónicos de otras muestras, al menos en Tepantitla, hay evidencia de un orden compositivo que determina la interpretación de algunas secuencias de motivos; este orden parece haber sido de derecha a izquierda, y posiblemente continuaba en bustrofedón hacia la parte superior de la composición. En algunos códices mixtecos, como el Nutall, la lectura en bustrofedón está determinada por la dirección de las representaciones de cabezas de perfil, considero que esto se observa también en muestras teotihuacanas, aunque no es del todo claro el punto de origen de la lectura de las composiciones integradas por grafemas.

INVENTARIO DE GRAFEMAS DEL PISO DE LA PLAZA DE LOS GLIFOS:

Piso LV PG SHD 1 =

18) LV PG P GC [(L 2 ARM 1986 ? + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 232 FROND 2002 ? o L 179 SCROLL SOUND 1986 ?) +

17) LV PG P GC (L 2 ARM 1986 + --L 168 REED 1986) +

16) LV PG P GC (L 199 SKULL 2002 + --L 168 REED 1986) +

15) LV PG P GC (L 231 BAG CEREMONIAL 2002[20] + --L 207 TASSEL B 1986 o --L 224 TUFT 1986) +

14) LV PG P GC (L 231 BAG CEREMONIAL 2002 + VB 5 BOLSA 2012) +

13) LV PG P GC (L 133 MAT 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986) +

12) LV PG P GC (L 107 HEAD ANIMAL G 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 77 FLAME 1986) +

11) LV PG P GC? (VB 6 SOPORTE 2012 + VB 7 HERRAMIENTA2012) +

10) LV PG P GC (L 233 SERPENT 2002 + VB 8 CUERNO 2012) +

9) LV PG P GD (VB 9 RECIPIENTE? 2012)

8) LV PG P GC (L 233 SERPENT 2002 + L 234 ANTLER 2002)

7) LV PG P GD (L 18 BIRD 2002)

6) LV PG P GD? (L 117 HEAD HUMAN G 1986) +

5) LV PG P GD (L 107 HEAD ANIMAL G 1986 ?) +

4) LV PG P GC (L 117 HEAD HUMAN G 1986 + VB 10 SONIDO? 2012)

3) LV PG P GC (--L 224 TUFT + L 18 BIRD 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002+ L 42 CIRCLE 2002)

2) LV PG P GC? (L 107 HEAD ANIMAL G 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986)

1) LV PG P GC (L 179 SCROLL SOUND 1986? + --L 207 TASSEL B 1986 o --L 224 TUFT 1986)

Piso LV PG SHD 2 =

LV PG P GC? (L 21 KNOTTED BOW 2002? + L 7 BAG TRILOBAL 1986?)

[20] En el caso de esta unidad retomaré únicamente los elementos que coinciden en la Plaza de los Glifos.

LV PG P GC (VB 11 BASE 2012 + L 18 BIRD 2002)

LV PG P GD (VB 12 REDONDEL? 2012)

LV PG P GD (L 208 TEMPLE 1986?)

LV PG P GD (VB 13 FRAGMENTO 1 2012)

Piso LV PG SHD 3 =

LV PG P GC (-L 158 POD A 1986? + VB 14 AGUJA? 2012)

LV PG P GC (L 237 BEAD 2002 + L 107 HEAD ANIMAL G 1986)

Piso LV PG SHD 4 =

LV PG P GD? (VB 15 FRAGMENTO 2 2012)

Altar LV PG GD=

LV PG A GD? (VB 16 FRAGMENTO 3 2012)

LV PG A GD? (L 199 SKULL 2002)

Piso LV PG CON 1 =

LV PG P GD (L 165 RE 1986 o L 166 RM 1986) + GC (L 18 BIRD 2002 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 o -L 148 PATCH 1986?) + GC (L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 162 QUINCROSS 1986)

Piso LV PG CON 2 =

LV PG P GC (L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 213 TR B 1986? o VB 12 2010) + GC (L 77 FLAME 1986 + L 235 LEG 2002 + L 77 FLAME 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002) + GD (L 36 BUTTERFLY 1986? o L 81 FLOWER FRONTAL A 1986)

Piso LV PG CON 3 =

LV PG P GC? (L 171 ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986) + GC (VB LV 17 OREJERA 2012 + L 230 HEAD STORM GOD 2002) + GC (L 31 BUNDLE B 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002)

Elementos fuera de la retícula:

LV PG P GC (L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 77 FLAME 1986) +

Muro LV PG SHC 1 =

LV PG MU GD? (L 236 MUMMY 2002) + GD? (L 32 BUNDLE C 1986)

Muro LV PG SHC 2 =

LV PG MU GD? (VB 18 FRAGMENTO 4 2012) + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 107 HEAD ANIMAL G 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986)

Grafiti del Pasillo Sur del Conjunto de los Glifos

En el Pasillo Sur, contiguo a la Plaza de los Glifos, los arqueólogos hallaron un muro esgrafiado con una figura antropomorfa antecedida por una posible fecha o nombre personal.

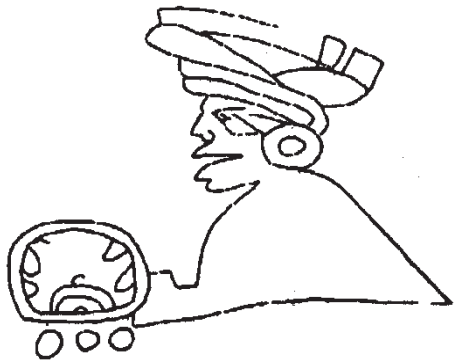


Lámina 77. Dibujo esgrafiado en el Pasillo Sur de la Plaza de los Glifos. Según dibujo publicado por King y Gómez, 2004, p. 240, fig. 20.

Se trata de un grafiti que, por su técnica de realización, no pertenece a los programas formales de la pintura mural teotihuacana, sino que fue una expresión posiblemente espontánea e individual realizada, sin embargo, por un individuo instruido en la cultura plástica teotihuacana y que tuvo acceso a la Plaza de los Glifos.

La imagen esgrafiada en el muro corresponde plenamente a la tradición formal teotihuacana. La orientación de la figura es congruente con la de los motivos antropomorfos de las pinturas de la Plaza de los Glifos, y con las secuencias de imágenes de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, hacia la izquierda del espectador.

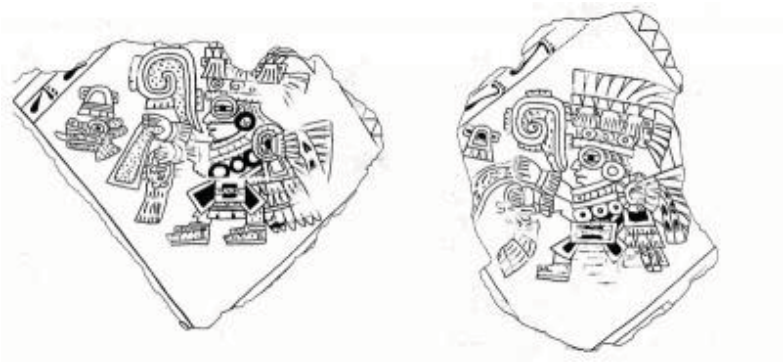


Lámina 78. Fragmentos de la pintura mural de Techinantitla, según dibujos publicados por Millon, 1988, figs. V.2, V.10, pp. 115, 121.

La estructura compositiva del grafiti es una prueba de que el modelo compositivo usado en una etapa posterior en los muros de Techinantitla existió desde la Fase Tlamimilolpa-Xolalpan. Según dicho modelo, las imágenes de los personajes de perfil son precedidas por grafemas.

Este modelo compositivo también se presenta en la cerámica. Hay congruencia compositiva entre el grafiti de La Ventilla y el ejemplo de la lámina 79, con una imagen sellada en un fragmento de recipiente de cerámica. También se encuentra un número bajo un grafema que antecede a una figura antropomorfa, cuyo alto estatus se señaló mediante el tocado que porta sobre la cabeza.



Lámina 79. Imagen sellada en una vasija Anaranjado Delgado; posiblemente de Yayahuala. Dibujo según publicación de Séjourné, 1966 b, fig. 90, p. 124.

La imagen del grafiti puede ser interpretada de varias maneras:

1.- Un grafema compuesto con el valor de nombre calendárico o de fecha, se encuentra contiguo a la imagen naturalista de un personaje. Esta interpretación es congruente con el modelo compositivo que C. Millon observó en la pintura de Techinantitla, en el cual los *glifos nominales* anteceden a las imágenes de personajes que son nombrados mediante los grafemas.

2.- Se trata de un conjunto formado por dos grafemas y un numeral. En este caso la figura antropomorfa pudo ser una imagen icónica con valor logográfico, o un clasificador o determinativo semántico. El posible clasificador o determinativo semántico se encontraría en composición con un nombre calendárico o una fecha referidos mediante recursos logográficos o mixtos. Un *orden de lectura* sería pertinente en el caso de que la figura antropomorfa tuviera una función en un enunciado verbal; el elemento antropomorfo puede indicar el punto de origen de la inscripción, la cual podría leerse de izquierda a derecha, pues en el modelo de escritura maya, la orientación de las cabezas de perfil generalmente indica el punto de origen de la inscripción.

Si bien parece que existió articulación entre el numeral y la imagen del Ojo de Reptil correspondiente a una fecha del calendario o un nombre calendárico, no hay suficientes elementos en el grafiti para suponer la presencia de componentes *fonéticos* articulados; la estructura de la imagen indica que los tres componentes pudieron constituir logogramas.

Quizás la imagen antropomorfa refiriera a un cargo, aunque no necesariamente con recursos verbales, y estaba acompañada por un nombre calendárico o una fecha.

El elemento del grafiti conocido como Ojo de Reptil (L 165 RE 1986) también se encuentra en el piso de la Plaza de los Glifos, pero sin un número afijo. Llama la atención el contraste entre la presencia de puntos infijos en la imagen pintada en el piso de la Plaza de los Glifos y los puntos bajo el Ojo de Reptil del grafiti. Podría tratarse de una confirmación de que los puntos infijos en el Ojo de

Reptil constituyen también numerales, aunque es necesaria mayor evidencia para confirmarlo.

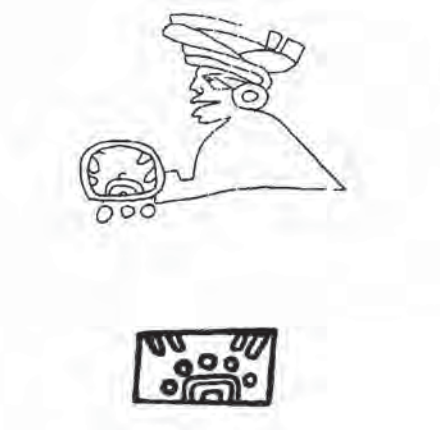


Lámina 80. Comparación entre el posible grafema *Ojo de Reptil*, como aparece en el grafiti y en el piso del Conjunto de los Glifos. Según dibujos publicados por Cabrera, 1996, p. 33 y King y Gómez, 2004, p. 240, fig. 20.

El elemento L 165 RE 1986 se encuentra con frecuencia entre las imágenes teotihuacanas, unido a imágenes antropomorfas y también como signo independiente.



Lámina 81. Según dibujos reproducidos en Seler, 1992, figs. 95-96, p. 218.

Se trata de una unidad visual conformada por un conjunto de rasgos diagnósticos cuya realización puede variar, según el material, el formato, el trazo personal y la habilidad del artesano.[21] No se considera un elemento frecuente en la pintura

[21] El Ojo de Reptil aparece con frecuencia en los atavíos de figuras de barro y en vasijas cerámicas teotihuacanas. El Ojo de Reptil que se encuentra en el grafiti de la Plaza de los Glifos aporta elementos para una interpretación calendárica del elemento, si se parte de una interpretación que concuerde con la de von Winning, quien conforme con el estado de la arqueología teotihuacana de su tiempo, afirmó que "Como el

mural; sin embargo aparece como unidad discreta en un diseño de estructura ornamental en el mural 3 del Pórtico 1 en Totometla (Juárez y Ávila: 1995: 353), y al interior de configuraciones circulares interpretadas como imágenes de escudos, pintados en las Cámaras 3 y 5 y en el Pórtico 3 de Tepantitla (Uriarte 1995: 256).

El llamado Ojo de Reptil se presenta con frecuencia sobre cerámica de fina realización, con diferente cantidad de puntos infijos, en composiciones en las cuales alternan dos unidades visuales discretas.



Lámina 82. Imagen tomada de una vasija de cerámica que presenta en forma de secuencia alterna el signo conocido como Borla y el Ojo de Reptil, en este caso con tres puntos infijos, posible numeral. Dibujo tomado de Séjourné, 1966b, fig. 164.

En la imagen de la lámina 82, el elemento conocido como Borla podría representar por medio de la sinécdoque un título, mientras que el Ojo de Reptil podría representar una fecha o a un individuo, por medio de un nombre calendárico, juntos los dos grafemas podrían constituir el grupo nominal del personaje al cual estaría dedicada la vasija.

El signo L 165 RE 1986 u Ojo de Reptil fue relacionado tempranamente con el calendario teotihuacano por Alfonso Caso,[22] con base en el número que

glifo no ocurre con numerales en Teotihuacan o en su región satélite de Azcapotzalco, no indica una fecha calendárica y específica, ni tampoco el nombre calendárico de una deidad […]" (1987: 75).

[22] Acerca del significado calendárico del Ojo de Reptil, Caso señaló, basándose en referencia externa, que: "éste es un glifo muy abundante en Teotihuacan y ejemplos de él pueden verse en nuestro artículo citado y el de von Winning (6d). otros ejemplos están en las figuras 14 y 14 *a, b, y c,* Kidder y Schook lo encuentran también en Guatemala.

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

Seler sugiere hipotéticamente que el glifo representa *9 lluvia*, interpretando como ojo de *Tláloc* el que consideramos como un ojo de reptil. Nosotros creemos que el signo es el de *Ehecatl* o "viento" y que el glifo

acompaña a algunas de sus réplicas; por ejemplo, Caso propuso que el signo en el centro de la Placa de Ixtapaluca, procedente de Chalco, representaba un nombre calendárico.

El Ojo de Reptil también se encuentra en cartuchos, en combinación con otros signos, conformando el compuesto que Langley nombró *Panel Cluster,* del cual dicho autor infirió que tuvo connotaciones calendáricas (1986).

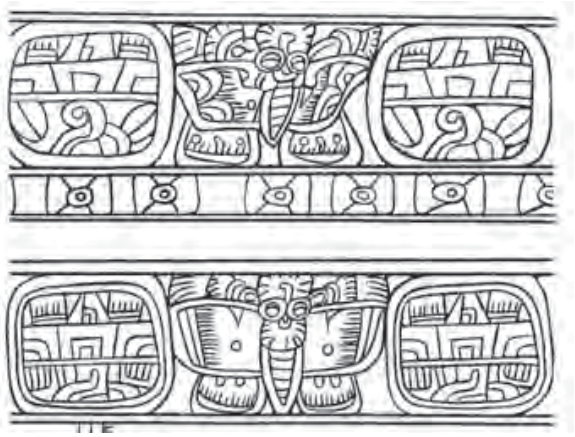


Lámina 83. Imágenes tomadas de vasijas de cerámica que presentan en forma de secuencia alterna el signo conocido como *Panel Cluster* y mariposas. Imagen tomada de Séjourné ,1966 b, fig. 36.

La comparación de la disposición de los elementos en el grafiti con el grafema L165 RE 1986 del piso de la Plaza de los Glifos, muestra que la distribución atípica de los puntos en el grafiti puede indicar, como sugirió Langley, que en Teotihuacan había más de una manera de representar la relación entre grafemas y numerales (Langley 1986:141). La duda se resolverá si se encuentra un grafema L 165 RE 1986 con puntos infijos y también colocados bajo el cartucho, si es que lo hay.

Como se comentó, J. Urcid recientemente propuso una reconstrucción de la posición del signo Ojo de Reptil en el calendario teotihuacano; el signo tendría el valor de *cocodrilo*. Urcid encuentra este signo ocupando la misma posición en los calendarios zapoteca, ñuiñe, el de Xochicalco, Tenango y Cacaxtla, el del este de

---

es *9 viento*, que es el día del nacimiento de *Quetzalcóatl* y, en consecuencia, su nombre calendárico" (Caso 1960: 158-161).

Guerrero, el de Veracruz y el del oeste de Chiapas, el de Tabasco, Campeche y Yucatán, el de Cotzumalguapa y el de Tula. Los signos que representan este día, según propone el autor, no siempre comparten como realización gráfica la imagen del Ojo de Reptil teotihuacano (Urcid 2010).

De lo anteriormente expuesto se derivan las siguientes posibilidades de interpretación:

a) Si el elemento antropomorfo del grafiti formó parte de un grupo nominal que representaba un nombre personal, la secuencia del nombre transmitida por medios gráficos puede ser interpretada como sigue:

GC= (número 3 + nombre calendárico ¿día *cocodrilo*?) [un día del *tonalpohualli*] + [título o cargo].

Muro LV PG PA 3 SHC =

LV PG MU CON GD (TIT/CAR [VB 19 BUSTO 2012) + GC (NC [NUM 3 + L 165 RE 1986 ¿día *cocodrilo*?])

b) Si, en cambio, el elemento antropomorfo es la imagen naturalista de un personaje cuyo nombre se representa por medio del grafema y un número, como hay evidencia de que ocurre en otras imágenes teotihuacanas, entonces la imagen antropomorfa no interviene en la lectura, sino que es un elemento que debe ser interpretado con los recursos propios de los códigos icónicos de la plástica teotihuacana de base combinatoria naturalista y figurativa y, tal vez, no constituye un elemento con una posición determinada por una estructura sintáctica. Entonces la lectura del nombre calendárico, seguido del número, sería como se registra en el inventario de grafemas.

INVENTARIO DE GRAFEMAS DEL GRAFITI

LV PG PA 3 SCH =

LV PG MU GC (NUM 3 + L 165 RE 1986)

c) Si el elemento antropomorfo del grafiti refería no a un antropónimo, sino a una acción que sucedió en la plaza, como sugieren King y Gómez Chávez (2004: 239-240), la secuencia de los elementos podría ser:

VERBO, por ejemplo *asunción al cargo* + NÚMERO + NOMBRE DEL DÍA en el calendario adivinatorio ¿día *cocodrilo*?

Entonces, es posible que la diferencia entre el posible número del Ojo de Reptil pintado en el piso y el del grafiti indique que se trata de referencias a sucesos o a personajes distintos.

Distintas estructuras compositivas rigen la distribución de los signos gráficos de las escrituras prehispánicas. Entre las inscripciones procedentes de Monte Albán,[23] es común encontrar que el grafema se encuentra sobrepuesto al número, de manera similar a lo que observamos en los ejemplos teotihuacanos. En Teotenango, durante el Epiclásico, estaba en uso un sistema gráfico en el cual se posicionaban los numerales bajo los grafemas. En cambio, la distribución de los números teotihuacanos no es congruente con lo que puede observarse con frecuencia en las inscripciones de origen maya, entre las cuales el número va antepuesto a secuencias de grafemas. Por otra parte, las inscripciones calendáricas en el *Teocalli de la Guerra Sagrada*, fechadas para el Posclásico Tardío, muestran que la posición del número con respecto al grafema en las imágenes mexicas era variable; sin embargo, códices como la *Tira del Museo* muestran una secuencia de lectura en bustrofedón, con la dirección indicada por medio de las cabezas de los elementos antropomorfo, la lectura se origina de donde *miran* los *personajes*. Lo anteriormente expuesto tiene consecuencias para la interpretación de los posibles grafemas de la Plaza de los Glifos. La mayor parte de las imágenes antropomorfas y zoomorfas se encuentran orientadas hacia el este de la plaza. En el caso de que las unidades visuales discretas se encuentren organizadas conforme con las reglas de una sintaxis verbal, con una orientación de los perfiles que indicaba el orden de lectura, los grafemas comenzarían a examinarse en el extremo sur oeste de la plaza.

Los conjuntos de grafemas

[23] Monte Albán, Estela MA-SP-3, Edificio J, en Urcid 2010, fig. 1.13, p. 26, y fig. 2.15, p. 46.

No hay elementos suficientes para comprobar que los grafemas que conforman conjuntos en la Plaza de los Glifos, incluido el posible conjunto del grafiti, eran semánticamente interdependientes; sin embargo, éstos muestran algunas normas compositivas y un inventario de signos homogéneo, lo cual establece cierta coherencia al interior de los conjuntos y entre los últimos y el resto de los signos gráficos pintados en el piso, incluso con algunos grafemas que no se encuentran sobre éste. Existen otros ejemplos en la plástica teotihuacana de conjuntos de grafemas cuya composición se realiza conforme a las mismas normas de la Plaza de los Glifos y también algunas normas que no se presentan en dicha locación (Valdez 2007).

En general, los conjuntos de posibles grafemas se presentan en diversos soportes cerámicos y en la pintura monumental; se componen de signos compuestos y simples.

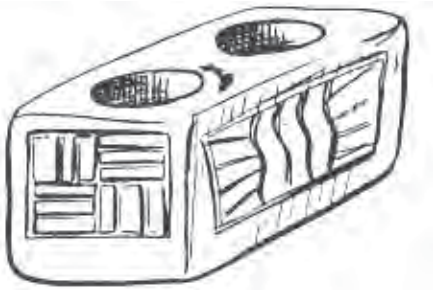


Lámina 84. Dibujo según Séjourné, 1966 b, fig. 19.

Los soportes y los contextos arqueológicos en los cuales se presentan los conjuntos de grafemas muestran que estos últimos formaban parte de distintas situaciones comunicativas, algunos transmitían mensajes en lugares de congregación de grandes grupos sociales, como la Plaza de los Glifos, mientras que otros, posiblemente, no eran plasmados en objetos con el propósito de ser vistos o leídos, o como el grafiti, demandaban posiblemente una lectura fuera de los marcos del ritual institucional.

Parte de los componentes de algunos conjuntos de grafemas pueden haber sido imágenes naturalistas reducidas según los principios de la sinécdoque, como los diversos tocados, que refieren al cargo, oficio y/o estatus de distintos

personajes o grupos sociales; dada la gran cantidad de variantes que existen en las imágenes de tocados de plumas; no es claro si formaban parte de conjuntos de grafemas como determinativos semánticos o alguna clase de logogramas o, más bien, su interpretación se basaba en códigos icónicos. En algunos casos la imagen del tocado puede incluir la de la cabeza del personaje aludido; o como en el grafiti de La Ventilla, un busto al lado de un grafema. Imágenes como las de la lámina 85 muestran que las composiciones en las que alterna la imagen del tocado de plumas con un grafema, no sólo presentaban nombres calendáricos, sino que, en algunos casos, el signo que acompaña a la imagen del tocado que marca el estatus de un personaje o alude a un grupo social, puede referir a locaciones determinadas como sugieren Conides y Barbour (2002), o a posibles títulos que formaban parte del grupo nominal del personaje referido. Se ha propuesto que las dos primeras imágenes de la lámina que sigue muestran un tocado que acompaña a un signo con una referencia locativa (Conides y Barbour 2002); la tercera composición muestra una cabeza de perfil con un tocado acompañada por un signo que podría ser un título o un nombre individual.

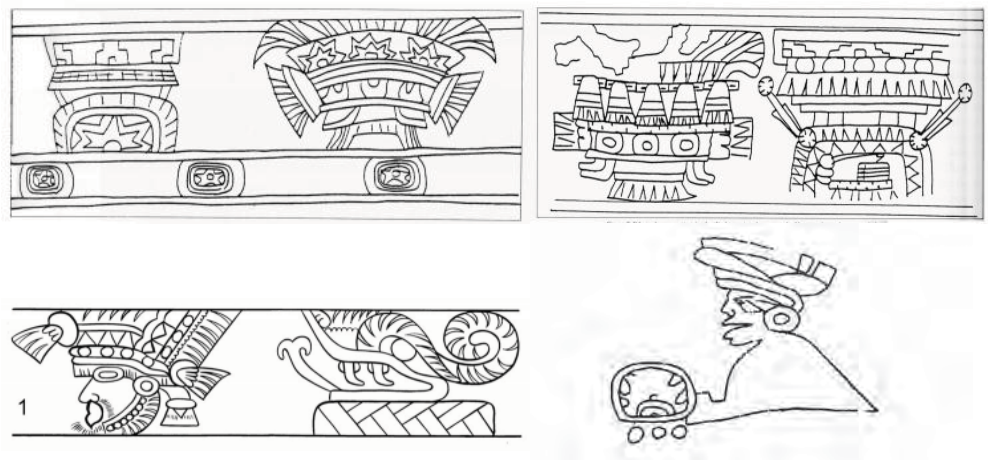


Lámina 85. Dibujos tomados de Conides y Barbour 2002, fig. 5, p. 415; fig. 7, p. 418; Séjourné 1994, pp. 180-181; King y Gómez, 2004, fig. 20, p. 240.

Como se verá con detalle más adelante, la diversidad de los tocados puede constituir evidencia a favor de que la imagen del personaje del grafiti de La Ventilla no funcionara como un grafema, sino como una referencia icónica que fue

reducida mediante recursos de la sinécdoque. Sin embargo, la duda persiste, pues los determinativos semánticos en diversas escrituras suelen presentar coherencia icónica y, como se puede derivar de las imágenes de la lámina 86, algunos logogramas o raíces léxicas, por principio, también podrían presentar coherencia icónica, como sucedía en las escrituras del Posclásico del México central.

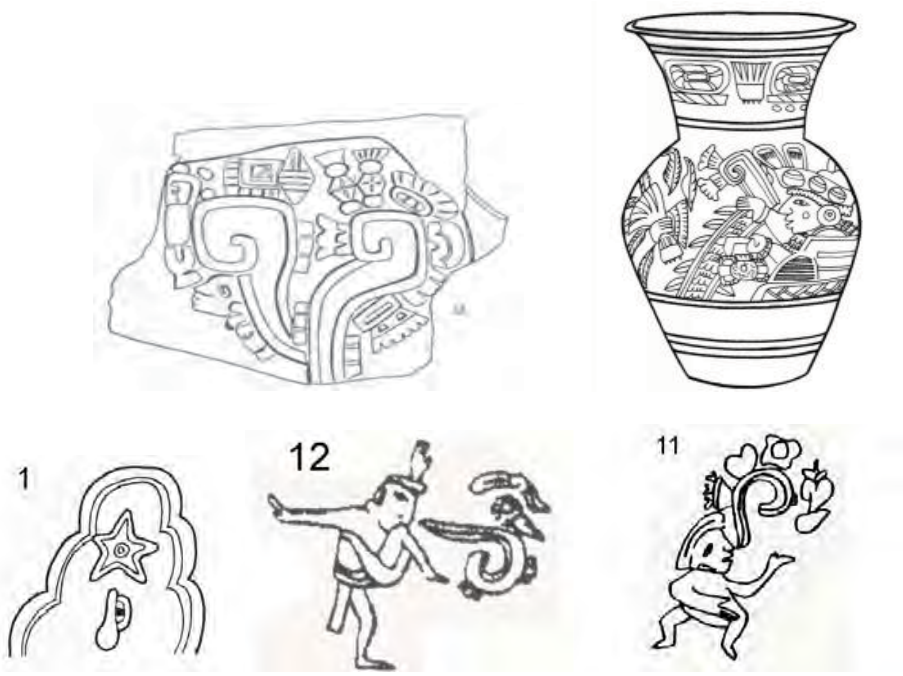


Lámina 86. Dibujos tomados de Séjourné, 1959, fig. V.88 a; vasija procedente de Tetitla redibujada de Séjourné, 1966 b, p. 151, fig. 134; Nielsen, 2006, fig. 5 a, p. 4; Uriarte, 1995, fig. 44, p. 240; fig. 68, p. 248.

En lámina anterior se ven varios conjuntos de posibles grafemas distribuidos en forma de secuencias lineales; como puede verse, algunos signos se distribuyen formando alineaciones horizontales y otros verticales, lo cual demuestra que en Teotihuacan se utilizaban varios principios de alineación de grafemas.

En la misma lámina, algunos grafemas que forman conjuntos presentan coherencia icónica entre sí, y parecen estar organizados conforme criterios basados en la sinécdoque; mientras que la combinatoria de otros parece responder a principios simbólicos. En la imagen ubicada en el extremo superior izquierdo de la lámina, una de las volutas tiene una serie de posibles grafemas

relacionados entre sí conforme principios de coherencia icónica: una cabeza de perfil, seguida por un lanzadardos y un escudo. El dibujo del extremo superior derecho presenta una vasija con una figura antropomorfa precedida por un posible grafema que también presenta coherencia icónica.

En la pintura mural, los conjuntos de posibles grafemas también se presentan formando alineaciones en sentido vertical y horizontal.

No hay evidencia suficiente para confirmar que en la composición pintada en el piso de La Plaza de los Glifos hubo grafemas que funcionaran como ligaduras o que hubo una coordinación, subordinación, determinación u otro tipo de relación entre los grafemas en estructuras con morfología y sintaxis. Para intentar comprobar las hipótesis de que la imagen pintada en el piso de la Plaza de los Glifos constituye un texto verbal integrado como una unidad de significado indivisible, es necesario continuar con la comparación de la distribución de elementos en forma de secuencias y conjuntos en el *corpus* teotihuacano disponible. Quizá sería posible demostrar que el sistema gráfico, mediante el cual se realizaban composiciones con grafemas, permitía la sustitución de elementos para así lograr variaciones en el significado, como parece ser el caso de algunos signos pintados en el piso de la Plaza de los Glifos. La evidencia de este lugar señala que una forma de cohesión entre unidades visuales se basaba en la permutación y en la reiteración de elementos -posiblemente léxicos- lo cual proporcionaría cierto carácter de texto a los conjuntos, siempre y cuando las unidades gráficas que los constituyen, en efecto, se encuentren formando una unidad de significado.

Como conclusión parcial de este apartado se afirma que, en las pinturas de la Plaza de los Glifos, la combinación de elementos en forma de conjuntos y secuencias, no conforma escenas de carácter figurativo y naturalista; ésto puede deberse a que los componentes eran grafemas y tenían valores de tipo logográfico. Si hubo una sintaxis, ésta debe encontrarse en los conjuntos de grafemas del sur de la plaza, y no en las secuencias formadas por grafemas discretos separados por la retícula. Posiblemente la composición fue conformada

como un macrotexto en el cual se yuxtaponen varias unidades de sentido organizadas de manera distinta.

Pintura en el piso junto a un desagüe

La fotografía del original de la composición pintada junto al drenaje de un pequeño patio hundido ubicado al norte de la Plaza de los Glifos, fue publicada el 1996 por Cabrera; quien identificó al personaje pintado *como una representación de Xólotl, gemelo de Venus* y está *evidentemente* relacionado con la fertilidad (Cabrera 1996: 39). La imagen es contemporánea a la Plaza de los Glifos.



Lámina 87. Imagen pintada junto a un drenaje cercano a la Plaza de los Glifos. Dibujo según Gómez, 2000, p. 28.

Existen algunas imágenes de la plástica teotihuacana en las cuales se combina una cabeza zoomorfa con un cuerpo antropomorfo; sin embargo, en la del piso de La Ventilla están ausentes los rasgos característicos del canon plástico teotihuacano que definen las imágenes de cabezas de cánidos, como se puede ver en las láminas 88 y 89.



Lámina 88. Dibujo de una pintura mural que del lado izquierdo presenta la imagen de un cánido, con su característico cráneo alargado. Atetelco, Patio Blanco, Templo Este, Pórtico 2. Imagen tomada de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.4, p. 207.

En la lámina 88 pueden observarse las características que distinguen a las imágenes de cánidos y felinos de perfil en la plástica teotihuacana; entre éstas se encuentra el registro diferencial de las proporciones craneanas: la cabeza del cánido tiene un hocico alargado y esta característica se opone a la forma achatada de la cabeza del felino.

En la lámina 89 se muestra otro ejemplo, se trata de la imagen de un personaje con una cabeza identificada como de coyote, procedente de Atetelco. Según Cabrera el mural fue pintado entre 350 y 450 d. C. (1995 b: XXVIII), y podría considerarse como contemporáneo de la pintura ubicada junto al desagüe de La Ventilla.



Lámina 89. Atetelco. Patio Blanco. Templo Sur. Imagen tomada de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.2, p. 206.

En la pintura cercana al desagüe se encuentra la imagen de un personaje en un acto de auto sacrificio. Se conocen escenas en la pintura mesoamericana, al menos del área maya, desde el Protoclásico y Clásico, en las cuales se relaciona la erección del pene con escenas rituales y de auto sacrificio; por ejemplo en la cueva de Actún Ch´on, en Yucatán, y en la cueva de Naj Tunich, en Guatemala (Bernal 2008), y en los murales de San Bartolo.

El elemento pintado detrás de la figura antropomorfa pintada en el piso representa una ofrenda humeante y no un grafema, como puede comprobarse en la lámina 90, en la cual se puede ver la imagen de un ofrendante con un objeto en la mano, similar al objeto de la pintura de La Ventilla.



Lámina 90. Fragmento del Mural 1 del Cuarto 1 *Sacerdote Sembrador*. Dibujo de A. Bretón publicado en Beatriz de la Fuente, 1995, lámina 2, p. 159.

Al parecer, la imagen antropomorfa del piso junto a un desagüe de La Ventilla presenta un grafema en el tocado:

LV F2 CONJUNTO GLIFOS P TOC GD (-L 69 EYE GOGGLED A 1986)

Aunque es más probable que se trate del tocado en forma de mariposa, acompañado por unos rosetones y entonces constituya una unidad de significado.



Lámina 91. Dibujos según Séjourné, 1966 b y Gómez, 2000.

SECTOR DOMÉSTICO Y DE TALLERES DE LAPIDARIA Y CONCHA. FRENTE DE EXCAVACIÓN 3

El Frente de Excavación 3 de La Ventilla es un área parcialmente excavada que fue interpretada como un sector de vivienda y talleres de grupos domésticos, dedicados a la producción artesanal en lapidaria y concha. En este lugar, los arqueólogos encontraron pintura monumental en el pórtico sur de una plaza; en esa pintura no se conservaron posibles grafemas; se reportó que los cinco fragmentos de murales conservados presentaron motivos zoomorfos, geométricos y fitomorfos (Gómez y Ramos 1995).

El Frente de Excavación 3 se compone por varios conjuntos arquitectónicos con acabados de distintas calidades. En algunos sectores, como el Conjunto A, estos últimos fueron austeros, mientras que el Conjunto B es donde fueron mejores y además se encontró pintura mural. Gómez derivó de lo anterior que en el primer conjunto vivieron y trabajaron grupos de artesanos dedicados al trabajo de lapidaria y concha; mientras que en el segundo conjunto arquitectónico, del cual sólo una pequeña área fue excavada, habitaron grupos de élite que no estaban dedicados a la producción artesanal directa (Gómez 2000: 602-603).

Cervantes considera que las imágenes de posibles felinos en los muros del Conjunto B *simbolizaban al grupo que ocupó el conjunto* (2007:257).

Dibujo esgrafiado en un cajete Anaranjado Delgado procedente del Entierro 144

En el Entierro 144 del Frente de Excavación 3 los arqueólogos encontraron un cajete de cerámica foránea; se trataba de un entierro infantil primario e indirecto. La costumbre de enterrar infantes peri natos en recipientes de cerámica era común en Teotihuacan.

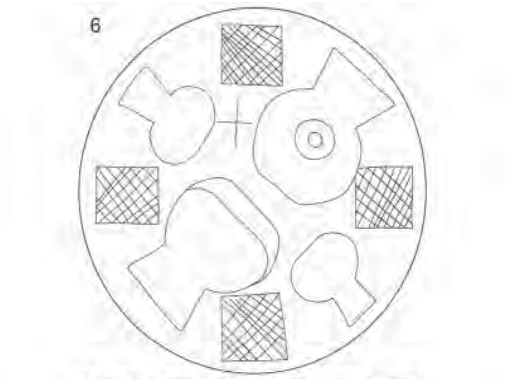


Lámina 92. Dibujo esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica funeraria procedente del Frente de Excavación 3 de La Ventilla 1992-1994. Dibujo tomado de Spence y Rattray, 2002, fig. 3, p. 108.

Dibujos esgrafiados aparecen con frecuencia en el fondo de las vasijas de cerámica teotihuacana, la mayoría de las veces del tipo Anaranjado Delgado, pero también en el tipo Negro Pulido y otros. La cerámica Anaranjado Delgado llegaba a Teotihuacan desde del sur del actual estado de Puebla y se encuentra entre los grupos cerámicos que caracterizan las fases Tlamimilolpa y Xolalpan en Teotihuacan. E. Rattray señaló que esta cerámica se presenta en todo tipo de depósitos arqueológicos y que tuvo funciones utilitarias además de las obvias funciones ceremoniales, pues se encuentra tanto en contextos domésticos como en templos y entierros. La autora deduce de la presencia del tipo cerámico en unos dos mil conjuntos departamentales teotihuacanos que *tanto el pueblo como la élite tenían acceso al Anaranjado Delgado.* Esta cerámica se encuentra como ofrenda en entierros de La Ventilla, Tetitla, Zacuala, Yayahuala, Tlamimilolpa, Xolalpan y otros conjuntos arquitectónicos (Rattray 2001: 306-310).

El cajete del Entierro 144 posiblemente correspondió a un entierro de la élite intermedia. Como ocurre por lo general en objetos semejantes, en la imagen esgrafiada no hay referencia directa a la muerte o a ceremonias funerarias. Uno de los motivos esgrafiados podría referir a una estera, signo que Langley clasificó como L 133 MAT 1986, aunque también podría tratarse del signo L 126 LATTICE 2002; se trata de un signo que caracteriza la figura del hombre vestido como Jaguar Reticulado, pintado en los muros de Tetitla. Parece que este signo también

se encuentra grabado en el fondo de otros cajetes cerámicos publicados por Séjourné.



Lámina 93. El signo LATTICE. Dibujo según Langley, 2002.

El otro elemento podría ser el que Langley clasificó como L 80 FLORERO 1986. Uno de estas figuras lleva infijo un círculo que podría ser el signo L 171 ROUNDEL 1986. La imagen de una estera podría indicar un alto estatus del enterrado.

La situación comunicativa para la cual la inscripción del cajete fue diseñada, difiere de las situaciones en las cuales resultaban significativos los grafemas de la pintura monumental teotihuacana, ya fuera en muros o en pisos, pues no se ha reportado pintura en entierros teotihuacanos. La pintura monumental, en plazas rituales y de reunión, estaba diseñada para ser vista por un colectivo relativamente amplio de espectadores, partícipes en actividades cívico-rituales colectivas. Seguramente algunos miembros del colectivo tenían acceso reiteradas veces, durante periodos de tiempo relativamente largos, a las imágenes pintadas en los edificios, las cuales se puede suponer que seguían siendo pertinentes durante las diversas actividades que se llevaran a cabo, de allí que se eligieran para su transmisión soportes permanentes y monumentales. En cambio, la composición esgrafiada en un cajete procedente de un entierro, no necesariamente estaba diseñada para ser vista por los asistentes a una ceremonia de inhumación, sino que podía estar dirigida a entidades sobrenaturales y/o al individuo enterrado; es posible que el inventario de signos que puede aparecer en estos cajetes sea más reducido que el del catálogo de Langley, debido al uso específico de estos objetos, en actividades que presuponían uno o varios códigos según los cuales se elegían los signos pertinentes.

Es frecuente que en la cerámica funeraria de tipo Anaranjado Delgado aparezcan posibles grafemas esgrafiados en procesos post cocción en el fondo de vasijas. Spence y Rattray sugieren que las imágenes esgrafiadas pueden representar una manifestación de las *artes populares* teotihuacanas; y que los motivos posiblemente fueron esgrafiados por *gente común*, después de la salida de las vasijas de su lugar de producción (2002: 101; 103). También proponen que los productores de los signos esgrafiados pudieron ser los alfareros –una opción que pronto descartan-, los distribuidores o los consumidores, inclinándose por la última opción. También proponen que los dibujos posiblemente fueron *expresiones de oposición de la gente común a la ideología de la clase gobernante* (2002: 102-103). Lo anterior me parece poco probable, pues, aunque los grafemas en estas vasijas parecen simples, requieren de cierta habilidad y seguridad en el trazo, además de un manejo del sistema de proporciones del repertorio sígnico pertinente, el cual vuelve difícil que una mano no entrenada ejecutara apropiadamente los dibujos. Los autores señalan que hay más muestras de cajetes esgrafiados procedentes de contextos funerarios y en ofrendas en Tlajinga 33 y en Tlailotlacan. Se puede agregar que cabe la posibilidad de que, una vez adquiridas las vasijas, los usuarios podían dirigirse a un especialista para esgrafiarlas. Es necesario estudiar si algunas vasijas de cerámica funeraria sellada cumplían con las mismas funciones que las esgrafiadas, pues la técnica del sellado no estaría al alcance de la mayoría de los consumidores de las vasijas funerarias.



Lámina 94. Dibujos sobre restos de vasijas de cerámica probablemente procedentes de Tetitla. Dibujos según Séjourné 1966 b, fig. 138, p. 156.

Los motivos grabados en el cajete de La Ventilla fueron interpretados por Spence y Rattray como imágenes *de jarras Anaranjado Delgado que alternan con cuadros de líneas cruzadas* (2002: 102-103). Hasta donde tengo conocimiento, la combinación de motivos esgrafiados en el fondo interior del cajete del Entierro 144 de La Ventilla no se ha encontrado en otras muestras; pero el motivo que Spence y Rattray llaman *líneas cruzadas* sí se encuentra en combinación con otros motivos, en los cuales probablemente se trata de la imagen simplificada de una estera o de un implemento del sacrificio por sangrado, como puede verse en la lámina 95.



Lámina 95. Dibujo según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

Incluyo las imágenes sobre el cajete al *corpus* de grafemas de La Ventilla debido que en objetos similares suelen presentarse posibles grafemas; también debido a que uno de los grafemas en la vasija de La Ventilla puede constituir una réplica de

un componente de un signo presente en la Plaza de los Glifos, el cual fue registrado como GC [L 133 MAT 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986]. Al parecer una réplica del mismo grafema está pintada en el muro suroeste de Tepantitla, Pórtico 2 Mural 5.

Posibles grafemas del motivo esgrafiado en el cajete procedente del Entierro 144:

Entierro 144 LV F3 SHC = GD (L 133 MAT 1986?) + GD? (VB 20 VASIJA 2012) +…

SECTOR RESIDENCIAL. UNIDAD 4C-A. CUARTO Y PÓRTICO OESTE. FRENTE DE EXCAVACIÓN 4

Según proponen los arqueólogos, en el Frente 4 se encontraban residencias de grupos de élite que se dedicaban a actividades religiosas y domésticas en las unidades que conformaban el sector. Los arqueólogos hallaron restos de pintura mural en la Unidad A, donde los espacios arquitectónicos fueron de mayores dimensiones; en el resto de las unidades del conjunto no se encontró pintura mural y los acabados arquitectónicos fueron de peor calidad (Cervantes 2007: 69).

Pinturas murales con motivos de tocados. Sector de vivienda y talleres. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan

La información que suele cargar la imagen de la cabeza y de sus atributos en la plástica de Teotihuacan puede ser explicada por medio de las observaciones que se han hecho acerca de la particular importancia de la imagen de la cabeza en la plástica de distintas culturas mesoamericanas. Al respecto Stephen Houston y David Stuart escriben:

> Como hemos visto, evidencia lingüística y epigráfica sugiere que *ba(h)* se refiere a la cabeza o cara en adición al “yo” o la persona general de un individuo. Esta asociación puede reflejar una concepción fundamental en el pensamiento maya y mesoamericano (si no más allá), en el cual la cabeza o la cara es percibida como la manifestación esencial de la “persona”, como en las cabezas olmecas tempranas (John Clark, comunicación personal 1997). Esta conexión puede elucidar muchos rasgos de la iconografía maya. Por ejemplo, en el arte maya los

> glifos nominales con frecuencia aparecen en los tocados de señores (o como los propios tocados). Kelley (1982) ha observado que esto es un fenómeno pan-mesoamericano. Los murales de Bonampak están inusualmente llenos de estas correspondencias entre los tocados y los nombres personales. Sugerimos que a través de semejantes recursos enigmáticos, si podemos llamarlos así, los mayas y otros mesoamericanos mostraban de manera tangible y concreta un aspecto de la individuación, un desplegado de la personalidad. Fuentes mexicanas del Posclásico también muestran una conexión especial entre los jeroglíficos y la identidad individual como se expresa jeroglíficamente. Los trajes guerreros aztecas, en especial el traje *tlahuiztli*, incluía yelmos que en el Códice Mendoza muestran lo que pueden ser nombres personales, aunque con frecuencia estos símbolos son interpretados como meras marcas de rango o membrecía a órdenes guerreras (Hassig 1988:fig. 15). Costumbres similares están bien documentadas entre los mixtecas, quienes colocaban nombres personales en los tocados, "yelmos", o collares (Smith 1973:27) (Houston y Stuart 1998: 84-85)."

En el Frente 4 de La Ventilla, Unidad 4C-A, se encontró pintura monumental en los muros de una unidad habitacional ocupada por artesanos. Los murales estaban en un pórtico y un recinto al este de un patio. Se trata de una composición que se conservó en la parte baja de los muros, en la cual alternan dos distintos tocados. Los murales se encontraban en los muros sur, este y oeste. Felipe Nava y María Elena Ruiz realizaron la descripción detallada de las pinturas (1995).

La pintura mural que atañe al presente estudio presenta una composición en la que alternan imágenes de dos tocados de plumas distintos. En la lámina 96 se reproduce el dibujo de uno de los tocados, el cual fue llamado Diseño A por el dibujante, el arqueólogo N. Paredes. El dibujo registra el motivo que mejor se conservó. El otro motivo que conforma la composición estaba en peor estado y Paredes realizó un dibujo reconstructivo.



Lámina 96. Diseño A. Dibujo según Paredes, tomado de Gómez, 2000, p. 34.

Cervantes interpretó estas imágenes de tocados retomando la conclusión de Langley de que los tocados de plumas, en la imaginería teotihuacana, refieren a altos dignatarios políticos, religiosos y militares. Cervantes considera que los tocados de la Unidad 4C-A fueron imágenes de las insignias de poder del grupo social que administraba los productos y recursos del barrio y que habitaba el conjunto residencial en el cual estaban pintados los murales (2007: 262-265).

El diseño A presenta un Triángulo y Trapecio en medio del penacho superior. En el piso de la Plaza de los Glifos se puede ver una posible relación entre el poder administrativo y el signo del Triángulo y el Trapecio en uno de los signos con atributos del Dios de las Tormentas que se distingue por tener un enorme tocado sobre la cabeza. El Dios de las Tormentas es considerado como deidad estatal teotihuacana, y sus atributos, al parecer, eran usados en la vestimenta de distintos personajes de las élites teotihuacanas.



Lámina 97. Dibujo según Cabrera 1996, p. 33.

Esta aparente relación entre la imagen de la deidad y los administradores de algunos de los recursos del barrio de La Ventilla y/o los funcionarios del gobierno teotihuacano, sugiere la posibilidad de que en los grafemas de la Plaza de los Glifos se haya aludido a funcionarios de La Ventilla. Esta relación se puede ver en uno de los tres conjuntos de signos que presentan la máscara con atributos del Dios de las Tormentas.

Posibles grafemas en la imagen del Diseño A:

LV F4 MU TOC GC? (L 3 ARRAY FEATHER 1986 + L 211 TR 1986/L 213 TR B 1986 + L 90 FRINGE FEATHER 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)

El diseño esta sobrepuesto a un signo clasificado también por Langley, el cual aparenta funcionar como pedestal para varias figuras de culto teotihuacanas como es el caso del mural de Tetitla conocido como las *Diosas Verdes*:

-L 139 OBJECT E 1986

Como se mencionó, las imágenes de tocados de la plástica teotihuacana en distintos medios indican que allí posiblemente se exponía, por medio de signos gráficos, la identidad de personajes diversos. La identidad era transmitida mediante variedad de recursos semióticos: figurativos y naturalistas, logográficos, emblemáticos o mixtos.

En composiciones con base combinatoria icónica y naturalista, las imágenes de tocados de plumas suelen mostrar algunos grafemas. En el caso de los tocados pintados en los muros del Frente 4, aún es necesario establecer de

qué clase compositiva se trata, aunque como en el caso de otras imágenes de la pintura mural de tocados, pueden ser reducciones metonímicas de la imagen de personajes. Llama la atención que se registraran dos tocados que alternan; pudo tratarse de referencias a dos personajes o grupos sociales que, a juzgar por la escala de las imágenes podría considerarse que tuvieron igual jerarquía, pues no hay un tocado cuya imagen se presente subordinada a la del otro; sin embargo el Diseño A esta sobrepuesto a una especie de pedestal que presentan algunas imágenes de culto teotihuacanas. También dependiendo de la interpretación puede tratarse de la referencia a dos actividades distintas realizadas por los mismos personajes. Al parecer las imágenes sólo refieren a cargos determinados, aunque no es posible demostrar esta afirmación, puesto que los atributos particulares de la imagen mejor conservada podrían aludir a un personaje específico o a sus actividades eventuales. Es claro que el recurso de la pintura mural permitió la ostentación del cargo o actividad de individuos o grupos, o incluso la referencia al estatus de héroes culturales o ancestros.

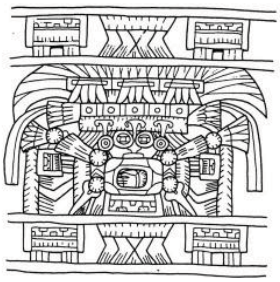
Las imágenes de tocados de plumas como signos discretos se presentan en diversos soportes en Teotihuacan y, exceptuando quizás por las variantes del Tocado de Borlas, los tocados de mariposa y los tocados que suelen portar imágenes de felinos, al parecer los tocados de plumas en la pintura mural son distintos en cada conjunto arquitectónico en el cual se presentan; por tanto, podrían referir a los funcionarios y/o habitantes o ancestros relacionados con cada uno de éstos.

También se presentan imágenes de dichos tocados en las vasijas y las figurillas de cerámica, con sorprendente cantidad de variantes. Como se sugirió más arriba, el problema que se presenta al afirmar que los tocados de plumas de los murales del Frente 4 constituyeron réplicas de dos grafemas, es que es necesario explicar la gran variedad de sus posibles variantes.

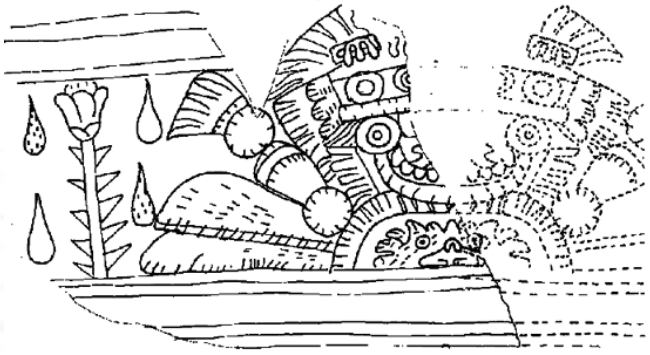
En las imágenes que siguen se puede ver la gran variedad de tocados de plumas en diversos soportes y medios plásticos.

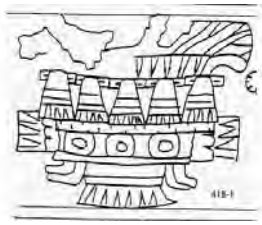

3

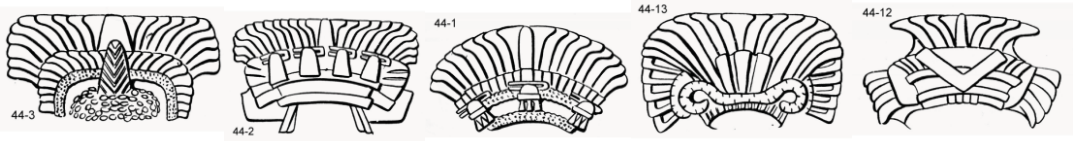


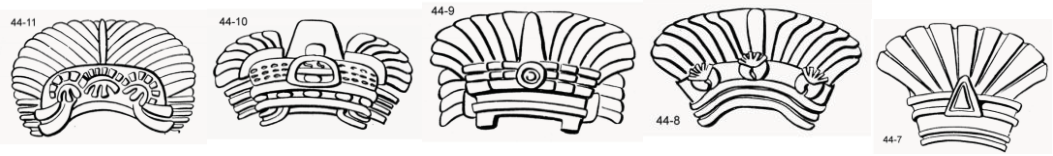



415-2




415-1


44-3
44-2
44-1
44-13
44-12


44-11
44-10
44-9
44-8
44-7

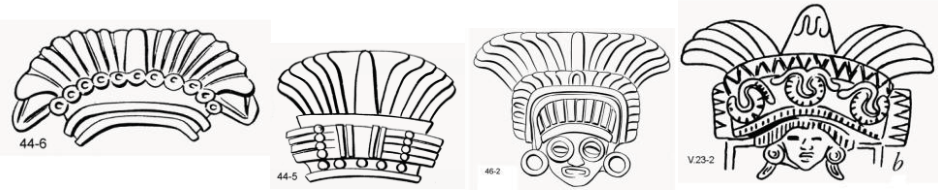

44-6
44-5
46-2
V.23-2
b



Lámina 98. Según dibujos publicados por Gómez, 2000, p. 34; Millon, 1988, p. 116; Beatriz de la Fuente, 1995, pp. 211, 73, 75, 78, 121, 119, 131, 208, 324, 304, 258; Berrin, p. 197; Conides y Barbour, pp. 415, 418; Cabrera, 1998; Séjourné, 1959, pp. 85, 86; Séjourné, 1966 a, figs. 44, 46, 47.

En los grafemas antepuestos a las figuras de Techinantitla, tocados idénticos acompañan a formas diversas; esta característica permite interpretar a las variantes del tocado de borlas como réplicas de un solo grafema; un caso similar es el del tocado de plumas con rasgos de mariposa que se presenta en las figurillas de cerámica: se trata de un mismo atributo. Lo más probable es que los tocados del Frente 4 no funcionaron como grafemas, pero al menos uno conservó un posible grafema sobre el penacho.

Se puede considerar que los tocados pintados en los muros del Frente 4 funcionaron como un referente de tipo emblemático combinado con grafemas, es decir que personajes específicos eran reconocidos en los murales por un conjunto de atributos que los caracterizaban, además de otros signos.

Con base en la evidencia procedente de los distintos medios plásticos con que se transmitían las imágenes de tocados, se observa que los tocados de plumas caracterizaban a personajes de la élite, a entidades de culto probablemente míticas, a oficiantes de cultos que participaban en ritos de extracción del corazón, a posibles ancestros o héroes culturales, al Jaguar Reticulado, a personajes ataviados con rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas y a este último con armas y el escudo con la lechuza, a ofrendantes

que han sido reconocidos como *sacerdotes en procesión*, a personajes ricamente vestidos y armados, a edificios con funciones relacionadas con el gobierno, a posibles bultos mortuorios, a personajes asociados con la imagen de la serpiente marcados con su nombre calendárico (Séjourné 1966 b, fig. 90, p. 124) y se puede agregar que también a los posibles administradores de los recursos de talleres de lapidaria y trabajo en concha, como en el caso del Frente 4.

No es suficiente identificar una imagen como el Tocado de Borlas para que ésta pueda ser considerada como un grafema. Los argumentos de C. Millon (1973; 1988) se basaron en la extrapolación de características estructurales de la escritura procedente del México central de tiempos del Posclásico, a las composiciones de la plástica teotihuacana. En el caso de los murales del Frente 4 de La Ventilla no es posible establecer tal analogía.

La única imagen de un tocado que fue registrada por Langley como *signo de notación* es L 121 TASSEL HEADDRESS 1986, sin embargo, varias de las unidades compositivas que conforman la imagen del Diseño A sí constituyen réplicas de signos registrados por Langley.

Hay otros contextos plásticos de la imagen teotihuacana en los cuales aparecen secuencias de tocados de plumas como el elemento básico que conforma la composición. Como ejemplo se presenta en la lámina 99 la imagen de una vasija procedente de Teopancazco comentada en el capítulo anterior. Contrastan no sólo los soportes de las imágenes de Teopancazco y de La Ventilla, sino también las funciones atribuidas a los contextos arquitectónicos de los cuales proceden la vasija de Teopancazco y los murales de La Ventilla: un importante patio ritual en el primero y una unidad habitacional ocupada por artesanos en el segundo, pero ambas imágenes provienen de un posible centro de barrio. Contrastan también las situaciones comunicativas en las cuales tuvieron sentido las imágenes, y que se pueden inferir a partir de los contextos mencionados.



Lámina 99. Imagen tomada de Manzanilla, 2003, p. 51.

De manera análoga al Diseño A de La Ventilla, la vasija de Teopancazco no sólo muestra un tocado, sino que este último tiene un conjunto de signos específico en medio del penacho de plumas. Es posible reconocer en este conjunto de signos al elemento que Langley clasifica como *Panel Cluster,* que ha sido asociado con valores calendáricos, pero que también parece estar relacionado con actos de ofrenda. Así, el tocado de la vasija de Teopancazco tiene un signo que lo vuelve específico.

Como se puede ver en la vasija de Teopancazco y en los murales con tocados del Frente 4, el *corpus* teotihuacano tiene imágenes genéricas de tocados que pudieron ser signos de cargos o títulos. Al menos en algunas imágenes de la pintura mural y de las figurillas, es claro que los posibles grafemas distinguían entre sí tocados idénticos; tal vez en ocasiones estos grafemas registraron nombres personales de los portadores, aunque pudieron también referir a diversos rangos de un mismo oficio o distintas funciones de una actividad; de una manera

semejante a las propuestas según las cuales la cantidad de borlas en el Tocado de Borlas representaba un código jerárquico (Paulinyi 2001).

> Clara Millon sugirió la existencia de posibles jerarquías basadas en figuras de los murales que contienen tocados con penachos (1973; 1988:115), pero el número de penachos representados en las figuras en vasijas pudiera muy bien representar esas jerarquías (Conides y Barbour 2002: 416-417).

También cabe la posibilidad que las imágenes de tocados, en el contexto de la pintura mural, funcionaran de manera semejante a un rótulo, para identificar a un edificio o a determinado sector. Es posible agregar que, también entre las imágenes de tocados teotihuacanos, hay algunos que se caracterizan por la inclusión de imágenes de templos, como se puede ver en la lámina 100.

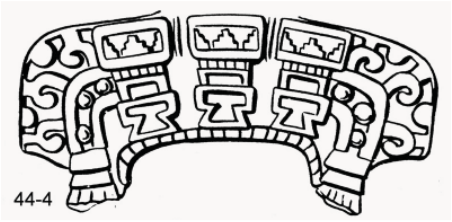


Lámina 100. Dibujo según Séjourné, 1966 a, fig. 44.

En el caso anterior, posiblemente las imágenes de los templos en el tocado referían al cargo u oficio del portador en recintos determinados.

En la lámina que sigue se muestra la reconstrucción que elaboró N. Paredes del segundo tocado o Diseño B. Desafortunadamente es tal el estado de deterioro de la imagen que no es posible reconocer grafemas.

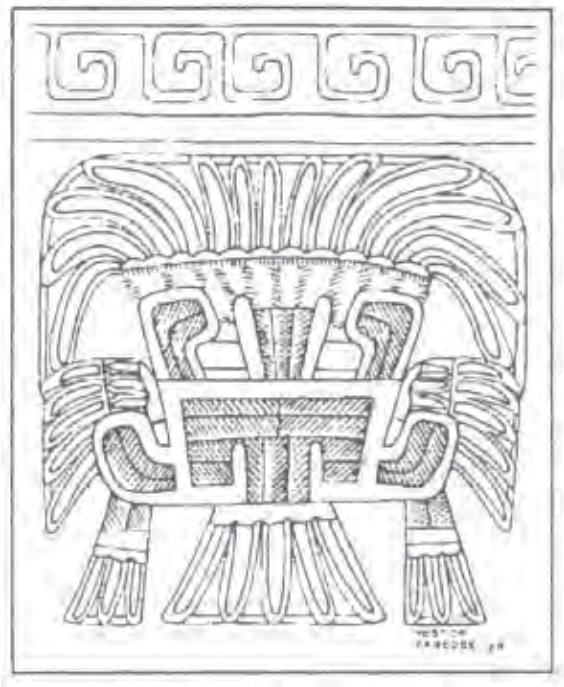


Lámina 101. Diseño B. Reconstrucción hipotética según N. Paredes de la imagen de un tocado pintado en el Pórtico I, Frente 4C, La Ventilla 1992-1994. Dibujo, tomado de Gómez, 2000, p. 34.

Como se ve en los restos del mural que son aún discernibles, el Diseño B no cuenta con el signo sobre el cual, a manera de pedestal, descansa el Diseño A, así que este último pudo referir a un personaje de culto, lo cual podría ser congruente con la interpretación del Diseño A como referencia a un ancestro relevante para el grupo social al cual identificaba el mural. Esta alternancia recuerda aquellas imágenes en las cuales ofrendantes se dirigen a un objeto de culto colocado sobre un pedestal; aunque la solución formal de esta pintura del Frente 4 evitaría una reiteración formal de la estructura de los murales de ofrendantes del sector administrativo de La Ventilla.

Los tocados del Frente 4 pudieron constituir imágenes locativas que mediante posibles nombres de cargos o títulos y grafemas específicos, marcaban el lugar físico en el cual se realizaban actividades relacionadas con un cargo politico. Las pinturas de los tocados posiblemente contienen, a su vez, grafemas especificadores de los individuos a cargo del recinto en el cual están pintados.

Sector de procedencia no especificado

Fragmento cerámico con motivo maya

Se trata de un fragmento de incensario de cerámica anaranjada de paredes gruesas, que tiene sellado un motivo reconocido como maya, el cual lleva en su parte inferior cuatro puntos identificados por Cabrera como posibles numerales.



Lámina 102. Imágenes selladas en tres fragmentos de cerámica hallados en distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos. El fragmento marcado con la letra b procede de La Ventilla, imagen tomada de Taube 2003, fig. 11.17.

Fragmentos sellados posiblemente con el mismo instrumento fueron hallados en distintos conjuntos arquitectónicos de diferentes estatus, así que los objetos marcados con este signo fueron de uso extendido en la ciudad.



Lámina 103. Fragmento de cerámica naranja de paredes gruesas. Fotografía tomada de Cabrera, 1998.

Impresiones de lo que Taube sugirió que pudo ser el mismo sello usado en el fragmento procedente de La Ventilla, aparecen en fragmentos de vasijas que se encontraron durante excavaciones en Tetitla y en la Ciudad Vieja Oztoyahualco 15B. Aunque en Tetitla hubo evidencia arqueológica del contacto con la plástica maya, en Oztoyahualco no se encontró huella de tal contacto.[24] Entre las imágenes publicadas a la fecha, procedentes de las excavaciones realizadas en La Ventilla 1992-1994, tampoco se ha publicado mayor evidencia de la asimilación de estilos mayas a la plástica local. Cabrera describió el motivo estampado en el fragmento de cerámica como una cabeza antropomorfa y Taube lo identifica como imagen del Dragón Barbado maya (Cabrera 1998; Taube 2003). Los cuatro puntos

[24] Dra. Linda R. Manzanilla, comunicación personal.

en la parte inferior de la imagen podrían ser evidencia de que el motivo plástico tuvo la función de grafema en Teotihuacan. Por esa razón y pese a su estilo, es prudente registrarlo en el inventario los posibles grafemas teotihuacanos:

LV IN GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012)

Puesto que hay evidencia del mismo motivo en murales y vasijas procedentes de Tetitla, se comentan mayores detalles acerca del motivo en el apartado que corresponde al *corpus* de grafemas de Tetitla.

Un motivo sellado sobre cerámica se puede imprimir en un lugar ajeno a donde fue elaborada la vasija, la cual tampoco fue elaborada en el barrio de La Ventilla, pues estaba especializado en otro tipo de producción. Puesto que no se trata de una vasija importada del área maya, el conocimiento de motivos de la plástica de esa cultura en La Ventilla puede no implicar un contacto directo. Posiblemente la imagen del Dragón Barbado puede indicar cierta interacción o relación entre distintos barrios, pues el motivo se encuentra en distintos lugares de la ciudad.

Figurillas de cerámica. Sector cívico religioso, sector administrativo, sector de talleres y viviendas

En el año 2000, la arqueóloga Kim Goldsmith publicó los resultados de su estudio del *corpus* de figurillas de cerámica procedente del Grupo 5´y de los Frentes de Excavación 1, 2 y 3 de La Ventilla 1992-1994. Las figurillas pertenecían a todas las fases teotihuacanas, pero reportó la arqueóloga que la mayoría de las de La Ventilla fueron manufacturadas en etapas tardías, entre los años 450 y 750 d.C. (Goldsmith 2000: 20-21).

La mayor parte de las figurillas fueron extraídas de los rellenos arquitectónicos que se encontraban en los distintos sectores funcionales del centro

de barrio. Goldsmith reportó que algunas figurillas del *corpus* fueron encontradas en contextos primarios y en contextos sellados (2000: 21-22).

Las figurillas de La Ventilla estudiadas por Goldsmith provenían de las áreas funcionales interpretadas como templo de barrio, sector administrativo y sector doméstico y de talleres especializados. La autora cuidadosamente registró cuántas y cuáles figurillas de cada tipo se hallaron en cada frente de excavación. También enlistó la totalidad del *corpus,* tomando en cuenta la parte anatómica de las figurillas, tipo, fase, técnica de elaboración y tamaño, además de otros atributos como el vestido, tocado, características físicas y pigmentación (2000: 21).

En total, el *corpus* de figurillas del estudio consistió en 2415 artefactos, los cuales permitieron a Goldsmith clasificar 36 tipos de cabezas antropomorfas, 23 tipos de torsos antropomorfos, 7 tipos de cabezas zoomorfas y 10 tipos de torsos zoomorfos (Goldsmith 2000: 29).

Goldsmith especificó rasgos clasificatorios para las cabezas de las figurillas, entre los que están los que conforman las formas de los tocados, pero no menciona los signos que en el presente trabajo se consideran como posibles grafemas. Es por esta razón que en el presente apartado no se incluirán las imágenes publicadas del *corpus* de figurillas de La Ventilla.

Aun está abierto el camino para la clasificación de aspectos de las figurillas determinados por la ideología, como son los sistemas de signos gráficos del tocado y del vestido. En el trabajo de Goldsmith hay un apartado dedicado al *tocado de tres borlas* y al *tocado con elementos de mariposa*, sin embargo, como se ha mencionado a lo largo del presente estudio, sobre la estructura de las imágenes teotihuacanas de diversos tocados y vestidos se sobreponen signos distintivos cuyas asociaciones es necesario aún incorporar a las clasificaciones de las figurillas de cerámica.

CONCLUSIÓN. RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS

SOPORTES:

Los soportes publicados a la fecha de los posibles grafemas procedentes de las excavaciones arqueológicas realizadas en La Ventilla durante 1992-1994 tuvieron funciones muy diversas, tanto por el tipo de objeto, como por los posibles usos para los cuales éstos pudieron ser elaborados. Los soportes consisten en pintura monumental, procedente de distintos sectores funcionales. Las funciones parecen haber determinado la temática de las pinturas. También se publicaron algunas imágenes sobre recipientes de cerámica; en un caso reportado se trató de cerámica foránea tipo Anaranjado Delgado, procedente de un entierro infantil primario depositado en un sector doméstico; como hay un corpus publicado de vasijas con características semejantes, es posible proponer que el soporte determinó el inventario de signos posible. También se publicó la imagen de un fragmento de cerámica Anaranjado Grueso; además de figurillas de cerámica extraídas de los frentes de excavación 1, 2 y 3. Aun es necesario esperar los resultados de las investigaciones del proyecto arqueológico en lo que respecta a la cerámica. Las distintas descripciones e interpretaciones de la pintura mural hallada en diferentes estratos constructivos de las áreas funcionales, facilita un trabajo comparativo con otros conjuntos arquitectónicos, que permitirá proponer relaciones tipológicas entre los temas, recursos plásticos y áreas funcionales.

CONTEXTOS ARQUITECTÓNICOS:

La riqueza y variedad de la pintura en soportes inmuebles de La Ventilla es notable y puede deberse a la relevancia del conjunto en el nivel urbano. Se cuenta con posibles grafemas pintados en pisos y muros de sectores administrativos y residenciales. Se reportaron también grafemas en objetos procedentes de entierros y se publicaron algunas imágenes en fragmentos de cerámica, pero aún sin datos contextuales. Es necesario esperar a la publicación de información detallada acerca de las áreas de actividad.

CONTEXTOS PLÁSTICOS:

Había pintura monumental en todos los sectores funcionales del posible centro de barrio o centro de distrito, los temas son variados y es muy probable que estuvieran relacionados con las funciones de cada sector. Los distintos temas también pudieron determinar repertorios de signos pertinentes en cada caso y características de la composición.

Estuvieron pintados muros incluso en el sector dedicado a las viviendas y talleres artesanales, en pórticos que rodeaban una pequeña plaza, aunque no se han conservado imágenes de posibles grafemas procedentes de este sector. Hay que tomar en cuenta para la interpretación comparativa que las excavaciones en algunos sectores de La Ventilla fueron parciales.

SECTOR CÍVICO RELIGIOSO

Aunque pertenecen a distintas fases temporales, las características de las composiciones de la pintura monumental conservada en este sector impiden determinar con certeza si estaban o no conformadas por grafemas. Las secuencias de motivos figurativos como conchas y caracoles podrían referir de una manera naturalista a ambientes acuáticos. En cuanto a las imágenes identificadas como escudos, no hay evidencia suficiente, entre la plástica teotihuacana publicada, para afirmar que estos elementos tuvieron un uso como posibles grafemas, al parecer se trata de un código sígnico propio del ambiente marcial.

Los motivos que se identifican como corazones con cuchillos sangrantes presentan una combinatoria con base típicamente naturalista y figurativa. Al parecer el sector ritual se caracteriza por la preferencia por recursos de simbolización distintos de los grafemas.

SECTOR ADMINISTRATIVO

En el sector administrativo los arqueólogos hallaron composiciones tanto de la Clase A, como de la B y C.

En cuanto a la pintura monumental, las composiciones con posibles grafemas fueron fechadas en diferentes fases temporales. La composición del piso de la Plaza de los Glifos y la pintura contigua a un desagüe, fueron pintadas en una fase anterior a los murales identificados como cerros o cuerpos de agua y a los murales con imágenes de ofrendantes. Las imágenes de ofrendantes presentan en la vestimenta dos posibles grafemas distintos entre sí; mientras que la pintura en la Plaza de los Glifos presenta muchos de los rasgos estructurales que caracterizan la combinatoria de los posibles grafemas teotihuacanos.

SECTOR DOMÉSTICO Y DE TALLERES DE LAPIDARIA Y CONCHA

Las excavaciones no han develado al momento grafemas en la pintura monumental de este sector; sin embargo parece que hubo un amplio uso de la pintura mural en las estructuras domésticas del posible centro de barrio teotihuacano.

Cajete Anaranjado Delgado

Posiblemente se trata de un grafema que alterna con una imagen de base naturalista, en una composición mixta, cuyas características se presentan con frecuencia en distintos soportes de la imagen plástica teotihuacana. Cabe también la posibilidad que se trate de dos grafemas alternos.

SECTOR RESIDENCIAL

Las pinturas murales en las cuales alternan dos tocados de plumas, uno de los cuales conservó posibles grafemas distintivos, posiblemente referían, mediante recursos metonímicos, a la presencia de un grupo social que ostentaba cargos de autoridad específicos en el recinto en el cual estaban pintados los motivos.

SECTOR DESCONOCIDO

Fragmento cerámico con posible motivo maya

Posiblemente la imagen era o imitaba un grafema, cuyo significado fue accesible a un sector de la población teotihuacana para la cual resultaba de provecho una interacción sígnica con una cultura tan lejana como la maya; posiblemente esta interacción tenía relevancia en un nivel socio económico relacionado con el intercambio de bienes de prestigio.

CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS:

Habrá que esperar la publicación de información contextual que permita formular hipótesis acerca de relaciones entre el urbanismo, la arquitectura y los materiales arqueológicos con imágenes de posibles grafemas.

CONTEXTOS COMUNICATIVOS:

La pintura monumental procedente de los distintos sectores funcionales de La Ventilla pudo formar parte de distintos procesos de comunicación, algunos de duración más larga que otros.

SECTOR CÍVICO RELIGIOSO. Según se deriva de los reportes y estudios arqueológicos, las sobreposiciones de la pintura mural de este sector corresponden cada una a distintas fases que caracterizan el desarrollo histórico de Teotihuacan; al parecer, por lo general no hubo más que un programa pictórico por fase temporal. Esto indica que aproximadamente cada una de las sobreposiciones debe corresponder al periodo en el cual estuvo en uso cada etapa constructiva. Las composiciones de la pintura monumental de este sector parecen haber estado dedicadas a remitir al espectador a ambientes acuáticos, a parafernalia militar y a actividades relacionadas con las ofrendas de sangre.

SECTOR ADMINISTRATIVO. Las observaciones acerca de la relación entre las composiciones de la pintura mural y las etapas constructivas del sector cívico-religioso son válidas para este sector, exceptuando tal vez por las pinturas en el piso, las cuales, como se mencionó antes, se ha propuesto que posiblemente formaron parte de un evento realizado en la plaza, pues ésta llevaba tiempo en uso cuando los grafemas fueron pintados.

Grafiti

Se trata de una inscripción realizada por medio de recursos no mediados por el Estado, por tanto entra en una situación comunicativa fuera del estándar de la comunicación pictórica teotihuacana. Debido al evidente dominio por parte del ejecutante de las reglas compositivas de la plástica teotihuacana, probablemente un artesano pintor fue el autor del grafiti; se trata de la opinión individual de un especialista, dirigida a un espectador eventual, que no recibirá el mensaje en el marco de las normas instituidas canónicamente de recepción y transmisión de mensajes plásticos.

Pintura cercana a un desagüe próximo a la Plaza de los Glifos

El patio en el que se encuentra permite la circulación simultánea de un número reducido de individuos en comparación con la Plaza de los Glifos. La escena posiblemente haya sido pintada para actividades rituales. Los arqueólogos no mencionan evidencia de retoques en la imagen. El mensaje estuvo en una situación comunicativa no muy duradera, en comparación con pinturas murales en pórticos o habitaciones cerradas.

SECTOR DOMÉSTICO Y DE TALLERES DE LAPIDARIA Y CONCHA. En este sector la pintura monumental se encuentra muy deteriorada y no se encontraron posibles grafemas, sin embargo, los arqueólogos hallaron en un entierro infantil un fragmento de cajete sobre el cual hay una secuencia de posibles grafemas. Los cajetes esgrafiados con posibles grafemas aparecen en contextos funerarios de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos; esto supone que el emitir mensajes gráficos por este medio fue una práctica recurrente en la urbe. El que la vasija sobre la cual se esgrafió fuera foránea, según identificó Rattray, no necesariamente indica que se tratara de una práctica de élite, lo cual concuerda con el hecho de que el cajete fue encontrado en un entierro del sector doméstico y de talleres.

SECTOR RESIDENCIAL. Los murales con las imágenes del tocado de plumas pueden haber marcado la adscripción a una institución o cargo, ya sea del recinto en el cual se encontraron, o de los personajes encargados de ejercer en este último. Los murales posiblemente marcaron el tenor oficial requerido para las actividades que se realizaban en ese sector.

En cuanto a las figurillas de cerámica, éstas formaban parte de las actividades realizadas tanto en posibles centros de barrio como en otros conjuntos, principalmente domésticos, de Teotihuacan.

1 Trato entre destinador-destinatario.

En la pintura mural procedente de distintas etapas constructivas de La Ventilla están presentes normas uniformes de calidad en la realización. Esto da cuenta de que, pese a que pudo haber habido simultáneamente varios talleres de pintores en Teotihuacan, los que trabajaron en La Ventilla tenían estándares de calidad controlados, en lo que refiere a los aspectos del repertorio de formas y motivos, al sistema de proporciones, al aspecto constructivo-compositivo y los aspectos técnicos que abarcan la realización de la pintura monumental en cada locación. Es poco probable que cada centro de barrio o cada conjunto arquitectónico de alto o medio estatus contara con equipos de dibujantes y pintores capaces de mantener tales normas; es más probable que artesanos especialistas se congregaran en una o varias escuelas o talleres; siguiendo una tradición que caracterizaba a la imagen plástica de la urbe, incluso en el extranjero.

Con lo anterior no quiero afirmar que estos talleres o escuelas fueran los emisores ideológicos de las composiciones de la pintura monumental. La pintura monumental de La Ventilla pudo haber sido diseñada, en sus aspectos más fundamentales, ya fuera por un aspecto del poder central teotihuacano, o por las élites que se encargaban, al interior del barrio, de los aspectos rituales y/o administrativos y de la coordinación interna de las distintas funciones del centro de barrio. En La Ventilla es claro que la pintura monumental difería en sus características compositivas según el sector funcional en el cual se planeaba que

estuviera. Los potenciales receptores o destinatarios estaban sin duda contemplados al momento del diseño de la composición. La pintura monumental se pintaba en aquellos lugares en los cuales el emisor esperaba obtener mayor efecto sobre los receptores, en situaciones distintas, en templos y pórticos de patios de edificios cívico-religiosos, en patios de congregación y recintos de edificios de tipo administrativo y también habitacional y de talleres, y en cuartos ubicados en áreas dedicadas a las residencias de la élite del barrio.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

Los receptores de la pintura monumental en los espacios de congregación se enfrentaban al acervo de formas que probablemente revelaban ante sus ojos equipos de artesanos pintores especializados. Estos receptores estaban por lo general familiarizados con alguna imaginería teotihuacana, dependiendo del sector social al cual pertenecían, pues en La Ventilla hay pintura monumental en patios de congregación del sector doméstico y de talleres, esto indica que posiblemente los ocupantes de este sector tenían contacto con la pintura monumental del barrio sólo en ciertas reuniones.

Posiblemente había sectores de la población del barrio que ocupaban cotidianamente espacios con pintura monumental, algunos de los cuales podían ser de acceso restringido. Funcionarios de la administración del barrio y especialistas rituales probablemente tuvieron mayor competencia en la imaginería teotihuacana general, y para ellos estaba destinada probablemente pintura monumental con características específicas, como sería la del Frente 4, y la pintura de algunos recintos y cuartos de los otros frentes.

Es necesario tomar en cuenta a los visitantes del barrio por diversos asuntos, pues hay autores que proponen que pinturas como las del piso de la Plaza de los Glifos fueron realizadas para participar en un evento en el cual pudieron congregarse personajes que no habitaban el barrio de La Ventilla. Estos posibles visitantes debieron estar familiarizados con los recursos de la composición teotihuacana por medio de posibles grafemas, pues es una imagen

visual cuya comprensión estaba limitada a aquellos educados en materia de códigos compositivos de tipo simbólico. Es notable la ausencia de imágenes de entes a los cuales se dirigían actividades de culto en la pintura monumental de La Ventilla. Se han conservado imágenes de ofrendantes, antropomorfos en actitudes humanizadas, ambientes sacrificiales, acuáticos y posiblemente bélicos, posibles referencias topográficas o toponímicas y registros de posibles nombres procedentes de distintas etapas constructivas.

3 Trato del lector consigo mismo.

La impresión que presuponía el contacto con la pintura monumental en su entorno arquitectónico, debió diferir según las actividades en las cuales participaba el espectador y que incluían la participación de la plástica, sin embargo, sin duda en todos los casos dicha impresión determinaba aspectos del comportamiento en los lugares con imágenes pintadas en los muros. La mayor parte de los motivos pintados en tales soportes posiblemente tenían por referente aspectos de actos rituales que se realizaban en el conjunto y determinaban el tipo de actividades que eran realizadas en cada lugar. Otros, como las posibles imágenes de cerros o cúmulos de agua, posiblemente referían a lugares de la tradición o topoónimos de lugares culturalmente relevantes o nombres o cargos de personajes de alto estatus del mismo conjunto. Por otra parte, la retícula pintada en la Plaza de los Glifos probablemente estaba diseñada para la distribución funcional de personas, objetos o acciones en el patio.

En los casos en los cuales cabe la posibilidad de que el destinador de las imágenes podía personalmente tomar decisiones sobre qué motivos debían participar en determinada actividad, como en el caso del cajete encontrado en el Entierro 144, posiblemente las marcas esgrafiadas aludían a aspectos de la identidad personal del finado o de su familia, o a entidades sobrenaturales que participaban en los rituales dedicados a los difuntos. Es posible que aquellos que

manejaban las figurillas en el marco de una actividad ceremonial eligieran aquellas que tenían que ver con aspectos de su vida personal.

4 Trato del lector con el texto.

Posiblemente los murales con motivos de ofrendantes e incluso los murales con tocados de plumas, pudieron constituir, entre otras cosas, modelos visuales de las características de ciertas actividades rituales. Estos modelos podían actuar tanto sobre los ejecutantes directos de rituales semejantes, como sobre los asistentes, como recordatorios de las normas a seguir. También pudieron ser un signo que señalaba tanto a espectadores ajenos al centro de Barrio de La Ventilla, como a sus propios habitantes, cuáles eran los rasgos distintivos del traje y parafernalia que caracterizaba a personajes política y culturalmente importantes del barrio particular. Además había pintura monumental que imbuía a los espectadores en un ambiente constituido por distintos motivos de la plástica tradicional, que referían a los rasgos compartidos que conformaban una identidad teotihuacana, más allá de las diferencias étnicas que podían caracterizar a los habitantes de la urbe; tal sería el caso de las imágenes de posibles cerros o cúmulos de agua, y las imágenes de la pintura monumental del Frente 1 o sector cívico-religioso.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

En cuanto a los posibles grafemas de La Ventilla, algunos autores han considerado que pertenecen a una tradición exógena que penetró tardíamente a Teotihuacan. Este tipo de argumentación es propiciada por las semejanzas entre formas de la plástica de distintas culturas mesoamericanas. Aún es necesario realizar un estudio que sistematice las supuestas concordancias entre motivos de varias culturas y la plástica teotihuacana. Sin embargo el estudio interno de las relaciones compositivas que caracterizan los distintos sistemas plásticos es suficiente para demostrar si un haz de relaciones manifiestas en varias muestras se puede o no considerar como característico de Teotihuacan. Es el caso de la composición de la pintura de la Plaza de los Glifos, donde pese a que no hay, hasta el momento, más muestras que reúnan todas las características de la

estructura compositiva, la mayor parte de los haces de relaciones que en ésta se ponen de manifiesto, sí son características de otras muestras teotihuacanas.

Otro aspecto del contexto cultural al que refiere la pintura monumental de La Ventilla es que, a partir de análisis químicos realizados por Manzanilla y su equipo en los pisos de patios rituales como el de Teopancazco, es posible afirmar, con cierta seguridad, que algunas imágenes de la pintura monumental teotihuacana referían a actividades que se realizaban en las áreas cívico religiosas y administrativas de conjuntos arquitectónicos.

Inventario de posibles grafemas procedentes de La Ventilla 1992-1994:

Sector administrativo

Frente de Excavación 2

Posibles grafemas en los murales del Cuarto Sureste:

Mural A: LV MU GD (L 61 DROP EYE 1986); GC (L 97 HALFSTAR 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?)

Posibles grafemas en los murales del Cuarto Oeste:

Mural B: LV MU GD (--L 134 MOUNTAIN 1986?)

Murales del Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec

Cuarto Oeste. Posible felino frontal vestido con braguero.

Cuarto Norte. Cenefas y marcos con estrellas

Posibles grafemas en los murales del Cuarto Norte y Cuarto Oeste:

LV MU SHC (GD (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

Murales del Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío - Metepec

Pórtico del Cuarto Este. Secuencias de Ofrendantes

Posibles grafemas en los murales del Conjunto Jaguares. Nivel Sacerdotes:

Mural D: LV MU VES: SHC (-L 19 BIRD DORSAL 1986 +…)
Mural E: LV MU VES: SHC (-L 19 BIRD DORSAL 1986 +…)
Mural F: LV MU VES: SHC (L 162 QUINCROSS 1986 +…)
Cenefas: LV CEN SHC (medio círculo?/ L 64 EYE ELONGATED 1986? +…)

Pinturas y grafiti del Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano

Grafemas pintados en el piso de la Plaza de los Glifos

INVENTARIO DE GRAFEMAS DEL PISO DE LA PLAZA DE LOS GLIFOS:

Piso LV PG SHD 1 =

18) LV PG P GC [(L 2 ARM 1986 ? + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 232 FROND 2002 ? o L 179 SCROLL SOUND 1986 ?) +

17) LV PG P GC (L 2 ARM 1986 + --L 168 REED 1986) +

16) LV PG P GC (L 199 SKULL 2002 + --L 168 REED 1986) +

15) LV PG P GC (L 231 BAG CEREMONIAL 2002[25] + --L 207 TASSEL B 1986 o --L 224 TUFT 1986) +

14) LV PG P GC (L 231 BAG CEREMONIAL 2002 + VB 5 BOLSA 2012) +

13) LV PG P GC (L 133 MAT 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986) +

12) LV PG P GC (L 107 HEAD ANIMAL G 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 77 FLAME 1986) +

11) LV PG P GC? (VB 6 SOPORTE 2012 + VB 7 HERRAMIENTA2012) +

10) LV PG P GC (L 233 SERPENT 2002 + VB 8 CUERNO 2012) +

9) LV PG P GD (VB 9 RECIPIENTE? 2012)

8) LV PG P GC (L 233 SERPENT 2002 + L 234 ANTLER 2002)

7) LV PG P GD (L 18 BIRD 2002)

[25] En el caso de esta unidad retomaré únicamente los elementos que coinciden en la Plaza de los Glifos.

6) LV PG P GD? (L 117 HEAD HUMAN G 1986) +

5) LV PG P GD (L 107 HEAD ANIMAL G 1986 ?) +

4) LV PG P GC (L 117 HEAD HUMAN G 1986 + VB 10 SONIDO? 2012)

3) LV PG P GC (--L 224 TUFT + L 18 BIRD 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002+ L 42 CIRCLE 2002)

2) LV PG P GC? (L 107 HEAD ANIMAL G 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986)

1) LV PG P GC (L 179 SCROLL SOUND 1986? + --L 207 TASSEL B 1986 o --L 224 TUFT 1986)

Piso LV PG SHD 2 =

LV PG P GC? (L 21 KNOTTED BOW 2002? + L 7 BAG TRILOBAL 1986?)

LV PG P GC (VB 11 BASE 2012 + L 18 BIRD 2002)

LV PG P GD (VB 12 REDONDEL? 2012)

LV PG P GD (L 208 TEMPLE 1986?)

LV PG P GD (VB 13 FRAGMENTO 1 2012)

Piso LV PG SHD 3 =

LV PG P GC (-L 158 POD A 1986? + VB 14 AGUJA? 2012)

LV PG P GC (L 237 BEAD 2002 + L 107 HEAD ANIMAL G 1986)

Piso LV PG SHD 4 =

LV PG P GD? (VB 15 FRAGMENTO 2 2012)

Altar LV PG GD=

LV PG A GD? (VB 16 FRAGMENTO 3 2012)

LV PG A GD? (L 199 SKULL 2002)

Piso LV PG CON 1 =

LV PG P GD (L 165 RE 1986 o L 166 RM 1986) + GC (L 18 BIRD 2002 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 o -L 148 PATCH 1986?) + GC (L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 162 QUINCROSS 1986)

Piso LV PG CON 2 =

LV PG P GC (L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 213 TR B 1986? o VB 12 2010) + GC (L 77 FLAME 1986 + L 235 LEG 2002 + L 77 FLAME 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002) + GD (L 36 BUTTERFLY 1986? o L 81 FLOWER FRONTAL A 1986)

Piso LV PG CON 3 =

LV PG P GC? (L 171 ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986) + GC (VB LV 17 OREJERA 2012 + L 230 HEAD STORM GOD 2002) + GC (L 31 BUNDLE B 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002)

Elementos fuera de la retícula:

LV PG P GC (L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 77 FLAME 1986) +

Muro LV PG SHC 1 =

LV PG MU GD? (L 236 MUMMY 2002) + GD? (L 32 BUNDLE C 1986)

Muro LV PG SHC 2 =

LV PG MU GD? (VB 18 FRAGMENTO 4 2012) + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 107 HEAD ANIMAL G 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986)

Grafiti del Pasillo Sur del Conjunto de los Glifos

a) Si el elemento antropomorfo del grafiti formó parte de un grupo nominal que representaba un nombre personal, la secuencia del nombre transmitida por medios gráficos puede ser interpretada como sigue:

GC= (número 3 + nombre calendárico ¿día *cocodrilo*?) [un día del *tonalpohualli*] + [título o cargo].

Muro LV PG PA 3 SHC =

LV PG MU CON GD (TIT/CAR [VB 19 BUSTO 2012) + GC (NC [NUM 3 + L 165 RE 1986 ¿día *cocodrilo*?])

b) Si, en cambio, el elemento antropomorfo es la imagen naturalista de un personaje cuyo nombre se representa por medio del grafema y un número, como hay evidencia de que ocurre en otras imágenes teotihuacanas, entonces la imagen antropomorfa no interviene en la lectura, sino que es un elemento que debe ser interpretado con los recursos propios de los códigos icónicos de la plástica teotihuacana y, tal vez, no constituye un elemento con una posición determinada

por una estructura sintáctica. Entonces la lectura del nombre calendárico, seguido del número, sería como se registra en el inventario de grafemas.

INVENTARIO DE GRAFEMAS DEL GRAFITI

LV PG PA 3 SCH =

LV PG MU GC (NUM 3 + L 165 RE 1986)

c) Si el elemento antropomorfo del grafiti refería no a un antropónimo sino a una acción que sucedió en la plaza, como sugieren King y Gómez Chávez (2004: 239-240), la secuencia de los elementos podría ser:

VERBO, por ejemplo *asunción al cargo* + NÚMERO + NOMBRE DEL DÍA en el calendario ritual ¿día *cocodrilo*?

Pintura en el piso junto a un desagüe

LV F2 CONJUNTO GLIFOS P TOC GD (-L 69 EYE GOGGLED A 1986)

SECTOR DOMÉSTICO Y DE TALLERES DE LAPIDARIA Y CONCHA. FRENTE DE EXCAVACIÓN 3

Dibujo esgrafiado en un cajete Anaranjado Delgado procedente del Entierro 144

Posibles grafemas del motivo esgrafiado en el cajete procedente del Entierro 144:

Entierro 144 LV F3 SHC = GD (L 133 MAT 1986?) + GD? (VB 20 VASIJA 2012) +…

SECTOR RESIDENCIAL. UNIDAD 4C-A. CUARTO Y PÓRTICO OESTE. FRENTE DE EXCAVACIÓN 4

Pinturas murales con motivos de tocados. Sector de vivienda y talleres. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan

Posibles grafemas en la imagen del Diseño A:

LV F4 MU TOC GC? (L 3 ARRAY FEATHER 1986 + L 211 TR 1986/L 213 TR B 1986 + L 90 FRINGE FEATHER 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)

El diseño esta sobrepuesto a un signo clasificado también por Langley, el cual aparenta funcionar como pedestal para varias figuras de culto teotihuacanas como es el caso del mural de Tetitla conocido como las *Diosas Verdes*:

-L 139 OBJECT E 1986

Sector de procedencia no especificado

Fragmento cerámico con motivo maya

LV IN GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012)

Capítulo 4

Los grafemas en las áreas funcionales de La Ventilla y Teopancazco: un estudio comparativo

4.1 Patrones de relación entre grafemas y contextos. Tipos de mensajes y textos en contextos urbano-arquitectónicos

4.1.1 *Templo de barrio*

LV Patio Chalchihuites. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano. Pintura mural con el tema de cuchillos y corazones

El sector religioso-ritual de Teopancazco contrasta con el de La Ventilla, pues no conservó imágenes de la plástica que lo caractericen como tal, mientras que el Templo de Barrio de La Ventilla tuvo varios programas de pintura monumental, desplegados en distintas etapas constructivas. Uno de estos programas, el del Patio Chalchihuites, formaba parte de un texto plástico cuyos límites pueden variar según los propósitos del análisis. En este caso se comentará acerca de la relación entre las estructuras arquitectónicas que conformaban la plaza y el tema de la pintura mural.

Las características arquitectónicas del Patio Chalchihuites responden a una norma del diseño arquitectónico teotihuacano, y se puede afirmar que las imágenes pictóricas determinaban el significado de los componentes arquitectónicos de dicho patio, creando un ambiente sacralizado en el cual pintura y arquitectura eran una unidad de sentido. Así también pintura y arquitectura se fundían en la actividad ritual de la plaza, creando otra unidad de sentido más compleja.

Había un programa pictórico expuesto en un patio de congregación de tamaño reducido, con un área de unos 100 m². Relativamente pocos participantes tuvieron acceso a este programa que exponía como único tema el sacrificio de corazones y su relación con los líquidos.

En las imágenes pintadas en el Templo de Barrio de La Ventilla se combinaron cuatro motivos visuales en un programa narrativo que dominaba la

totalidad de la plaza ritual: círculos concéntricos, corazones, cuchillos y gotas, pero su combinatoria con base icónica indica que no hubo grafemas.

En ocasiones, la temática de la pintura mural juega un papel importante en la atribución de funciones a los espacios arquitectónicos. Se considera que el Frente de Excavación 1 cumplía con funciones de tipo religioso-ritual. El tema de las imágenes de los muros que limitaban y conformaban el Patio Chalchihuites concordaba con la arquitectura y con la mayoría de los temas identificados en otros murales del conjunto arquitectónico; también se considera que concordaba con las actividades rituales que caracterizaban al sector ritual, formando una unidad aún mayor que puede ser considerada como un macrotexto en el cual confluían varios códigos semióticos; por mencionar algunos, pudo estar presente un uso jerárquico de los elementos arquitectónicos, un valor simbólico del color en la pintura, y cuando en el conjunto arquitectónico se desarrollaban actividades rituales, se sumaban los códigos de la semiótica de la liturgia, del vestido, de la distribución en el espacio arquitectónico de los participantes, de su comportamiento y muchos otros sistemas de signos que pudieron confluir en la significación del acto ritual.

En el caso que nos ocupa, la parte verbal de este macrotexto posiblemente estuvo fijado en la liturgia; en cuanto a los aspectos no verbales, sin duda la forma arquitectónica, pictórica y la de determinados actos rituales, se amalgamaban en la percepción del sentido de las actividades para las cuales estaba destinado el patio.

Las referencias de tipo verbal al parecer estuvieron ausentes en la composición pictórica del Patio Chalchihuites. Aunque la evidencia indica que los grafemas tuvieron un amplio uso en la plástica monumental de La Ventilla durante la Fase Tlamimilolpa-Xolalpan, en el Patio Chalchihuites deliberadamente no se emplearon éstos, sino otros recursos de referencia mediante iconicidad y simbolización. Aunque la base combinatoria de las imágenes de la pintura mural es básicamente icónica, no debe dudarse que por medio de éstas se enfrentaba al espectador a todo un complejo de referentes de la tradición cultural, relacionado

con la motivación de la actividad ritual llevada a cabo en ese lugar. En este sentido la composición del Patio Chalchihuites debe considerarse como sinécdoque.

En un primer nivel de análisis de la significación, el efecto del tema religioso del programa narrativo que se esperaba producir sobre los usuarios del patio, determinó la selección de motivos y sus principios de combinación en la imagen según códigos con base naturalista; también determinó el tratamiento de ésta mediante la exhibición de lo que actualmente parece ser el núcleo del ritual de extracción de corazones. Otros niveles de codificación de tipo simbólico seguramente determinaban la connotación de las imágenes en distintos niveles de significación.

Los motivos que conforman las imágenes de los murales del Patio Chalchihuites constituyen un ejemplo de formas que comparten varios sistemas de signos visuales. En Teotihuacan se pueden encontrar los círculos concéntricos pintados en las molduras del Patio Chalchihuites, tanto en imágenes del sistema de organización combinatoria naturalista-figurativo según modelos teotihuacanos, como en posibles muestras del sistema de la comunicación verbal por medios gráficos. Puede considerarse como una prueba de ello la inclusión de los círculos concéntricos en el catálogo de signos de notación que elaboró Langley, aunque es justamente su combinatoria con otros signos la que aclarará en cada caso su posible referencia.

Mientras que los motivos que conforman el centro compositivo de los murales refieren de manera icónica al tema del sacrificio, se considera que los círculos concéntricos referían a los líquidos de manera más bien simbólica, aunque no necesariamente por medio de referencias de tipo verbal, sino por medio de la alusión al tema cultural por medio de figuras como la metáfora, posiblemente aludiendo a lo preciado, y la sinécdoque, remitiendo por medio de los círculos al sistema teotihuacano del culto al agua.

En su totalidad, una intención de referencia naturalista domina los recursos compositivos. Al parecer, el tema religioso-ritual en la pintura monumental de

Teotihuacan era tratado preferentemente por medio de signos icónicos en su base combinatoria, los cuales de manera característica eran capaces de transmitir diferentes niveles de significación derivados de la tradición religioso-ritual teotihuacana. La compresión de los niveles derivaba de la competencia del espectador en los códigos que normaban la composición de la imagen.

La ausencia de grafemas en un patio de congregación puede responder a que se prefirió un sistema de signos visuales cuya codificación tuvo mayor difusión entre la población teotihuacana. Lo anterior parece confirmarse en la ausencia de grafemas en los muros del conjunto dedicado a la función de templo de barrio. El énfasis de los mensajes visuales del texto pictórico estuvo puesto en la función pública del conjunto arquitectónico; esto podría explicarse porque, aunque el Patio Chalchihuites tuvo reducidas dimensiones, posiblemente estuvo abierto al uso de representantes de sectores sociales relativamente amplios de la población del distrito.

En resumen, el texto transmitido por medio de la pintura monumental del Patio Chalchihuites tiene como características el tema religioso-ritual que sacralizaba los elementos arquitectónicos del patio. Estaba codificado según principios de coherencia icónica en un sistema de signos accesible a un sector amplio de espectadores. Estas características contrastan con la ausencia de imágenes de la plástica bidimensional en el sector ritual del centro de barrio de Teopancazco.

En Teopancazco, la función de la plaza ritual fue inferida a partir de los resultados de los estudios de huellas de actividad humana en el estuco de los pisos y por las características de la traza arquitectónica del conjunto. En el nivel constructivo que corresponde a la fase Xolalpan no se conservaron restos de imágenes de la pintura monumental en la plaza y tal parece que esta característica se conservó desde el nivel constructivo anterior.[1]

[1] L. R. Manzanilla, comunicación personal, noviembre de 2011.

A diferencia del Patio Chalchihuites antes descrito, la plaza ritual de Teopancazco probablemente fue multifuncional, característica que pudo determinar la relativa neutralidad visual del espacio arquitectónico, lograda por medio de la ausencia de pintura mural. Estas grandes diferencias en la imagen visual de los sectores rituales de La Ventilla y de Teopancazco pueden responder a necesidades determinadas por la distribución arquitectónica y funcional de ambos sectores rituales, o a las diferencias entre un centro de barrio y un centro de distrito, derivadas de las funciones sociales y administrativas.

TPZ Entierro depositado en un antiguo sector ritual al noreste de la plaza principal. Tlamimilolpa. Vasija con quincunces

Según se deriva del estado actual de las publicaciones, a diferencia de La Ventilla, en las imágenes halladas en el sector ritual de Teopancazco sí hubo posibles grafemas, pero éstos no estaban expuestos a la vista de los ocupantes y usuarios del conjunto.

Como parte del ajuar funerario hallado en el entierro parcial de un infante de 5 a 8 años se depositó una vasija pintada con el elemento que se conoce como Quincunce. No está claro si este signo tuvo valor logográfico y consecuentemente puede considerarse como grafema. A juzgar por otros contextos plásticos en los cuales aparece, el Quincunce pudo también tener valores simbólicos, no necesariamente logográficos ni fonéticos, relacionados con temas del ritual religioso. En esta época el signo comienza a aparecer asociado con un importante personaje de la tradición cultural cívica y religiosa: el Dios de las Tormentas, lo cual vuelve particularmente significativo el entierro, que pudo estar dedicado a un personaje que pertenecía a la alta élite del barrio.

TPZ Plaza ritual. Xolalpan Temprano. Vasijas de cerámica

Las imágenes de la plástica bidimensional que se encontraron en la plaza principal de Teopancazco, misma que constituyó el sector ritual principal del conjunto arquitectónico durante Xolalpan temprano, estaban pintadas en la superficie de dos vasijas trípodes extraídas de una ofrenda de terminación depositada en un extremo de la plaza. Las vasijas son objetos portátiles y, aunque fueron

encontradas en el sector ritual y en un contexto ritual, las imágenes en su superficie no necesariamente son representativas de este sector funcional del conjunto arquitectónico.

Las imágenes pintadas en las vasijas en cuestión conforman dos textos complejos. En una de las vasijas se pintó la imagen de un tocado, recurriendo a una base compositiva icónica y naturalista, que se complementó con posibles grafemas; mientras que en la otra vasija, al parecer, se recurrió a la ambigüedad entre la posibilidad de una interpretación denotativa y de una interpretación simbólica de la imagen.

También puede considerarse que estas vasijas y, tal vez, hasta los temas de sus pinturas, fueron parte significativa de la actividad de ofrenda ritual, inferida por los arqueólogos a partir de la ubicación y la asociación de materiales contextuales (Manzanilla 2000). En tal caso, la ofrenda ritual y las vasijas pueden ser interpretadas como un texto, pese a que los temas de las imágenes de las vasijas parecen no concordar entre si, al menos de manera directa, ni con el tema de la actividad ritual. Cabe, sin embargo, la posibilidad de que se hubiera enterrado la imagen del tocado pintado en una de las vasijas como signo relacionado con la terminación de un periodo, lo cual tiene apoyo en un mural del Conjunto del Sol conocido como Los Glifos, pues en éste, el elemento conocido como *Core Cluster*, relacionado con imágenes de actividades rituales (Langley 1986), coexiste con signos relacionados con el festejo de periodos calendáricos (Díaz 2008).

En otro nivel de análisis, en lo que respecta a la combinatoria de componentes, se puede afirmar que las imágenes de las vasijas constituyen textos complejos. Como se mencionó, al menos en la vasija pintada con la imagen de una serpiente con una garceta del golfo sobrepuesta, se presentan recursos de codificación ambiguos que requerían, para su mejor comprensión, transitar de un modo de significación a otro. Las imágenes pintadas en las vasijas no muestran el desarrollo de actividades rituales sino que, al parecer, se trató de referencias a personajes o cargos. En el caso de la vasija con zoomorfos, las referencias al

tema principal pudieron haberse logrado mediante recursos emblemáticos, es decir que, mediante una combinatoria icónica, se procuró una referencia posiblemente logográfica, lograda por medio de la yuxtaposición de unidades de significado. Los niveles más complejos de codificación de tales imágenes posiblemente no estaban dirigidos a sectores amplios de la población y no resulta sorprendente que las vasijas fueran depositadas en una ofrenda, y estuvieran ocultas al ojo del espectador.

En ambas vasijas la repetición de motivos forma secuencias, de la manera característica de las vasijas trípodes y de algunos murales teotihuacanos. La vasija que presenta la imagen del ave acuática sobre una serpiente podría referir tanto a una escena naturalista como a un cargo y/o un nombre personal compuesto. De una manera que semeja algunas a las cenefas de la pintura mural, en las franjas que enmarcan a los zoomorfos que constituyen el tema principal de la imagen, se suceden dos motivos posiblemente relacionados con el agua; estos últimos pudieron constituir grafemas o haber creado un ambiente acuático con recursos de la iconicidad. También es posible que ambos recursos estuvieran presentes.

La otra vasija ofrendada tiene pintado también un texto complejo, formado por una composición mixta en el cual se repite la imagen de un tocado de borlas marcado en la parte superior del penacho con un signo especificador identificado por Langley y denominado como *Core Cluster* (1986). La imagen del tocado como unidad de sentido pudo haber permitido la identificación de un grupo social. Adicionalmente el tocado presentaba la posible referencia a una actividad particular; en el contexto del tocado, ésta fue tal vez la función del signo *Core Cluster*; mientras que por medio de la estructura general del tocado posiblemente se referiría a un oficio, rango y/o cargo. Mediante recursos mixtos se pudo haber referido a un grupo social y tal vez a un acto conmemorativo, combinando el tocado a manera de referencia emblemática, logrando la presentación de algunos rasgos y atributos característicos del grupo social, sin que necesariamente se recurriera a logogramas. En el posible grafema colocado al centro del penacho

refiriera al término de un periodo; en tal caso, podría haber concordancia temática entre la actividad del rito de terminación y la imagen de la vasija, aunque también cabe la posibilidad que especificara la identidad del portador.

Las imágenes halladas en los sectores rituales de La Ventilla y Teopancazco presentan composiciones sobre soportes muy distintos. Las imágenes participaron en situaciones y actividades rituales también muy diferentes. Mientras que muchas imágenes pictóricas en La Ventilla se conservaron en inmuebles, en sectores expuestos al espectador y eran vistas de manera periódica durante un periodo de tiempo prolongado, en Teopancazco tales imágenes estaban en soportes portátiles, y es posible que sólo en una parte de su periodo útil formaron parte del acto ceremonial durante el cual fueron depositadas como ofrenda. En tal caso, los temas de los textos pintados en las vasijas pudieron ser coherentes con otras situaciones comunicativas. Pudieron, por ejemplo, referir a los dueños de las vasijas o a otros personajes.

Si se contrastan los textos transmitidos por medios plásticos procedentes del sector ritual de La Ventilla y de Teopancazco, éstos no coinciden tipológicamente, pues en La Ventilla encontramos una base combinatoria icónica que determina la comprensión de la imagen, mientras que en Teopancazco la ambigüedad de una base combinatoria mixta posiblemente está presente en la codificación de las imágenes.

4.1.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*

Como en el caso del sector ritual, el sector administrativo de La Ventilla ocupó todo un conjunto arquitectónico, presentando variedad de imágenes en distintos medios plásticos, muchas de éstas formadas o con posibles grafemas. Por otra parte en Teopancazco, posiblemente debido a la diferente escala de las funciones en el nivel urbano, el sector administrativo se localizó en el sector sur del conjunto arquitectónico y tuvo un área considerablemente menor que el de La Ventilla. El contraste entre las áreas administrativas de ambos sectores determinó

cuantitativamente la presencia de textos visuales y de posible escritura en La Ventilla y Teopancazco.

El Conjunto de los Glifos, sector administrativo de La Ventilla, se caracteriza por la variedad de textos transmitidos mediante recursos plásticos, y distribuidos en distintos sectores y diferentes estratos constructivos. En cambio, el sector administrativo de Teopancazco conservó sólo algunos motivos pintados en sus muros durante la Fase Xolalpan, además de objetos de cerámica. Mientras que los textos de la plástica de La Ventilla despliegan todo el espectro de recursos combinatorios compositivos: simbólicos, icónicos, mixtos, emblemáticos e incluso inscripciones informales en forma de grafiti; en Teopancazco se conservaron pinturas murales de base combinatoria mixta, figurillas de cerámica con posibles grafemas en la indumentaria y sellos con imágenes posiblemente de tipo simbólico.

Durante la Fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano, los temas de los textos con posibles grafemas transmitidos por medios pictóricos en este sector de La Ventilla fueron ricos en su variedad y soluciones formales: posibles nombres de personajes culturalmente relevantes, la posible fecha de una actividad ritual, actividades del ceremonial cívico-religioso, felinos en secuencias que posiblemente referían a un grupo social que realizaba actividades en el conjunto, posibles siluetas de monos, un animal cuya imagen se ha propuesto que en algunos casos, pudo referir a una deidad patrona o a distintos grupos sociales (Manzanilla 2006b, 2009). También hubo la descripción y/o la referencia toponímica a ambientes topográficos de la tradición cultural. Incluyen secuencias y conjuntos de posibles nombres personales que podrían presentar fonetismo en las pinturas del piso de la Plaza de los Glifos y un grafiti con la imagen de un personaje marcado con su nombre o con una fecha; un personaje con grafemas en el tocado pintado en un piso, composiciones con referencias a cerros marcados con grafemas, objetos y figurillas de cerámica.

En este sector de La Ventilla, de la Fase Xolalpan se conocen menos textos transmitidos por medios plásticos; los temas fueron las actividades del ritual de

ofrenda, realizadas por seres humanos referidos de manera directa; posibles ambientes geográficos de la tradición cultural y el tema del felino como una posible referencia a un grupo social (Cervantes 2007).

Las funciones de las imágenes y su posible relación con las de los espacios arquitectónicos que las albergaban, los temas, sus connotaciones y los recursos plásticos, juntos, constituyeron una rica variedad de textos.

Los temas culturales que caracterizaron a este sector se manifestaron en imágenes de ofrendantes en procesión; estrellas de cinco puntas en diversos contextos plásticos; felinos frontales ataviados con bragueros.

Por otra parte, no se conocen restos de pintura mural de la fase de transición Tlamimilolpa-Xolalpan en Teopancazco. Los murales del sector administrativo corresponden a la fase Xolalpan y su tema dominante refería a actividades características de lo que parece que fue el ritual religioso-institucional; este tema se transmitió por medio de las imágenes de secuencias de ofrendantes y también de personajes armados. Posiblemente las imágenes de los murales, distribuidas en los distintos cuartos del sector sur del conjunto, formaban parte de un programa narrativo unitario y podrían así considerarse como un mismo texto, en el cual se coordinaban los conjuntos de motivos y su distribución de en los espacios arquitectónicos en una unidad compositiva. Puede considerarse la posibilidad que algunas actividades llevadas a cabo en estos recintos tenían relación con las imágenes de los murales y podrían, consecuentemente en las ocasiones en que eso sucedía, ser percibidas a su vez como un texto complejo.

En cuanto a las figurillas de cerámica de Teopancazco, éstas pertenecen a un espectro temporal más amplio y presentan a personajes con posibles grafemas en los atavíos y los estudios de su distribución han mostrado que no conformaban relaciones significativas con los espacios en los cuales fueron halladas (Fonseca 2008).

LV Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Plaza de los Glifos: *retícula con 42 grafemas*; Pasillo Sur: *Grafiti*; piso de un patio hundido: *figura antropomorfa junto a un desagüe*

En el piso del sector administrativo de La Ventilla se desplegó la más compleja composición de base combinatoria simbólica encontrada a la fecha en Teotihuacan: se trata de una imagen compuesta exclusivamente por grafemas, algunos de los cuales presentan coherencia icónica evidente en la combinatoria de sus componentes. Su carácter de texto es polémico, si se considera solamente su posible aspecto verbal, aunque, como describí en un trabajo anterior, hay cierta evidencia de nexos cohesivos en la imagen, que se manifiestan en la permutación y repetición de componentes, así como en la direccionalidad de éstos. Posiblemente los signos que conforman la composición fueron logogramas e incluso algunos de ellos signos mixtos logofonéticos; los posibles grafemas que conforman la composición presentan distintas relaciones, marcadas por la retícula en la cual se inscriben. Hay unidades compositivas que conforman conjuntos en forma de alineaciones; estos conjuntos posiblemente referían a grupos nominales que incluían títulos y/o cargos y nombres individuales. También hay signos que conforman secuencias en forma de alineaciones de elementos separados por la retícula; en estos casos cada signo discreto posiblemente refería a un nombre que no formaba parte de grupos nominales con títulos.

La composición conformada exclusivamente por grafemas y una retícula en la cual se distribuyen se encontró en el principal lugar de reunión de un conjunto que ha sido interpretado como especializado en funciones administrativas (Gómez 2000). Los recursos compositivos coherentes con el canon teotihuacano y el medio semipermanente en un gran patio de congregación que fueron utilizados para la conformación y transmisión del mensaje gráfico, señalan que la situación o actividad en la cual participó la composición probablemente fue repetida o prolongada durante días o meses y que fue una actividad de orden institucional.

La composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos, al parecer, alude a breves mensajes verbales, que probablemente estuvieron coordinados entre sí según principios externos a la composición gráfica. En tanto los nombres

personales constituyen índices de una posible presencia de personajes nombrados, se puede considerar que la pintura del piso conformó un texto que adquiría pleno sentido en una actividad realizada en esta plaza de congregación, una interpretación que en este punto coincide con la de King y Gómez (2004), así como con la de Nielsen y Helmke (2011).

Otra es la situación del grafiti del sector administrativo, que fue una inscripción realizada mediante recursos informales, la cual, sin embargo, muestra, por parte del autor, conocimiento del canon de la gráfica teotihuacana y destreza para su realización. Se trata del registro informal de un posible nombre personal o de la fecha de un evento en el que participó un personaje culturalmente relevante, ésta sería la referencia textual.

Por otra parte, la figura antropomorfa pintada junto a un desagüe del Conjunto de los Glifos sólo muestra grafemas en el tocado que porta, los cuales indicarían rasgos particulares del personaje, pero no está claro si éstos serían individuales o de pertenencia a un grupo social. Es posible que también la justificación de la presencia de esta figura pintada en el piso se haya encontrado en actividades rituales eventualmente desarrolladas en el patio.

LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano. Cuarto Sureste. Cuarto Oeste. *Cerros o cuerpos de agua*

En el Conjunto Jaguares se encontraron dos composiciones de la pintura mural con imágenes locativas que describen dos ambientes topográficos acuáticos o montañosos. Los motivos polilobulados que componen las imágenes se han interpretado como topónimos (Angulo 1995; Nielsen 2006; Helmke y Nielsen en prensa 2011). Las dos composiciones se distinguen por la presencia y ausencia de posibles grafemas. Mientras una composición refiere únicamente a una posible secuencia de cerros o motivos acuáticos, si Nielsen y Helmke tienen razón, en la otra se entretejen referencias topográficas con posibles referencias toponímicas verbales (Nielsen y Helmke 2008; Helmke y Nielsen en prensa 2011). En caso de ser correcta esta última interpretación, la referencia icónica y los grafemas conformarían un texto complejo. Cabe también considerar que las pinturas en

ambos cuartos formaran una unidad de significado en actividades realizadas en ese sector y por tanto fueran parte de un único programa pictórico. Estas imágenes tuvieron un correlato en la pintura mural de Teopancazco de la Fase Xolalpan, sobre los trajes de los ofrendantes, lo cual parece confirmar un uso ritual de las imágenes.

Posiblemente las imágenes de polilobulados de La Ventilla conformaban un texto complejo con las pinturas de otros sectores contemporáneos del Conjunto Jaguares, pues hay indicios de que los felinos, ciertas figuras antropomorfas y los signos polilobulados conformaban un tema cultural.

En otro nivel de análisis, los polilobulados marcados con estrellas y ojos con gotas conformaban un texto mixto, pues hay posibles referencias icónicas en los polilobulados y en los ojos con gotas, mientras que se ha propuesto que están marcados con referencias toponímicas por medio de las estrellas (Helmke y Nielsen, en prensa). Los ojos con gotas parecen ser una referencia metafórica a la lluvia.

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. *Secuencias de Ofrendantes.* Pórtico Este

A diferencia de las secuencias de ofrendantes de Teopancazco, que se encontraban en el interior de cuartos, las de La Ventilla estaban pintadas en los muros de un pórtico, un lugar que por definición debió haber sido más concurrido. Los posibles grafemas en las procesiones de ofrendantes de ambos conjuntos arquitectónicos al parecer refieren a la identidad de grupos sociales referidos por medio de los murales, y a los contrastes entre estos grupos, no a la individualidad.

Como posiblemente sucedió con imágenes del nivel constructivo anterior, los ofrendantes pintados en La Ventilla formaban posiblemente una unidad de sentido compleja con las imágenes de felinos en posición frontal y los motivos de estrellas distribuidos en marcos y cenefas del Conjunto Jaguares, la cual obtenía pleno sentido durante actividades específicas o en procesos relacionados con la afirmación de la identidad de un grupo social identificado con esas imágenes.

Por otra parte, las pinturas de ofrendantes, tanto de La Ventilla como de Teopancazco, por sí mismas constituyen un texto mixto en el cual figuras que refieren de manera naturalista a dos posibles grupos sociales de cada conjunto, se distinguen por la presencia en los atavíos de grafemas distintivos. En el caso de La Ventilla se trata del quincunce y de un ave, dos elementos que marcaban rasgos particulares de la identidad de dichos grupos.

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. *Posible felino frontal vestido con braguero* Cuarto Oeste*; Cenefas con estrellas* Cuarto Norte

Las secuencias de felinos con figuras antropomorfas sobrepuestas del nivel constructivo anterior y otras asociaciones de ofrendantes con felinos en Teotihuacan, sugieren que el motivo del felino frontal del Cuarto Oeste posiblemente formaba parte de un programa narrativo del sector administrativo que incluía las secuencias de ofrendantes antropomorfos del Pórtico Este, formando así un texto mixto complejo, integrado por varias imágenes, algunas de ellas marcadas con grafemas y con posibles referencias toponímicas o ambientales en las cenefas y marcos. El tema del programa estaría relacionado con la exhibición de atributos y actividades de los grupos de ofrendantes característicos, además de posibles lugares que la tradición cultural ligaba con las escenas de ofrenda.

TPZ Cuarto 1. Xolalpan. *Murales con un programa narrativo formado por imágenes de ofrendantes y guerreros*

Aunque la imagen de base combinatoria icónica y los registros de posible escritura que caracterizan a La Ventilla y Teopancazco son bastante diferentes hay, sin embargo, aspectos que muestran que son comparables. En Teopancazco no se conservó mucha pintura mural; la que conocemos está en el posible sector administrativo y se caracteriza por presentar secuencias de ofrendantes y posibles guerreros. El programa narrativo que posiblemente formaban esas imágenes estaba distribuido en varios cuartos del conjunto arquitectónico. La datación y algunas características formales de este último son semejantes a los de la pintura mural del Patio Jaguares Nivel Sacerdotes de La Ventilla. Además de la evidente

alineación de las figuras de ofrendantes de perfil, en ambos conjuntos estos personajes se dividen en dos grupos con base en las características de sus atavíos.

En el Cuarto 1 de Teopancazco hubo una imagen de composición mixta que tuvo correlatos en varios cuartos del sector administrativo (Starr 1894). Conforme con los dibujos publicados por Starr, los murales mostraban dos grupos de ofrendantes que se distinguían entre sí por medio de detalles de su ajuar y por combinaciones de posibles grafemas en los ropajes. El centro compositivo constituye el objeto de culto al cual se dirigen las ofrendas y está ocupado por un enorme grafema que al parecer presenta un número en la parte inferior, aunque este último no está registrado con claridad en los dibujos más tempranos. Si se trató de un número, es muy posible que el grafema refiriera a una posible fecha o un nombre calendárico; me inclino por la segunda opción y considero que la estructura compositiva señala que se trataba del nombre de una deidad o personaje de culto. Este último estaría referido por medio de un signo gráfico compuesto, y tal vez pertenecía a un grupo de signos que se caracterizaba por reglas particulares de codificación y un repertorio limitado de componentes.

El centro compositivo de los murales del Cuarto 1 de Teopancazco es el lugar que ocupa el personaje de mayor jerarquía, posiblemente representado por medio de un teónimo. La presencia de este personaje introducía al funcionario y al usuario del sector administrativo en aspectos de la tradición cultural relacionados con lo sagrado.

Es posible que el programa narrativo de la pintura mural de Teopancazco incluyera las imágenes de secuencias de personajes armados. Los personajes y el centro compositivo formaban un texto cuyo sentido se podía recuperar durante actividades de un ciclo ritual. Las imágenes de la pintura por sí mismas estaban compuestas según relaciones predominantemente icónicas entre componentes, pero con algunas marcas simbólicas que referían a la identidad y actividad de tres grupos de personajes. Pudo tratarse de recursos logográficos, pero no es posible descartar por el momento otros recursos de referencia organizados conforme

principios simbólicos, como alusiones no verbales al orden jerárquico en el marco de oficios y actividades. Los posibles grafemas, pero también los trajes mimos de los ofrendantes pintados en el Cuarto 1, podían representar cargo y/o oficio compartidos por varios miembros de un gremio; no es posible por el momento distinguir con seguridad las funciones de las formas de los vestidos, de las de los grafemas, pues ambos son compartidos por conjuntos de personajes indistintos. Lo que parece certero es que la pertenencia a un grupo que los unificaba estaba marcada por medio del tocado con forma de cabeza de felino. Algunos autores han propuesto que incluso en los trajes de los ofrendantes de Teopancazco pudo haber referencias toponímicas (Helmke y Nielsen en prensa).

A diferencia de La Ventilla, los ofrendantes de Teopancazco se encontraban en cuartos, por principio lugares de acceso más restringido que el pórtico de La Ventilla, lo cual puede deberse a las necesidades que exigía la distribución arquitectónica y funcional de ese sector de Teopancazco, de dimensiones considerablemente menores que el sector correspondiente de La Ventilla.

4.1.3 *Conjuntos o sectores residenciales*

Exceptuando por los restos de figurillas de cerámica, no se conservaron textos de la plástica, ni grafemas que caractericen este sector de Teopancazco.

LV Frente de Excavación 4. Unidad 4c-a. Cuarto y Pórtico Oeste. *Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan. Pinturas murales con motivos de tocados*

Los sectores residenciales de La Ventilla se encuentran parcialmente excavados, sin embargo, un sector identificado con viviendas de grupos de élite posiblemente relacionados con la administración de la producción material del barrio (Gómez 2000), presentó una composición pintada en los muros, formada por la secuencia alterna de dos variantes del tocado de plumas. El medio que se eligió para transmitir las imágenes fue característicamente destinado a un público amplio: la pintura mural de base compositiva fundamentalmente naturalista. Las imágenes estaban a la vista de los que tuvieron acceso a un pórtico, lugar expuesto a la vista

de los concurrentes a un patio de congregación. El tema de los murales probablemente refería, mediante recursos naturalistas e icónicos y posibles grafemas u otros símbolos complementarios, a la autoridad administrativa de un sector del barrio.

4.1.4 *Unidades habitacionales*. *Viviendas*

LV Frente de Excavación 3. Sector doméstico y de talleres de lapidaria y concha. Entierro 144. *Posibles grafemas esgrafiados en un cajete Anaranjado Delgado*

En un conjunto arquitectónico de La Ventilla habitado por grupos de élite, que no estaban dedicados a la producción artesanal directa (Gómez 2000; Cervantes 2007), los arqueólogos encontraron restos de pintura mural en la cual no es posible reconocer grafemas. Se conservaron, sin embargo, posibles grafemas esgrafiados sobre el fondo de vasijas de cerámica funeraria, cuyo tema, al parecer, fue la referencia a la identidad individual del enterrado, esta conclusión se basa en la variedad de motivos esgrafiados en el fondo de este tipo de cajetes. La comprensión de esta imagen podría reconstruirse por la relación entre el sentido de la inscripción, la función de la vasija y la relación de ambos con la ceremonia funeraria, en la cual el signo gráfico posiblemente adquiría una codificación adicional, basada en la actividad ritual.

TPZ Sector de viviendas del personal militar. Entierro 4. Xolalpan. Dos figurillas de cerámica con atavíos procedentes de un entierro infantil en el sector de viviendas del personal militar del barrio

En un entierro infantil depositado en el sector de las posibles viviendas del personal militar del barrio se conservaron figurillas de cerámica con atuendos removibles entre los cuales había un objeto que presenta huellas de haber tenido un posible grafema. Desafortunadamente se conservó en estado fragmentario, pero es posible proponer que el grafema trilobulado estaba relacionado con grafemas de los atavíos de los ofrendantes de la pintura mural del conjunto arquitectónico.

El escudo de una de estas figurillas presentaba un signo gráfico característico de varias imágenes de escudos teotihuacanos. Si se considera a las

figurillas de cerámica como parte del ritual funerario, su sentido se puede interpretar en relación con la atribución de rasgos identidad al difunto; los posibles grafemas en atavíos y parafernalia de las figurillas formaban parte de este texto ritual, siendo signos codificados de una manera específica que posiblemente referían a la identidad con recursos logográficos.

4.2 MENSAJES GRÁFICOS DIRIGIDOS A DISTINTOS GRUPOS SOCIALES. IDENTIDAD: JERARQUÍA, OFICIO Y ETNICIDAD

4.2.1 *Templo de barrio*. *Sector ritual*

TPZ Antiguo sector ritual. Tlamimilolpa. Patio C 181-261. Entierro 111. Pintura sobre vasija. Quincunces

El Quincunce es el único signo gráfico en la superficie de la vasija del Entierro 111 de Teopancazco. Podría considerarse como un signo de identidad del enterrado que lo vinculaba con las élites administrativas.

En el sector administrativo de La Ventilla, entre los murales se presenta la imagen del Quincunce como uno de los rasgos que distinguen a los vestidos de uno de los grupos de ofrendantes, lo cual sugiere que no debe considerarse al quincunce como un signo que marcaba la individualidad.

El signo también se encuentra distinguiendo al menos uno de los tocados de los ofrendantes de los murales de la Zona 3 y en el collar o atavío de las imágenes de las llamadas *Diosas de Jade* de Tetitla. En una imagen de un tocado de la pintura monumental de Tepantitla, el Quincunce está, en ausencia de una figura antropomorfa, probablemente caracterizando al Dios de las Tormentas, pues en otros murales del mismo conjunto dicho signo se encuentra en el tocado que porta este personaje.

En la pintura monumental del Patio Blanco de Atetelco, el Quincunce se encuentra también como signo distintivo de los tocados de plumas y las máscaras del Dios de las Tormentas que aparecen sobre el cuerpo de una serpiente emplumada, conformando así una composición metafórica en la cual la serpiente es portadora de lluvia, pero también de un símbolo específico del poder político e

identidad de un posible grupo social teotihuacano. Hay que tomar en cuenta que no en todas las imágenes de serpientes que portan tocados se encuentra el Quincunce como rasgo diferenciador; en el Patio Principal de Zacuala la imagen de la serpiente emplumada tiene otros rasgos distintivos.

Por otra parte, en la pintura mural del Conjunto del Sol el Quincunce tiene un lugar central en la caracterización de un personaje antropozoomorfo emblemático, relacionado con el Jaguar Reticulado. El personaje tiene en el centro del tocado de plumas la imagen de la bigotera con colmillos sobrepuesta a un quincunce, formando un signo complejo que refiere a la autoridad y al culto, en una posible alusión metafórica al poder político. La imagen del tocado de plumas con el Quincunce y la bigotera del Conjunto del Sol posiblemente relaciona a la imagen referida en el mural, con uno o varios grupos de funcionarios teotihuacanos, quienes portaban en el atavío algunos de los rasgos característicos del Dios de las Tormentas; entre ellos, algunos posiblemente tenían una de sus sedes en La Ventilla.

Por otra parte, el Quincunce es un elemento que también llega a aparecer entre los signos que diferencian los trajes de algunas figurillas de cerámica.

Como se vio, en la plástica teotihuacana la imagen del Quincunce está relacionada con la identidad de sacerdotes y deidades, por lo tanto la caracterización del personaje enterrado en el Entierro 111 podría ser indirecta, como también en el caso de los ofrendantes de La Ventilla; como se mencionó, no fue u rasgo que señalara un nombre personal o alguna referencia individual, sino más bien pudo ser un marcador que asociaba al portador con grupos de funcionarios y/o con un culto a la deidad estatal.

Los temas de las imágenes en los cuales este signo se presenta muestran que es uno de los elementos visuales mediante los cuales se diferenciaban algunos personajes de culto y ofrendantes y, por tanto, es en algunas circunstancias, un atributo de la identidad de éstos.

No hay evidencia que relacione al Quincunce con una diferenciación étnica; en cuanto al Entierro 111 de Teopancazco, con base en la evidencia disponible, no es posible afirmar con seguridad si el personaje enterrado estuvo relacionado con el culto del Jaguar Reticulado, del Dios de las Tormentas y/o con la actividad de algún tipo de funcionarios del gobierno teotihuacano.

TPZ Plaza principal. Tlamimilolpa-Xolalpan. Vasija con el Tocado de Borlas

La plaza principal de Teopancazco fue identificada como el sector ritual del centro de barrio (Manzanilla 2009); como se mencionó, fue probablemente multifuncional, pues comunicaba diferentes secciones del conjunto arquitectónico y sus muros no fueron cubiertos con pintura monumental, evitando de esa manera una determinación adicional de la función del espacio, el cual, de esta manera, permaneció relativamente neutral y concordante con distintas actividades.

La composición marcadamente pluriétnica de la población del barrio de Teopancazco parece justificar la ausencia de imágenes muy específicas y de difícil comprensión en la plaza ritual a la cual posiblemente tenía acceso una importante parte de la población del barrio.

Como se recordará, las imágenes con grafemas que se conservaron en esta plaza provienen de dos vasijas de cerámica. En tanto se trataba de objetos portátiles que participaron en actividades rituales, estas vasijas y las imágenes pintadas en su superficie, formaron parte de ciclos comunicativos complejos pues, posiblemente, cumplieron con funciones múltiples durante su periodo de utilidad.

Hasta ser depositadas en la ofrenda, las vasijas pudieron haber tenido uno o varios propietarios de los grupos de élite; estos dueños pudieron haber residido dentro de Teopancazco o en otro conjunto de la urbe. También es posible que las vasijas se hayan elaborado expresamente para el ritual de terminación en el cual fueron depositadas. Según la primera opción, las imágenes estarían dirigidas a las élites, según la segunda, a los procesos de la ofrenda. Como quiera que haya sido, las vasijas fueron pintadas según temas y recursos plásticos que también se presentan en la pintura monumental. Su comprensión básica era accesible, por

principio, a cualquiera que fuera competente en los códigos de la plástica naturalista teotihuacana. Los potenciales destinatarios eran los ocupantes y usuarios de los conjuntos arquitectónicos de élite que contaron con pintura mural, pero también otros espectadores que se familiarizaban con estas imágenes por medio de objetos portátiles.

En niveles de codificación que exigían mayor competencia por parte del espectador estaban las referencias a los códigos específicos del vestido de élite, presentes en la vasija de los tocados de borlas; mientras que la comprensión íntegra de la imagen de la vasija de la serpiente y la garceta posiblemente demandaba el conocimiento de la representación de nombres mediante recursos emblemáticos. En este contexto, la imagen de la serpiente puede ser interpretada como una referencia al alto estatus del personaje referido por medio de la misma, pues en algunas vasijas y murales teotihuacanos el ofidio está relacionado con esteras (von Winning 1987), un símbolo mesoamericano de poder, y con personajes con opulentos tocados. Aunque me inclino por la primera opción, desde luego que otra interpretación posible es que la vasija presentara una escena naturalista, basada en la simple coherencia icónica, rodeada por marcos que proporcionaban un ambiente acuático a la escena.

En principio, los asistentes a la ceremonia de terminación en la cual participaron las vasijas no necesariamente debían estar familiarizados con códigos de referencia complejos. Al parecer las imágenes de tipo emblemático y las reglas de su codificación eran menos numerosas y menos accesibles a los espectadores, por comparación con escenas de base combinatoria icónica, naturalista y figurativa. Estas últimas suelen encontrarse frecuentemente pintadas en exteriores y en los puntos de congregación de los conjuntos arquitectónicos de élite. El que las imágenes estuvieran codificadas según un canon compositivo teotihuacano de distribución restringida o relativamente común, no significa que éstas fueron pintadas para ser vistas; todo lo contrario, el depósito ritual puede ser evidencia de que, si bien la presencia física de las vasijas como agentes en la ofrenda era

importante durante el tiempo de vigencia del ritual, no lo era la interpretación de la imagen por parte de los trabajadores, habitantes o visitantes de Teopancazco.

Acerca de los emisores de las imágenes, se puede inferir también una situación compleja, puesto que si bien es posible suponer que una élite o incluso la población del barrio de Teopancazco podía ser percibida en algunos contextos culturales como el emisor general del acto ritual en el cual se depositaron las ofrendas, esta élite o población probablemente tuvo representantes encargados de distintas funciones como las relativas a la elaboración del mensaje gráfico en el marco de las normas de la tradición cultural, también de la elaboración material de los mensajes y del depósito final en la ofrenda. Todas estas actividades mencionadas posiblemente fueron realizadas por distintos especialistas. Por otra parte, dependiendo de la interpretación, es posible que los personajes referidos en las imágenes de las vasijas se consideraran como emisores o destinatarios de los mensajes gráficos. Los receptores y destinatarios pudieron ser tanto los asistentes al acto ritual como entidades sobrenaturales a quien estaba dirigida la ofrenda.

Al menos la imagen de una de las vasijas de la ofrenda del patio ritual de Teopancazco tuvo como tema la referencia directa a símbolos de la jerarquía del poder gubernamental y también posiblemente un signo que refería a una actividad concreta. Los tocados de borlas son considerados un rasgo diagnóstico de la identidad institucional e incluso gubernamental teotihuacana (Millon 1973; Cowgill 1992 b; von Winning 1984, Paulinyi 2001).

Resulta entonces que, en la vasija con tocados de borlas, un cargo relacionado con el poder político fue referido por medio del tocado y parece posible que un grafema colocado al centro del penacho estaba relacionado con la referencia a actividades rituales específicas.

La combinación de motivos en la superficie de la vasija con los tocados de borlas no parece referir a la identidad individual, sino a la jerarquía y quizás también al oficio o rol específico en una actividad ritual de posibles funcionarios

del gobierno teotihuacano; el signo que se colocó en medio del penacho parece está relacionado en algunos contextos plásticos con actividades de ofrenda, en ocasiones posiblemente del ritual funerario. No hay en la vasija de los tocados de borlas signos distintivos de etnicidad.

En La Ventilla también hubo imágenes de tocados, pero en contextos muy distintos. Se trató de pintura mural con imágenes de dos tocados de plumas. Estos tocados también se relacionaban con la ostentación del rango, jerarquía y posiblemente también el oficio o eventual ocupación de otro grupo social, el grafema de ese tocado tampoco registró un nombre personal.

TPZ Plaza principal: Tlamimilolpa-Xolalpan. Pintura sobre vasija. Tocados de borlas y serpiente con garceta

En cuanto a la vasija con la serpiente y la garceta, las asociaciones de la imagen de la serpiente con los grupos de poder en etapas tempranas del desarrollo de la urbe (Cowgill 1983, 1996; Millon 1992, 1993; Cabrera 1987) podrían indicar una referencia jerárquica y/o de cargo político, y estar relacionada, en este sentido, con la terminación de un periodo temporal concebido de manera análoga a un cargo.[2]

La imagen de la garceta por otra parte, en tanto constituye un ave exógena, es un índice de las relaciones entre Teopancazco y el área de la costa del Golfo.

Las vasijas de cerámica ritual de Teopancazco tienen un formato compositivo típicamente teotihuacano que incorporó motivos de la costa del Golfo. La referencia a la fauna exógena está asimilada a los cánones de construcción de la imagen en la plástica teotihuacana, no es índice de una influencia cultural foránea directa y, por tanto, probablemente no indica que la imagen estuviera

[2] Javier Urcid ha encontrado en monumentos del periodo Clásico procedentes del área de Oaxaca evidencia de relaciones conceptuales entre símbolos de periodos temporales y cargos políticos. "Tradiciones Escriturales de Mesoamérica: suroeste y área maya." Curso impartido por Javier Urcid y Alfonso Lacadena en el Posgrado de Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 16 al 20 de enero de 2012.
Por otra parte, en las inscripciones mayas el mismo signo que se usa para entronizarse (un logograma CHUM, chum, ¨sentarse´), también se utiliza para indicar el primer día de cada veintena, presuntamente porque el mes o su dios patrono también se entronizó (Dr. Erik Velásquez, comunicación personal).

dirigida a grupos foráneos ni emitida por éstos. Si por medio de la imagen se aludió a una identidad relacionada con la costa del Golfo, fue con recursos teotihuacanos y por tanto se puede considerar que el ave pintada en la vasija es evidencia indirecta de la asimilación de población o de bienes procedentes de la costa del Golfo a los usos y costumbres teotihuacanos.

Los motivos del centro compositivo de la vasija con la serpiente y la garceta posiblemente sí referían a la identidad individual de un personaje, por medio de su nombre. La imagen pudo referir a un personaje identificado con la serpiente y con el ave por distintas razones y mostrar al espectador una metáfora de la identidad, un emblema construido mediante atributos o logogramas coordinados.

La imagen de la serpiente pudo indicar el estatus del personaje como representante de grupos de altas élites relacionadas con cargos del gobierno. En tal caso, la presencia única de la imagen de una especie de ave exógena podría indicar la referencia a un alto dignatario relacionado con la costa del Golfo.

LV Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano. Patio Chalchihuites. Murales

Con los datos publicados disponibles actualmente no es posible comparar las imágenes procedentes del sector ritual de Teopancazco con materiales cerámicos procedentes de La Ventilla.

Como se mencionó, algunos aspectos de la pintura mural del templo de barrio de La Ventilla son evidencia a favor de que algunas imágenes determinaran el uso del espacio arquitectónico y, por tanto, estaban dirigidas a los participantes en las actividades del ritual religioso.

En un pequeño patio del sector ritual de La Ventilla, un posible centro de distrito teotihuacano (Paulinyi 1981; Altschul 1987; Manzanilla, 2009, 2011), se conservaron pinturas murales las cuales, como se vio, referían de manera contundente y directa al tema del sacrificio de corazones y a su relación con los líquidos. El texto plástico en su conjunto seguramente estaba destinado a apoyar las actividades que se llevaban a cabo en este patio del Templo de Barrio. La

actividad ritual, considerada como un texto, coloca a los oficiantes en el papel de emisores y copartícipes, sin que esto signifique que éstos hubieran diseñado la liturgia, ni mucho menos la composición plástica de la pintura mural del patio, ni que la hayan realizado. Seguramente estos trabajos eran llevados a cabo por los especialistas pertinentes.

En cuanto a los receptores y destinatarios del texto plástico, puede considerarse que fueron partícipes en los ritos; dadas las dimensiones del patio, cerca de 100 m², y su poco accesible ubicación, debieron ser grupos bastante reducidos y selectos de personas, de las cuales por el momento no es posible saber si eran representantes de sectores específicos del conjunto arquitectónico, del distrito o de algún otro lugar. La base combinatoria icónica y naturalista de la composición facilitaba una amplia comprensión del tema de las pinturas y su asimilación a la actividad ritual.

Los primeros emisores de estas imágenes pueden considerarse aquellas instancias gubernamentales que controlaban la difusión de los símbolos del ritual institucionalizado. Es posible que los encargados de la difusión de imágenes como las del Patio Chalchihuites fueran instancias gubernamentales, porque la evidencia indica que los grandes programas de pintura monumental desplegados en el nivel urbano eran coherentes conceptual y técnicamente. Evidencia de lo anterior es la unidad técnica y estilística que caracteriza la pintura monumental de la Fase Xolalpan. Es verosímil que los oficiantes de las actividades religiosas participaran activamente en la elaboración de las imágenes, pues detentaban el conocimiento del ritual y manejaban los lineamientos de la tradición religiosa referida en la temática de la pintura mural. Las actividades administrativas en este sector del Templo de Barrio probablemente eran parte del ritual o se realizaron en otra unidad.

La importante presencia visual de mensajes derivados de un ritual religioso específico vuelve poco probable que en este patio se llevaran a cabo otras actividades además de las religiosas. Las imágenes estaban dirigidas a los oficiantes y feligreses de un posible culto relacionado con la extracción de

corazones. Este culto estaba difundido al menos entre las élites de la ciudad, en tanto existen otras referencias a la práctica de la extracción de corazones en otros conjuntos arquitectónicos de élite, como son Atetelco y el Conjunto del Sol. Las imágenes de la pintura monumental del Patio Chalchihuites además de estar dirigidas a los oficiantes y feligreses del barrio, posiblemente fueron accesibles a los funcionarios y habitantes de otros conjuntos arquitectónicos de élite.

El Templo de Barrio era un edificio al que posiblemente tenían acceso personas de distintas jerarquías sociales y oficios. Los destinatarios primarios de las imágenes pudieron ser oficiantes del mismo barrio o de otro lugar, algunos artesanos especializados y administradores, aunque tal vez sólo pocos tendrían acceso al Patio Chalchihuites, y el ritual practicado en este patio no era atestiguado por sectores amplios de la población.

No se conocen referencias directas a este culto específico entre los materiales de Teopancazco, la posible explicación es que cada centro de barrio se especializaba en la celebración de determinadas ceremonias de un ciclo ritual compartido en el nivel urbano.

Hay evidencia de que la pintura mural del Patio Chalchihuites estuvo dentro de una tradición visual característica de la urbe, con un tema y una solución formal que se presentaba tanto en la pintura monumental como en vasijas de cerámica ritual pintada.

4.2.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*

TPZ y LV Conjunto Jaguares de La Ventilla y zona sur de Teopancazco. Xolalpan. Secuencias de ofrendantes

Los sectores administrativos de La Ventilla y de Teopancazco comparten un tema característico de la pintura monumental y de la cerámica ritual: los ofrendantes. En la pintura monumental estos personajes mostraban o recordaban al usuario o visitante del sector administrativo acerca de la presencia y los atributos de un posible grupo social de especialistas rituales que ejercían sus funciones en algunos centros de barrio y otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos de élite.

Posiblemente estos personajes se ataviaban de manera distinta en cada conjunto arquitectónico (Manzanilla 2009). Barba, Ortiz y Manzanilla consideran que estos oficiantes, cuya imagen fue pintada en los muros, eran representantes de un culto fomentado por el estado:

> La importancia de la religión en esta ciudad puede atestiguarse en diferentes escalas: la religión estatal se hace evidente en las grandes plazas y templos en el centro de la ciudad, en las procesiones de sacerdotes y otros oficiantes retratados en la pintura mural, y en las representaciones de deidades […] (2007:56).

Todo lo cual forma un escenario coherente con unos programas institucionalizados de pintura monumental.

Según se deriva de la pintura mural, en La Ventilla y de Teopancazco el grupo de los ofrendantes tenía a su vez subdivisiones internas, marcadas por medio de diferencias en los atavíos. Al interior de dichos conjuntos las imágenes de los atavíos de estos personajes se distinguían entre sí mediante grafemas y otros signos, que podían estar relacionados con la marcación de distintos niveles jerárquicos dentro de un mismo grupo, con rasgos de la identidad del colectivo o con funciones específicas dentro de la actividad ritual.

Debido a que en ese mismo sector de La Ventilla se encontraron murales con estrellas de cinco puntas, y también a que los vestidos de los ofrendantes semejan un *quechquemitl*, hay autores que consideran que estos personajes eran sacerdotisas del culto a Venus,[3] aunque el tema central de su vestimenta y parafernalia son las aves y flores. Como se ha observado, el tema mencionado se opone al tema acuático-marino de los trajes de los ofrendantes de Teopancazco (Manzanilla 2007, 2009).

Los mensajes gráficos informaban o recordaban a los destinatarios y eventuales espectadores de los murales de la institucionalidad y relevancia de las actividades de los ofrendantes; podían funcionar como un apoyo para los que

[3] Según refiere Cervantes: "[l]os personajes de estos murales representaban a sacerdotes, cuya característica precisamente era la indumentaria que presentan, así como los demás objetos que se asocian al culto religioso, como la copalera, el recipiente y el posible bastón. Duque sugiere que se trata de sacerdotisas por el *quechquémitl* que presentan, pero también porque "desde la antigüedad fueron las sacerdotisas las que realizaban las actividades al culto de la luna y a Venus vespertino está asociado a la luna". Los diferentes motivos que presentan en los faldellines podrían estar refiriendo a un grupo sacerdotal específico a manera de insignia" (2007: 240).

detentaban la autoridad en el conjunto. Las imágenes de los ofrendantes estaban a la vista de por lo menos algunos de los usuarios y proveedores de los servicios administrativos, aquellos que tenían acceso a los cuartos del sector correspondiente de Teopancazco y, por otra parte, al patio Jaguares de La Ventilla. En determinadas circunstancias, algunos usuarios de los servicios del sector administrativo podrían percibir al grupo social de los ofrendantes como los emisores de las imágenes de las *procesiones*.

Las pinturas murales de procesiones en distintos conjuntos y los rasgos particulares de los atuendos informaban de la presencia de grupos de altas jerarquías y de su especialización ritual; mientras que los grafemas especificaban distinciones internas. Es posible que los espectadores de los murales conocieran a estos personajes y pudieran distinguir grupos sociales por medio del vestido, pero no necesariamente eran competentes en la codificación de grafemas y otros símbolos, por tanto, tal vez estos últimos estuvieran dirigidos a los oficiantes mismos y a los miembros de otras élites.

Las vestimentas de los ofrendantes de Teopancazco incluyen temas culturales representados por medio de los felinos, los polilobulados y las estrellas de cinco puntas que en las imágenes de otros conjuntos, como La Ventilla, acompañan al tema de los ofrendantes. Los motivos acuáticos en los atuendos de Teopancazco pueden reconocerse en la imagen del felino y posiblemente en las referencias figurativas a estrellas, los polilobulados y el signo compuesto por un trilobulado con una estrella en la parte superior. Los collares de conchas que visten los ofrendantes de Teopancazco no los portan los ofrendantes de las imágenes de La Ventilla, que lucen una especie de *quechquemitl* con quincunces, mientras que los ofrendantes del Cuarto 2 de Tepantitla se caracterizan por llevar tocados con forma de cabezas de lagarto que rematan en imágenes de cuchillos y penachos y posiblemente también llevan collares de conchas. Al parecer los trajes de estos últimos se distinguen por llevar signos con forma de ojo. En el Conjunto del Sol, los ofrendantes llevan cuchillos con corazones ensartados y un característico yelmo en forma de cabeza de ave; un signo formado por bandas cruzadas distingue sus vestidos. En los murales de Tetitla y Zacuala no es posible

distinguir los motivos que caracterizaban a los ofrendantes. En Tlacuilapaxco también hubo murales con el tema de ofrendantes que llevan tocados con forma de un zoomorfo que semeja un cánido emplumado, mientras que en los murales de Techinantitla, los ofrendantes llevan el Tocado de Borlas. Este panorama deja en claro que en el nivel de la pintura monumental, no hay una característica que otorgue a los ofrendantes con tocado de borlas un estatus mayor que el de otros ofrendantes ataviados de otras maneras, por tanto este tocado, aunque caracterizaba sin duda a algunas élites, no puede considerarse como aquel que portaba el grupo gobernante de la urbe.

Como se ha mencionado, los ofrendantes de la pintura mural de Teopancazco se dividen en dos grupos; debido a su proximidad con el motivo de culto ubicado en el centro compositivo, el grupo de ofrendantes con dos signos discretos en los vestidos podría interpretarse como de una jerarquía mayor que aquel con un solo signo, lo cual no puede ser comprobado debido al estado fragmentario de los murales.

Ambos grupos de ofrendantes comparten la forma del tocado, un signo que los relaciona, pero que también posiblemente estaba relacionado con oficiantes de otras actividades rituales que involucraban el tañido de trompetas de caracol. Podría derivarse de la monumentalidad del mural conocido como el Gran Puma que la imagen de algunos felinos posiblemente refería a élites gobernantes; en tal caso posiblemente fue significativa la intención de distinguir por medio del signo de la estrella a los personajes de Teopancazco, los cuales no presentan indicios específicos que los relacionen con el gobierno. En caso de que Helmke y Nielsen tengan razón al afirmar que los vestidos de los ofrendantes de Teopancazco presentaban un topónimo conformado por la imagen de un cerro marcado con una estrella (en prensa), este último podría ser un grafema, aunque es necesaria más evidencia de signos en el vestido de otros ofrendantes que pudieran ser relacionados con topónimos.

Las imágenes de ofrendantes de La Ventila se identificaban por medio de posibles grafemas relacionados con el Quincunce y figuras de aves. Estos signos

los distinguían como un subgrupo de los oficiantes de ciertos ritos de ofrenda teotihuacanos. No hay evidencia de signos de individualidad, aunque las imágenes de los tocados no se han conservado.

Posiblemente la referencia figurativa de los atavíos de estos personajes mostraba que los ofrendantes estaban relacionados con determinados temas de la tradición cultural. La observación anterior deriva de la concordancia entre los diversos recursos por medio de los cuales se refirió a las aves en los vestidos, puesto que no todos estos signos constituyeron posibles grafemas.

TPZ Sector administrativo. Sellos. Varios motivos

El tema de las imágenes de los sellos de cerámica posiblemente estuvo relacionado con su función. Como se vio en el capítulo correspondiente, entre los sellos de Teopancazco, L. R. Manzanilla reconoce marcadores de la identidad de distintos grupos sociales, uno de estos relacionado con orígenes foráneos.

En principio, los sellos pudieron servir para marcar superficies con nombres personales o institucionales, signos de propiedad, autoría, pertenencia a un grupo laboral, grupo de parentesco o de otro tipo, o como referencia a motivos simbólicos que incluyeran al objeto o persona sellados en el campo de referencia del signo plástico. Pudieron haber servido para marcar distintas superficies como el cuerpo humano, los vestidos, y diversos objetos.

En el caso de los sellos de Teopancazco, todos los motivos grabados en la superficie de los sellos parecen haber estado relacionados con atributos distintivos de grupos sociales. Es posible que estas marcas estuvieran en correlación con oficios en algunos casos, como en el del signo de la almena, relacionado con el atavío de algunos militares. El signo de la estera pudo estar relacionado con altos cargos de la administración teotihuacana, mientras que los círculos con las gotas con los ejecutantes de algunas actividades religioso-rituales. El Quincunce podría referir a distintos grupos relacionados con oficiantes del culto estatal del Dios de las Tormentas o con administradores que portaban sus atributos, aunque podría

tratarse de otros personajes de la vida social teotihuacana que se identificaban con otros rasgos, además de los del Dios de las Tormentas.

Desafortunadamente sólo se cuenta con evidencia de motivos sellados en la superficie de vasijas de cerámica y, gracias a la pintura monumental y figurillas de cerámica, se sabe que posiblemente se sellaba el cuerpo y los vestidos de ciertos grupos sociales. En un mural del Patio Blanco de Atetelco aparecen motivos posiblemente sellados en el cuerpo de un personaje con los pies deformes. Podría tratarse de marcas relacionadas con la identidad del personaje o con algún tipo de actividad ritual. Por otra parte hay un grupo de figurillas de cerámica que presentan un tocado particular y signos grabados en la frente que pudieron representar marcas de sellos. Me parece que estas figuras representan personajes muertos y ataviados para una actividad del ritual funerario.

LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano. Murales del Cuarto Sureste. Polilobulados con estrella y ojo con gota. Murales del Cuarto Oeste. Polilobulados

En algunos casos, los signos polilobulados en la pintura mural están relacionados de manera indirecta con las imágenes de ofrendantes, estrellas y felinos. La evidencia de Teopancazco y de La Ventilla indica que las estrellas relacionadas con los polilobulados se asocian con distintos grupos de ofrendantes característicos de los sectores administrativos de varios conjuntos arquitectónicos, aunque algunos autores sugieren que podría tratarse de signos toponímicos que referían a un lugar sagrado de la tradición cultural (Helmke y Nielsen en prensa 2011).

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. Murales del Cuarto Norte y Cuarto Oeste. Cenefas y marcos con imágenes con forma de estrellas y posibles felinos

Las observaciones del punto anterior son válidas para las imágenes de estrellas en marcos y cenefas del Conjunto Jaguares de La Ventilla, aunque la ausencia del elemento polilobulado debilita una interpretación toponímica más directa.

En los muros del Cuarto Oeste se trató nuevamente de la imagen del felino, posiblemente representando al grupo social de los ofrendantes, aunque el zoomorfo, en esta ocasión, fue presentado de manera frontal y en otro estrato constructivo del Patio Jaguares. El posible grafema que lleva en el braguero parece distinguirlo de otros felinos de la pintura mural.

LV Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Plaza de los Glifos. Grafemas pintados en el piso y muros

En el sector administrativo de La Ventilla hubo una importante plaza de congregación que, según lo indica la distribución arquitectónica, fue de mayor concurrencia que el Conjunto Jaguares antes comentado. En la llamada Plaza de los Glifos se pintó una composición, única hasta el momento, en la cual se combinan de distintas maneras, mediante recursos meramente simbólicos, al menos 42 grafemas. La presencia de estos signos distribuidos en todo el piso es excepcional, tanto por su aspecto formal como porque el tipo de codificación de los últimos requería de una competencia por parte del destinatario que iba más allá de las referencias icónicas.

En Teotihuacan, al parecer, hubo una preferencia por colocar la pintura mural codificada con menor transparencia icónica en los espacios de acceso más restringido, como cuartos y pasillos. La presencia de esta pintura en una gran plaza de congregación podría responder a que se pintó para uno o varios eventos extraordinarios,[4] en los cuales participó un sector de la población de la urbe o del distrito que posiblemente era competente en códigos de simbolización por medio de grafemas.

En algunos aspectos, la composición de la pintura sobre el piso de la Plaza de los Glifos desafía las normas de la tradición de la pintura monumental teotihuacana, y obedece a unas reglas de codificación, que si bien en algunos aspectos se presenta en la pintura mural y en soportes cerámicos, tiene otros rasgos que son únicos hasta el momento. Dichas normas posiblemente formaban

[4] King y Gómez (2004) y más tarde Nielsen y Helmke (2011), desarrollaron hipótesis acerca de distintos eventos y actividades que consideran posible que se llevaran a cabo en la Plaza de los Glifos.

parte de un código de formulación de mensajes distinto de los atestiguados hasta el momento en el marco de la tradición teotihuacana; un código con sus propias normas compositivas y contextos de uso, de los cuales la pintura del piso de la plaza fue sólo un ejemplo. Ese código sin embargo no fue distintivo de la pintura sobre pisos, pues actualmente hay publicadas pocas muestras de pintura sobre piso y todas presentan composiciones muy diferentes entre sí.

La singularidad de la composición sugiere que los emisores del mensaje fueron funcionarios del sector administrativo de La Ventilla, los cuales pudieron valerse de los servicios de especialistas para ejecutar el diseño y realización de la pintura. También es posible que la pintura encontrada sobre el piso de la plaza formara parte de algún programa de comunicación visual unificado, diseñado para significar y organizar espacios arquitectónicos en un nivel urbano, para un uso ritual eventual. No es posible saber, con los datos con que actualmente se cuenta, si los participantes en tales eventos en su totalidad entendían los grafemas, pero es posible que formaran parte de élites competentes en los códigos simbólicos más restringidos.

También se deriva de la estructura compositiva que los signos hacían referencia a grupos de personajes de jerarquía diferente: los referidos mediante complejos grupos nominales en los tres conjuntos de grafemas colocados al sur de la plaza y todos los demás, que se registraron por nombres simples. Coincido con King y Gómez cuando consideran que los grupos nominales presentan evidencia que puede interpretarse como títulos o cargos, marcados por medio de los elementos que tienen los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas (2004). En tiempos del Posclásico Tlaloc estuvo relacionado con el poder político (Contel 2008). Posiblemente hubo cierta continuidad desde tiempos teotihuacanos hasta el Posclásico en la asociación del Dios de las Tormentas con títulos y cargos.

Si es correcta la interpretación de la imagen de la máscara del Dios de las Tormentas como registro de cargos administrativos y las referencias a la tradición cultural en esta pintura remiten a ceremonias cívicas, no parece haber alusiones a la sacralidad específicamente religiosa. Como se verá más adelante, posiblemente

el grupo social identificado mediante el grafema con los rasgos de la máscara del Dios de las Tormentas estuvo relacionado con labores administrativas en el nivel del centro de barrio o distrito.

En el piso de la Plaza de lo Glifos posiblemente se registraron algún tipo de apelativos o nombres individuales de personajes que pertenecían a diversos grupos sociales. También entre los grafemas del piso se pueden distinguir referencias al menos a dos o tres grupos sociales. Se trata de posibles nombres de personajes identificados con la imagen de la máscara del Dios de las Tormentas y todos los demás. Uno de los grafemas que presenta la máscara del Dios de las Tormentas aparentemente no formaba un grupo nominal y tal vez esto, junto con su distribución entre las imágenes pintadas en la plaza, daba cuenta de que el personaje referido pertenecía a un estrato jerárquico más bajo que aquellos registrados en el sur de la plaza.

No hay evidencia que indique predicación nominal o verbal mediante los grafemas. La distribución en la retícula y la diversidad de signos sugieren que se trató de unidades de significado que posiblemente formaban un listado de dos o tres grupos de nombres individuales entre los cuales no había distinciones jerárquicas que se ostentaran en la composición pintada en la plaza.

Cada conjunto de grafemas pudo representar un grupo nominal que distinguía a un personaje en particular. Además de la referencia al Dios de las Tormentas, un personaje relacionado con la imagen del poder, la mayor complejidad en los posibles grupos nominales de los conjuntos de signos pintados al sur de la plaza pudo constituir un índice de la alta jerarquía de los individuos referidos en el marco de la actividad para la cual se diseñó la composición pintada en el piso. Estos miembros de alta jerarquía se distinguían así de aquellos personajes de los cuales sólo se registró un tipo de nombre personal.

Posiblemente cada uno de los tres grupos nominales que se conservaron incluía distintos cargos y nombres personales. En uno de estos grupos, la imagen de un tocado marcado con el signo Triángulo y Trapecio sugiere que uno de estos personajes pudo estar adscrito a un sector del barrio de La Ventilla. Como se

mencionó antes, en la pintura mural de la Unidad 4C-A del Frente de Excavación 4, los arqueólogos hallaron la imagen de un tocado marcado con un Triángulo y Trapecio. Es posible que dicho signo en los tocados caracterizara a un grupo social que habitó un conjunto residencial del barrio. Como se mencionó en el capítulo dedicado a los conjuntos arquitectónicos de La Ventilla, se identificó a dicho grupo con la élite administrativa del barrio, misma que tenía a su cargo la producción artesanal de un sector.

La máscara del Dios de las Tormentas en posibles grupos nominales registrados en La Ventilla pudo haber sido un índice de la jerarquía y/o oficio de un grupo social de administradores teotihuacanos que ejercían sus funciones en al menos un centro de distrito.

4.2.3 *Conjuntos o sectores residenciales*

TPZ Sector norte y suroeste

Salvo objetos de cerámica, no se conservaron grafemas que caractericen estos sectores de Teopancazco. Las figurillas de cerámica posiblemente se distinguían por medio de atributos de la identidad de distintos grupos sociales e incluso es posible que registraran mediante grafemas o algunas otras clases de símbolos algunos aspectos de la individualidad como méritos, apelativos o nombres personales. Las tipologías de figurillas no muestran relación entre éstas y áreas funcionales específicas; por lo tanto las características que las distinguen entre sí, no distinguen el sector funcional en el cual fueron halladas.

Los sellos de cerámica, por otra parte, pudieron relacionar las superficies selladas con determinados grupos sociales que se identificaban en algunas situaciones con las imágenes de los sellos. Como se mencionó, cabría la posibilidad de que la máscara del Dios de las Tormentas identificara superficies selladas con un grupo social de administradores de la producción artesanal. Otros motivos remiten al oficio militar y posiblemente a algún cargo dentro de la jerarquía marcial. Otros posiblemente se encuentran relacionados con oficiantes de actividades de culto a los líquidos. El quincunce podría estar relacionado con

oficiantes o feligreses del culto al Jaguar Reticulado o del Dios de las Tormentas o con la actividad de un funcionario del gobierno teotihuacano. El sello con el motivo de la estera pudo caracterizar mediante una distinción jerárquica a otro grupo de funcionarios.

LV Frente de Excavación 4 Unidad 4 C-A. Sector de viviendas y talleres. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan. Cuarto y Pórtico Oeste. Viviendas de grupos de élite. Murales con tocados

Si bien en los sectores residenciales de Teopancazco no hubo o no se conservó pintura monumental, en La Ventilla se conocen imágenes con el tema de los símbolos jerárquicos en forma de de tocados de plumas pintados en los muros del Pórtico 1. Resulta significativo que dicho tema se colocara en forma de pintura mural en un pórtico de un lugar con acabados arquitectónicos que llevaron a los arqueólogos a proponer que se trataba de las posibles viviendas de administradores de la producción artesanal de un sector del barrio (Gómez 2000). Los tocados podrían aludir a símbolos con los cuales se identificaban los habitantes de ese sector (Cervantes 2007).

Como se vio más arriba, varios autores consideran que algunos tocados teotihuacanos, particularmente los de borlas, eran portados por grupos sociales que detentaban altos cargos administrativos o de gobierno. Los motivos del Pórtico 1 no son tocados de borlas, pero su calidad de tocados de plumas denota un alto estatus; mientras que su ubicación sugiere que las imágenes eran un apoyo para la autoridad de los habitantes de ese sector y podrían presentar insignias de cargos.

Como se ha visto en los capítulos anteriores, hay detalles que con frecuencia se presentan en las imágenes de tocados que pudieron referir a características más específicas de la identidad del portador. Tal vez entre los atributos de los tocados hubo símbolos de rango y/o de ocupaciones específicas, quizás incluso de un grupo social específico de la élite administrativa.

Uno de los tocados pintados en la Unidad 4 C-A conservó colocado al centro del penacho el signo conocido como Triángulo y Trapecio, que también se

encuentra en el tocado de uno de los signos con forma de máscaras del Dios de las Tormentas pintados sobre el piso de la Plaza de los Glifos. Esta relación permite proponer que, en el caso específico de La Ventilla, algunos grafemas de dicha plaza caracterizados por la máscara del Dios de las Tormentas pudieron aludir a funcionarios que habitaban en la Unidad 4 C-A de La Ventilla.

Por otra parte, el Triángulo y Trapecio es un signo que se presenta en la pintura mural de Atetelco, en los tocados que portan varios personajes pintados en los pórticos del Patio Blanco. Se trata de personajes antropomorfos, en ocasiones con rasgos de aves y cánidos, los cuales portan armas y, consecuentemente, se ha considerado que personifican diferentes grupos militares (Headrick 2007).

Como se vio en los capítulos anteriores, algunos autores asociaron el Triángulo y Trapecio con los portadores del año del calendario teotihuacano (Caso 1967; Urcid 2010); una interpretación que se sostiene en imágenes como la de una figura antropomorfa antecedida por una probable fecha calendárica, grabada en un fragmento de cerámica que posiblemente proviene de las excavaciones de Séjourné en Yayahuala (1966 a: 124, fig. 90). También son congruentes con una interpretación calendárica las imágenes del Triángulo y Trapecio en los *adornos* de los incensarios tipo teatro. Sin embargo, en la imagen de los tocados de la Unidad 4 C-A no se conservó ninguna alusión al calendario.

Langley propuso que los tocados de plumas calificaban a diversos altos dignatarios políticos, religiosos y militares teotihuacanos (1986). El Triángulo y Trapecio es un signo que aparece en la misma posición en tocados de figurillas, algunas con atributos del Dios de las Tormentas, las cuales tienen atributos de personajes de élite. Como se vio más arriba, la ausencia de alusiones a la temática sacro-religiosa en las imágenes del Triángulo y Trapecio en La Ventilla parece confirmar, en este caso, un uso del motivo relacionado con el ámbito cívico y con la referencia al poder de funcionarios administrativos. La pintura mural no permite saber si en La Ventilla, además, el signo Triángulo y Trapecio caracterizaba a grupos militares.

Posiblemente los emisores de las imágenes de los tocados eran administradores de la producción de un sector artesanal del barrio, residentes de la Unidad 4 C-A (Gómez 2000); mientras que los destinatarios estuvieron subordinados a este grupo o fueron otras élites con acceso a ese sector. El tema de las pinturas fue el orden jerárquico y el cargo administrativo. La mera presencia de pintura monumental seguramente fue de por sí un símbolo de estatus que bien podía funcionar en diversas direcciones: para enfatizar la diferenciación de grupos sociales, pero también como exaltación de las propias funciones como parte del sistema socio-político teotihuacano del grupo referido.

En tanto las imágenes de los tocados de la Unidad 4 C-A fueron una composición mixta con codificación múltiple, el acceso a la comprensión de los diversos niveles de simbolización de la imagen también pudo haber estado diversificado.

No se han registrado posibles grafemas en el sector residencial de Teopancazco, lo cual podría explicarse por una menor necesidad de ostentación de cargos y títulos por parte de las élites del centro de barrio, más allá de los exhibidos en los murales con el tema de ofrendantes.

A diferencia de Teopancazco y, exceptuando lo mencionado más arriba acerca de una posible relación indirecta del signo Triángulo y Trapecio con el oficio militar, en La Ventilla no se conocen sectores de vivienda de grupos sociales dedicados a funciones militares. Esta diferencia posiblemente se debe a las distintas funciones de los conjuntos arquitectónicos en el nivel urbano.

No hay evidencia del registro de nombres individuales en estos murales de La Ventilla. Los tocados pintados en los muros de la Unidad 4 C-A pudieron ser imágenes de un atributo de la indumentaria que distinguía al grupo social al cual pertenecían los habitantes de ese sector del barrio. Como se mencionó en el capítulo dedicado a La Ventilla, se ha propuesto que pudo tratarse de un grupo social que administraba la producción artesanal de un sector del barrio. Adicionalmente, los grafemas pintados en el centro de las imágenes de los

penachos pudieron identificar a este grupo de posibles administradores con un grupo militar, pues el Triángulo y el Trapecio posiblemente fue un signo de cargo que marcaba los tocados de las figuras identificadas como posibles militares del conjunto arquitectónico de Atetelco.

4.2.4 *Unidades habitacionales*. *Viviendas*

LV Frente de Excavación 3. Sector doméstico y de talleres de lapidaria y concha. Entierro 144. Cajete Anaranjado Delgado

En el Entierro 144 de La Ventilla los arqueólogos hallaron un cajete de cerámica tipo Anaranjado Delgado con un dibujo esgrafiado en el fondo. Se trató de un entierro infantil depositado en un sector doméstico y de talleres de lapidaria y de concha, ubicado en el Frente de Excavación 3.

Se han publicado grabados en cajetes con forma de Triángulo y Trapecio, cruces, zoomorfos, aves, dardos o cañas, flores de cuatro pétalos, distintos signos en cartuchos acompañados con numerales, quinternos, nudos y varios de los signos inventariados por Langley, además de otros que están fuera de ese inventario. Los cajetes de cerámica con fondos esgrafiados presentan una variedad importante de signos que me parece que difícilmente referirían exclusivamente a cargos, oficios o estatus, por lo cual me inclino a considerar que con frecuencia referían a nombres personales, y que por tanto tendrían relación con la identificación del difunto. Llama la atención, sin embargo, que no siempre se trata de posibles nombres calendáricos.

Otros cajetes con características semejantes sugieren que, en la mayoría de los casos, podría tratarse de grafemas, aunque también pudo haber otros elementos relacionados con la identidad o con el estatus de los enterrados. En el caso del cajete del Entierro 144, no es claro si fueron grabadas imágenes icónicas de esteras y objetos de cerámica de élite o se trató de grafemas.

Cabe la posibilidad que los familiares del enterrado fueran los encargados de depositar el cajete en la ceremonia fúnebre, aunque no necesariamente éstos fueron los responsables de esgrafiar el cajete cerámico. También es posible que

esta ofrenda no fuese voluntaria, sino un requerimiento obligatorio, no podemos saberlo. Los signos podían estar dirigidos tanto al enterrado, como a los asistentes a una ceremonia funeraria o a algún personaje sobrenatural de la tradición cultural. Más allá del uso de un cajete de cerámica foránea, no hay razón para considerar a los signos como alusivos a etnias específicas.

TPZ Entierro 4. Entierro infantil en el sector de viviendas del personal militar del barrio. Figurillas de cerámica

No se han publicado cajetes de cerámica con características comparables al del Entierro 144 de La Ventilla procedentes de las excavaciones en Teopancazco. Se conservaron algunas imágenes y posibles grafemas en el Entierro 4 de Teopancazco, en el cual se depositaron dos figurillas de cerámica con vestidos y parafernalia relacionados con los sacerdotes y los militares (Fonseca 2008; Manzanilla 2009). La identificación me parece clara en el caso de la parafernalia de guerrero, pues hay correlatos de los escudos y atavíos que presentan estos personajes en la plástica teotihuacana (García-des-Lauriers 2000), pero no es tan segura la identificación del sacerdote. Imágenes como la del Templo Norte, Pórtico 3, del Patio Blanco de Atetelco, muestran que distinguir el atavío de sacerdotes y guerreros en la plástica teotihuacana puede presentar dificultades que aún no se han superado.

Si la mencionada interpretación de los trajes es correcta, se trató nada menos que de los temas fundamentales de los murales conservados en Teopancazco, lo cual posiblemente señala una relación del infante enterrado con las actividades de algunos funcionarios del centro de barrio.

Como en el caso de las imágenes del cajete funerario de La Ventilla, es posible que las figurillas estuvieran relacionadas con la identidad del enterrado, aunque también cabe la posibilidad que se tratase de simples juguetes que expresaban las aspiraciones de los familiares del infante, lo cual me parece poco probable, pues la ubicación del entierro en el sector ritual y el hallazgo mismo de estas figurillas parece excepcional o al menos poco frecuente y sugiere un significado socialmente relevante del entierro, en un nivel más allá del familiar.

Uno de los atuendos de las figurillas incluye un elemento con un posible grafema en un extremo, el cual desafortunadamente no se ha conservado completo, pero que podría reforzar la asociación entre los ofrendantes de los murales y las figurillas del entierro: se trata de un fragmento de lo que pudo ser un grafema compuesto el cual conservó un elemento trilobulado. Se recordará que el signo trilobulado forma parte de los signos distintivos de los atavíos de los ofrendantes de los murales de Teopancazco.

Tratándose de figurillas funerarias, los mensajes gráficos podrían estar dirigidos al niño enterrado y a los asistentes a una ceremonia funeraria; aunque también pudo estar dirigido a entidades sobrenaturales.

Signos como los del escudo de la figurilla dan cuenta de la coherencia del atuendo militar, atestiguado en materiales de Teopancazco, con la parafernalia militar teotihuacana general. No hay indicios de referencias a grupos étnicos foráneos en los atributos de las figurillas del Entierro 4.

Si bien en las figurillas del entierro infantil sólo se conservaron un par de posibles grafemas, el tema general de las imágenes en las cuales éstos se inscribieron fue el de la caracterización de dos grupos sociales: militares y sacerdotes. Aunque en el caso de los murales de Teopancazco hay una distinción entre ambos, estos dos oficios y su parafernalia característica son difíciles de distinguir en la imaginería teotihuacana. No es posible por el momento afirmar con seguridad si estos grafemas caracterizaban de manera específica a uno u otro de los oficios mencionados.

4.3 POSIBLES CONTEXTOS DE USO DE GRAFEMAS

4.3.1 *Templo de barrio / Sector ritual*

Como se mencionó, lo más probable es que no se pintaron grafemas en los muros del sector ritual de La Ventilla. En la Plaza Central se registraron restos de pintura mural sólo en el Templo Sur, mientras que, en el resto del conjunto arquitectónico, los distintos patios de congregación estuvieron profusamente pintados con diferentes motivos. Veamos nuevamente el ejemplo del Patio Chalchihuites; las

imágenes pintadas en la parte baja de los muros presentaban signos de factura simple. La composición hacía referencia directa al tema central del acto de sacrificio de corazones y su relación con los líquidos fue posiblemente lograda mediante recursos metafóricos. Estas imágenes que por su síntesis recuerdan grafemas, deben haber provocado un fuerte impacto en los espectadores. La pintura mural estaba allí para crear un ambiente que seguramente era determinado y a su vez determinaba la función del espacio: era un lugar en el cual, al parecer, se realizaban actividades de tipo religioso, relacionadas con rituales específicos. Estas pinturas claramente apoyaban las actividades de oficiantes de un culto, mediante la oficialidad que otorgaba el medio de la pintura monumental.

En La Ventilla, para ambientar la actividad de la extracción ritual de corazones, se prefirieron composiciones con base naturalista realizadas con los recursos de la pintura monumental. No hay evidencia de escritura en estas imágenes.

Los grafemas, como tema central de composiciones de la pintura monumental o como parte de imágenes con base combinatoria mixta, fueron utilizados para propósitos diferentes; veamos qué ocurrió en el sector ritual de Teopancazco.

La presencia de una posible escritura en el sector ritual de Teopancazco está relacionada con actividades rituales de distinta naturaleza que las del Patio Chalchihuites de La Ventilla y, consecuentemente, se eligieron medios de transmisión apropiados. Aunque en el sector ritual de Teopancazco no se conservó pintura monumental, hubo posibles grafemas sobre objetos portátiles en contextos funerarios y de ofrenda, actividades rituales por definición. En el caso de una vasija de cerámica depositada en el Entierro 111, en un antiguo sector ritual correspondiente a la Fase Tlamimilolpa (Manzanilla 2006), posibles signos de escritura u otra clase de símbolos estuvieron relacionados con los objetos que fueron depositados junto con el difunto en una ceremonia funeraria. Los posibles grafemas o emblemas, quincunces distribuidos en la superficie de la vasija, no refieren al acto mismo del entierro sino, posiblemente, a la identidad del personaje

enterrado o de alguna entidad sobrenatural relacionada con éste, con la muerte o con la ceremonia funeraria. El quincunce como símbolo o posible grafema, puede estar relacionado indirectamente con la imagen del Dios de las Tormentas, lo cual podría vincular al personaje enterrado con las élites del barrio. Consecuentemente, el enterrado podría estar relacionado con las actividades rituales y administrativas características de las *élites intermedias* del barrio, según identifica Manzanilla (2007).

En el caso de las vasijas de cerámica depositadas en la plaza principal de Teopancazco, grafemas o imágenes emblemáticas estuvieron relacionados con los objetos ofrendados en una ceremonia realizada durante un ritual de clausura, durante la importante transición de la Fase Tlamimilolpa a la Fase Xolalpan. No es posible determinar por el momento si estas imágenes de las vasijas referían específicamente al barrio de Teopancazco, pues no hay imágenes semejantes con las cuales establecer correlatos. Estas vasijas formaron parte activa de rituales y son indisociables de ellas, aunque pudieron tener usos previos a las ceremonias que conformaron los contextos de los hallazgos arqueológicos.

Es necesario subrayar que hay una enorme desproporción entre las dimensiones de las unidades de análisis en el caso del sector ritual de La Ventilla y los de otros posibles centros de barrio, lo cual sugiere que es necesaria cautela a la hora de comparar las imágenes y posibles grafemas de áreas funcionales particulares. Si comparamos algunas imágenes de la plástica procedentes del templo de barrio de La Ventilla (4000 m² mide la totalidad del Frente de Excavación 1) y del área ritual de Teopancazco (275 m² mide el patio principal), con las de otros posibles centros de barrio teotihuacanos, obtenemos que en el patio mayor de Tepantitla (180 m² mide aproximadamente el patio principal) hubo pintura monumental en el Pórtico 6, que limitaba en el lado oeste a este último. Al parecer se trató de una secuencia de ofrendantes, por lo cual podría considerarse que este sector cumplió con funciones administrativas, aunque hay más imágenes de ofrendantes hacia el extremo noreste del patio principal y el área administrativa pudo extenderse hasta allá. La pintura monumental más conocida de Tepantitla se

encuentra en el Pórtico 2, en los muros que limitan un patio relativamente pequeño ubicado al este del patio principal, sector en el cual se considera que se encontraba el templo. Los murales tienen como tema, en la parte alta, imágenes de ofrendantes; mientras que en la parte baja de los muros hay diversas escenas que no están relacionadas temáticamente con la función del Templo de Barrio, al menos no de manera directa, sino que son más congruentes con sectores cívico-administrativos. En la parte baja del muro del Cuarto 2 de Tepantitla se conservaron imágenes de ofrendantes con atavíos muy distintos de los del Pórtico 2. Si, como propone Manzanilla, los trajes de los ofrendantes caracterizaban a los conjuntos arquitectónicos (2009), entonces al menos dos grupos de ofrendantes distintos identificaban a Tepantitla, por medio de atavíos con motivos de aves y lagartos, además de varios signos específicos y posibles grafemas. También en La Ventila y Teopancazco se identificaron dos grupos distintos de ofrendantes en cada conjunto.

La plaza principal de Yayahuala (mide 160 m² aproximadamente) tuvo pintura mural al menos en recintos ubicados en el lado este de la plaza, donde se considera que se emplazaba el templo. No se conservaron grafemas en los pocos restos de pintura mural publicada, ni imágenes explícitamente relacionadas con actividades rituales o de sacrificio, aunque la presencia de polilobulados sugiere que, tal vez, en alguna época pudo haber pintura mural con secuencias de ofrendantes. Como se puede ver en el apéndice correspondiente, algunos autores consideran que tanto la plaza principal como el conjunto completo de Yayahuala tuvieron funciones religioso-administrativas, lo cual es congruente con lo que sugieren los pocos remanentes de pintura mural.

Aunque en algunos casos hubo imágenes, no se conservaron grafemas en la pintura monumental de los posibles templos de los centros de barrio conocidos, lo cual, desde luego, podría ser a causa del deterioro. En el caso de las secuencias de ofrendantes, al parecer los grafemas en la pintura monumental de los posibles centros de barrio no estaban relacionados directamente con actividades del ritual llevado a cabo en plazas de congregación, sino con la

identificación de personajes, con excepción del centro compositivo del Mural 1 de Teopancazco; en el caso de Tepantitla, los posibles grafemas relacionados con secuencias de ofrendantes se referían también a una serie de actividades que aparentemente se realizaban al aire libre, descritas en la parte baja de los muros del Pórtico 2. Otro es el caso de los posibles grafemas o emblemas en objetos portátiles, los cuales estuvieron relacionados en Teopancazco con actividades rituales en ritos funerarios y de terminación.

4.3.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*

En el sector administrativo de La Ventilla los posibles grafemas fueron relacionados con actividades cívico-rituales desarrolladas en la Plaza de los Glifos, y con actividades de curación de enfermedades (King y Gómez 2004; Nielsen y Helmke 2011). También en un muro cercano a dicha plaza hubo grafemas que pudieron ser el registro informal de nombres o fechas. De la misma etapa constructiva, en dos cuartos del Conjunto Jaguares se conservaron imágenes de polilobulados que algunos autores interpretan como topónimos (Angulo 1995; Nielsen 2006; Helmke y Nielsen, en prensa). El hecho de que los polilobulados de La Ventilla se encuentren en espacios de menor acceso implica que esas imágenes fueron pertinentes en el marco de actividades restringidas a determinados personajes, pero que sin embargo eran relativamente comunes, pues en forma de pintura mural los polilobulados se distribuyeron en diversos conjuntos arquitectónicos de la urbe. Además, los polilobulados son un motivo frecuente en vasijas de cerámica, lo cual sugiere que estos objetos pudieron referir o crear ambientes apropiados para la realización de las mismas actividades, en espacios no determinados para ello.

De la etapa constructiva correspondiente a Xolalpan Tardío - Metepec, en cuartos del mismo Conjunto Jaguares se conservaron posibles grafemas con forma de estrellas de cinco puntas, en el contexto de composiciones con coherencia icónica; también fueron recintos de acceso más restringido que las plazas y patios de congregación. Como se recordará, en el Pórtico del Cuarto Este

del mismo sector se conservaron imágenes de secuencias de ofrendantes. Estas imágenes estaban expuestas a la vista de los concurrentes a una plaza de congregación de dimensiones reducidas. Como propone Manzanilla, las imágenes de procesiones de ofrendantes posiblemente registraban actividades llevadas a cabo durante rituales cívico-religiosos en patios rituales (2009). El hecho que estas imágenes de la pintura mural estuvieran en un conjunto o sector relacionado con actividades cívicas, puede interpretarse como la exaltación, por medio de la plástica monumental, de ciertas funciones del espacio arquitectónico, con miras a apoyar su legitimación.

En el sector administrativo de Teopancazco también se conservaron grafemas en la pintura mural; están relacionados con el tema de secuencias de ofrendantes que realizan actividades de rituales cívicos y/o religiosos, pero a diferencia de La Ventilla, los grafemas no sólo estaban en los atavíos, sino que, al parecer también registraron el nombre de una deidad u otro personaje: un grafema constituye la imagen del objeto de culto mismo.

El que las secuencias de ofrendantes se encuentren en el sector administrativo, sugiere que las actividades relacionadas con estos grafemas fueron público-institucionales, ceremoniales y posiblemente estaban indirectamente relacionadas con la legitimación de la administración de las actividades productivas del barrio. Algunas figurillas del mismo material pudieron estar relacionadas con las mismas actividades, mientras que algunos sellos de cerámica pudieron estar relacionados de manera más directa con registros administrativos y tal vez con la marcación de superficies para distintas actividades específicas, que pudieron ser cívicas o religiosas.

4.3.3 *Conjuntos o sectores residenciales*

Como se recordará, hubo pintura mural con imágenes de tocados en un sector de La Ventilla relacionado con las actividades domésticas y laborales de un grupo social de la élite administradora de la producción de un sector artesanal y doméstico del barrio (Nava y Ruiz 1995; Gómez 2000). Se encontraron pinturas

murales posiblemente de tipo emblemático que presentaron también posibles grafemas.

No se conservó pintura monumental en sectores residenciales de Teopancazco, sin embargo, los arqueólogos hallaron restos cerámicos, los cuales, en tanto objetos portátiles, es posible afirmar que no presentan patrones de relación entre los símbolos gráficos y los espacios arquitectónicos en los cuales fueron encontrados, con base en el trabajo realizado por Fonseca acerca de la distribución de figurillas de cerámica en Teopancazco (2008).

4.3.4 *Unidades habitacionales*. *Viviendas*

LV

El Entierro 144, hallado en el Frente de Excavación 3 de La Ventilla, un sector identificado como doméstico y de talleres de lapidaria y concha (Gómez 2000); los arqueólogos hallaron un cajete de cerámica Anaranjado delgado con un dibujo esgrafiado en el fondo que pudo haber referido a la identidad del personaje enterrado. El tipo de actividad relacionado con este cajete es el ritual funerario.

TPZ

En un sector de Teopancazco relacionado con las viviendas del personal militar se encontró un entierro infantil que contenía en el ajuar funerario dos figurillas de cerámica con vestidos removibles. En una pieza de la parafernalia de una de las figurillas hubo un posible grafema con un trilobulado. La actividad relacionada con el grafema fue la posible referencia al grupo social del cual formaba parte el personaje enterrado o a las actividades características de dicho grupo, en el marco de un ritual funerario.

4.4 TIPOS DE SIGNOS SEGÚN FORMA, TEMA Y CONTEXTOS. Unidades divisibles e indivisibles. Unidades con significado y apoyos fónicos

4.4.1 *Templo de barrio*

En tanto no se conservaron posibles grafemas en el Templo de Barrio de La Ventilla, este apartado se referirá sólo al sector ritual de Teopancazco.

TPZ Antiguo sector ritual. Tlamimilolpa. Entierro 111. *Pintura sobre vasija. Quincunces*

Los signos gráficos encontrados en el sector ritual, como se sabe, estaban en la superficie de tres vasijas. La más antigua tenía la imagen de un único elemento repetido en su superficie, el quincunce, tal vez usado como logograma u otro tipo de símbolo que refería, a manera de sinécdoque, a un complejo cultural posiblemente relacionado con el Dios de las Tormentas.

En tanto logograma, se trataría de una unidad con significado léxico, indivisible en signos fonéticos. También podría tratarse de un signo usado para referir a la identidad de un personaje o grupo social a la manera de un emblema, es decir, por medio de atributos también indivisibles, pero sin una necesaria referencia verbal. Me inclino por la segunda opción; al parecer las referencias emblemáticas, en algunos contextos, podían alternar con posibles grafemas.

Los rasgos diagnósticos que conforman la imagen del Quincunce se presentan, en diferentes contextos plásticos, al menos desde la Fase Tlamimilolpa, a la cual pertenece la vasija del Entierro 111. El mensaje gráfico en la superficie de la vasija puede considerarse como de tipo funerario-ritual.

En cuanto al valor de los signos gráficos en el contexto de una vasija funeraria,[5] considero que podía referir además de la identidad del infante sepultado y su estatus, a un símbolo posiblemente relacionado con nuevos valores de la tradición cultural funeraria, pues según se deriva de la evidencia arqueológica disponible, fue desde los inicios de la Fase Tlamimilolpa que la imagen del quincunce comenzó a aparecer en la plástica teotihuacana. Ya en la fase Tlamimilolpa Tardío el quincunce fue un signo que distinguía imágenes del Dios de las Tormentas y los atavíos de algunos grupos sociales, como lo indica un grupo de ofrendantes pintado en los murales de La Ventilla.

TPZ Plaza principal: Tlamimilolpa - Xolalpan. Pintura sobre vasija. Tocados de borlas y serpiente con garceta

[5] La vasija fue hallada en un entierro parcial depositado en un sector ritual, con los restos de un infante de 5 a 8 años (Dra. Linda R. Manzanilla, comunicación personal, noviembre de 2011).

Como se ha mencionado, en el contexto de una ofrenda de terminación de Teopancazco los arqueólogos hallaron los restos de dos vasijas con imágenes pintadas (Manzanilla 2000). La vasija con la imagen del Tocado de Borlas tuvo un posible grafema en la parte central de la imagen del penacho. Hay evidencia en otros contextos plásticos de que el elemento estuvo relacionado con temas religioso-rituales y de ofrenda. El tema del mensaje codificado mediante la imagen del tocado y el grafema al parecer refería a las actividades rituales realizadas por un determinado grupo de élite en ceremonias específicas. El posible grafema estaría formado por varios componentes que no presentan un orden de su distribución que sugiera sintaxis, pero que conforman una unidad; quizás se trataba de un signo logográfico. El posible grafema es indivisible en signos fonéticos.

Otra posibilidad es que los motivos que componen al elemento posicionado en medio del penacho fueran descripciones naturalistas de objetos significativos en el marco de un complejo cultural relacionado con ciertas ceremonias y tuviera, en determinadas situaciones, un uso emblemático. El emblema posiblemente referiría a la identidad del portador del tocado o a una actividad instituida. En este caso no necesariamente se trataría de signos de escritura.

La vasija con la imagen de la serpiente y la garceta y la de los tocados de borlas presentan imágenes formalmente muy distintas, aunque esto último no implica que el tema de éstas también lo fuera, pues es posible que mediante recursos semióticos distintos, en ambas vasijas se hubiera hecho referencia al tema de la identidad colectiva o individual. En cuanto a los recursos compositivos utilizados en la imagen de la serpiente y la garceta, posiblemente no se trató de grafemas sino de signos emblemáticos.

La imagen de la serpiente posiblemente refirió a un personaje o un grupo social con poder político. Como se mencionó, los marcos que rodean el motivo de los zoomorfos podrían contener grafemas, aunque más bien parecen motivos con tema acuático que ambientaban el núcleo compositivo.

4.4.2 *Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales*

Los sectores administrativos de La Ventilla y de Teopancazco conservaron posibles grafemas en pintura monumental y objetos de cerámica. En los muros de los sectores administrativos de ambos conjuntos estuvo pintado el tema de las secuencias de ofrendantes, de lo cual deriva la propuesta que se trata de un tema característico de estos sectores funcionales.

TPZ Sector administrativo. Xolalpan. Cuarto 1. Pinturas murales. Ofrendantes y Sacerdote Sembrador

En las imágenes de secuencias de ofrendantes, figuras antropomorfas con base compositiva icónica exhiben en sus atavíos referencias naturalistas, además de posibles grafemas u otros signos simbólicos. Las imágenes refieren a actividades rituales, pero los posibles emblemas y grafemas aluden a la identidad y actividad de los personajes.

Los dos grupos de ofrendantes de los murales de Teopancazco difieren en las formas y atributos de los vestidos. Las vestimentas están marcadas con posibles grafemas en diferentes posiciones que pudieron referir al conjunto arquitectónico de procedencia, así como a la actividad sacerdotal y a distintas categorías en este oficio. Aunque algunos tocados teotihuacanos pudieron referir a los nombres, cargos y oficios de sus portadores, posiblemente esto se lograba mezclando distintos recursos compositivos. Algunos de los signos en los vestidos, en el caso de Teopancazco, podrían ser divisibles en unidades menores, con base en principios de sustitución, lo cual no necesariamente es un índice de fonetismo, pues podría tratarse de una mera yuxtaposición de unidades con significado, en forma de referencias a raíces léxicas o logogramas. En principio, estos signos podrían estar complementados con apoyos fónicos aunque sobre todo en el caso de los motivos lobulados marcados con estrellas esto último parece poco probable.

Al parecer en Teopancazco los recursos semióticos usados en el tocado para lograr la referencia al portador incluyeron imágenes de construcción icónica,

en la forma de cabeza de felino, y también emblemas o grafemas; estos últimos tienen forma de una estrella de cinco puntas y, en lo que respecta al tocado, son indivisibles.

Los tocados que presentan los dos grupos de ofrendantes de Teopancazco están idénticamente marcados con estrellas de cinco puntas, que pudieron referir a un atributo asociado con un personaje específico de la tradición cultural y funcionar así como signos emblemáticos. La diferencia con un logograma es que en este último las estrellas estarían en el lugar del nombre del atributo.

La imagen conocida como *Sacerdote Sembrador* presenta en los vestidos un signo formado por una estrella de cinco puntas con un trilobulado en la parte inferior que podría, sin embargo, ser indivisible y aumentar así el *corpus* de grafemas teotihuacanos, el cual, atendiendo al catálogo de Langley, hasta ahora se ha considerado como consistente en unos 200 a 300 signos; por mi parte, el presente trabajo me ha permitido registrar, adicionalmente, más de sesenta posibles grafemas que no se encuentran mayormente entre los *signos de notación* de Langley. El catálogo de signos de notación de Langley conjuga signos de diferentes etapas temporales teotihuacanas que se manejan de manera sincrónica, este es un aspecto que a todas luces es necesario tomar en cuenta a la hora de considerar la cantidad de posibles grafemas manejados en la urbe en distintos periodos de su historia; una cantidad de signos que será necesario revisar, en tanto la evidencia arqueológica lo permita, para no caer en una *falacia sincrónica*, que sería considerar que los signos registrados por Langley estuvieron necesariamente en uso continuo. En este punto es necesario resaltar, como punto de comparación, que el sistema de escritura maya contaba con un promedio de unos 250 a 350 signos de uso sincrónico, incluidos logogramas y fonograma.[6]

La estrella combinada con el trilobulado está presente también en el otro grupo de ofrendantes, en el cual el traje es más complejo, pues incluye un signo que combina una franja polilobulada con una estrella de cinco puntas. Se trata de

[6] Agradezco esta última observación al profesor Erik Velásquez.

un elemento que ha sido interpretado por algunos autores con un topónimo que alude a un cerro, lugar ritual de la tradición cultural (Helmke y Nielsen 2011). Aunque en la plástica teotihuacana hay una variedad de polilobulados marcados con distintos signos en su interior, la preeminencia de distintos motivos acuáticos parece indicar la construcción más bien naturalista de una buena parte de esas imágenes; como se dijo, por el momento no hay evidencia del uso de recursos fonéticos en el contexto de los polilobulados, incluso cuando están en contextos de topografía distinta. Los posibles topónimos señalados por autores como Angulo en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla (1995), parecen aludir a locaciones no urbanas, sino de recursos agrarios característicos, por medio de posibles logogramas y, tal vez, determinativos semánticos.

Por otra parte, el grafema al cual ofrendan los personajes del mural del Cuarto 1, al parecer, constituyó un teónimo que remite a las referencias a personajes por medio de nombres calendáricos en monumentos mexicas del Posclásico. Es posible proponer que en el México central, en la composición de la imagen plástica, la referencia a dioses y personajes culturalmente relevantes por medio del nombre calendárico yuxtapuesto a la composición de base combinatoria naturalista, se presentó desde el Clásico en Teotihuacan.

Es necesario subrayar que los motivos conocidos como cerros o polilobulados, si bien en Teopancazco no se conservaron como el tema principal de ninguna pintura mural, como observaron agudamente Helmke y Nielsen, posiblemente se presentaron en los trajes de los ofrendantes (en prensa). A diferencia de los trajes de los ofrendantes de Teopancazco, en la pintura monumental de La Ventilla los polilobulados, los ofrendantes, los felinos y las estrellas de cinco puntas aparecen en espacios separados y en distintas etapas constructivas de un mismo sector: el Patio Jaguares, lo cual sin duda se debe a que estos motivos formaban parte de un complejo cultural.

Los polilobulados marcados con estrellas aparecen relacionados con ofrendantes ataviados con atributos diferentes, dependiendo del conjunto arquitectónico. Pese a lo anterior y a que la variedad de ofrendantes en los

distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos es mucha, las coincidencias entre las imágenes de La Ventilla y de Teopancazco sugieren que es posible concluir que existió una relación temática entre el motivo de los polilobulados, las estrellas de cinco puntas, los felinos y algunas secuencias de ofrendantes. La formación de dicho conjunto pudo estar motivada en los rituales en los que oficiaban estos personajes.

Figurillas de cerámica

En el sector administrativo de Teopancazco, el resto de las imágenes que presentaron posibles grafemas se encuentran en objetos móviles. Los estudios específicos de las figurillas de cerámica de Teopancazco no mostraron una correlación entre las funciones de los espacios y los rasgos de las figurillas (Fonseca 2008), una conclusión que puede ser válida para los objetos portátiles con grafemas; aunque hay que tomar en cuenta que los últimos no fueron una variable que se tomara en cuenta en las clasificaciones tipológicas de las muestras. Los tocados de las figurillas de cerámica de Teopancazco muestran signos compuestos que podrían presentar una articulación entre logogramas y/o apoyos fónicos, pero hasta el momento no es clara la distinción entre posibles unidades con significado léxico y otros tipos de unidades entre los grafemas de los tocados.

Sellos de cerámica

Por otra parte, se ha subrayado la importancia de la presencia de sellos de cerámica en el sector administrativo de Teopancazco y, en general, en el conjunto arquitectónico (Manzanilla 2006 b, 2009 b, 2011). Aunque aún no han sido publicadas las imágenes de los sellos de La Ventilla 1992-1994, seguramente hubo sellos cerámicos entre los materiales arqueológicos procedentes del sector administrativo de dicho conjunto, los cuales aportarán datos acerca de la especificidad de esos objetos en cada conjunto arquitectónico y de sus funciones. Por lo pronto, se puede adelantar que, entre las imágenes de los sellos de Teopancazco, predominaron los posibles grafemas simples, que pudieron

funcionar como logogramas. Cuando se presentaron signos compuestos, como en el caso de signos como los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas, posiblemente constituyeron una unidad con significado indivisible. Otras veces aparecen combinaciones de motivos que, si bien seguramente tuvieron valores simbólicos, no hay evidencia de que pudieran haber tenido una articulación del tipo sintáctico, sino que sus combinaciones remiten a la yuxtaposición de motivos procedentes de grandes temas culturales como el culto a los líquidos, representado por medio de la combinación de círculos concéntricos y gotas; tales unidades en principio pudieron haber sido divisibles, pero seguramente sus partes constitutivas no fueron signos fonéticos, ni apoyos fónicos de bases léxicas. Cabe la posibilidad que constituyeran atributos de personajes de la tradición cultural.

Es probable que los sellos hallados en Teopancazco hayan servido para distintos propósitos y, consecuentemente, los temas culturales que se derivaban de las relaciones entre los grafemas y las superficies selladas podrían haber variado, desde los signos de propiedad sobre objetos, hasta temas como la adscripción a grupos sociales. Para mayores detalles se recomienda consultar el capítulo dedicado a Teopancazco.

LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano. Posibles grafemas en los murales del Cuarto Sureste. Polilobulados con estrella y ojo con gota

Como se mencionó, la presencia de signos polilobulados en cuartos del sector administrativo de La Ventilla tuvo un correlato en las imágenes de los atavíos de los personajes pintados en los muros del sector administrativo de Teopancazco.

En la propuesta de Helmke y Nielsen, conforme con el modelo de la escritura náhuatl, los polilobulados teotihuacanos fueron signos toponímicos que integraban el elemento /cerro/. Este signo solía estar marcado con logogramas en su interior, que en ocasiones eran especificados por medio de la adición de más signos (en prensa 2011). Si Helmke y Nielsen tienen razón, se trata de otro ejemplo de ambigüedad compositiva; en principio, las imágenes de cerros pudieron haber funcionado simultáneamente como sustantivos geográficos

genéricos y los grafemas insertos en estos como logogramas coordinados o como referencias de tipo emblemático a ambientes topográficos, referidos con atributos determinados por la tradición cultural. Los signos icónicos ambiguos estarían marcados con signos distintivos con valores de tipo simbólico que funcionaban como nombres propios específicos, como sería tal vez el caso de las estrellas. El uso del signo con forma de ojo con gota parece conformar una unidad que funcionó de manera icónico-metafórica en la pintura mural de distintos conjuntos arquitectónicos, refiriendo a la lluvia por medio de las lágrimas, motivos que tal vez podrían formar a su vez, parte de un topónimo.

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. Posibles grafemas en los murales del Cuarto Norte y Cuarto Oeste. Cenefas y marcos con imágenes con forma de estrellas

Pese a que se trata de una etapa constructiva posterior a la de los murales con los signos polilobulados del Patio Jaguares, posiblemente en el Cuarto Norte y el Cuarto Oeste la imagen de la estrella continuó teniendo un valor nominal toponímico. Estos signos en la composición general parece que constituyeron un ambiente topográfico para la imagen ubicada en el centro compositivo, conformando un programa coherente. Las estrellas de las cenefas y marcos parecen referir a un lugar, ya sea mediante un nombre o algún atributo característico. Junto con el centro compositivo, los marcos y cenefas conformarían posiblemente imágenes de base combinatoria mixta, con múltiples niveles de codificación: una base icónica en el centro compositivo e imágenes ambiguas en los marcos, que constituían un ambiente para la escena central, con referencias nominales logradas con recursos simbólicos.

El tema de la composición posiblemente refería a escenas de la mitología local o a metáforas visuales inspiradas en personajes culturales. El Cuarto Norte y el Cuarto Oeste fueron espacios arquitectónicos que presentaron semejanza en la temática pictórica, lo cual puede ser producto de una coherencia funcional en diferentes etapas constructivas. Los temas posiblemente estaban relacionados con las actividades desempeñadas por los ofrendantes del conjunto arquitectónico. Posiblemente los felinos representaron metafórica o

emblemáticamente a un grupo social característico del conjunto o de la urbe (Cervantes 2007); aunque esta referencia no debe ser confundida con la escritura.

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. Posibles grafemas en los murales del pórtico del Cuarto Este, Conjunto Jaguares, Nivel Sacerdotes. Secuencias de Ofrendantes

En el sector administrativo de La Ventilla se conservaron secuencias de ofrendantes de perfil. Tal como sucede con las escenas de ofrendantes en Teopancazco, en La Ventilla se distinguen dos grupos de ofrendantes. Aunque ambos grupos comparten la referencia a las aves en los trajes, uno se distingue por medio del signo conocido como Quincunce. La mayor complejidad en los grafemas de los trajes de un grupo de personajes tuvo un correlato en los murales de Teopancazco: el grupo con el traje más complejo presenta los signos polilobulados, además de los signos de las posibles estrellas con tres gotas que compartieron ambos grupos.

Los posibles grafemas de las imágenes de los vestidos de los ofrendantes de La Ventilla no presentan una articulación jerárquica evidente. Se trata de signos en cartuchos, separados visualmente uno de otro, cada uno de los cuales podo haber funcionado como logograma. Los temas de los posibles grafemas en el contexto de los trajes estaban relacionados con la identidad y la diferenciación de dos grupos sociales entre sí y de estos grupos con otros representados en pinturas semejantes, pero ubicadas en otros conjuntos arquitectónicos. No hay evidencia de nombres individuales, por tanto pudo tratarse de referencias a cargos y al oficio sacerdotal.

LV Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Plaza de los Glifos. Grafemas pintados en el piso y muros

En la pintura del piso de la Plaza de los Glifos hay combinaciones de elementos que sugieren una articulación sígnica que podría responder a la combinación de meros logogramas que serían nombres personales, o a la combinación de bases léxicas con apoyos fónicos o, incluso, al mero fonetismo. Aunque los escasos materiales comparables dificultan la atribución y consecuente comprobación de valores específicos a los signos, algunos autores reconocieron referencias

toponímicas entre los signos (King y Gómez 2004). Como notaron Nielsen y Helmke, los signos carecen de referencias reconocibles a sustantivos geográficos y, no hay evidencia de afijos locativos (2011). Aunque éste no es un argumento concluyente, lo que subrayaron los autores fue la falta de recursos para demostrar referencias toponímicas en la pintura. En cambio, la evidencia permite proponer la presencia de posibles grupos nominales referidos por medio de los conjuntos de grafemas.

Los conjuntos de grafemas del sur de la plaza son los que presentan la evidencia más clara de la posibilidad de división jerárquica en unidades constitutivas. En cambio algunos de los grafemas que forman secuencias como los del norte de la plaza y que aparentan ser compuestos divisibles, podrían formar unidades de significado indivisibles y aumentar así el *corpus* de grafemas teotihuacanos.

Hay evidencia compositiva que sugiere la presencia de una sintaxis; la distribución de los componentes en los tres conjuntos de grafemas ubicados al sur de la plaza, podría sugerir una lectura en bustrofedón que iniciara en los elementos formados por la máscara del Dios de las Tormentas, de arriba hacia debajo de derecha a izquierda, para continuar en el siguiente conjunto de grafemas en el orden inverso y volver al orden de arriba hacia abajo, en el conjunto de grafemas ubicado del lado izquierdo del espectador, posicionado en el extremo norte de la plaza. Estos conjuntos de grafemas parecen estar conformados por logogramas que posiblemente referían a los grupos nominales de tres importantes personajes, posiblemente relacionados con la administración del centro de barrio o distrito.

Es posible que uno de los grupos nominales tuviera una estructura como la siguiente; en este caso el grupo nominal se leería de abajo hacia arriba, o de norte a sur de la plaza:



Lámina 104. Dibujos según publicación de Cabrera, 1996, p. 33.

Grafema 1: nombre personal o título + clasificador y/o determinativo semántico; juntos posiblemente formarían el nombre de un título.

Grafema 2: Clasificador y/o determinativo semántico: título + nombre personal compuesto en estructura de aposición

Grafema 3: nombre individual

En resumen, se puede decir respecto de la forma de la composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos que se trata de una retícula que tuvo insertos grafemas simples y compuestos; distribuidos como unidades discretas o formando alineaciones y conjuntos. También hubo algunos grafemas alineados fuera de la retícula. Los signos presentan posibles determinativos semánticos indicadores de estatus o de cargo, además de posibles logogramas. Posiblemente hubo fonetismo en la composición interna de los grafemas discretos; hay evidencia de alineaciones de signos distribuidos de manera sintáctica en los conjuntos de grafemas ubicados al sur de la plaza. El tema de la composición fue la yuxtaposición de nombres personales y títulos o cargos en posibles grupos nominales de personajes de alto estatus; además de la referencia a nombres personales que no formaban grupos nominales ni presentaban títulos.

Acerca de los contextos se puede decir que se trató de una plaza de congregación con posibles funciones rituales, ceremoniales y administrativas.[7] La

[7] En el presente trabajo adopté una distinción entre *acto ritual* y *acto ceremonial* en la cual, idealmente, el primero pertenece al ámbito religioso, mientras que el segundo al ámbito secular. Es de entenderse que, en manifestaciones particulares, estos dos ámbitos suelen manifestarse de manera imbricada. La ceremonia puede ser entendida como un género ritual que se distingue por su objeto: el mantenimiento del orden sociocultural existente, por medio de recursos que caracterizan al ritual: la formalidad, la repetición y el uso de modelos tradicionales (Jones 2005: 1512-1513, 7833-7834).

unidad semántica de la composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos debe buscarse en su integración en un proceso ritual o ceremonial.

La distribución de los signos en el piso de la plaza indica que lo más probable es que ninguno de los signos discretos, tanto los simples, como los que conforman posibles compuestos, constituyeran silabogramas ni otro tipo de signos fonéticos. Cada signo discreto seguramente tenía al menos un componente con significado léxico. Como se mencionó, pudo sin embargo tratarse de logogramas simples o compuestos o de logogramas con algún tipo de indicadores o complementos fonéticos.

Pudo haber estado previsto un orden unitario de lectura de la composición, indicado por las imágenes de cabezas, pues prácticamente todas se perfilan hacia la misma dirección, la cual posiblemente coincide con otras composiciones teotihuacanas que sugieren un orden secuencial en el desarrollo.

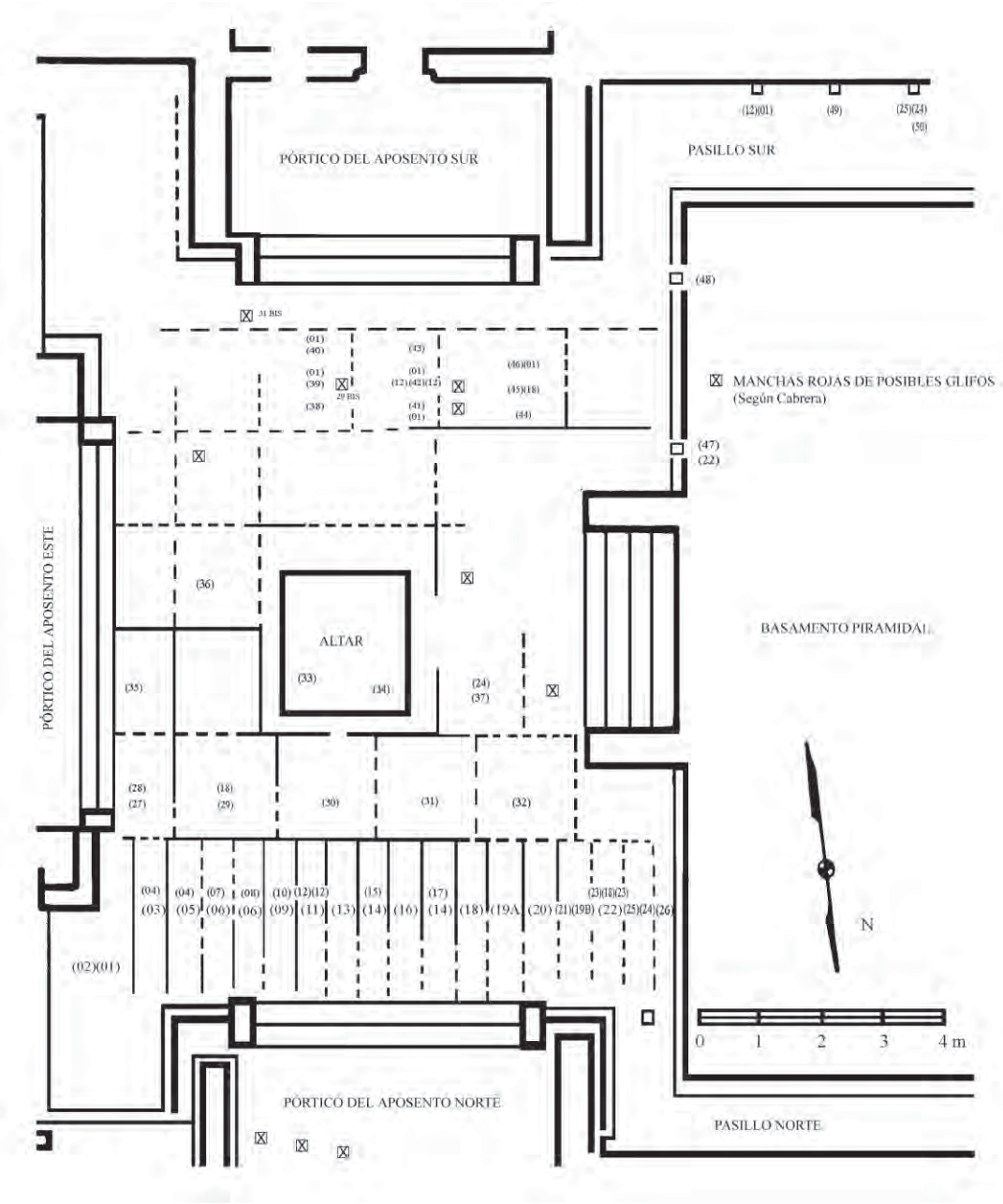


Lámina 105. Distribución general de la retícula en relación con los edificios que limitan la Plaza de los Glifos. Dentro de la retícula se encuentran los grafemas que en esta lámina han sido sustituidos por números que permiten observar la repetición de elementos gráficos en el piso de la plaza. Dibujo tomado de Valdez 2007. Plano redibujado a partir de Cabrera, 1995, lámina 2, p. 402.

La composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos, anómala en el contexto de la pintura monumental teotihuacana, puede ser una evidencia de que los soportes de la escritura teotihuacana eran fundamentalmente otros que los de

la pintura mural, la arquitectura y la cerámica ritual, con algunas excepciones que actualmente se conocen, sólo debido a la permanencia de los soportes. Si bien algunos grafemas fueron registrados en muros, pisos y en objetos de cerámica, la escritura en dichos soportes no fue la norma en Teotihuacan.

Con excepción del grafema ubicado en la esquina noreste de la plaza que parece referir a un título, por medio del resto de los grafemas pintados tal vez se registraron algún tipo de nombres personales. La referencia icónica al Dios de las Tormentas no necesariamente determinaría el valor logográfico del signo, posiblemente un título. El resto de los signos alineados en el extremo norte de la plaza no forman conjuntos y pudieron, en principio, funcionar como logogramas con o sin complementación fonética de algún tipo, pero, como sucede con otros posibles signos compuestos teotihuacanos, cabe la posibilidad que cada signo discreto fuera en realidad una unidad de sentido indivisible; la división de las unidades por medio de la segmentación de los elementos que se repiten en el contexto de la composición no resuelve el problema de una distinción entre unidades con significado léxico y apoyos fónicos.

Todo lo anterior no carece de relevancia, pues la cantidad de signos tomados de muestras de distintas etapas del desarrollo cultural teotihuacano, registrados en catálogos como el de Langley posiblemente no son suficientes para transmitir un sistema de escritura mixta, de tipo logosilábico, que tuvo un posible periodo de uso de por lo menos unos 300 o 350 años, según la evidencia que se deriva de la plástica en medios perdurables. Para comprobar la validez de la división de los grafemas compuestos en unidades menores es necesario esperar a que la arqueología teotihuacana devele más imágenes que puedan constituir un apoyo para la comparación. La escasa cantidad de signos identificados como posibles grafemas simples en todos los periodos temporales teotihuacanos, como se mencionó, poco menos de unos 400 signos, sugiere que muchos de los grafemas que se consideran como compuestos podían, en ocasiones, constituir unidades indivisibles que funcionaron como signos silábicos o logográficos.

LV Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Plaza de los Glifos. Grafiti sobre muro

Por lo general, se observa que en Teotihuacan el tipo de soporte determinaba el tema y el tipo de composición plástica; así por ejemplo, algunos motivos que con cierta frecuencia se presentan en la escultura de bulto, por ejemplo las figuras antropomorfas "flechadas" (López et al. 2002) están completamente ausentes en la plástica bidimensional. Algunos temas de las figurillas de cerámica, como las del tipo llamado *en trono*, o aquellas que llevan grafemas en la frente, jamás aparecen en la pintura mural o en las vasijas de cerámica. En el caso de los grafemas acompañados por numerales, la escasa evidencia que hay de éstos, se presenta en varios medios, como vasijas cerámicas, escultura de bulto, pintura mural y grafiti.

No se han publicado imágenes de grafiti procedentes de Teopancazco. La única imagen de estructura similar al grafiti de La Ventilla es el elemento que constituye el centro compositivo de los murales del Cuarto 1 de Teopancazco, pero no se trata de una inscripción informal, como es el caso de La Ventilla. En Teopancazco, el grafema con el posible número no está refiriendo al nombre de un personaje visible en la composición, como sí sucede en el grafiti de La Ventilla.

El grafiti tuvo una posible composición mixta en la cual una imagen antropomorfa fue caracterizada con un grafema exento. Posiblemente se identificó a un individuo con su nombre calendárico o se registró la fecha de un evento relacionado con dicho personaje. Hay tres posibilidades de interpretación:

a) El elemento antropomorfo formó parte de un grupo nominal que representaba un nombre personal, la secuencia de elementos transmitida por medios gráficos puede ser interpretada como sigue:

GC= nombre calendárico (número 3 + ¿día *cocodrilo*?) [día del *tonalpohualli*] + nombre [título o cargo].

b) El elemento antropomorfo es la imagen naturalista de un personaje cuyo nombre se representa por medio del grafema y un número, entonces la imagen antropomorfa no interviene en la lectura.

c) El elemento antropomorfo refería no a un antropónimo, sino a una acción que sucedió en la plaza.

LV Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Patio cercano a la Plaza de los Glifos. Pintura de un motivo antropomorfo en el piso junto a un desagüe

Al parecer la imagen antropomorfa sólo presenta un posible grafema indivisible en el tocado. Este grafema pudo estar asociado con el alto estatus del personaje, puesto que se trata de unas anteojeras; aunque no es del todo claro en las fotografías, la forma general sugiere que pudo tratarse del tocado de mariposa, en tal caso la forma general del tocado conformaría una unidad de significado.

4.4.3 *Conjuntos o sectores residenciales*

TPZ

Salvo en objetos de cerámica, no se conservaron posibles grafemas que caractericen este sector de Teopancazco.

LV Frente de Excavación 4 Unidad 4C-A. Sector de viviendas y talleres. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan. Cuarto y Pórtico Oeste. Viviendas de grupos de élite. Murales con tocados

En un sector relacionado con viviendas de élite se encontraron restos de pintura monumental con imágenes de dos tocados que alternaban formando secuencias. Los grafemas en los tocados y en general en los atavíos, si bien pudieron funcionar como signos verbales, no estaban distribuidos en las piezas del atavío conforme con principios sintácticos de la lengua. Se trata de signos que debieron estar organizados según los códigos semióticos propios del vestido teotihuacano y son estos principios los que será necesario describir.

El tema de los grafemas en el contexto de los tocados estaba relacionado con la ostentación del poder y de la jerarquía, con atributos y actividades

específicas de grupos sociales insertos en el engranaje de la organización sociopolítica urbana.

Los grafemas en medio del penacho en el caso de los murales del Pórtico y Cuarto de la Unidad 4C-A de La Ventilla, posiblemente relacionaban a los portadores de un tipo de tocado con ciertas actividades de carácter administrativo. Este grafema, un signo conocido como Triángulo y Trapecio, en principio pudo estar relacionado con el calendario y con grupos militares, aunque en los murales en cuestión no hay evidencia de ello. Seguramente el signo afirmaba un estatus que convenía ostentar en la pintura monumental a los residentes del conjunto.

Los grafemas se presentan como una unidad de significado indivisible, un posible logograma que refería a un cargo u oficio; aunque las imágenes de los tocados pudieron también haber referido de manera emblemática al grupo o grupos sociales portadores.

4.4.4 *Unidades habitacionales*. *Viviendas*

TPZ Sector asociado con viviendas del personal militar del barrio. Entierro 4. Figurillas de cerámica de un entierro infantil

Quedaron huellas de un posible grafema en un objeto que fue parte de la parafernalia de una figurilla de cerámica funeraria. La imagen de este objeto que al parecer se portaba en las manos de manera que semejaba un escudo, conservó un fragmento de grafema trilobulado en un extremo. Otro signo gráfico que caracterizó a las imágenes de algunos escudos teotihuacanos también se presentó en el escudo de las figurillas.

Es posible que el entierro infantil del cual fueron extraídas las figurillas estuviera dedicado a un personaje que pudo pertenecer a los grupos militares del barrio (Manzanilla 2009 b). Estos grupos compartían algunos signos gráficos que caracterizaban a su parafernalia, pues así lo indica el signo que marcaba la superficie de un escudo que era parte del ajuar de las figurillas. La identificación de un atavío característico de los sacerdotes es poco clara, pero de ser correcta

referiría de manera naturalista a los dos grupos sociales representados en los murales del conjunto.

Por otra parte, en La Ventilla hubo murales que sugieren que allí se llevaban a cabo actividades rituales relacionadas con la extracción de corazones, pero no hay evidencia directa de un grupo militar-sacerdotal que ejecutaba actividades ceremoniales, como hubo en conjuntos como Atetelco. No hay ninguna evidencia en las imágenes de la pintura que confirme una relación entre los militares y los ofrendantes.

Las figurillas de Teopancazco en cuestión fueron funerarias, lo cual podría implicar que los signos gráficos registrados en la indumentaria podían estar determinados por su ubicación en el contexto del entierro, pero quizás es más verosímil que sólo aludieran, como parte de textos mixtos, a la actividad desempeñada y/o al estatus de los personajes a los que se quiso aludir. No hay evidencia de articulación entre los posibles grafemas de las figurillas y su estado de conservación impide un estudio más detallado.

LV Frente de Excavación 3, sector doméstico y de talleres de lapidaria y concha. Entierro 144. Posibles grafemas esgrafiados en un cajete Anaranjado Delgado

Con frecuencia, los signos que se presentan esgrafiados en el fondo de cajetes de cerámica constituyen posibles grafemas; es posible que este también sea el caso de los signos del cajete del Entierro 144 de La Ventilla. Estos signos se presentan formando una secuencia en la cual alternan dos motivos, como sucede frecuentemente en las imágenes teotihuacanas. No hay evidencia de articulación entre los componentes de esta imagen, por lo cual pudo tratarse de logogramas que formaban un grupo nominal o un nombre compuesto. Otra posibilidad de interpretación es que las imágenes refirieran al ofrendante o al destinatario del contenido del recipiente. Tal parece que ninguno de los motivos alude de manera directa a una ceremonia funeraria.

4.5 ESPECTRO TEMPORAL DE LOS GRAFEMAS

4.5.1 Miccaotli

Según se deriva de las excavaciones arqueológicas, es muy probable que los ciclos constructivos de Teopancazco comenzaran a inicios de la fase Tlamimilolpa; mientras que el inicio de las etapas constructivas en los cuatro frentes de excavación de La Ventilla parece diferir. Las construcciones, al menos las de materiales no perecederos, comenzaron en las áreas que ocupan los frentes de excavación 1 y 2, en fases tan tempranas como Tzacualli – Miccaotli, según los datos de las recientes excavaciones de Cabrera y Delgado realizadas en 2010 (Delgado y Esparza, en prensa).

La datación del inicio de la secuencia constructiva del conjunto arquitectónico de Teopancazco, cerca del año 200 d.C., coincidiría con la de las etapas constructivas más tempranas de los Frentes 3 y 4 de La Ventilla.

Los estudios arqueológicos en el área de Teopancazco y La Ventilla no han develado grafemas de la fase Tzacualli - Miccaotli. En el nivel urbano, no está claro si hubo un uso de grafemas en las fases temporales más tempranas.

Hay falta de consenso en la datación de las muestras más tempranas de pintura monumental. A continuación se citan comentarios acerca de la imaginería de la plástica teotihuacana de fases tempranas como Miccaotli, basados en las recientes investigaciones arqueológicas realizadas en La Ventilla.

> De acuerdo con la propuesta de las épocas de la pintura mural establecida por Gómez y Gazzola [en prensa] los materiales cerámicos asociados con los espacios con pintura de la primera época se encuentran en los niveles más profundos de La Ciudadela, antes de la construcción del Templo de la Serpiente Emplumada y temporalmente más temprano que La Ventilla; en este caso concreto “se trata de fragmentos con diseños naturalistas y geométricos policromos, pintados en verde, amarillo, rojo, naranja y negro realizados sobre aplanado de barro y sobre estuco” (Ibíd.: 6) (Foto 3). También Magaloni (1995: 205) asocia pintura mural de La Ciudadela (Estructura 1B’) con la primera fase técnica, aunque hasta ahora no ha podido confirmarse con excavaciones estratigráficas (Cervantes 2007: 180).

Las imágenes pintadas en las edificaciones que caracterizan a la etapa constructiva más temprana de La Ventilla presentan combinaciones de motivos

que, vistos en conjunto, remiten a ambientes acuáticos que seguramente connotaban grandes temas culturales. Con base en el tipo de estructuras arquitectónicas en las cuales se encontraban, se puede afirmar que seguramente la pintura mural de los llamados Edificios de Bordes Rojos tenía un tema que denotaba concepciones de orden mítico-religioso. En estas imágenes tempranas de La Ventilla no es posible distinguir de manera relativamente segura grafemas, sino que, más bien, se observa la exposición de motivos figurativos coordinados, referidos mediante recursos icónicos y distribuidos en diferentes elementos constructivos, de una manera que perduró en las subsecuentes etapas de la pintura monumental de La Ventilla. Estos motivos acuáticos: volutas, conchas y caracoles, se distribuían y coordinaban en una unidad compositiva compleja que determinaba, mediante la referencia a un tema de la tradición cultural, el ambiente de la arquitectura de patios de congregación. La alusión a los temas culturales seguramente se lograba mediante asociaciones de las imágenes figurativas de la pintura mural con paradigmas culturales relacionados con el papel del agua en la producción agrícola, con el poder político, la religión y, junto con esta última, el pensamiento cosmogónico.

La pintura monumental de La Ventilla de inicios de la Fase Tlamimilolpa, en algunas de las figuras presenta soluciones formales ya plenamente desarrolladas, pues su aspecto formal permanece estructuralmente inmutable en las siguientes fases temporales en el nivel urbano.

Además de los muros del sector ritual de La Ventilla, en etapas tardías se pintaron, en otros muros de la urbe, grafemas compuestos con imágenes que recuerdan la configuración de las conchas que se observan en el Patio de Bordes Rojos de La Ventilla. Considero que es potencialmente posible encontrar imágenes de estos elementos que funcionaban como grafemas.

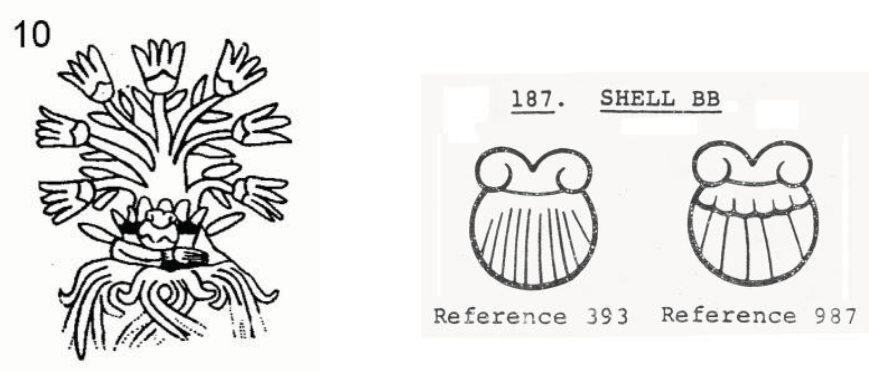


Lámina 106. Comparación de tres motivos relacionados con la forma de conchas. Según dibujos tomados de Berrin et al., 1988, fig. I a-f, p. 137 y Langley, 1986, p. 289.

Como se ha visto a lo largo del presente estudio, el que algunos motivos y recursos plásticos fueran prácticamente inmutables a través del tiempo dificulta reconocer los posibles grafemas con base en la mera configuración plástica; lo anterior hace indispensable recurrir al estudio de las relaciones compositivas para la interpretación de la significación de las imágenes teotihuacanas más recurrentes. Con todo, no hay publicados posibles grafemas entre los cuales se encuentre un componente idéntico al de las imágenes de conchas del Patio de Bordes Rojos del Frente de Excavación 1 de La Ventilla.

Es necesario subrayar que, a inicios de la Fase Tlamimilolpa, cuando inicia la secuencia constructiva de Teopancazco y de algunos sectores de La Ventilla, ya estaban plenamente desarrolladas muchas de las soluciones formales de la imagen plástica; también había ya presencia, en el nivel urbano, de grandes programas pictórico-monumentales que uniformaban el aspecto de determinados sectores de la ciudad. Lo anterior indica inicios más antiguos de los cánones compositivos teotihuacanos, de su repertorio de imágenes, de posibles grafemas, así como de los programas que se encargaban de su difusión en el nivel urbano.

A continuación se revisarán algunos motivos y recursos compositivos que se consideran como característicos de la Fase Miccaotli, mismos que sugieren que, pese al escaso conocimiento de la imaginería de las etapas más tempranas, algunos grafemas pudieron haber estado ya presentes durante dicha fase:

La Ciudadela. Edificio 1B. Subestructura 2. *Signos cosmogónico-calendáricos*

En este lugar se encuentra pintado en los muros un motivo que posiblemente mantuvo sus rasgos básicos como imagen en otros soportes, como los sellos de cerámica. A continuación se presenta un dibujo publicado por Séjourné con base en un sello teotihuacano que semeja fuertemente al motivo pintado en La Ciudadela.



Lámina 107. Sello posiblemente procedente de Yayahuala. Dibujo según Séjourné, 1966 a, fig. 140.

El hecho de que el motivo aparezca como signo discreto en la pintura mural y además en un sello, refuerza una identificación como grafema.

Conjunto de los Edificios Superpuestos. Plataforma con volutas entrelazadas, murales 1, 2

Se trata de círculos concéntricos conocidos como *chalchihuites* formando un marco para el centro compositivo.

En la misma plataforma, el Mural 9 está conformado por bigoteras con colmillos que prevalecen como imagen en etapas posteriores y, en ocasiones, de acuerdo con su contexto plástico, pueden identificarse como grafemas.

Conjunto Plaza Oeste. Escalinata del adoratorio central

En este conjunto también se presentan como tema los círculos concéntricos o *chalchihuites.*

4.5.2 Tlamimilolpa 200 – 350 d. C.

Templo de barrio / sector ritual

TPZ Antiguo sector ritual. Tlamimilolpa. Entierro 111. Pintura sobre vasija. Quincunces

En un sector ritual de Teopancazco se conservó sobre una vasija de cerámica funeraria un posible grafema de inicios de la Fase Tlamimilolpa, época en la cual posiblemente el signo gráfico hizo su aparición en el repertorio teotihuacano. Por otra parte, de La Ventilla se conoce pintura monumental correspondiente a esta fase, pero no incluye entre sus signos al Quincunce. Se trata de los mencionados Edificios de Bordes Rojos, fechados hacia el año 200 d.C.; la diferencia en los soportes de la imagen se debe posiblemente a la distinta escala de las funciones de los edificios de los sectores rituales de cada conjunto. El Quincunce en la pintura mural de La Ventilla hace su aparición hasta la fase Xolalpan, en los murales con el tema de los ofrendantes.

La imagen del Quincunce, como se vio, en el caso de la vasija pudo haber funcionado como un emblema que refería a determinados personajes de la tradición cultural, no necesariamente mediante recursos verbales, aunque no se descarta un posible uso logográfico o como un símbolo que refería a un tema de la tradición cultural mediante recursos de la sinécdoque.

4.5.3 Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano

Templo de barrio / sector ritual

TPZ Plaza principal: Tlamimilolpa - Xolalpan. Pintura sobre vasija. Tocados de borlas y serpiente con garceta

De Teopancazco, correspondientes a la Fase Tlamimilolpa - Xolalpan se conocen posibles grafemas en sellos y figurillas de cerámica; también hay imágenes pintadas sobre cerámica ritual que pudieron funcionar como emblemas. Pero no se conservó pintura monumental en el sector ritual.

No se han publicado imágenes del tocado plumas anteriores a la fase Tlamimilolpa - Xolalpan, como tampoco del signo conocido como *Core Cluster*. Por otra parte, en lo que respecta a la imagen de la serpiente y la garceta, la estructura de la composición es común en esta fase, aunque la imagen de la

garceta se presenta sólo una vez en el *corpus* teotihuacano. Según algunos autores, las imágenes zoomorfas comienzan a hacer aparición en la Fase Tlamimilolpa Temprano - Tlamimilolpa Tardío, hacia los años 250 - 300 d.C. (Cervantes 2007: 183).

LV Plaza de los Chalchihuites: Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano. Motivos circulares en los marcos que rodean imágenes del tema del sacrificio distribuidos en los edificios

Por otra parte, en la pintura monumental de La Ventilla la fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano se caracteriza por el amplio uso de grafemas, los cuales, sin embargo, no se presentan claramente en el área del Templo de Barrio. Hay ambigüedad en la estructura semiótica de las imágenes de los círculos concéntricos en la pintura monumental de la Plaza de los Chalchihuites, debido a la presencia de estos motivos en edificios teotihuacanos desde la Fase Miccaotli, en composiciones de base combinatoria icónica; posiblemente se trate de referencias a líquidos logradas por medio de una imagen icónica relacionada con la forma de las gotas o podría tratarse de una metáfora, si es certera la identificación de estas figuras con lo precioso.

En tanto la arqueología teotihuacana permanece ampliando el repertorio de muestras, es necesario recordar que la amplia presencia de grafemas en el sector administrativo de La Ventilla comprueba que este recurso de referencia estaba ya presente en Teotihuacan desde Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano y no debe extrañar si se presentan grafemas en la pintura monumental de los distintos sectores funcionales de otros conjuntos arquitectónicos.

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales

En sector administrativo de Teopancazco no se conservó pintura mural anterior a la Fase Xolalpan. Durante dicha fase hubo grafemas en composiciones con el tema de ofrendantes.

LV Frente de Excavación 2

A diferencia del conjunto arquitectónico identificado como Templo de Barrio, la Fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano en el sector administrativo de La

Ventilla se caracteriza por la abundancia de grafemas en la pintura monumental, además de que seguramente los hubo en soportes portátiles.

Los edificios que pertenecen a esta fase son la Unidad Patio Jaguares (Nivel Jaguares), la Plaza de los Glifos y la Unidad Plaza Oeste.

En la pintura monumental de distintas etapas constructivas de la Unidad Jaguares hubo posibles grafemas. El conjunto de las imágenes la Fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano de esta zona presenta similitudes temáticas con las del sector administrativo de Teopancazco, no obstante que este último pertenece a una época constructiva posterior. Dichas similitudes posiblemente se deben a la ocupación del sector administrativo de ambos conjuntos por grupos sociales que ejercían oficios semejantes.

En el nivel constructivo correspondiente a la Fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano, en este sector de La Ventilla posiblemente un grupo social de la élite se representaba mediante la imagen del felino (Cervantes 2007); mientras que en la etapa constructiva siguiente cambió la imagen del grupo, el cual posiblemente pasó a representarse mediante figuras antropomorfas de ofrendantes y grafemas distintivos. En la pintura monumental del sector correspondiente de Teopancazco hay evidencia que apoya esta hipótesis, en la combinación de la imagen del felino, las figuras antropomorfas, las estrellas de cinco puntas y los motivos polilobulados en las escenas de ofrendantes; se recordará que todos los motivos antes mencionados aparecen en espacios dispersos en un mismo sector del Frente 2 de La Ventilla.

LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano. Posibles grafemas en los murales del Cuarto Sureste. Polilobulados con estrella y ojo con gota. Cuarto Oeste. Polilobulados

Los signos polilobulados, identificados por algunos autores como posibles grafemas toponímicos, en La Ventilla se presentan en la etapa constructiva correspondiente a Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano, aunque en otros conjuntos arquitectónicos, motivos semejantes se presentan en la etapa

constructiva ubicada en la Fase Xolalpan (Conjunto del Sol, Templo de la Agricultura, Tetitla, Zacuala, Yayahuala, Atetelco y Teopancazco).

El resto de las imágenes con grafemas de la pintura mural del conjunto Jaguares se fechó para la Fase Xolalpan Tardío - Metepec. Como se mencionó, es posible que las imágenes de esta fase tardía estuvieran relacionadas temáticamente con las de Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano, pues en el sector administrativo de Teopancazco los motivos de felinos, estrellas de cinco puntas y arcos polilobulados están presentes en las imágenes de ofrendantes de la pintura mural.

LV Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Plaza de los Glifos. Grafemas pintados en el piso y muros y grafiti

Como unidad compositiva, el piso pintado de la Plaza de los Glifos constituye una excepción en la pintura monumental teotihuacana conocida. A tal grado resultó sorprendente su composición que autores como Terrence Kaufman se apresuraron a considerar que la escritura de la Plaza de los Glifos fue un fenómeno tardío, posiblemente motivado por influencia o presión externa.

> Las composiciones (aprox. 500 d.C.) tardías de columnas de glifos de La Ventilla pueden representar una etnia de origen externo, o pueden indicar que la escritura de formato telegráfico (a la Xochicalco) o la escritura logosilábica (a la Monte Albán) fue finalmente aceptada en Teotihuacan, pero demasiado tarde para servir como modelo para desarrollos posteriores, debido a la degradación del ambiente que en el siglo VI llevó a un colapso institucional (Kaufman 2001: 66).

Sin embargo, una revisión cuidadosa de la temporalidad, de la estructura de la composición y del *corpus* de posibles grafemas teotihuacanos indica que la composición pintada en la Plaza de los Glifos se realizó con recursos que fundamentalmente caracterizan a las imágenes teotihuacanas de la Fase Tlamimilolpa y que tuvieron desarrollos en etapas posteriores. Tanto la mayor parte del inventario de las unidades que componen los signos, como los recursos de su combinatoria y los modos de asociación con otros signos, se presentan en otras muestras teotihuacanas.

Hasta antes del descubrimiento de la Plaza de los Glifos, los estudios que argumentaban acerca de la presencia de escritura en Teotihuacan se apoyaban fuertemente en los grafemas con numerales, aunque muchos de estos provienen de materiales sin fechamiento. Una propuesta importante que no está basada en la presencia de numerales fue la de C. Millon (1973, 1988), que se apoya en imágenes tardías, saqueadas del conjunto arquitectónico de Techinantitla. Sorprendió el fechamiento temprano de la composición pintada en la Plaza de los Glifos, pues la datación de una presencia de escritura en Teotihuacan fue más temprana; la interpretación de la composición como muestra de escritura deriva de los posibles grupos complejos de signos del sur de la plaza y de los posibles nombres con estructuras simples. Hay además un posible nombre calendárico grabado en la arquitectura del sector administrativo de La Ventilla.

Una revisión de las imágenes de ofrendantes en otros conjuntos, y de las discusiones en torno a su ubicación en las secuencias constructivas, muestra que, según la propuesta de Lombardo, esos motivos aparecen en la pintura mural de Tetitla desde etapas tan tempranas como Tlamimilolpa (1995); aunque, según observa Angulo, los mencionados murales pueden más bien corresponder a la fase Xolalpan.[8] Los ofrendantes de Tetitla estuvieron antecedidos por posibles grafemas, pero, como se vio, hay evidencia de escritura en fases más tempranas en la Plaza de los Glifos.

Los motivos que algunos autores han identificado desde cerca de los años 200-250 d.C. en la plástica teotihuacana son: figuras compuestas por cuerpos geométricos, volutas, zoomorfos como aves y felinos, zoomorfos híbridos formados por rasgos de aves y felinos, aves y reptiles, estrellas, conchas, plumas, gotas, el signo trilobulado, las anteojeras (Lombardo 1995: 22-27); Para Magaloni, la aparición de aves, felinos, el signo trilobulado, las volutas del sonido y las anteojeras fue entre los años 250 y 300 d.C. (1995: 217). Los motivos enlistados por Lombardo y Magaloni tienen correlatos entre los signos de la Plaza de los Glifos. Una vez incorporados estos motivos a la imaginería de la plástica

[8] Angulo, comunicación personal, octubre 2011.

teotihuacana, prevalecieron hasta fases tardías. Según propuestas recientes, los signos relacionados con el Dios de las Tormentas y con el sacrificio aparecen ya en la fase Tlamimilolpa Temprano-Tlamimilolpa Tardío, hacia los años 250 - 300 d.C.[9] Aunque no se ha podido demostrar con cierta seguridad la presencia de grafemas en Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano, la presencia de las figuras mencionadas y de ciertos recursos compositivos como las secuencias de signos, explica su presencia como parte de grafemas ya en la Fase Tlamimilolpa-Xolalpan.

Para la fase Tlamimilolpa Temprano ya estaban dadas algunas de las condiciones formales para el uso grafemas, aunque esto aún no es una prueba de la presencia de escritura; es necesario esperar más evidencia arqueológica que permita determinar, más allá del inventario de signos, si las posiciones y formas compositivas atribuidas a la escritura se presentan ya desde Tlamimilolpa Temprano.

Las figuras que se incorporan en Tlamimilolpa-Xolalpan fueron identificadas como: felinos con corazones contiguos a las fauces, el cánido, cabezas de zoomorfos como aves, templos y otras figuras de la arquitectura, también figuras antropomorfas, incluido el personaje conocido como Dios de las Tormentas. Es relevante la presencia desde Tlamimilolpa Tardío–Xolalpan Temprano de imágenes antropomorfas y zoomorfas referidas sólo por medio de las cabezas y extremidades superiores.

Los motivos de la pintura mural mencionados se encuentran presentes en la pintura del piso de la Plaza de los Glifos; además hay recursos de secuenciación y combinación sígnica que pueden verse en materiales cerámicos teotihuacanos, los cuales, desafortunadamente, con frecuencia carecen de registros arqueológicos. Es con base en las anteriores observaciones que es posible afirmar que la presencia de grafemas en la Fase Tlamimilolpa – Xolalpan, y tal vez antes, no se debe a una influencia foránea repentina.

[9] Según Cervantes, siguiendo a Gómez y Gazzola (2007: 183).

Conjuntos o sectores residenciales

LV Frente de Excavación 4 Unidad 4 C-A. Sector de viviendas y talleres. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Cuarto y Pórtico Oeste. Viviendas de grupos de élite. Murales con tocados

A diferencia de la cerámica, a la fecha, entre los hallazgos de la pintura monumental teotihuacana, no son frecuentes como tema principal las imágenes de tocados marcados con posibles grafemas; sin embargo, hay imágenes de tocados en las cenefas del Conjunto Jaguares de la Zona 2, hay otros relacionados con secuencias de felinos, también en la pintura mural de Zacuala hay tocados sobre serpientes emplumadas, en las cenefas y marcos. En la pintura monumental de Tepantitla de la Fase Xolalpan hubo tocados en ausencia de una figura humana que los porte; una de las imágenes se encuentra en una estructura posiblemente toponímica, mientras que la otra es un tocado de plumas que tiene al Quincunce en la misma posición que los tocados de La Ventilla, un signo que, como se vio, pudo estar relacionado con el Dios de las Tormentas.

Hay imágenes de distintos tocados procedentes de las excavaciones de Séjourné, se presentan en vasijas de la cerámica ritual de distintos conjuntos arquitectónicos. Como se vio, también hubo imágenes de tocados en la cerámica ritual hallada durante las excavaciones de L. R. Manzanilla en Teopancazco. Se conocen imágenes de tocados que alternan con elementos arquitectónicos sobre vasijas de cerámica. Los fechamientos de la vasija con tocados de Teopancazco coinciden con los de los murales de la Unidad 4 C-A de La Ventilla, pero, desde luego, ni el soporte, que determina la función de la imagen, ni el sector funcional donde se halló, coinciden con las de las imágenes de La Ventilla.

En tanto las vasijas constituyen soportes portátiles que con cierta frecuencia presentan imágenes con la misma estructura compositiva que algunos temas de la pintura mural teotihuacana, es posible imaginar que la presencia de estas vasijas durante determinadas actividades otorgaba carácter ritual a los lugares donde se realizaban actividades de culto.

La imagen del tocado del mural de la Unidad 4 C-A conservó un posible grafema o conjunto de signos conocido como Triángulo y Trapecio que se

encuentra también en la pintura monumental de la Fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano en Atetelco, por tanto, son contemporáneas a las pinturas de la Unidad 4 C-A. Es posible proponer que durante esta fase hubo una relación, al menos en el aspecto simbólico, entre los portadores del signo Triángulo y Trapecio, en distintos conjuntos arquitectónicos.

4.5.4 Xolalpan - Metepec

Templo de barrio /sector ritual

No se conservaron o no han sido publicados posibles grafemas en el Templo de Barrio / Sector ritual de La Ventilla ni de Teopancazco fechados para Xolalpan Tardío - Metepec.

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales

TPZ Sector administrativo. Xolalpan. Cuarto 1. Pinturas murales. Ofrendantes rindiendo culto y Sacerdote Sembrador

Los grafemas que caracterizan a la Fase Xolalpan Tardío en el conjunto arquitectónico de Teopancazco se presentan en la pintura monumental en forma de referencia a un objeto de culto y en los atavíos de ofrendantes antropomorfos distribuidos en secuencias. En el caso de las imágenes de ofrendantes, se trató de posibles grafemas que se presentan como unidades visuales coordinadas en el vestido y como marcas en el tocado y posiblemente servían para distinguir a los portadores en distintos niveles. La imagen de culto constituye un grafema con forma de nombre calendárico.

Como se vio, posiblemente los detalles del vestido de los ofrendantes de Teopancazco que algunos autores identifican como cerros con funciones toponímicas (Helmke y Nielsen 2011 en prensa), estuvieron presentes en la imaginería de Teotihuacan al menos desde la fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano, en el sector administrativo de La Ventilla; se trató de un motivo de amplia distribución en los conjuntos arquitectónicos de élite en etapas posteriores.

Por otra parte, al parecer los grafemas con forma de estrella no caracterizan las fases más tempranas en la pintura monumental teotihuacana, aunque según

Lombardo aparecen como signos figurativos y naturalistas en cenefas desde inicios de la fase Tlamimilolpa (1995: 22).

En cuanto al signo conocido como Bandas Entrelazadas, que constituye el centro compositivo de los murales de Teopancazco, hasta donde tengo conocimiento, se conoce en la pintura monumental sólo desde la Fase Xolalpan. Por otra parte, aunque la imagen del felino está presente desde inicios de la fase Tlamimilolpa, Lombardo afirma que sólo en esta fase aparece en la pintura mural el motivo conocido como Jaguar Reticulado, un personaje de la tradición cultural teotihuacana que al parecer fue referido por medio de un grafema y fue referido en los murales de Teopancazco y en el Conjunto del Sol, como figura frontal e imagen de culto.

LV Frente de Excavación 2

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. Posibles grafemas en los murales del Cuarto Norte y Cuarto Oeste. Cenefas y marcos con imágenes con forma de estrellas

Las estrellas, que hacen aparición como motivo figurativo desde por lo menos inicios de la Fase Tlamimilolpa, marcan posibles imágenes locativas o grafemas relacionados con la distinción de secuencias de ofrendantes. Posiblemente la imagen de las estrellas funcionó, en casos como el del Conjunto Jaguares, como una referencia icónica en imágenes emblemáticas asociadas con lugares o nombres de lugares.

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. Posibles grafemas en los murales del pórtico del Cuarto Este, Conjunto Jaguares Nivel Sacerdotes. Secuencias de ofrendantes

La secuencia de ofrendantes de La Ventilla es bastante tardía si se la compara con un fechamiento propuesto para los ofrendantes de Tetitla. La presencia de estas secuencias es testimonio de grandes programas centralizados de pintura monumental, dedicados a uniformar a ciertos sectores urbanos mediante la unidad temática y estilística de la imagen, aunque no hay consenso entre los autores que se dedicaron a fechar estas imágenes, si es que aparecen en los programas de la

pintura mural sólo en la fase Xolalpan, o se mantuvieron constantes desde la fase anterior; me inclino por la primera opción, pues no hay mayor evidencia de secuencias de ofrendantes en fases tempranas. Como se mencionó, al parecer, en lo que se refiere a las composiciones con secuencias de ofrendantes antropomorfos, estos programas caracterizaron sectores administrativos de distintos edificios de élite, no sólo los centros de barrio o de distrito.

Conjuntos o sectores residenciales

TPZ Salvo objetos de cerámica, no se conservaron grafemas que caractericen este sector de Teopancazco. Al parecer, se puede decir lo mismo de La Ventilla.

Unidades habitacionales. ***Viviendas***

TPZ Xolalpan. Entierro 4. Dos figurillas de cerámica con atavíos procedentes de un entierro infantil en el sector de viviendas del personal militar

Las figurillas fueron encontradas en un contexto funerario. Hay huellas de un trilobulado, motivo de temprana aparición, en la posible posición de grafema en la parafernalia de las figurillas. También se conservó un signo gráfico que caracteriza distintos escudos en la plástica de Teotihuacan, pero la datación de su primera aparición no es clara. Este signo se presenta en imágenes de escudos, tanto en posibles centros de barrio, como en otro tipo de conjuntos, en La Ventilla, en Teopancazco y Zacuala; también en distintas piezas de cerámica

4.6 CONTRASTES COMPOSITIVOS EN LOS GRAFEMAS DE DISTINTAS FASES TEMPORALES TEOTIHUACANAS, IMPLICACIONES

a) ¿Un sistema de comunicación mediante grafemas o varios sistemas yuxtapuestos?

El aumento en el *corpus* de muestras teotihuacanas posiblemente relacionadas con la transmisión de mensajes verbales presenta nuevos desafíos para su interpretación. De la clasificación del *corpus* surge la necesidad de una nueva distinción de los sistemas semióticos en los cuales participaban las imágenes icónicas, los grafemas y otros símbolos.

Una de las soluciones posibles para la clasificación y comprensión del *corpus* de grafemas se deriva de las asociaciones contextuales de éstos con las imágenes que los contienen, de los temas que se derivan de estas imágenes, también del medio plástico y de las funciones de los objetos en los cuales los grafemas se presentan. Tras observar las relaciones contextuales, ha sido posible distinguir que los posibles grafemas teotihuacanos al parecer se organizaban según distintos sistemas y códigos semióticos, los que se pueden relacionar con los propósitos para los cuales servían los grafemas y sus soportes. Tales sistemas y códigos posibilitaban la expresión de la identidad de distintos grupos sociales e individuos a través del vestido, incluido el registro de nombres personales, apelativos y también teónimos, referidos mediante grafemas, que pudieron a veces ser nombres calendáricos o imágenes emblemáticas. Al parecer hubo imágenes que servían para referir a distintos lugares, cargos y personajes, mediante algunos de sus atributos característicos, a estas se ha llamado provisionalmente en este trabajo como *emblemas*, su estatuto de grafemas debe ser revisado en cada caso. Bajo la categoría de los topónimos teotihuacanos por el momento se incluyen probables imágenes locativas, emblemas y posibles grafemas. Todo lo anterior lleva a una probable necesidad, conforme la evidencia arqueológica lo permita, de una revisión futura de los límites de la definición del grafema en el caso del *corpus* teotihuacano.

4.6.1 *La identidad de distintos grupos sociales e individuos a través del vestido*

Es necesario distinguir varios códigos conforme con los cuales los signos gráficos del vestido podían ser organizados, en distintas etapas del desarrollo de la urbe. Los distintos códigos se manifestaban en la estructura y forma misma del vestido, en el repertorio de signos y en su orden de aparición en los tocados, los vestidos y directamente sobre el cuerpo. También en las relaciones entre los anteriores, aún no esclarecidas en su totalidad, pues demandan un trabajo independiente, aunque se han mencionado cuándo y cómo los signos podían distinguir grupos sociales e individuos. Será necesario controlar las relaciones entre los aspectos anteriormente mencionados, con los posibles niveles jerárquicos marcados por medio del vestido que caracterizó oficios o cargos sacerdotales y/o militares y/o administrativos, además de los posibles vestidos de otros grupos sociales no relacionados con las élites.

Es posible distinguir algunos ámbitos de significación de los códigos que conformaban la semiótica del vestido teotihuacano según las funciones sociales de algunos personajes cuyas imágenes se presentan en la pintura mural, el grafiti, las vasijas de cerámica y las figurillas de cerámica. Se procuró distinguir los contrastes entre las actividades con las cuales se asociaban distintos personajes ataviados de maneras características y, como resultado, se identificaron ámbitos relacionados administrativos, rituales, religiosos y, tal vez, incluso lúdicos. Por medio de los vestidos y sus grafemas, al parecer, se distinguían, por lo menos, oficios, cargos, jerarquías, actividades grupos sociales e incluso individuos. Es posible que cada ámbito de significación tuviese códigos específicos. Estos códigos pudieron variar en las distintas fases temporales. En la Fase Xolalpan, por ejemplo, están las simples vestimentas de algunos grupos sociales cuya imagen se pintó en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla. En esos murales, al parecer, se caracterizó a uno o varios grupos sociales, integrados por personajes que se vuelven anónimos debido a la falta de signos particulares en sus atavíos. Estos personajes forman un grupo definido cuando se contrastan con otras figuras vestidas de maneras características. Además de la diferenciación de los grupos

antes descritos, están los contrastes con otras imágenes antropomorfas del programa narrativo de Tepantitla; se trata de los ofrendantes dispuestos en la parte superior de la composición. Este grupo social se distingue del anteriormente descrito por medio de la escala elegida para la presentación de su imagen y por las ostentosas vestimentas, las cuales contienen un repertorio de posibles grafemas y otros símbolos que integran a esos ofrendantes en un grupo social al interior del cual los individuos no son diferenciados. Como se vio, es posible por medio del vestido diferenciar las imágenes de los ofrendantes de distintos conjuntos, como las de los murales de Teopancazco y de La Ventilla. Lo anterior demuestra que en la Fase Xolalpan y posiblemente desde Tlamimilolpa, los grafemas y otros signos del vestido de los ofrendantes servían para distinguir grupos sociales y no individuos.

4.6.2 El posible registro de nombres personales y/o apelativos

Algunas figuras antropomorfas en diferentes soportes plásticos se distinguían por medio de sus nombres personales registrados sobre el cuerpo y el vestido y también en forma de grafemas exentos, en el caso de la pintura monumental, y puede ser el caso también de algunas vasijas cerámicas.

El registro, por medios instituidos, de nombres personales o apelativos, al parecer, estaba relacionado con varios temas culturales, como las imágenes de personajes de distintas jerarquías administrativas, también de algunos ofrendantes, o la referencia a personajes muertos y otros personajes cuyo estatuto social no es claro. Se vio también que hubo posibles registros de nombres calendáricos en inscripciones informales como el grafiti de La Ventilla. Hay que tomar en consideración que hay soportes en los cuales también pudieron haberse registrado algunos nombres personales, como son algunos de los sellos de cerámica y las orejeras; las últimas quedaron fuera de la presente investigación debido a las características de las publicaciones.

Los nombres se registraban mediante diversas soluciones compositivas, que daban forma a la referencia. Los recursos para registrarlos fueron los grafemas y los emblemas.

En el caso de los grafemas exentos, los nombres personales pueden reconocerse porque son signos que distinguen figuras idénticas, mientras que la identificación de los nombres personales en figurillas de cerámica es menos segura, pero posiblemente se presentó en forma de grafemas sobre atavíos que no asocian al personaje con un grupo social. Los nombres personales también pudieron registrarse en forma de grafemas distintos, colocados sobre los atavíos de representantes de un mismo grupo social. También, al parecer, se registraron nombres personales de personajes importantes con grafemas que no estaban relacionados con una imagen antropomorfa; es el caso de las vasijas que en su superficie presentan como tema único grafemas o imágenes emblemáticas. En ocasiones en las vasijas es posible reconocer nombres personales en combinaciones de signos sin coherencia icónica, en contextos en los cuales, en otras muestras, hay referencias a personajes.

Los recursos compositivos estaban relacionados con los soportes, ya fuera sobre muros, en interiores o exteriores, en pisos o en objetos portátiles diversos. Al parecer había códigos que normaban estas relaciones, los cuales derivaban de la función cultural del registro del nombre. Es necesario notar que los elementos gráficos marcados en el cuerpo no solamente podían referir a nombres o apelativos, sino a actividades o ceremonias específicas, como las del ritual funerario, actividades que podían contar con codificaciones específicas en el marco de las cuales la presencia del nombre adquiría sentido.

Un caso específico es el de los grafemas exentos en las secuencias de ofrendantes, es decir, aquellos grafemas que no se presentaban en el cuerpo y/o atavíos de los personajes. Tomemos como ejemplo los murales con imágenes de ofrendantes de Techinantitla. Los posibles grafemas de los atavíos sirven para identificar a los personajes como integrantes de un grupo social, mientras que los grafemas exentos distinguen entre sí a los miembros del mismo grupo. Los

grafemas y otros signos en los trajes de Techinantitla se distinguen de los de Tepantitla y de los de Teopancazco, y los grupos que se forman no comparten entre si ninguno de los posibles grafemas en las ubicaciones morfológicas que los caracterizan y distinguen. Además del código que regía la referencia a la actividad de la ofrenda y a la pertenencia a un conjunto arquitectónico específico, en las imágenes de Techinantitla interviene además otro código semiótico: aquel que en la pintura monumental y en la cerámica ritual servía, no para distinguir grupos sociales, sino individuos, posiblemente mediante el registro de nombres personales. Este código al parecer se caracterizaba por registrar grupos nominales y nombres personales simples, aunque, en ocasiones, este registro se utilizaba también para referir no a nombres personales sino a títulos, oficios y cargos, como lo muestran aquellas imágenes de secuencias de ofrendantes a los cuales anteceden signos gráficos idénticos.

En cajetes de cerámica funeraria se presentaban otros códigos semióticos distintos, pues posibles nombres y apelativos se esgrafiaban en el fondo de éstos, en ausencia de una figura antropomorfa o una pieza del atuendo a la cual referir o calificar, y su significación estaba relacionada con el ritual funerario.

Algunas figurillas de cerámica presentan grabados en la frente grafemas simples que las individualizan, sin otros rasgos en la cabeza que las distingan entre sí. Algunos grafemas en los tocados de las figurillas posiblemente, en ocasiones, referían a nombres o apelativos personales, aunque también debió haber habido símbolos de oficio, estatus y cargo.

4.6.3 Teónimos, referidos mediante grafemas que pueden a veces ser nombres calendáricos o imágenes emblemáticas

Los posibles teónimos se pueden distinguir en las imágenes a las cuales rinden culto secuencias de ofrendantes. Estos elementos a los cuales se rinde culto pueden presentarse en forma de grafemas o como posibles emblemas. Estos últimos se identificarían como imágenes compuestas por distintos signos en posición frontal que, en conjunto, conforman figuras antropomorfas. Estas figuras emblemáticas son de naturaleza ambigua y parecen combinar en ocasiones tanto

grafemas como atributos de un personaje referidos mediante recursos de la iconicidad. En la fase Xolalpan, estos *constructos* suelen presentar grafemas en el centro de los tocados y/o en sustitución de las cabezas. El repertorio de grafemas que podían ocupar estas posiciones debió de ser bastante limitado.

4.6.4 Las referencias al discurso verbal, en forma de grafemas adheridos o insertos en *volutas del habla*

Al parecer no se conservaron *volutas del sonido* con posibles grafemas asociados en las imágenes anteriores a la fase Xolalpan. Aunque tampoco se conservaron volutas con grafemas procedentes de las excavaciones en La Ventilla y Teopancazco, hay muestras con éstas en la pintura mural de Tepantitla, otro posible centro de barrio.

Recientemente se publicó un estudio en el cual se sostiene que, asociados a las *volutas del sonido* teotihuacanas, hubo dos grupos de signos y dos códigos según los cuales éstos se organizaban (Colas 2011). Pierre Colas propuso, para los signos *sobrepuestos* a las volutas, una *escritura de afijos,* resuelta mediante recursos glotográficos, con excepción de las imágenes de *flores*. El mismo autor explica que los signos *infijos* en las volutas presentan patrones de repetición y, por tanto, corresponden a una *escritura semasiográfica* (Colas 2011:21). Me parece posible que los signos infijos en volutas fueran referencias icónicas a objetos que, en su conjunto, remitían a temas y/o valores culturalmente establecidos en el marco del ritual religioso, aunque también podrían, por principio, constituir grafemas pertenecientes a un código semiótico particular, por ejemplo el de las referencia a oraciones o cantos rituales, sin embargo no coincido con las observaciones que sostienen que hay evidencia de estructuras sintácticas en la combinatoria de estos elementos. Por otra parte, la repetición de motivos en el contexto de las volutas no es un indicador de semasiografía, como tampoco la repetición de motivos en el contexto de los signos infijos en volutas es necesariamente un indicador de sintaxis; más bien parece que esos elementos dan cuenta de la existencia de ámbitos culturales en los cuales las asociaciones de motivos en las volutas adquirían determinados significados y sentidos.

Estoy de acuerdo con que, en el contexto de las volutas, los *afijos*, pero por principio también los *infijos*, pudieron ser signos glotográficos que referían a temas culturales estructurados, pero no necesariamente su distribución indicaría una correspondencia sistemática con la estructura sintáctica de una lengua; como fuera, no hay evidencia suficiente para sostener y demostrar esta afirmación o lo contrario. Es necesario subrayar que en algunas muestras, los signos que se presentan con las volutas muestran coherencia icónica, lo cual sugiere un uso metonímico de la imagen naturalista, para referir a pasajes de la tradición cultural.

4.6.5 Las imágenes emblemáticas que servían para referir a distintos lugares, cargos y personajes mediante algunos de sus atributos característicos

Se trata de personajes aludidos por medio de sus rasgos diagnósticos, constituidos por atributos característicos como es el caso, por ejemplo, de las bandas entrelazadas y ciertos tocados, pero que no necesariamente conforman un logograma u otra referencia verbal. Su diferenciación como un sistema de comunicación depende de que sea posible establecer relaciones consistentes entre este recurso de referencia y las situaciones en las cuales se utiliza; por lo pronto la evidencia permite proponer su existencia como recurso de referencia a personajes de culto y de las élites administrativas.

En ocasiones, los emblemas parecen incluir un uso metafórico de la imagen.

Hay posibles ejemplos de estos signos en los tocados de los murales de La Ventilla, y en las imágenes principales de las vasijas del ritual de terminación de Teopancazco. Habría un repertorio limitado de motivos en esta clase de imágenes. Pueden presentarse como signos simples o como compuestos, o en imágenes con base combinatoria mixta, construidas según principios de coherencia icónica que incorporan motivos simbólicos de diversa índole, desde grafemas hasta motivos con simbología religiosa o propia del registro gráfico de los nombres, oficios o cargos.

4.6.6 Los topónimos como imágenes locativas, emblemas o como grafemas.

Se presentan en forma de imágenes de árboles y plantas, también posiblemente como cerros, templos, imágenes ambientales con grafemas o imágenes de elementos topográficos o por medio de posibles nombres registrados con grafemas. Tal vez haya una correspondencia sistemática entre los topónimos y la presencia del registro de sustantivos geográficos.

Las referencias toponímicas posiblemente estaban presentes en la pintura mural de Teopancazco y La Ventilla. Posiblemente es el caso de los signos polilobulados con o sin componentes especificadores afijos o infijos (Nielsen 2006; Helmke y Nielsen en prensa). En este caso, los signos pertenecerían a un sistema de construcción de referencias toponímicas común con otros topónimos que presentan la imagen de árboles, plantas, templos, altares y quizás más posibles sustantivos geográficos. Algunos de estos signos parecen ser mixtos en lo que se refiere a los principios compositivos presentes en su construcción. Estas imágenes pueden conformar escenas o estar incorporadas en escenas de base combinatoria icónica.

También hay composiciones que muestran ambigüedad en los motivos que las integran y en tal caso conforman lo que llamo imágenes locativas, que tal vez funcionan como emblemas, pero no necesariamente implican referencias verbales, sino que los lugares a los que referían eran posiblemente reconocidos por medio de algunos atributos característicos.

Hay elementos que se consideran como grafemas que caracterizan a los programas de pintura monumental en el nivel urbano, en ciertas etapas constructivas, como son las estrellas y los polilobulados; algunos de estos programas prevalecen en más de una etapa constructiva.

b) Los grafemas en la Transición Tlamimilolpa – Xolalpan: ¿son los mismos mensajes? ¿Son las mismas élites?

El surgimiento y desarrollo histórico de los motivos que componen la imaginería de la plástica teotihuacana permanece en debate y, seguramente, el conocimiento del

repertorio de motivos se modificará con el desarrollo de la arqueología teotihuacana; sin embargo, hasta donde se sabe, caracterizan a las fases más tempranas (Tlamimilolpa Temprano, años 200 a 250 d.C.) las volutas entrelazadas, ganchos, motivos almenados o caracoles seccionados como los encontrados en La Ventilla.[10]

Además de los motivos procedentes de La Ventilla, que han pasado recientemente a formar parte de la clasificación de figuras de la plástica teotihuacana, hubo clasificaciones como las de Lombardo y Magaloni. Con base en estudios estilísticos y técnicos de la pintura mural de Tetitla, Magaloni considera como característicos de la primera fase técnica, anterior a Tlamimilolpa, las grecas ondulantes, los elementos que semejan flores, los círculos concéntricos y los motivos pintados en la Estructura 1B de La Ciudadela, también los murales de la subestructura del Palacio del Quetzalpapalotl o Templo de los Caracoles Emplumados, con motivos de flores, líquidos y aves, y el Mural del Jaguar del Conjunto Plaza Oeste; Lombardo menciona en la primera Fase Estilística a las bigoteras de la Plataforma con Volutas Entrelazadas del Conjunto de los Edificios Superpuestos. Caracterizan la fase Tlamimilolpa o *segunda fase técnica* los siguientes motivos: aves, felinos, conchas, estrellas, de cinco puntas, anteojeras, dentadura o boca, trilobulados, hojas de lirio, parras ondulantes, volutas del sonido, plumas, diademas, bigoteras, flores en volutas. Siendo motivos posiblemente tardíos el Dios de las Tormentas y las almenas (Magaloni 1995: 217-219).

Si bien es cierto que el valor sígnico de los motivos no necesariamente está relacionado con la denotación figurativa de la imagen visual, es necesario distinguir que el surgimiento de estas imágenes visuales en el *corpus* teotihuacano es condición previa para cualquier posible atribución de significado y/o sentido, durante la vigencia de las formas en un repertorio cultural de imágenes.

[10] Según Cervantes siguiendo a Gómez y Gazzola (2007: 181).

Es posible que durante Tlamimilolpa - Xolalpan grupos sociales de las élites relacionadas con el gobierno y la administración de recursos estuvieran ocupando áreas de La Ventilla y de Teopancazco. Algunos de los símbolos de poder que distinguían a estos grupos posiblemente se exponían en imágenes de grandes tocados de plumas. En La Ventilla también es posible reconocer como un signo que caracterizaba a las élites la máscara del Dios de las Tormentas. La máscara de este personaje si bien al parecer se presenta tardíamente en la pintura mural, en etapas tempranas parece haber referencias al mismo personaje en forma de anteojeras o círculos concéntricos y por medio de la característica bigotera, lo cual sugiere que, si bien no necesariamente hubo una continuidad de las élites, al menos si la hubo en algunos de los atributos con los cuales se identificaban.

De la Fase Tlamimilolpa - Xolalpan, en Teopancazco se conservaron imágenes sobre vasijas de cerámica depositadas en una ofrenda de terminación; los motivos que componen dichas imágenes en el presente estudio se han relacionado con el registro del cargo y aspectos del estatus de personajes de las élites. En una de las vasijas de la ofrenda mencionada posiblemente se aludió a un individuo relacionado con la Costa del Golfo; mientras que la otra vasija presenta una referencia a un grupo social considerado como típicamente teotihuacano: los portadores de los tocados de borlas, en sus múltiples variantes. Como se sabe, este tocado se ha relacionado con embajadores y/o altos funcionarios del gobierno teotihuacano, incluso con gobernantes, y en la cantidad de borlas se ha querido distinguir distintos niveles jerárquicos (Paulinyi 2001), todo lo cual perece altamente posible. En el caso de La Ventilla, la imagen del tocado tiene una marca adicional que lo vuelve específico: el signo al cual Langley denominó como *Core Cluster*, que se encuentra en el centro del penacho y que pudo aludir a actividades religioso-rituales que realizaba eventualmente el personaje que detentaba el cargo marcado por el tocado. Si se considera que esta imagen puede ser un indicador de la presencia en Teopancazco de los portadores de tales tocados, entonces hay un correlato de esta imagen en La Ventilla, pues como se vio, en la misma fase se pintó, en un sector residencial, un mural con la imagen de dos tocados alternos, que si bien no son el Tocado de Borlas, los

grandes penachos de plumas que los caracterizan dan cuenta de la pertenencia a las élites del grupo social que posiblemente los portaba. Algunos grupos de las élites se identificaban por medio de variantes del Tocado de Plumas, cuyas imágenes estaban ampliamente distribuidas en la plástica teotihuacana.

La Fase Xolalpan en el sector administrativo de Teopancazco, en cambio, se caracteriza por la presencia de imágenes de otros tocados, en las figuras de los ofrendantes. Los restos de las imágenes impiden una comparación adecuada de los tocados de ambas pinturas, pues en el caso de La Ventilla casi no queda nada de las cabezas de los personajes. Al menos se puede afirmar que en lo que respecta a los materiales conservados, no se observa continuidad temporal en los atavíos de las élites representadas en La Ventilla y Teopancazco.

La presencia de estas figuras en la pintura monumental de los sectores administrativos podría ser un indicador de las actividades de algunos de los ocupantes de éstos durante la Fase Xolalpan. La imagen de los ofrendantes se caracterizaba por una presencia en el nivel urbano; además, la pintura mural muestra que el grupo de funcionarios-ofrendantes cuya imagen se presenta en la pintura mural y en la cerámica ritual tenía subdivisiones internas que se marcaban en el vestido, en el nivel de los distintos conjuntos arquitectónicos y en el nivel de cada conjunto arquitectónico. Con todo, durante la fase Xolalpan los posibles grafemas que caracterizan a los ofrendantes de Teopancazco no son los mismos que se presentan en las composiciones semejantes de La Ventilla. No se conservaron motivos con el tema de los ofrendantes en estratos constructivos posteriores al mencionado, sin embargo persiste la duda de que el grupo social que posiblemente durante Xolalpan se representó mediante figuras antropomorfas (Manzanilla 2009), en la fase anterior se representó, en La Ventilla, por medio de la imagen del felino, que se encuentra en el mismo patio.

Con las debidas reservas derivadas de los distintos medios de transmisión de las imágenes, en La Ventilla y Teopancazco la diferencia entre las imágenes de tocados de la Fase Tlamimilolpa - Xolalpan, y las de la Fase Xolalpan puede ser indicador de un cambio en las élites de cada conjunto, pero también puede serlo

de la presencia de más de una élite representada en las imágenes de la plástica. Otra opción es la que se mencionó más arriba: las élites persistieron, pero cambió la manera de representarlas en la plástica, lo cual parece atinado, pues un mismo grupo social pudo estar representado en varios conjuntos arquitectónicos y en la continuidad de la función de algunos sectores.

Hay otro grupo social que puede estar está representado en la plástica de Teopancazco y posiblemente caracterizaba a algunos de los ocupantes del conjunto arquitectónico. Se trata de un grupo relacionado con el oficio militar, cuya imagen al parecer estuvo presente tanto en la pintura monumental, como en figurillas de cerámica funeraria. Los signos gráficos que caracterizan a este grupo social no se conservaron suficientemente para reconocer si había más de un posible grafema que los distinguía: el trilobulado. No se han publicado imágenes procedentes de las excavaciones en La Ventilla que permitan sostener la hipótesis de la presencia de un grupo de militares en el barrio, sin embargo, se puede observar que el signo Triángulo y Trapecio, que marca a uno de los tocados de la pintura mural de la Unidad 4 C-A, caracteriza a personajes que portan parafernalia militar en las imágenes procedentes del Patio Blanco de Atetelco, lo cual no necesariamente significa que el Triángulo y Trapecio fue un marcador del oficio militar, pero cabe la posibilidad de que el grupo social que se ocupaba de la administración de la producción artesanal de un sector de La Ventilla tuvo a su vez atribuciones marciales. En Teopancazco, los oficios de los ofrendantes y los militares aparecen en distintos grupos de personajes de la pintura mural. No hay evidencia de la presencia de tales personajes en fases anteriores a Xolalpan en La Ventilla ni en Teopancazco.

En la fase Tlamimilolpa - Xolalpan hubo, en la plástica de La Ventilla, referencias a otro posible grupo social de las élites teotihuacanas, se trata de personajes que al parecer se caracterizaban por tener grupos nominales con el elemento gráfico de la máscara con los atributos del Dios de las Tormentas. Como se mencionó más arriba, uno de los posibles grupos nominales presenta una máscara del Dios de las Tormentas marcada con un tocado que incluye el signo

Triángulo y Trapecio, mismo que se encuentra en los tocados de la Unidad 4 C-A. Podría ser un sólo grupo social fuera referido mediante ambas imágenes. Las dos pinturas son contemporáneas y no presentan correlatos evidentes en etapas constructivas anteriores o posteriores.

En resumen, la evidencia de imágenes de grupos sociales de Teopancazco y de La Ventilla puede indicar que hubo continuidad durante las fases Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan en algunas de las élites que ocupaban o laboraban en estos conjuntos, al menos en lo que se refiere a los grupos de ofrendantes; no hay evidencia suficiente para suponer una continuidad en las élites de Tlamimilolpa Temprano a Tlamimilolpa Tardío.

En la fase Tlamimilolpa - Xolalpan, los temas de la plástica que caracterizan a ambos conjuntos contienen posibles grafemas y refieren al parecer al registro de nombres y/o a la identidad de funcionarios posiblemente relacionados con las actividades de cada centro de barrio o distrito. En la fase Xolalpan – Metepec, en la plástica del sector administrativo de ambos conjuntos se presenta el tema de la exhibición de las actividades rituales del grupo social de los ofrendantes, aunque en Teopancazco también se hizo referencia a un grupo militar. Los grafemas en los atavíos de estos personajes servían para distinguir los representantes de cada conjunto, pero también posiblemente para distinguir actividades y/o jerarquías al interior del grupo de los ofrendantes. Los últimos posiblemente prevalecen como institución en algunos conjuntos arquitectónicos, pero su imagen posiblemente se transforma de felino a personaje antropomorfo.

Si seguimos la periodización de Lombardo, en el nivel urbano hubo continuidad en el uso de las imágenes de los polilobulados y ofrendantes antropomorfos desde la Fase Tlamimilolpa hasta fases tardías, lo cual daría cierta profundidad temporal a la evidencia de La Ventilla y de Teopancazco. Los ofrendantes estarían antecedidos por posibles grafemas desde la Fase Tlamimilolpa en Tetitla (Pórtico 1, mural 3), lo cual sin embargo parece poco probable, debido a la unidad que forma el resto de imágenes de ofrendantes distribuidas en la urbe. Lo que es interesante subrayar es que en el mencionado

mural de Tetitla hay evidencia de que la estructura básica del posible grafema o imagen emblemática que antecede al ofrendante se conservó desde la Fase Miccaotli, pues se trata de la configuración básica de los signos llamados *cosmogónico-calendáricos* de la Ciudadela, aunque este conservadurismo no necesariamente está ligado con la permanencia de su contenido simbólico.

Al parecer los distintos materiales con imágenes de La Ventilla y de Teopancazco muestran que desde Tlamimilolpa hasta Xolalpan - Metepec no fueron estrictamente los mismos mensajes los que se conservaron en la plástica, pero quizás son las mismas élites que se representan mediante distintos recursos simbólicos. En la anterior conclusión juega un papel primordial la distinta naturaleza y uso de los soportes de las imágenes.

A manera de conclusión

El primer motor de este trabajo fue el deseo de conocer la conformación y la distribución de la posible escritura en Teotihuacan; aspectos insospechados del tema se fueron perfilando en el transcurso de la investigación. Aunque quedó mucho trabajo aún por realizar, la comparación de las muestras de Teopancazco y La Ventilla permitió entrever algunas relaciones entre los conjuntos arquitectónicos más representativos de la polémica en torno a la escritura teotihuacana. Me doy por satisfecha si estas observaciones me permitieron aproximarme un poco a los signos visuales por medio de los cuales algunos teotihuacanos se definían a sí mismos, y a otros.

Al final de cada capítulo descriptivo hay un apartado con conclusiones parciales acerca de la función comunicativa del *corpus*; para evitar repeticiones, a continuación comentaré preferentemente acerca de los aspectos temáticos y compositivos.

1. Quiénes escribían y qué se escribía

Es necesario subrayar que toda inferencia acerca del uso de la posible escritura en Teotihuacan proviene de soportes y medios no perecederos; casi todas las muestras proceden de contextos y materiales relacionados con las actividades de las élites y toda inferencia tipológica debe partir de la conciencia de las limitaciones de la muestra. La única excepción son algunos objetos portátiles como figurillas y cajetes de cerámica, que tuvieron, al parecer, una distribución social más amplia.

De acuerdo con lo que es posible derivar de los restos arqueológicos, la posible escritura en Teotihuacan se caracterizaba por tener formas y temas específicos. Las muestras indican que se trató de breves mensajes verbales: la escritura se usaba para nombrar personas, dioses, cargos y lugares. Las llamadas *volutas del sonido* parecen ser la excepción, pues los grafemas afijos o infijos aparentan referir a temas rituales, por medio de conjuntos de motivos relacionados.

La imagen visual de la identidad, desde el punto de vista de las élites teotihuacanas, se infiere por factores múltiples. Primero, por el acceso mismo a la imagen plástica, plasmada en medios de prestigio; pero también por aspectos más específicos, como el deseo y la posibilidad de exhibir algunos símbolos de la tradición cultural, y por el uso significativo y contrastivo del vestido y del tocado. La identidad de distintos grupos sociales se especificaba también mediante posibles grafemas colocados en distintas áreas de los vestidos y parafernalia característica. Todo lo anterior lleva a subrayar que, en la antigua Teotihuacan, y hasta donde se sabe, muy pocos personajes fueron distinguidos por medio de nombres personales individuales en la plástica monumental; una de las muestras más importantes de estos nombres, al parecer, se encuentra en la Plaza de los Glifos de La Ventilla.

2. El registro del estatus

La transmisión y percepción del estatus por canales visuales está relacionada con la exhibición de símbolos del poder por parte de algunos grupos sociales.

La expresión visual del poder en Teotihuacan se asocia con la imagen de altos funcionarios gubernamentales, administradores y militares, los cuales se han identificado mediante indicadores múltiples. La transmisión del estatus por medios gráficos, en el caso que nos ocupa, se manifestó en el acceso diferencial, tanto de emisores como de receptores, a cierto tipo de composiciones en las cuales se recurría y refería a bienes simbólicos exclusivos; estas composiciones, al parecer, se presentaban en programas centralizados de pintura mural y de cerámica de élite. De manera implícita, seguramente el poder gubernamental y administrativo se expresó en la distribución de estas composiciones en sectores urbanos específicos, en una red de locaciones dedicadas a rituales particulares y a la administración.

Algunos autores han observado que en Teotihuacan hubo símbolos relacionados con determinados ámbitos de actividad social y parecen estar asociados con la expresión del poder; por ejemplo, en el campo de la ritualidad,

éstos se manifestarían en la imagen de oficiantes de actos cívicos y religiosos (Paulinyi 2001; Manzanilla 2008). La imagen de estos oficiantes, en la pintura mural y en la cerámica, ha sido clasificada en función de características específicas de los tocados de borlas (Paulinyi 2001). Sin embargo, hay que tomar en consideración que en la imagen plástica teotihuacana hay otros lujosos tocados que deben ser considerados a la hora de clasificar a los grupos de alto estatus.

Tanto los portadores del Tocado de Plumas, como los del más específico Tocado de Borlas, mostraban, por medio de sus atavíos, combinaciones de signos relacionados con la expresión de cargos religiosos, administrativos y militares. Prueba de ello son los tocados sobre las cabezas de las diversas figuras *en procesión,* zoomorfas y antropomorfas, en distintos conjuntos arquitectónicos y otras figuras pintadas en distintas combinaciones compositivas, en patios de congregación. Entre los múltiples elementos que distinguen a los tocados de plumas se encuentran los posibles grafemas, los cuales serían una expresión verbal del estatus. En este trabajo he hecho hincapié en que aún es prematuro distinguir estos últimos de otros símbolos que podrían referir, por ejemplo, a grados de oficios y ocupaciones específicas, de manera no verbal.

La imagen del tocado de plumas que se conservó en La Ventilla, Sector 4 C-A, tiene al Triángulo y Trapecio como grafema distintivo. Hay evidencia que indica que el Triángulo y Trapecio fue un marcador de cargo que portaban, junto con otros símbolos relacionados con el poder, como el tocado de plumas, el cetro y el lanzadardos ritual, algunos grupos sociales, como los que posiblemente se registraron en los muros que limitaban al Patio Blanco de Atetelco.

La actividad ritual en patios de congregación, apoyada por la pintura monumental con temas instituidos, resaltaría la importancia de los personajes pintados. Sería el caso del Patio Blanco, en el cual se propuso que se registró incluso la imagen de un gobernante (Headrick 2007). Lo que se confirma es que en ese patio las imágenes muestran, a través de algunos representantes de las elites, la relación entre el oficio militar y el poder político, pues las figuras armadas exhiben un símbolo panmesoamericano del poder: el lanzadardos ceremonial

(Slater 2011). Además del Triángulo y Trapecio, estos personajes portan distintos elementos en sus atavíos que pueden considerarse como grafemas, como la Voluta y el Nudo.

En La Ventilla, Sector 4C-A, y en el piso de la Plaza de los Glifos, el Triángulo y Trapecio fue incluido en la imagen de tocados de plumas en un sector que fue interpretado como residencias de administradores de la producción artesanal (Gómez 2000). Esa doble presencia en los Frentes de Excavación 2 y 4 de La Ventilla del Triángulo y Trapecio con distintos signos relacionados con las élites, fortalece una relación temática, al menos en ese caso específico, entre el Triángulo y Trapecio y el Dios de las Tormentas, considerada como una deidad que Manzanilla identifica con las élites de administradores y gobernantes de la urbe (Manzanilla 2008).

Como puede verse, en la plástica teotihuacana no hay constancia en la asociación de signos militares y administrativos, pues en pintura mural de La Ventilla no hay evidencia motivos o símbolos claramente marciales; mientras que en los murales de Teopancazco no hay evidencia de que los personajes armados tuvieran en sus trajes símbolos de cargos administrativos.

3. La jerarquía

Según propone Manzanilla, es posible distinguir la jerarquía en la ubicación de las estructuras arquitectónicas respecto a la calzada de los Muertos, en los tamaños de los conjuntos y de sus patios principales y en la cantidad y calidad de la pintura mural, entre otros indicadores (2009: 37). También es importante que los ofrendantes de la pintura mural fueron relacionados con representantes de altos cargos gubernamentales (Manzanilla 2008).

En la imagen visual teotihuacana, la jerarquía de los personajes se manifestaría en la estructura y en la marcación de los trajes con signos de cargos y oficios, con escalas determinadas por instituciones gubernamental-administrativas, religiosas y militares.

Ya se mencionó la hipótesis según la cual una marcación jerárquica se presenta en las distintas variantes del Tocado de Borlas (Paulinyi 2001); es necesario añadir que, como sucede en la imagen pintada en una vasija depositada en una ofrenda de terminación de Teopancazco, estos tocados algunas veces estaban marcados con grafemas u otros símbolos, además de las borlas. Durante eventos específicos, motivos distintivos colocados en los tocados podrían referir al cargo o a la actividad desarrollada por los portadores de éstos. Al interior de Teotihuacan, el Tocado de Borlas puede distinguirse en la pintura mural de Techinantitla y en piezas de cerámica. El tocado de plumas, en cambio, es un distintivo de muchos de los ofrendantes de la pintura mural y de otros posibles personajes de las élites, referidos por medio de las figurillas y vasijas de cerámica.

Se ha argumentado acerca de una preponderancia jerárquica del Tocado de Borlas como marcador del más alto estatus en la estructura del gobierno teotihuacano (Cowgill 1992; Paulinyi 2001). Esto tiene sentido si el conjunto arquitectónico de Techinantitla fue una sede fundamental de dicho poder; sin embargo, la distribución de las escenas con ofrendantes y otras figuras en procesión en importantes locaciones, como el Conjunto del Sol, muestra que aún es necesaria una revisión de la valoración de la imagen del Tocado de Borlas como jerárquicamente superior a otros tocados de plumas. El Tocado de Borlas tampoco es el único atavío que caracteriza a la imagen de la deidad estatal teotihuacana.

Las imágenes de los grandes tocados de plumas parecen marcar, por excelencia, la jerarquía de los ofrendantes. Las formas de los tocados de plumas y los grafemas colocados al centro de los penachos y en otros lugares, permiten diferenciar, en el nivel urbano, a distintos grupos de ofrendantes. Como se mencionó, tan sólo en Atetelco, los personajes pintados en el Patio Blanco presentan en los tocados de plumas el Triángulo y Trapecio, pero también otros posibles grafemas que distinguen posibles grupos sociales entre ellos, mientras que en las manos muestran parafernalia relacionada con la ostentación del poder. Un personaje antropomorfo distingue su tocado con el Triángulo y Trapecio, pero

lleva en ambas manos lanzas o dardos y un cuchillo; otra figura antropomorfa comparte con la anterior el signo que distingue al tocado, pero presenta como ofrenda un cuchillo con un corazón ensartado en una mano, en la otra lleva dardos. Otro se distingue porque al centro de su tocado lleva una cabeza de ave, mientras sujeta con la mano un cetro; pero, en otro sector de Atetelco, la imagen de un ofrendante antropomorfo con una cabeza de ave en el centro del tocado, está relacionada con el vertimiento de libaciones y con una gran trompeta de caracol. Es necesario subrayar que aunque todos los murales mencionados aparentan responder a las características de los *sacerdotes procesión*, sólo el último personaje se presenta en una composición que claramente se relaciona con otras secuencias de ofrendantes pintadas en los muros teotihuacanos. Es difícil, por el momento, distinguir cuál fue la escala que regía estos símbolos jerárquicos, si la hubo.

Idealmente, la distinción jerárquica por medio de grafemas podría estar expresada cuando imágenes o grafemas idénticos se distinguen por medio de componentes distintos, pero esta distinción no permite aún establecer cuál marcador fue considerado superior. Este es potencialmente el caso de las figuras de ofrendantes de Techinantitla que están marcadas con grafemas exentos; en la composición no hay evidencia que nos permita distinguir una escala jerárquica.

4. Marcadores de cargo

La combinación de la forma misma de los tocados de plumas con los diferentes símbolos o grafemas colocados en éstos posiblemente marcó cargos. Los zoomorfos, además de otros signos que aparecen en el centro de los tocados, y la forma misma de algunos tocados que portan los ofrendantes en la pintura mural de distintos conjuntos arquitectónicos, podían constituir unidades de significado. No necesariamente se trataría de la marcación de distintos grados en una escala jerárquica, pudo tratarse de marcadores de especialización. Una posibilidad es que todos los signos en los tocados pudieron ser marcadores del mismo cargo, pero podrían distinguir rasgos como la adscripción funcionaros a distintos conjuntos arquitectónicos y sectores.

Es necesario retomar una observación hecha por Kubler, acerca de las posturas de los personajes en la plástica teotihuacana (1967: 6), y distinguir a los ofrendantes de perfil, como oficiantes de culto, de los frontales, que parecen ser imágenes de los objetos de culto.

Los signos zoomorfos en el contexto de los tocados de los ofrendantes de perfil de la pintura mural son: cabezas de aves (Atetelco y Tepantitla), reptiles (Tepantitla), felinos (Teopancazco y Jaguar Reticulado de Tetitla) y cánidos (en los personajes antropozoomorfos de Atetelco). Según una propuesta elaborada por Manzanilla, Teotihuacan estuvo dividida en cuatro distritos, cada uno caracterizado por un animal emblemático: al noreste jaguares y figuras con anteojeras, al noroeste aves, al sureste serpientes y al suroeste coyotes y cánidos (2009: 37). Es necesario, sin embargo, tener cautela en la identificación de los ofrendantes con cuadrantes y esperar mayores datos, pues la distribución de las escenas mencionadas no muestra un orden claro en ese sentido; además de que las composiciones con los personajes con cabeza de cánidos de Atetelco no corresponden cabalmente a la concepción de las secuencias de ofrendantes. Este tema amerita un estudio específico que me propongo continuar próximamente.

En el caso de las vasijas de cerámica, grafemas exentos podrían referir al cargo cuando ofrendantes idénticos están antecedidos por grafemas idénticos, como es el caso de una vasija procedente de Santiago Ahuizotla (von Winning 1949: fig. 10).

5. La escritura de nombres

En la antigua urbe de Teotihuacan, el registro gráfico de posibles nombres personales pudo llevarse a cabo por medio de distintos recursos de significación: tanto por referencias icónicas como por grafemas.

Nombres personales calendáricos

Se presentan como grafemas exentos que anteceden a figuras antropomorfas; los grafemas están formados por característicos signos sobrepuestos a números. Es

el caso del grafiti de La Ventilla (King y Gómez 2004: 240, fig. 20), y de un fragmento de cerámica hallado por Séjourné (1966 a: fig. 90).

En ambas muestras la figura humana pudo estar reducida por medio de recursos de la sinécdoque. En el grafiti de La Ventilla se trató de un busto. En el caso del fragmento cerámico hallado por Séjourné, está claro que un grafema antecede al personaje representado por medio de una cabeza antropomorfa, pues el primero está compuesto por un signo Triángulo y Trapecio sobrepuesto al número 1; así queda claro que lo más probable es que se trató del registro de un nombre calendárico y de la referencia icónico-naturalista al personaje nombrado.

También podrían ser nombres calendáricos los cartuchos con numerales grabados sobre una famosa escultura de bulto con forma de serpiente enroscada, hecha en tecali (Taube 2011: 79, fig. 5.1).

En algunos cajetes de cerámica suelen presentarse signos aislados grabados en el fondo que podrían ser nombres calendáricos o registros de fechas importantes (Caso 1966: fig. 2).

Nombres personales no calendáricos

La seguridad a la hora de identificar algunos nombres personales es menor cuando no hay signos calendáricos. El formato gráfico de algunos nombres personales podría distinguirse en imágenes como las de los ofrendantes de Techinantitla, en las cuales personajes idénticos están antecedidos por grafemas formados por un elemento común en forma de tocado y componentes específicos que distinguen a cada uno de los personajes.

También podrían constituir nombres personales las secuencias de grafemas en las paredes de vasijas de cerámica (Séjourné 1966 b: fig. 164). En algunos casos, se puede considerar que por medio de los grafemas antecediendo a figuras antropomorfas se registraron nombres personales, reducidos por medio de recursos de la sinécdoque; es el caso de algunas imágenes que se presentan en vasijas de cerámica (Séjourné 1966 b: fig. I).

Algunos nombres personales no calendáricos podrían estar registrados como signos unitarios, grabados en el fondo de cajetes cerámicos como los hallados durante las excavaciones de Séjourné (1966 b: figs. 79, 136, 156).

En el caso de la vasija con tocados de borlas de Teopancazco (Manzanilla 2003: 51), no es posible distinguir con certeza la función del grafema en el centro del penacho, debido a que son necesarios más ejemplos para comprobar si hay una relación consistente entre los tocados de borlas, el signo identificado como *Core Cluster* e indicadores de oficios y cargos específicos. Considero que lo más probable es que el signo mencionado no marcó un nombre personal, debido a que el *Core Cluster*, en ningún contexto publicado, fue usado en el registro gráfico de posibles nombres personales.

Figurillas: cuerpo y tocados

Aún es necesario hacer un trabajo de clasificación de las figurillas teotihuacanas que incluya los grafemas como rasgo distintivo; inicié esta clasificación con materiales de Teopancazco, obtenidos durante el Proyecto "Teotihuacan: élite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco", dirigido por la Dra. Linda R. Manzanilla. Por lo pronto, hasta que sea posible realizar una clasificación más amplia, sólo es posible adelantar, como una hipótesis a desarrollar en un trabajo posterior, que el significado de los grafemas en las figurillas estaba relacionado con su distribución en el cuerpo, en el vestido y en el tocado, y que estos significados deben haberse regido conforme distintos códigos relacionados con las funciones del vestido como marcador de la identidad, tanto de grupos sociales, como de individuos. Potencialmente, algunos de estos grafemas pudieron haber registrado nombres personales, sobre todo si se presentan en la situación en la cual personajes o atributos idénticos están marcados con grafemas distintos.

Llama la atención el contraste entre posibles nombres calendáricos y nombres de otro tipo que se presenta en los cajetes de cerámica esgrafiada. Una posible explicación sería que el uso del nombre calendárico pudo constituir un

marcador jerárquico. También es posible que, en algunos grupos sociales, el registro del nombre calendárico estuviera sujeto a prohibiciones culturales.

Orejeras

Las orejeras son otro soporte de posibles grafemas teotihuacanos relacionados con la distinción de la individualidad o con la pertenencia a grupos sociales. Debido a las características de las publicaciones de estos materiales, las orejeras teotihuacanas quedaron fuera de los límites del presente estudio.

Teónimos calendáricos

La existencia de un registro gráfico de teónimos se infiere de las composiciones naturalistas en las que los personajes se presentan en actitud de rendir culto a objetos o grafemas. Es el caso de pinturas murales como las del Cuarto 1 de Teopancazco; los ofrendantes rendían culto a un grafema que parece que representó al personaje de culto. Se trata del antecedente conceptual de un recurso compositivo atestiguado en monumentos del Posclásico en el México central, que combina grafemas e imágenes naturalistas, formando una unidad de sentido.

A partir de los murales de Teopancazco se deriva, como otra conclusión, que los teónimos también pudieron haber sido referidos por medio de recursos emblemáticos. Es necesario ser cuidadosos a la hora de la identificación, puesto que posibles símbolos de cargo podrían con facilidad ser confundidos con teónimos; por ejemplo, en el caso de imágenes con atributos del Dios de las Tormentas. La imagen de Tláloc fue asociada en el Posclásico con la representación del poder en Mesoamérica y durante el Clásico, particularmente en Teotihuacan, el Dios de las Tormentas fue identificado con élites administrativas (Contel 2008; Manzanilla 2008). Al parecer, muchos de los signos gráficos relacionados con este personaje deben ser interpretados como posibles referencias a cargos y no a teónimos.

Teónimos no calendáricos

Se trataría de figuras construidas por medio de recursos emblemáticos, que se presentan en varios modelos compositivos. Es el caso de las secuencias de ofrendantes que rinden culto a distintos objetos, con frecuencia de inspiración antropomorfa, aunque no siempre. Por ejemplo, en los segmentos de la parte alta del muro en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, los ofrendantes dirigen su culto a una figura; en ese caso, la combinación de todos los atributos permitiría identificar al objeto de culto, aunque no sería una identificación necesariamente relacionada con la *lectura* de un logograma.

Otros posibles teónimos podrían estar registrados como figuras frontales de inspiración antropomorfa, que suelen presentar posibles grafemas en vez del rostro o en los tocados, pero que no constituyen objetos de culto en escenas de ofrendantes en procesión. Hay figuras con estas características en el Conjunto del Sol (Cuarto 23, Cuarto 18, Pórtico 18), en el Palacio Jaguares (Patio 20), y en Tetitla (Pórtico 1, Pórtico 11). Todas estas figuras podrían presentar reducciones en forma de sinécdoque; por ejemplo, es posible que en el contexto de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, la cabeza del ave que llevan al centro del tocado los ofrendantes refiriera a la imagen de culto ubicada en el centro compositivo, por medio de recursos emblemáticos.

Topónimos e imagen locativa

Llama la atención la ausencia de grafemas específicos en ciertas muestras con motivos identificados con topónimos; es el caso de las imágenes identificadas como *cerros* (Angulo 1995; Nielsen 2006), y *techos de templos* (García-des-Lauriers 2000; Taube 2011); aunque también sucede en algunos elementos fitomorfos. En algunos casos se presenta ambigüedad en la significación de elementos topográficos; en las imágenes de plantas, esto ha sido explicado, en su momento, por medio de la distinción en un contexto plástico, de lugares referenciados por medio de un nombre y meras imágenes de plantas (Pasztory 1988). Si esta interpretación es correcta, lo cual parece verosímil, algo análogo podría suceder con algunas imágenes de secuencias de cerros no marcadas con

grafemas y con algunos templos y techos; podría tratarse de referencias de tipo icónico-naturalista que conforman ambientes topográficos.

En ocasiones, en contextos en los cuales suele haber referencias a ambientes topográficos, se presentan posibles grafemas que no están relacionados con ningún posible sustantivo geográfico. Es el caso de algunas cenefas y marcos formados por secuencias de estrellas, como en el Frente 2 de La Ventilla, en los cuales las estrellas pudieron funcionar como grafemas con funciones toponímicas; sin embargo, en ausencia de un posible grafema con valor de sustantivo geográfico, por el momento no es posible demostrarlo.

La *imagen locativa* se presenta cuando no es posible distinguir una referencia toponímica verbal de una composición naturalista. Hay que tomar en cuenta que las categorías anteriores se pueden presentar combinadas.

Volutas del sonido

En la plástica teotihuacana, la forma de las volutas, al parecer, se usó para diferenciar entre tipos de sonidos (Ibarra 2004). Colas distinguió dos organizaciones de los grafemas en las volutas: signos infijos, de uso *semasiográfico,* según el mismo autor, y signos afijos, de uso *glotográfico* y *semasiográfico* (Colas 2011).

Aunque en la distinción de Colas se confunden combinatorias con base icónica, con organizaciones de signos fundamentadas en principios simbólicos, sus observaciones acerca de diferentes patrones de organización de signos infijos y afijos en las volutas son muy atinadas. Con antecedentes en los trabajos de Barthel (1982, 1987), Langley (1986) y Pasztory (1988), distinguió el inventario de signos infijos, de los afijos. Aceptó la identificación de imágenes de flores afijas como referencias a cantos bellos. Señaló que las volutas complejas se caracterizan por presentar signos infijos y afijos, los cuales, con pocas excepciones, *se excluyen mutuamente, sugiriendo diferentes funciones para esos signos* (Colas 2011: 18). Coincido con el autor cuando distingue que, en el contexto de las volutas, al parecer hay signos que no tuvieron una codificación

verbal, pero considero que esos signos no constituyen grafemas, ni mucho menos signos *semasiográficos*, sino referencias visuales de tipo icónico, naturalista y figurativo, ubicadas en un contexto de significación complejo, pues en las volutas se combinan recursos simbólicos e icónicos.

En las volutas parece haber grafemas y también referencias a temas del ritual religioso y del ritual cívico logradas por otros medios, que no son la combinación de grafemas. No es posible distinguir lo cívico de lo religioso en el caso de las imágenes de los murales con el tema de los ofrendantes, y estos murales suelen presentar volutas complejas.

En los murales del Pórtico 2 de Tepantitla hay volutas marcadas con signos que parecen referir a las actividades descritas por medio de escenas naturalistas que no están relacionadas con las secuencias de ofrendantes. Es necesario subrayar que, en el contexto de las volutas de Tepantitla, se presentan signos combinados con numerales los cuales no parecen referir a nombres personales, sino a la actividad descrita en la escena correspondiente.

También hay fragmentos de cerámica que presentan signos con evidente coherencia icónica, afijos a volutas.

6. Otra clase compositiva: los llamados emblemas

En el presente trabajo se definió una clase compositiva teotihuacana que, al parecer, estaba especializada en la referencia a nombres individuales o teónimos, por medio del registro icónico de rasgos diagnósticos, ya fuera de la deidad, o del lugar al cual se aludía. De manera provisional, esta clase compositiva se denominó como *emblemática* y sus características son distintas de las de las imágenes emblemáticas descritas por Taube (2011: 84).

7. Temporalidad

Por último, es necesario subrayar que la identificación del surgimiento de los diversos motivos que componen el inventario teotihuacano está en proceso y depende de los hallazgos arqueológicos que constantemente se llevan a cabo en Teotihuacan.

El surgimiento de una figura en la plástica teotihuacana no equivale al surgimiento de un grafema que se identifica por medio de esa figura, los grafemas se identifican por un posible uso glotográfico.

En el caso teotihuacano, la identificación del uso de la imagen como grafema es multifactorial. En este sentido se puede considerar que, aunque puede haber habido un uso de grafemas en etapas más tempranas, la identificación más sólida de la aparición de éstos es en materiales de la fase Tlamimilolpa - Xolalpan (posterior al año 350 d.C.), en el Conjunto de los Glifos de La Ventilla. En etapas anteriores, existe todo un inventario de motivos que en etapas tardías tuvieron presencia como grafemas, pero los contextos compositivos no aportan datos que permitan la identificación de esos signos como grafemas.

CATÁLOGO DE GRAFEMAS

A continuación se presenta un listado de signos que a lo largo de este trabajo he observado que se presentan en contextos de posibles grafemas y que no fueron registrados en el catálogo de signos de notación elaborado por Langley (1986, 2002).

Antepuesto a cada paréntesis se registra, en cada caso, si el signo del *corpus* que se registra se presenta como un posible grafema discreto, o se trata de un grafema inscrito en un posible compuesto formado por más unidades; esta marca permitirá en un futuro comparar con facilidad cada grafema con otras apariciones y corroborar o corregir si se trata de una unidad. A continuación se registran las iniciales de mi apellido: VB, para distinguir los signos del presente catálogo de aquellos clasificados por Langley como signos de notación. Después de las iniciales sigue la numeración conforme su orden de aparición en el presente trabajo, un nombre, convencionalmente impuesto con base en la interpretación de

las figuras, que facilita la memorización e identificación de la configuración del signo; este nombre está impuesto como un simple apoyo mnemotécnico y no representa el valor del signo. Después del nombre convencional sigue el año de registro.

Teopancazco:

Sellos
GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)
GD (VB 2 ZOO PUNTOS 2012)
Escudo
GD (VB 3 ESCUDO A 2012)
Vasija
GD (VB 4 TRÉBOL 2012)

La Ventilla:

Piso LV PG SHD1:
GC (VB 5 BOLSA 2012)[1]
GC (VB 6 SOPORTE 2012)
GC (VB 7 HERRAMIENTA 2012)
GC (VB 8 CUERNO 2012)
GD (VB 9 RECIPIENTE? 2012)
GC (VB 10 SONIDO? 2012)
Piso LV PG SHD 2:
GC? (VB 11 BASE 2012)
GD (VB 12 REDONDEL? 2012)
GD (VB 13 FRAGMENTO 1 2012)
PISO LV SHD 3:
GC (VB 14 AGUJA?)
Piso LV PG SHD 4:
GD? (VB 15 FRAGMENTO 2 2012)
Altar LV PG:
GD? (VB 16 FRAGMENTO 3 2012)
Piso LV PG CON 3:
GC (VB LV 17 OREJERA 2012)
Muro LV PG SHC:
GD? (VB 18 FRAGMENTO 4 2012)
Grafiti LV PG CON
GD (VB 19 BUSTO 2012)
Cajete LV Entierro 144:

[1] Es necesario aún revisar los posibles rasgos diagnósticos de este signo. Langley registró entre los signos de notación un elemento completo que se presenta en el piso de la Plaza de los Glifos, pero por alguna razón no explicada omitió el otro signo semejante.

GD? (VB 20 VASIJA 2012)
Incensario LV
GC (VB 21 PERFIL MAYA 2012)

Oztoyahualco:

Incensario tipo teatro OZ Entierro 8:
GD (VB 22 ANTORCHA CON VOLUTAS 2012)

Conjunto del Sol:

GC (VB 23 CUEVA? 2012)

Techinantitla:

GD (VB 24 BOCA CON VOLUTAS 2012)

Tepantitla:

GD (VB 25 MONTÍCULO 2012)
GD (VB 27 INSECTO 1 2012)
GD (VB 28 FIGURA ONDULADA 2012)
GD (VB 29 INSECTO 2 2012)
GC (VB 30 OVALOS 2012)
GD (VB 31 BASE PLANTA 2012)
GD (VB 32 FORMA COMPUESTA 2012)
GC (VB 33 PLANTA CON RAÍCES 2012)
GD (VB 34 CARACOL? 2012)
GD (VB 35 SEMICÍRCULO RECTÁNGULO 2012)
GC (VB 36 HOMBRE 2012)
Figurillas frente:
GD (VB 37 DOS CÍRCULOS 2012)
GD (VB 38 FIGURA CON FLECOS 2012)
GD (VB 39 TRES CÍRCULOS VERTICAL 2012)
GD? (VB 40 SEMILLA 2012)
GC? (VB 41 TRILOBULADO RAYOS 2012)
GC? (VB 42 VASIJA 2? 2012)
GD (VB 43 TRIÁNGULO 2012)
G? (VB 44 VERDURA? 2012)
Sellos:
G? (VB 45 VIEJO CON BASTÓN 2012)
GC? (VB 46 ZOOMORFO A 2012)
GD (VB 47 CASCABEL 2012)
GD (VB 48 ZOOMORFO B 2012)
GD (VB 49 ESPIRAL DOBLE 2012)
GD (VB 50 VENADO? 2012)
GD (VB 51 BATRACIO 2012)

GD (VB 52 COSOGÓNICO CALENDÁRICO 2012)

Vasijas:

GD (VB 53 CRUZ CON CENTRO 2012)
GC (VB 54 DESCONOCIDO A 2012)
GC (VB 55 MANTA 2012)
GD (VB 56 NOPAL 2012)
GD (VB 57 XIPE 2012)
GD (VB 58 LANZADARDOS 2012)
GD (VB 59 MONO 2012)
GD (VB 60 ROSTRO FRONTAL 2012)
GD (VB 61 DOS CABEZAS AVE 2012)

Atetelco:

GD (VB 62 CABEZA DT FRONTAL 2012)

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, Carmen y Rubén Cabrera Castro
1998 "Figura pintada sobre piso en La Ventilla, Teotihuacan", en *Arqueología*, núm. 22, Revista de la Dirección de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México: 3-15.

Altschul, Jeffrey H.
1987 "Social Districts of Teotihuacan", en *Teotihuacan. Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, Emily McClung de Tapia y E. Childs Rattray (eds.), UNAM-IIA, México: 191-217.

Alleton, Vivianne
2001 "El nombre propio en China entre escritura y oralidad", en *El nombre propio,* Anne-Marie Christin (comp.), GEDISA, Barcelona*:* 71-79.

Angulo, Jorge
1987 "Nuevas consideraciones sobre Tetitla y los llamados conjuntos departamentales", en *Teotihuacan, nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas,* Emily McClung de Tapia y Evelyn Childs Rattray (eds.)*, Serie Antropológica 72,* UNAM-IIA, México: 275-315.
1995 "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo II Estudios*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 459-483.

Armillas, Pedro
1950 "Teotihuacán, Tula y los toltecas. Las culturas postarcaicas y pre aztecas del centro de México. Excavaciones y estudios 1922- 1950", en *Runa: archivo para las ciencias del hombre*, núm. 3 (1-2), Buenos Aires: 37-70.

Austin, John L.
1955 *Cómo hacer cosas con palabras,* edición electrónica de www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en línea: http://www.google.com.mx/search?client=opera&rls=en&q=www.philosophia.cl/Escuela+de+Filosof%C3%ADa+Universidad+ARCIS&sourceid=opera&ie=utf-8&oe=utf-8

Aveleyra Arroyo de Anda, Luis
1963 *La estela teotihuacana de La Ventilla*, Cuadernos del Museo Nacional de Antropología I, MNA-INAH, México.

Barba, Luis, Agustín Ortiz y Linda R. Manzanilla
2007 "Commoner Ritual at Teotihuacan, Central Mexico. Methodological Considerations", en *Commoner Ritual and Ideology in Ancient*

Mesoamerica, Nancy Gonlin y Jon C. Lohse (eds.), University Press of Colorado, Boulder: 55-82.

Barbour, Warren
1975 *The Figurines and Figurine Chronology of Ancient Teotihuacan, Mexico*, Tesis de Doctorado en Antropología, Departamento de Antropología, The University of Rochester, Nueva York.
1993 "Host Figurines", en *Teotihuacan, Art from the City of Gods*, Kathleen Berrin y Esther Pasztory (eds.), Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco: 210.

Barthel, Thomas
1982 "Veritable "Texts" in Teotihuacan Art?", en *The Masterkey*, vol. 56, enero–marzo, Los Angeles Southwest Museum, Los Angeles: 4-12.
1987 "Deciphering Teotihuacan Writing", en *Indiana 11*, Berlin: 9-18.

Benveniste, Émile
1979 *Problemas de lingüística general II*, Siglo Veintiuno Editores, México.

Beramendi-Orosco Laura E., Galia Gonzalez-Hernandez, Jaime Urrutia Fucugauchi, Linda R. Manzanilla, Ana M. Soler-Arechalde, Avto Goguitchaishvili, Nick Jarboe
2009 "High Resolution Chronology for the Mesoamerican Urban Center of Teotihuacan Derived From Bayesian Statistics of Radiocarbon and Archaeological Data", en *Quaternary Research*, vol. 71 (2), marzo, Washington: 99-107.

Beristaín, Helena
1997 *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México.

Berlo, Janet C.
1989 "Early Writing in Central México, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000", en *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, Richard Diehl y Janet Berlo (eds.), , Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.: 19-47.
1992 "Icons and Ideologies at Teotihuacan: The Great Goddess Reconsidered", en *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.: 129-168.

Bernal, Ignacio
1963 *Teotihuacan*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Bernal, Guillermo

2008 “Cuevas y pinturas rupestres mayas. Ti´ik way-nal, en el lugar del abismo negro”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 93, septiembre-octubre, Editorial Raíces, México: 35-40.

Berrin, Kathleen
1988 “Reconstructing Crumbling Walls: A Curator´s History of the Wagner Murals Collection”, en *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Kathleen Berrin (ed.) University of Washington Press, Seattle: 24-44.

Betró, María
1998 *Jeroglíficos egipcios. 580 signos para comprender el antiguo Egipto*, Témpora Ediciones, Madrid.

Blanco, Alicia, Bernardo Rodríguez, Raúl Valadez
2007 “El lobo mexicano (*Canis lupus baileyi)* en el contexto cultural prehispánico: los restos arqueozoológicos e iconografía”, en AMMVEPE, vol. 18, no. 4, julio-agosto, México: 95-106.

Browder, Jennifer K.
2005 *Place of the High Painted Walls: The Tepantitla Murals and the Teotihuacan Writing System*, Tesis de Doctorado en Antropología, Departamento de Antropología, University of California, Riverside.

Butzer, Karl W.
1989 *Arqueología –Una ecología del hombre: Método y teoría para un enfoque contextual,* Ediciones Bellaterra, Barcelona.

Cabrera, Rubén
1995 a “Teopancazco, Casa Barrios o Del Alfarero”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 157-163.
1995 b “La cronología de los murales de Atetelco”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: XXVI-XXIX.
1995 c “Amanalco. Barrio de las pinturas saqueadas”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 130-137.
1995 d “Atetelco”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 202-256.
1996 “Figuras glíficas de La Ventilla, Teotihuacan”, en *Arqueología*, vol. 15, Revista de la Dirección de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México: 27-40.
2000 “Teotihuacan Cultural Traditions Transmitted into the Postclassic According to Recent Excavations”, en *Mesoamerica´s Classic Heritage ,from*

Teotihuacan to the Aztecs, David Carrasco, Lindsay Jones et al. (eds.), University of Colorado Press, Boulder: 195-218.

2001 *"*Cerámicas teotihuacanas con motivos iconográficos", en *Teotihuacan Notes: Internet Journal for Teotihuacan Archaeology and Iconography,* NOTES I-5.
Disponible en línea:
http://archaeology.asu.edu/teo/notes/RC/notesI_5.htm

2002 **"**La expresión pictórica de Atetelco. Teotihuacan. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano", en *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz (ed.), UNAM-IIA-IIE/CONACULTA, México: 137-164.

2011 "El conjunto Arquitectónico de Atetelco. Excavaciones, estudios y resultados generales", en *Investigaciones recientes en el conjunto arquitectónico de Atetelco, Teotihuacan*, Rubén Cabrera y Verónica Ortega (eds.), INAH, México: 1-17.

Cabrera, Rubén y Sergio Gómez

1998 *Proyecto Atetelco. Informe de los resultados de la Primera Temporada de Campo. (Noviembre de 1997- Abril de 1998),* mecanoescrito, INAH, México.

Cardona, Giorgio

1994 *Los lenguajes del saber,* GEDISA*,* Barcelona.

Caso, Alfonso

1942 "El paraíso terrenal en Teotihuacan", en *Cuadernos Americanos* 1(6) México: 127-136.

1960 "Glifos teotihuacanos", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XV, México: 158-161.

1966 "Dioses y signos teotihuacanos", en *Onceava Mesa Redonda*. *Teotihuacan*, Sociedad Mexicana de Antropología, México: 249-277.

1967 *Los calendarios prehispánicos,* Serie Cultura Náhuatl. Monografías 6, UNAM-IIH, México.

Cervantes, Lizeth

2007 *La pintura mural y la función de los espacios en los conjuntos del barrio La Ventilla*, *Teotihuacán*, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Coe, Michael D.

1995 "On *Not* Breaking the Indus Code", en *Antiquity*, no. 69: 393-395.

Colas, Pierre R.

2011 "Writing in Space: Glottographic and Semasiographic Notation at Teotihuacan", en *Ancient Mesoamerica,* vol. 22 No. 1, primavera, Cambridge University Press, Cambridge: 13-25.

Conides, Cynthia y Warren Barbour
2002 "Tocados dentro del paisaje arquitectónico y social en Teotihuacan", en *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz Gallut (ed.), UNAM/IIA/IIE/INAH/CONACULTA, México: 411-430.

Contel, José
2008 "Tlálloc y el poder: los poderes del dios de la tierra y de la lluvia," en *Símbolos de poder en Mesoamérica,* Guilhem Olivier (coord.), UNAM, México: 337-357.

Corona, Eduardo
2002 "Territorio y Estado en Teotihuacan. los topónimos de Techinantitla.", en *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz (ed.), UNAM-IIA-IIE/CONACULTA, México: 371-398.

Cowgill, George L.
1983 "Rulership and the Ciudadela: Political Inferences from Teotihuacan Architecture", en *Civilization in the Ancient Americas: Essays in Honor of Gordon R. Willey*, Richard Leventhal y Alan Kolata (eds.), University of New Mexico Press and Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge: 313–343.
1992 a "Teotihuacan Glyphs and Imaginery in the Light of Some Early Colonial Texts" en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*. *A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Janet Berlo (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University, Washington D.C.: 231-246.
1992 b "Social Differentiation at Teotihuacan", en *Mesoamerican Elites. An Archaeological Assessment*, Diane Z. Chase y Arleen F. Chase (eds.), University of Oklahoma Press, Norman: 206-220.
1996 "The Central Mexican Highlands from the Rise of Teotihuacan to the Decline of Tula", en *Mesoamerica*, R. E.W. Adams y M. J. MacLeod (eds.), The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas, vol. II, Cambridge University Press, Cambridge: 250–317.

Croissier, Michelle Marion
2007 "Excavaciones en la Estructura TL5 (N1W6) en el Barrio de Oaxaca, Teotihuacán", informe de FAMSI.
Disponible en línea:
http://www.famsi.org/reports/01068es/section01.htm

Cyphers, Ann
1990 "Figurillas femeninas del Preclásico en Chalcatzingo", en *Arqueología*, No. 3, Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México: 209-224.

Davoust, Michel
2001 “Los glifos nominales de los personajes históricos mayas del periodo clásico”, en *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Anne- Marie Christin (comp.), GEDISA, Barcelona: 81-106.

De la Fuente, Beatriz
1995 *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacan*, 2 tomos, IIE-UNAM, México.
1995 a “Conjunto del Sol”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 58-79..
1995 b “Oztoyahualco. Casa de las Águilas”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 345.
1995 c “Tepantitla”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 139-156.
1995 d “Yayahuala”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 342-344.
1995 e “Zacuala”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 320-341.
1995 f “Tetitla”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 258-311.
1995 g “Los murales repatriados de la Colección Christensen en Melbourne, Australia”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: Adenda 1.31-33

Delgado, Jaime y Roberto Esparza
En prensa *Nuevos enfoques para la investigación de La Ventilla, Teotihuacán*, Ponencia presentada en la V Mesa Redonda de Teotihuacan, 2011, México.

Delgado, Jaime y Rubén Cabrera
En prensa “Los orígenes tempranos de la Ventilla, crónica de un hallazgo”, en *Arqueología*, Coordinación Nacional de Arqueología, INAH, México.

Derrida, Jacques
1978 *De la gramatología*, Siglo XXI, México.

Díaz, Ana Guadalupe

2008 “Huellas de una cronogénesis. Propuesta de identificación de los murales teotihuacanos conocidos como estructuras arquitectónicas”, en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, núm. 93, UNAM, México: 5-32.

Duque, Sonsoles
2003 “Pintura mural de La Ventilla”, en *Contextos arqueológicos y Osteología del barrio de La Ventilla. Teotihuacan (1992-1994)*, Carlos Serrano (coord.), UNAM-IIA, México: 77-80.
En prensa “El lenguaje de los signos pictóricos en los murales de la unidad Patio Jaguares”.

Evans, Susan T. y Janet C. Berlo
1992 “Teotihuacan, an Introduction”, en *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, Washington D.C.: 1-25.

Fonseca, Enah Montserrat
2008 *Figurillas: identidades reconocidas, relaciones establecidas*, Tesis Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Francastel, Pierre
2002 “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo”, en *Image 1*, Desiderio Navarro (trad.), Casa de las Américas/Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos/Embajada de Francia en Cuba, 2002, La Habana: 1-16.

Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker
1993 *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman’s Path*, William Morrow & Co, New York.

Galarza, Joaquín
1980 *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-náhuatl*, Archivo General de la Nación, México.

García-Des-Lauriers, Claudia
2000 *Trappings of Sacred War: The Warrior Costume of Teotihuacan,* Master of Arts thesis, University of California, Riverside.

Gazzola, Julie
2004 “Una propuesta sobre el proceso, factores y condiciones del colapso de Teotihuacan”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 31.
Disponible en línea:
http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=794

Gelb, Ignace

1994 *Historia de la Escritura*, Alianza Universidad, Madrid.

Giral Sancho, Nadia
2009 "Los cánidos en el arte teotihuacano (Primera Parte). Perros en la iconografía de Teotihuacan", en *AMMVEPE*, vol. 20, no. 5 septiembre-octubre, México: 116-122.
2010 "Las representaciones iconográficas de cánidos prehispánicos en el acervo de la Fundación Cultural Armella Spitalier", en *Anales del Museo de América 10*, México: 77-98.

Goldsmith, Kim C.
2000 *Forgotten Images: A Study of the Ceramic Figurines From Teotihuacan, Mexico,* Ph.D Dissertation, University of California, Riverside.
2001 Forgotten Images: A Study of the Ceramic Figurines from Teotihuacán, *México, en* http://www.famsi.org/reports/97043/index.html. Consultado el 11 de febrero de 2012.

Gómez Chávez, Sergio
2000 *La Ventilla, un barrio de la antigua ciudad de Teotihuacán,* Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Gómez Chávez, Sergio y Eduardo Ramos Cruz
1995 "Sector 3", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I, Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 190-194.

Gómez Chávez, Sergio y Jaime Núñez
1999 "Análisis preliminar del patrón y la distribución espacial de entierros en el barrio de La Ventilla", en Linda Manzanilla y Carlos Serrano (eds.), en *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan,* DGAPA-IIA-UNAM, México: 81-147.

Gómez Chávez, Sergio, Julie Gazzola y Jaime Núñez
2004 "Nuevas ideas sobre el juego de pelota en Teotihuacan", en *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan,* María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual (eds.), INAH, México: 165-199.

Gómez Chávez, Sergio y Román Padilla
1998 "Correlación cronológica de la pintura mural en tres conjuntos arquitectónicos de La Ventilla, Teotihuacán", en *Los ritmos de cambio en Teotihuacán, reflexiones y discusiones de su cronología*, Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), Colección Científica 366, INAH, México: 201-221.

Greimas, Algidras y Joseph Courtés,
1982 Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Biblioteca Románica Hispánica V, Gredos, 1982, Madrid.

Grove, David y Susan D. Gillespie
2002 "Middle Formative Domestic Ritual at Chalcatzingo, Morelos", en *Domestic Ritual in Ancient Mesoamerica,* Patricia Plunket (ed.), Monograph 46, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles: 11-19.

Halliday, Michael A. K.
1982 *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, Fondo de Cultura Económica, México.

Halliday, Michael A. K. y Ruqaiya Hassan,
1976 *Cohesion in English*, Longman, Londres.

Harris, Roy
1995 *Signs of Writing,* Routledge, Londres.
2000 *Rethinking Writing*, The Athlone Press, Londres.

Hassig, Ross
1988 *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control,* University of Oklahoma Press, Norman.

Headrick, Annabeth
2007 *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, University of Texas Press, Austin.

Helmke, Christophe y Nielsen, Jesper
En prensa "Las montañas y su papel en la antigua toponimia de Teotihuacan, México", para aparecer como capítulo en: *Teotihuacan: Medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses,* Nikolai Grube e Ingrid Kummels (coords.).

Hellmuth, Nicholas M.
1975 "The Escuintla Hoards: Teotihuacan Art in Guatemala", en *F.L.A:A.R. Progress Reports*, vol. 1, núm. 2, Foundation for Latin American Anthropological Research, Rhode Island.
Disponible en línea:
http://www.mayaarchaeology.org/FLAAR_Reports_on_Mayan_archaeology_Iconography_publications_books_articles/10_Teotihuacan_influence_Mayan_art_incensarios_archaeology_Tiquisate_Escuintla_Guatemala_4MB.pdf

Hermann Lejarazu, Manuel
2008 "Los nombres personales en los códices mixtecos. Una análisis lingüístico e iconográfico", en *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, Sebastián van Doesburg (coord.), Fondo Editorial del Instituto Estatal de Educación Pública en Oaxaca, Oaxaca: 197-350.

Heyden, Doris
1975 “La supervivencia del uso mágico de las figurillas y miniaturas arqueológicas”, en *Balance y Perspectiva de la Antropología de Mesoamérica y el Norte de México: Historia, Religión y Escuelas*, XIII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología, Xalapa, Septiembre 9-15 de 1973, México: 341-349.
1982 "Mito, simbolismo e iconografía en la fundación de México Tenochtitlan", Tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
2000 *El Templo Mayor de Tenochtitlán en la obra de Fray Diego Durán*, Obra Diversa, INAH, México.

Hillier, B. Hanson
1984 *The Social Logic of Space,* Cambridge University Press, Cambridge.

Hjelmslev, Louis,
1974 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid.

Hopkins, Mary R.
1987 “An Explication of the Plans of Some Teotihuacan Appartment Compounds”, en *Teotihuacan, nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas,* Emily McClung de Tapia y Evelyn Childs Rattray (eds.)*, Serie Antropológica 72,* UNAM-IIA, México: p. 369-388.

Houston, Stephen D.
2004 “Writing in Early Mesoamerica”, en *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Stephen D. Houston (ed.), Cambridge University Press, Cambridge: 274-309.

Houston, Stephen D. y David Stuart,
1998 “The Ancient Maya Self. Personhood and Portraiture in the Classic Period”, *RES*, no. 33: 73-101.

Hueda-Tanabe, Yuki, Ana M. Soler Arechalde, Jaime Urrutia-Fukugauchi, Luis Barba, Linda R. Manzanilla, Mario Rebolledo- Vieyra y Avto Goguitchaichvili.
2004 “Archaeomagnetic Studies in Central Mexico: Dating of Mesoamerican Lime Plasters, *Physics of the Earth and Planetary* Interiors v. 174, Elsevier: 269-283.

Hymes, Dell H.
1972 “Models of the interaction of language and social life”, en *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*, John J. Gumperz y Dell Hymes (eds.), Holt, Nueva York: 35-71.

1989 “Ways of speaking”, en *Explorations in the ethnography of speaking*, Richard Bauman y Joel Sherzer (eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 433-451.

Ibarra, Fernando
2004 *Análisis formal de la vírgula del sonido en la pintura mural de Teotihuacan,* Tesis de Especialista en Historia del Arte, UNAM-FFyL- IIE, México.

Jakobson, Roman
1985 *Ensayos de lingüística general*, Editorial Planeta, Barcelona.

Jiménez, Rocío
2008 *Buscando las Identidades. Un análisis comparativo e iconográfico en las figurillas del Barrio de Teopancazco*, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP.

Johansson, Patrick
2004 *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, Serie Cultura Náhuatl, Monografías 29, UNAM-IIH, México.

Jones, Lindsay (ed.)
2005 *Encyclopedia of Religion,* vol. 3 y vol. 11, Macmillan Reference USA, Farmington Hills MI.

Juárez, Alberto
2006 *El desarrollo arquitectónico de Totometla en el marco del sistema urbano de Teotihuacan*, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Juárez, Alberto y Elizabeth Ávila
1995 “Totómetla”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I, Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 347-360.

Kaufman, Terrence
2001 *Language History and Language Contact in Pre-Classic Meso-America, with Especial Focus on the Languages of Teotihuacán*, trabajo preparado para el Tercer Coloquio Mauricio Swadesh, 29 de agosto al 4 de septiembre, México.

Kelley, David H.
1982 “Costume and Name in Mesoamerica”, en *Visible Language,* vol. XVI, no. 1, Cleveland: 39-48.

King, Timothy y Sergio Gómez

2004 “Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan”, en *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos, propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz y Arturo Pascual (eds.), CONACULTA/INAH, México: 201-244.

Kolb, Charles,
“Commercial aspects of Classic Teotihuacan Period «Thin Orange Wares»", en *Economic Aspects of Prehispanic Highland,* Barry L. Isaac, (ed.), Research in Economic Anthropology, 2, JAI Press, Greenwich: 155-206.
1995 “Teotihuacan Period Figurines: A Typological Classification, their Spatial and Temporal Distribution in the Teotihuacan Valley”, en *The Teotihuacan Valley Project, Final Report – Volume 3: The Teotihuacan period Occupation of the Valley, Part 2: Artifact Analyses*, William Sanders (ed), Occasional Papers in Anthropology, núm. 20, Matson Museum of Anthropology, The Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania: 275-465.

Kristeva, Julia
2007 “Acerca de Iuri Lotman,” en *Entretextos, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 10, Manuel Cáceres Sánchez (dir. y ed.), Granada.
Disponible en línea:
http://www.ugr.es/«mcaceres/entretextos.htm

Kroster, Paula y Evelyn Rattray
1980 “Manufactura y distribución de tres grupos cerámicos de Teotihuacan”, en *Anales de Antropología I. Arqueología y Antropología Física,* vol. XVII, IIA-UNAM, México: 91-104.

Kubler, George
1962 *Art and Architecture of Ancient America*, Pelican History of Art no. 21, Penguin Books, Baltimore.
1967 *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology Number Four, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University Press, Washington D.C..
1983 *Arte y arquitectura en la América precolonial. Los pueblos mexicanos, mayas y andinos*, Cátedra, Madrid.

Lacadena, Alfonso
2003 “Regional Scribal Traditions, Methodological Implications for the Decipherement of Nahuatl Writing”. Ponencia presentada en el *5th World Archaeological Congress*, , junio de 2003, en el Simposio *Written History and Geography in Central Mexico, Codices, Lienzos and Mapas Linked to the Ground*, Washington D.C.

Lackey, Louana M.

1986 “Thick Thin Orange amphorae: problems of provenience and usage”, en *Economic Aspects of Prehispanic Highland Mexico*, Barry L. Isaac, (ed.) Research in Economic Anthropology, 2, JAI Press, Greenwich: 207-222.

Langley, James C.
1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period,* International Series 313, B.A.R., Oxford.
1997 “Teotihuacan Incensarios: The 'V' Manta and its Message”, en *Teotihuacan Notes: Internet Journal for Teotihuacan Archaeology and Iconography, Notes 1-3*.
Disponible en línea:
file://localhost/E:/Documents%20and%20Settings/linx/Escritorio/Resultados%20de%20la%20Búsqueda%20de%20imágenes%20de%20Google%20de%20http___archaeology.asu.edu_teo_notes_JL_Fig5.jpg.mht
2009 *Teotihuacan: murals and meaning*, The Canadian Society for Mesoamerican Studies.
Disponible en linea:
http://www.csms.ca/Teo%20Mural%20and%20meaning/Teo%20Mur%20Mean.htm

Lombardo, Sonia
1995 “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo I, Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 3-64.

López Austin, Alfredo
1989 *Teotihuacan*, El Equilibrista, Madrid.
1990 *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, Alianza Editorial Mexicana, México.

López Luján, Leonardo, Laura Filloy, Barbara Fash, William L. Fash y Pilar Hernández
2004 “La destrucción del cuerpo: el cautivo de mármol de Teotihuacan”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 65, enero-febrero, Editorial Raíces, México: 54-59.

Lotman, Iuri.
1996 ”El texto y el poliglotismo de la cultura”, en *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto,* Desiderio Navarro (ed.), Cátedra, Madrid: 83-90.
1998 “Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial”, en *La semiosfera II: semiótica de la cultura, el texto, de la conducta y del espacio,* Desiderio Navarro (ed.), Cátedra, Madrid, 11-24.

Luna, Elizabeth, Alejandra Vigueras, Gloria Báez
2005 *Diccionario básico de lingüística,* UNAM-IIF, México.

Magaloni, Diana
1995 “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y Técnica”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo II Estudios*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 187-225.

Manzanilla, Linda R.
1986 “Introducción”, en *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*, Linda R. Manzanilla (ed.), UNAM-IIA, México: 9-18.
1993 *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, 2 volúmenes, IIA-UNAM, México.
1996 “Corporate groups and domestic activities at Teotihuacan”, en *Latin American Antiquity*, vol. 7, no. 3: 228-246.
2000 Noticias. Hallazgo de dos vasijas policromas en Teopancazco, Teotihuacan, en *Arqueología Mexicana* vol. VIII, núm. 44, Editorial Raíces, México:80.
2001 “Agrupamientos sociales y gobierno en Teotihuacan, centro de México”, en *Reconstruyendo la ciudad maya. El urbanismo en las sociedades antiguas*, Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias, María del Carmen Martínez (eds.), Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mesoamericanos, núm. 6, Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid: 461-482.
2001 a “Nuevos datos sobre la cronología de Teotihuacan. Correlación de ténicas de fechamiento”, ponencia presentada en el V Coloquio Pedro Bosch Gimpera. Cronología y periodización de Mesoamérica y el norte de México, IIA- UNAM, México, 12 de junio.
2001 b “Gobierno corporativo en Teotihuacan: una revisión del concepto “palacio” aplicado a la gran urbe prehispánica”, en *Anales de Antropología,* núm. 35, México: 157-90.
2002 “Living with the Ancestors and Offering to the Gods. Domestic Ritual in Teotihuacan”, en *Domestic Ritual in Ancient Mesoamerica,* Patricia Plunket (ed.), Monograph 46, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles: 43-52.
2003 a “Teopancazco: un conjunto residencial teotihuacano”, *Arqueología Mexicana,* Vol. XI, núm. 64, noviembre-diciembre, Editorial Raíces, México: 50-53.
2003 b “Social Identity and Daily Life at Classic Teotihuacan”, en *Mesoamerican archaeology: theory and practice, Global Studies in Archaeology*, Julia A. Hendon y Rosemary A. Joyce (eds.), Blackwell Publishing: 124-147.
2006 a *Proyecto: Teotihuacan: elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco* Boletín del Consejo de Arqueología, INAH, México.
2006 b “Estados corporativos arcaicos. Organizaciones de excepción en escenarios excluyentes”, en *Cuicuilco*, nueva época, vol. 13, núm. 36, enero-abril, ENAH-INAH/SEP, México: 13-45.
2007 a “Las “casas” nobles de los barrios de Teotihuacan. Estructuras exclusionistas en un entorno corporativo”, en *Memoria 2007*, El Colegio Nacional, México: 485-502.

2007 b La unidad doméstica y las unidades de producción, propuesta interdisciplinaria de estudio", en *Memoria 2007*, El Colegio Nacional, México: 447-483.
2008 "La iconografía del poder en Teotihuacan", en *Símbolos de poder en Mesoamérica*, Guilhem Olivier (coord.), UNAM-IIH-IIA, México: 111-131.
2009 a "Introduction. Mesoamerican Domestic Structures, Compounds, and Neighborhoods", en *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity,* Linda R. Manzanilla y Claude Chapdelaine (eds.), Memoirs of the Museum of Anthropology, University of Michigan, Number 46, Studies in Latinamerican Ethnohistory & Archaeology, Joyce Marcus (editor general), Volume VII, Ann Arbor: 3-5.
2009 b "Corporate Life in Apartment and Barrio Compounds at Teotihuacan, Central Mexico. Craft Specialization, Hierarchy, and Ethnicity", en *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity,* Linda R. Manzanilla y Claude Chapdelaine (eds.), Memoirs of the Museum of Anthropology, University of Michigan, Number 46, Studies in Latinamerican Ethnohistory & Archaeology, Joyce Marcus (editor general), Volume VII, Ann Arbor: 21-42.
2011 "Sistemas de control de mano de obra y del intercambio de bienes suntuarios en el corredor teotihuacano hacia la costa del Golfo en el Clásico", en *Anales de Antropología*, no. 45, México: 9-32.

Manzanilla, Linda R. (ed.)
1993 *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, IIA-UNAM, 2 vols., México.

Manzanilla, Linda R., Mario Millones y Magalí Civera
1999 "Los entierros de Oztoyahualco", en *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan,* DGAPA-IIA-UNAM, México: 247-283

Manzanilla, Linda R., Raúl Valadez, Bernardo Rodríguez, Gilberto Pérez Roldán, Johanna Padró, Adrián Velázquez, Belem Zúñiga y Norma Valentín
2011 "Producción de atavíos y tocados en un centro de barrio de Teotihuacan. El caso de Teopancazco", en *La producción artesanal y especializada en Mesoamérica. Áreas de actividad y procesos productivos*, Linda R. Manzanilla y Kenneth Hirth (eds.), INAH-UNAM, México: 59-85.

Marcus, Joyce
1992 *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton University Press, Princeton.
1996 "The Importance of Context in interpreting Figurines", en *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 6, núm. 2, Viewpoint: Can We Interpret Figurines?, The McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge University Press, Cambridge: 285-291.

1998 *Women's ritual in formative Oaxaca: figurine-making, divination, death, and the ancestors*, University of Michigan Museum of Anthropology, Michigan.

Matos M., Eduardo
2008 "Deidades del mundo Teotihuacano", en *Teotihuacan en Línea. Noticias de los municipios del estado de México,* Socorro Rojas (ed.), Grupo Editorial Melgar-Rojas.
Disponible en línea:
http://teotihuacanenlineateotihuacan.blogspot.com/2008/08/deidades-del-munco-teotihuacano.html

McClung, Emily
1989 "El amamalócotl en el arte teotihuacano", en A*ntropológicas 3*, IIA-UNAM, México: 29-37.

Mercado, José Luis y Jorge Luis Martínez,
1995 "Sector 1", en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo I, Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 164-172.

Miller, Mary y Karl Taube
1997 *An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Thames & Hudson Ltd., Londres.

Millon, Clara
1973 "Painting, Writing and Politics in Teotihuacan, Mexico", en *American Antiquity,* vol. 38, núm. 3: 294-314.
1988 "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Kathleen Berrin (ed.), University of Washington Press, Seattle: 114-133.
1988 b "Maguey bloodletting ritual", en *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, Kathleen Berrin (ed.), Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco:195-205.
1988 c "Coyote with Sacrificial Knife", en *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, Kathleen Berrin (ed.), Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco: 207-217.

Millon, René
1966 a "Cronología y periodificación: datos estratigráficos sobre periodos cerámicos y sus relaciones con la pintura mural", en *Onceava Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología,* SMA, México: 8-11.
1966 b "Extensión y población de la ciudad de Teotihuacan en sus diferentes periodos, un cálculo provisional", en *Teotihuacan. Onceava Mesa Redonda,* México*,* Sociedad Mexicana de Antropología, México: 57-78.

1973 *Urbanization at Teotihuacan, Mexico. The Teotihuacan Map: volume one. The Teotihuacan Map. Part one: Text,* University of Texas Press, Austin y London.
1974 "The Study of Urbanism at Teotihuacan, Mexico", en *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, Norman Hammond (ed), Universtty of Texas, Austin: 335-362.
1976 "Social Relations in Ancient Teotihuacan", en *The Valley of Mexico. Studies in Prehispanic Ecology and Society,* Eric R. Wolf (ed.), School of American Research book, University of New Mexico Press, Albuquerque: 205-248.
1981 "Teotihuacan: City, State, and Civilization", en *Handbook of Middle American Indians*, Supplement, vol. 1, Victoria R. Bricker (ed.), University of Texas Press, Austin: 198–243.
1988 "Where Do They All Come From?. The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan", en *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, Kathleen Berrin (ed.), Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco: 78-113.
1991 "Descubrimiento de la procedencia de las pinturas murales saqueadas con representaciones de personajes que llevan el Tocado de Borlas", en *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez y Noel Morelos (coords.), Colección Científica 227, Serie Arqueología, INAH, México: 185-192.
1992 "Teotihuacan Studies: From 1950 to 1990 and Beyond", en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Janet C. Berlo (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.: 339–419
1993 "The Place Where Time Began: An Archaeologist's Interpretation of What Happened in Teotihuacan History", en *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, Kathleen Berrin y Esther Pasztory (eds.), Thames and Hudson and the Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco: 17–43.

Millon, René y Saburo Sugiyama
1991 "Concentración de pinturas murales en el Conjunto Arquitectónico Grande, al este de la Plaza de la Luna", en *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez y Noel Morelos (coords.), Colección Científica 227, Serie Arqueología, INAH, México: 211-232.

Miller, Arthur G.
1973 *The Mural painting of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D.C.
1978 "A Brief Outline of the Artistic Evidence for Classic Period Cultural Contact between Maya lowlands and Central Mexican Highlands", en *Middle Classic Mesoamerica: A.D. 400-700*, Esther Pasztory (ed.), Columbia University Press, Nueva York: 63-70.

Moore, Frank

1966 “An excavation at Tetitla”, en *Mesoamerican Notes*, 7-8, Universidad de las Américas, México: 62-85.

Nava, Felipe y María Elena Ruiz
1995 “Sector 4,” en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo I, Catálogo*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 195-202.

Navarijo, Lourdes
1995 “La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana” en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo II Estudios*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 325-341.

Nielsen, Jesper
2006 “Los espejos de la reina: una interpretación de dos espejos de estilo teotihuacano hallados en la tumba Margarita del período Clásico temprano en Copán”, en *PARI Journal,* núm. 6, vol. 4: 1-8.
Disponible en línea:
www.mesoweb.com/pari/publications/journal/604/Espejos.pdf.

Nielsen, Jesper y Christophe Helmke
2008 “Spearthrower Owl Hill: A Toponym at Atetelco, Teotihuacan”, en *Latin American Antiquity,* vol. 19 no. 4: 459-474.
2011 “Reinterpreting the Plaza de los Glifos, La Ventilla, Teotihuacan”, en *Ancient Mesoamerica*, núm. 22, Cambridge University Press, Cambridge: 345–370.
En prensa “La caída del gran ave celestial: Un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México central”, para aparecer como capítulo en: *Teotihuacan: Medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses*, Nikolai Grube & Ingrid Kummels (eds.).

Ortíz B., Agustín
1990 “Oztoyohualco: Estudio químico de los pisos estucado de un conjunto residencial teotihuacano para determinar áreas de actividad", Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Ortiz B. Agustín y Luis Barba
1993 “Capítulo 13. La química en los estudios de áreas de actividad”, en *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco,* vol. 2, Linda R. Manzanilla (ed.) UNAM, México: 617-660.

Ortiz B., Agustín y Linda R. Manzanilla
2003 “Indicadores arqueológicoas de abandono y recuperación del conjunto habitacional teotihuacano de Oztoyahualco”, en *Trace*, núm. 43, CEMCA, México: 77-83.

Ortíz, Edith

1992 "Unidad doméstica y área de culto. Oztoyahualco, Teotihuacan", Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.
2001 “Activity Areas and Domestic Cult Contexts in Oztoyahualco, Teotihuacan”, en *Teotihuacan Notes: Internet Journal for Teotihuacan Archaeology and Iconography NOTES I-4.*
Disponible en línea:
http://archaeology.asu.edu/teo/notes/OE/NotesI_4.htm actualizada en 8/20/2001

Palomares, María Teresa
2007 “Ocupación zapoteca en Tlailotlacan, Teotihuacan. Un estudio de identidad y adaptación en la unidad doméstica TL1”, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Panofsky, Erwin
1972 *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.

Pascual Soto, Arturo
1995 “Teotihuacan, los sustentos materiales de la comunicación”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo II, Estudios*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 291-324.

Pasztory, Esther
1972 "The Gods of Teotihuacan: A Synthetic Approach in Teotihuacan Iconography", en *Atti del XL Congresso degli Americanisti I,* Roma: 147-159.
1976 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan,* Garland Publishing, Nueva York.
1988 “Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs”, en *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Kathleen Berrin (ed.), University of Washington Press, Seattle: 137-161.
1988b “A Reinterpretation of Teotihuacan and its Mural Painting Tradition”, en *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan,* Kathleen Berrin (ed.), University of Washington Press, Seattle: 45-77.
1990 "El poder militar como realidad y retórica en Teotihuacan", en *Época Clásica: Nuevos Hallazgos, Nuevas Ideas*, Amalia Cardoz de Méndez (ed.), INAH, México: 181-204.
1992 “Abstraction and the Rise of an Utopian State at Teotihuacan”, en *Art, Ideology and the City of Teotihuacan,* Catherine Berlo (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.: 281-320.
1997 *Teotihuacan: an experiment in living*, University of Oklahoma Press, Norman.

Paulinyi, Zoltan

1981 “Capitals in Pre-Aztec Central Mexico”, en *Acta Orientalia Academiae. Scientiarum Hungarica* 35, Magyar Tudományos Akadémia: 315-350.
2001 “Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el Estado teotihuacano” en *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, núm. 1, Cambridge University Press, Cambridge: 1-30.
2006 “El Dios Mariposa-Pájaro y sus acompañantes zoomorfos en los murales del Patio 1 del Palacio del Sol. Teotihuacan”, en *La Pintura Mural Prehispánica en México,* Boletín Informativo, núm. 24-25, junio-diciembre, año 12, UNAM –IIE, México: 47-62.
2006 b “The “Great Goddess” of Teotihuacan: Fiction or Reality?”, en *Ancient Mesoamerica,* 17 (1), Cambridge University Press, Cambridge: 1–15.
2007 “La tierra como ser viviente en el arte teotihuacano”, en *Indiana*, núm. 24, Instituto Iberoamericano de Berlín, Berlín: 317-337.
2011 “El universo del Dios Mariposa-pájaro en la pintura mural de Atetelco”, en *Investigaciones recientes en el conjunto arquitectónico de Atetelco, Teotihuacan*, Rubén Cabrera y Verónica Ortega (eds.), INAH, México:

Peirce, Charles
1994 “*The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition: Peirce, Charles Sanders. Collected papers. Vols. 1-6 edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss; vols. 7-8 edited by A. W. Burks. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966”*, en *Inteltext, Past Masters,* John Deely (ed.).

Piña Chan, Román
1948 *Breve estudio sobre la funeraria de Jaina, Campeche,* Gobierno del Estado de Campeche, Campeche.
1963 “Excavaciones en el Rancho “La Ventilla”, en *Teotihuacan*, Ignacio Bernal, INAH, México: 50-52.
2000 *El Mito de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México.

Pope, Maurice
1999 *The Story of Decipherement. From Egyptian Hieroglyphs to Maya Script*, Thames and Hudson, Londres.

Price, Douglas T., Linda R. Manzanilla y William H. Middleton
2000 “Immigration and the Ancient City of Teotihuacan in Mexico: A study using strontium isotope ratios in human bone and teeth”, en *Journal of Archaeological Science,* núm. 27, octubre: 903–913.

Quintanilla, Patricia
1993 *Superposición de estructuras habitacionales en San Juan Teotihuacan*, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Ragot, Nathalie
2005 “El inframundo azteca visto a través de una representación colonial: unas observaciones sobre las láminas 2v-3r del Códice Vaticano A”, en *Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanística*: 347-356

Rattray, Evelyn Ch.
1987 “Los Barrios Foráneos de Teotihuacán”, en *Teotihuacan : Nuevos datos, nuevas sintesis, nuevos problemas*, Emily McClung de Tapia y Evelyn Rattray (eds.), Arqueologia. Serie antropologica núm. 72, UNAM-IIA, México: 243-274.
1997 *Entierros y ofrendas en Teotihuacan: excavaciones inventario y patrones mortuorios,* UNAM-IIA, México.
2001 *Teotihuacan: cerámica, cronología y tendencias culturales,* INAH-University of Pittsburgh, México.
2004 “Etnicidad en el Barrio de los Comerciantes, Teotihuacan, y su relación con Veracruz”, en *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan,* María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual (eds.), INAH, México: 493-512.

Rattray, Evelyn y María Elena Ruiz
1980 “Interpretaciones culturales de La Ventilla, Teotihuacan”, en *Anales de Antropología. I Arqueología y Antropología Física*, vol. XVII, UNAM-IIA, México: 105-114.

Real Academia Española
1970 *Diccionario de la lengua española,* Espasa-Calpe, Madrid.

Renfrew Colin y Paul Bahn
2007 *Arqueología: teorías, métodos y práctica*, Ediciones Akal, Madrid.

Riego, Sandra
2005 *Las figurillas cerámicas de Oztoyahualco 15B:N6W3, Teopancazco y Xalla. Análisis comparativo en tres conjuntos teotihuacanos,* Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Robb, Matthew
2007 “The Spatial Logic of Zacuala, Teotihuacan”, en *6 th International Space Syntax Symposium. Istanbul*, Bartlett School of Graduate Studies, University College, Londres: (62)-17.

Rogers, Henry
2005 *Writing Systems. A Linguistic Approach*, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia.

Roldán, Luz María

2004 Tlailotlacan: un barrio oaxaqueño en Teotihuacan, Tesis de Licenciatura en Arqueología, ENAH-INAH/SEP, México.

Rubio, Alonso
2003 "Los entierros y las ofrendas de las excavaciones del Frente 2 de La Ventilla. Temporada 1992-1994", en *Contextos arqueológicos y osteología de La Ventilla, Teotihuacan (1992-1994)*, Carlos Serrano (coord.), UNAM-IIA, México: 43-50.

Ruiz, María Elena
2003 "El lenguaje visual de Teotihuacán: un ejemplo de pintura mural en Tetitla", Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM-FFyL, México.

Ruiz, Julio
El Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994. Informe General de las Excavaciones del Frente II de La Ventilla, mecanoescrito inédito.

Sahagún, Bernardino de
2000 *Historia general de las cosas de la Nueva España*, III vols., Cien De México, CONACULTA, México.

Salazar, Ponciano
1966 "Interpretación del altar central de Tetitla, Teotihuacan", *Boletín INAH*, no. 24, junio, INAH, México: 41-47.

Salinas, Monserrat
2010 "Los murales del Patio 18 de Tetitla, Teotihuacan. El Dios de la Lluvia, el jaguar y el sacrificio de corazones", Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM-FFyL, México.

Sampson, Geoffrey
1985 *Writing Systems. A Linguistic Introduction*, Stanford University Press, Stanford.

Saussure, Ferdinand de
1967 *Curso de lingüística general,* Losada, Buenos Aires.

Schele, Linda y David Freidel
1990 *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*, Quill & Morrow, Nueva York.

Scott, Sue
2001 The Corpus of Terracotta Figurines from Sigvald Linné´s Excavations at Teotihuacan, Mexico (1932 & 1934-35) and Comparative Material. Monograph Series 18, The National Museum of Ethnography, Estocolmo.

Sebeok, Thomas

2007 "¿En qué sentido es el lenguaje un sistema modelizante primario?", en *Mindwords* wordpress.com.
Disponible en línea:
http://mindwords.wordpress.com/2007/12/20/¿en-que-sentido-es-el-lenguaje-un-sistema-modelizante-primario/

Séjourné, Laurette

1956 "Estudio del material arqueológico de Atetelco, Teotihuacán", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos,* XIV, Socieda Mexicana de Antropología, México: 15-23.

1959 *Un palacio en la ciudad de los dioses Teotihuacan*, FCE, México.

1959 a "Las Figurillas de Zacuala y los textos nahuas", en *Estudios de Cultura Náhuatl 1,* UNAM-IIE, México: 43-57.
Disponible en línea:
www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/.../

1966 a *El lenguaje de las formas,* Fondo de Cultura Económica, México.

1966 b *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica,* Fondo de Cultura Económica, México

1966 c *Arquitectura y pintura en Teotihuacan,* Siglo XXI, México.

1994 *Teotihuacan. Capital de los toltecas,* Siglo XXI, México.

1976 *Antiguas culturas precolombinas*, Siglo XXI, México.

Seler, Eduard

1992 "The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands", en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. III, Eric S. Thomposon y Francis B. Richardson (eds.), Frank E. Comparato (ed. gral.), Labyrinthos, Culver City: 180-267.

Smith, Mary E.

1973 Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps, University of Oklahoma Press, Norman.

Sempowski, Martha L.

1987 "Differential mortuary treatment: its implications for social status at three residential compounds in Teotihuacan", en *Teotihuacan. Nuevos datos, nuevas síntesis y nuevos problemas,* IIA-UNAM, México: 115-131.

Serra, Mari Carmen

1998 *Xochitecatl.* Gobierno del Estado de Tlaxcala, México.

Slater, Donald A.

2011 “Power materialized: the dart-thrower as a pan-Mesoamerican status marker”, en *Ancient Mesoamerica*, núm. 22, Cambridge University Press, Cambridge: 371-388.

Soler-Arechalde, Ana M., F. Sanchez, M. Rodriguez, C. Caballero-Miranda, A. Goguitchaishvili, J. Urrutia-Fucugauchi, L. R. Manzanilla, D. H. Tarling
2006 “Archaeomagnetic investigation of oriented pre-Columbian lime-plasters from Teotihuacan, Mesoamerica”, en *Earth Planets Space*, núm.58, the Society of Geomagnetism and Earth, Planetary and Space Sciences, The Seismological Society of Japan; The Volcanological Society of Japan; The Geodetic Society of Japan; The Japanese Society for Planetary sciences, TERRAPUB, Japón: 433-1439.

Spence, Michael,
1989 “Excavaciones recientes en Tlailotlacan, el barrio oaxaqueño de Teotihuacan, en *Arqueología*, núm. 6, México: 81-104.

1992 “Tlailotlacan, a Zapotec Enclave in Teotihuacan”, en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, *A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Janet C. Berlo (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University, Washington D.C.: 59-88.
1998 "La cronología de radiocarbono de Tlailotlacan", en *Los Ritmos de cambio en Teotihuacán: reflexiones y discusiones de su cronología,* Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), Colección Científica 366, INAH, México: 283-298.
2002 “Domestic Ritual in Tlailotlacan, Teotihuacan”, en *Domestic Ritual in Ancient Mesoamerica,* Patricia Plunket (ed.), Monograph 46, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles: 53-66.

Spence Michael y Evelyn Rattray
2002 “Los dibujos esgrafiados de la cerámica teotihuacana”, en *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz Gallut (ed.), UNAM-IIA-IIE/CONACULTA, México: 101-115.

Starr, Frederick
1894 “Notes on Mexican Archaeology. The Painted House at San Juan Teotihuacan”, en *Bulletin 1*, Department of Anthropology, University of Chicago Press, Chicago: 3-16.

Sugiyama, Saburo
2002 “Militarismo plasmado en Teotihuacan”, en *Ideología y política Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz (ed.), UNAM-IIA-IIE/CONACULTA, México: 185-212

2005 *Human Sacrifice, Militarism, and Rulership Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan*, Cambridge University Press, Cambridge.

Taube, Karl A.
1985 "The Classic Maya maize God: A Reappraisal", en *Fifth Palenque Round Table,* Merle Greene Robertson (ed.), Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco: 171-181.
2000 "The Writing System of Ancient Teotihuacan", en *Ancient America*, vol. 1, Center for American Studies, Barnardsville: 1-56.
2001 *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, núm. 32, Robert Woods Bliss Collection of Pre-Columbian Art, Dumbarton Oaks, Washington D.C.
2003 "Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan", en *Teotihuacan and the Maya. Reinterpreting Early Classic Maya Interaction*, Geoffrey E. Braswell (ed.), University of Texas Press, Austin: 273-314.
2004 *Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya*, en RES: Anthropology and Aesthetics No. 45, primavera, The President and Fellows of Harvard College, Cambridge: 69-98.
2006 "Climbing Flower Mountain: Concepts of Resurrection and the Afterlife at Teotihuacan", en Leonardo López Luján, D. Carrasco et al. (coords.), *Arqueología e historia del centro de México. Homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*, INAH, México: 153-170.
2011 "Teotihuacan and the Development of Writing in Early Classic Central Mexico", en *Scripts, Signs, and Notational Systems in Pre-Columbian America*, Elizabeth Boone y Gary Urton (eds.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.: 77-109.

Thouvenot, Marc y Jean-Michel Hoppan,
2009 "Las escrituras mesoamericanas, azteca y maya: orientaciones actuales en su investigación", en *Destiempos.com*, enero-febrero 2009, año 3, núm. 18, México.
Disponible en línea:
www.destiempos.com/n18/thouvenot_hoppan.pdf

Toscano, Salvador
1954 "El Paraíso original, Tlalocan-Tamoanchan", en *Artes de México*, núms. 2-6, Frente Nacional de Artes Plásticas, Editorial Artes de México y del Mundo, S.A. de C.V, México: 29-44.

Urcid, Javier
2001 *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
2010 "Scribal Traditions from Highland Mesoamerica (300-1000 A.D.)", en *Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology*, Chris Pool and Deborah Nichols (eds.), Oxford University Press, Oxford: 1-21.

Uriarte, Teresa
1995 “Tepantitla, el juego de pelota”, en *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo II Estudios*, Beatriz de la Fuente (coord.), IIE-UNAM, México: 227-290.
1991 Las *pinturas de Tepantitla en Teotihuacan, una nueva lectura*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM-FFyL, México.
2002 “¿Existe una dinastía de Teotihuacan?. Una propuesta iconográfica”, en *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz (ed.) UNAM-IIA-IIE/CONACULTA, México: 303-314.

Valdez Bubnova, Tatiana
2007 *Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde La Ventilla,* Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM-FFyL, México.
2008 “El valor en la imagen gráfica teotihuacana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* núm. 92, UNAM, México: 5-47.

Van Langendonck, Willy
2007 *Theory and Typology of Proper Names*, Mouton de Gruyter, Berlin: 2007.

Vidarte, Juan
1968 “Teotihuacan, la ciudad del Quinto Sol”, en *Cuadernos Americanos*, mayo-junio, México: 143-145.

Villagra, Agustín
1954 “Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixpantongo”, en *Artes de México*, 3, Editorial Artes de México y del Mundo, S.A. de C.V., México: 39-43.

Von Winning, Hasso
1949 “Shell Designs on Teotihuacan Pottery”, en *El México Antiguo*, tomo VII, Sociedad Alemana Mexicanista, México: 126-153.
1984 “Insignias de oficio en la iconografía de Teotihuacan”, en *Pantoc*, vol. 8, junio-diciembre, Universidad Autónoma de Guadalajara, Guadalajara: 5-54.
1987 *La iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos*, 2 tomos, IIE-UNAM, México.
Lotes de la colección Hasso von Winning.
Disponible en línea:
http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html

Whetstone Johnston, Harold
1905 *The Private Life of the Romans,* Scott Foresman and Company, Chicago: 35-48.

Whittaker, Gordon

2009 “Principles of Nahuatl writing”, en *Göttinger Beiträge zur Spachwissenschaft*, núm. 16: 47-81.

Zender, Marc
2009 “The Naming Insight: Hieroglyphic Names & Social Identity in the Pre-Columbian Americas”, en *A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas held at Vanderbilt University*. September 26-27, Nashville.

Apéndice 1

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Oztoyahualco

Ubicación

El conjunto arquitectónico de Oztoyahualco se encuentra en el extremo noroeste del valle de Teotihuacan, en el cuadrante 15B:N6W3 del plano de Millon (1973). Oztoyahualco está en el sector teotihuacano conocido como la Ciudad Vieja, debido a que es allí donde comenzó la urbanización de la ciudad (Millon 1973).

Exploraciones arqueológicas

En la zona de Oztoyahualco se llevaron a cabo, desde mediados del siglo XX, hasta la década de los 80, trabajos arqueológicos de levantamiento, reconocimiento y excavación. A inicio de la década de los cincuenta, el Proyecto del Centro de Investigaciones Antropológicas de México promovió algunas excavaciones que estuvieron a cargo de Alfonso Soria, Juan Leonard y Carmen Cook. Estas excavaciones se realizaron en la Plaza 1 y la Casa de las Águilas. Los arqueólogos encontraron varios pisos superpuestos, es los cuales hallaron cerámica de la fase I, entierros y ofrendas

Eduardo Noguera, René Millon, James Bennyhoff, Martha Monzón y Oscar Basante han sido otros arqueólogos que excavaron en el territorio de Oztoyahualco (Manzanilla 1993 I: 28).

Millon exploró Oztoyahualco hacia 1959. Monzón excavó al oeste del conjunto en 1982. Basante estudio cuevas en Oztoyahualco y realizó pozos de sondeo en 1986 (Manzanilla 1993 I: 30).

Oztoyahualco volvió a excavarse en 1985, año en que dio inicio el proyecto arqueológico interdisciplinario “Antigua ciudad de Teotihuacan. Primeras fases de desarrollo urbano”, a cargo de la arqueóloga L. R. Manzanilla. Las excavaciones se desarrollaron en el cuadrante 15 B: N6W3 del plano de Millon.

Fechamientos

Manzanilla reportó tres épocas constructivas en Oztoyahualco, dos teotihuacanas y una mexica (1993 I: 75).

Durante las excavaciones en el marco del proyecto “Antigua ciudad de Teotihuacan” los arqueólogos despejaron estructuras arquitectónicas correspondientes a la fase Xolalpan, con algunas modificaciones realizadas durante la fase Metepec, esto es entre 350 y 600 d. C (Manzanilla 1993 I: 20; 2003 a: 50). En la Plaza 1 los arqueólogos encontraron varios niveles constructivos. El nivel constructivo más temprano estaba al nivel de la toba y el segundo nivel a unos 20 cm del primero (Manzanilla 1993 I: 85).

Mediante el estudio del Entierro 13, en el Cuarto C10, los arqueólogos obtuvieron una fecha de 255 +- 210 d.C., Fase Tlamimilolpa Tardío - Xolalpan Temprano para el primer nivel constructivo de Oztoyahualco (Manzanilla 1993 I: 93).

Función del área urbana

Ubicado en el área de mayor concentración de estructuras arquitectónicas y la más densamente poblada de la urbe, el conjunto arquitectónico de Oztoyahualco se encontraba en la zona en la cual se considera que dio inició el urbanismo teotihuacano. R. Millon se refiere al cuadrante noroeste de la ciudad como el de mayor concentración de *especialistas en ocupaciones* (1974:346). Allí, en la zona norte de Teotihuacan, se localizan los restos de varias plazas de tres templos que algunos arqueólogos identifican como zonas de posibles centros de barrio dedicadas al culto e intercambio. Manzanilla considera que dichas plazas eran

utilizadas por *grupos corporativos*[1] *especializados,* que estuvieron asentados en los conjuntos departamentales próximos (Manzanilla 2002: 43). La arqueóloga escribe acerca de los barrios habitados por la población teotihuacana del sector noroeste de la ciudad:

> [Los] centros de barrio con plazas abiertas de tres templos (Manzanilla 1997b120), [estaban] rodeadas de complejos departamentales en los cuales una actividad artesanal predominaba […] estos centros de barrio son evidentes en el sector más viejo de la ciudad, el sector noroeste. En muchos sectores a lo largo del eje principal de la ciudad, esas plazas de tres templos fueron incorporadas a complejos mayores, como la Plaza Oeste del Complejo Calle de los Muertos (Manzanilla 2009 b: 24).

Oztoyahualco tuvo un área un poco mayor a los 550 m².[2] Aunque fue un conjunto arquitectónico pequeño, su área ritual fue relativamente grande. Barba, Ortiz, y Manzanilla observan que Oztoyahualco contó con un porcentaje bastante alto de área no techada, en relación con el área total del conjunto, lo cual indica una mayor área ritual que en algunos conjuntos de mayor tamaño. A continuación se presenta la relación entre el área de patios y el área total según cálculos de los autores mencionados:

La Ventilla (92-94 Frente A) 33 %
Zacuala 18.5 %
Xolalpan 17 %
Teopancazco 17.2 %
Oztoyahualco (15B:N6W3) 11.7 %
Tetitla 10 %
Yayahuala 8.4 %
Tlamimilolpa 2%

[1] Estos grupos compartían lazos de parentesco y el territorio doméstico (Millon 1973).

[2] Manzanilla escribe acerca de los tamaños de los conjuntos arquitectónicos:
"Los complejos departamentales teotihuacanos varían considerablemente en superficie. Tlamimilolpa es muy grande (Linné 1942) y Yayahuala, Zacuala y Tetitla (ca. 3600m² Séjourné 1966b); otros son medianos, como Tlajinga 33 (2280 m², Storey 1992), Bidasoa (1750 m² en S2E4; Sánchez Alaniz 1989), Xolalpan (más de 1344 m²; Linné 1934), y Mound 1-2 en TC8 en Cerro Calaveras (1500 m², Sanders 1966, 1994). Otros complejos son mucho menores, como el de Oztoyahualco 15B:N6W3 (un poco mayor de 550 m²), Mounds 3 y 4 en TC8 (340 y 529 m² respectivamente; Sanders 1966), y el excavado por Monzón en San Antonio Las Palmas (280 m², en N7W3; Monzón 1989) (Manzanilla 1996: 233)."

A partir de los porcentajes, los autores concluyen que, a menor área no techada, se presentan más rasgos domésticos (Barba et al. 2007: 60). Si se compara Tetitla con Oztoyahualco, tal parecen indicar los datos, que el que un conjunto tuviera un porcentaje mayor de rasgos domésticos no implica que tuviera menor cantidad de pintura monumental.

Especialización del conjunto



Plano de Oztoyahualco con la división de los tres sectores de vivienda. Dibujo tomado de Manzanilla et al. 1999, fig. 3, p. 251.

Oztoyahualco ha sido descrito por los arqueólogos del proyecto “Antigua ciudad de Teotihuacan” como un *conjunto habitacional multifamiliar de tipo doméstico de clase media baja*, el cual estuvo dividido en tres secciones, cada una correspondiente a una familia (Ortiz: 1990; Ortiz y Barba 1993; Manzanilla 2001).

Los arqueólogos infirieron la ocupación de los tres sectores de Oztoyahualco con base en indicadores como la existencia de zonas especializadas para preparación y consumo de alimentos, áreas de desecho, dormitorios, patios y entierros, para cada una de las tres familias. Acerca de la división funcional del área de Oztoyahualco Manzanilla escribe:

> El conjunto de Oztoyahualco tenía 3 secciones que proponemos correspondían a tres familias (Ortiz y Barba 1993; Ortiz Butrón 1990). Cada apartamento incluye una zona de preparación y consumo de alimentos, lugares para dormir, áreas de almacenamiento, sectores de desecho, patios para actividades de culto y áreas funerarias. Adicionalmente, había zonas donde toda la familia o grupo (todas las familias en un complejo departamental compartían actividades, particularmente relativas al ritual y quizás curación de animales domésticos (Manzanilla 1996: 233-234).

Los métodos empleados para el estudio de Oztoyahualco permitieron a los arqueólogos distinguir funciones específicas de distintos sectores del conjunto arquitectónico.

División funcional del espacio arquitectónico en Oztoyahualco:

Sector sur: área de deposición de deshechos.

Sector central: áreas para la preparación, consumo de alimentos y dormitorios.

Sector este: área de almacenamiento.

Sector noroeste: el Patio C41 era la probable área de encuentro del complejo (Manzanilla 2002: 46).

Los indicadores de las funciones de los espacios arquitectónicos derivaron del estudio de las vías de circulación o puntos de acceso y del mapeo del *lugar de consumo diferencial de alimentos para cada familia nuclear* (Manzanilla 1996: 233-234).

Los arqueólogos concluyeron que cada uno de los tres patios rituales de Oztoyahualco, correspondía a una de las tres familias que habitaban el conjunto. Manzanilla escribe:

> Como Sanders (1966) notó para las casas de Maquixico, en el complejo de Oztoyahualco había tres patios rituales –C41, n. 25, y n. 33- cada uno correspondiente a una familia particular; el mayor de éstos, C41, probablemente también servía como lugar de reunión para la totalidad del grupo (Manzanilla 2002: 46).

Además de posibilitar la distinción de los tres conjuntos familiares que conformaban Oztoyahualco, los estudios interdisciplinarios llevados a cabo en el conjunto condujeron a Manzanilla y a su equipo a afirmar que al interior de los conjuntos multifamiliares teotihuacanos había una estructura familiar organizada de manera jerárquica. Según esta propuesta de interpretación, el grupo con mayor acceso a bienes materiales en Oztoyahualco se encontraba en la cima de la estructura social del conjunto y tenía por función vincular la *estructura de parentesco con el ámbito estatal y urbano* (Manzanilla 2001).

Las tres unidades habitacionales de Oztoyahualco eran funcionalmente distintas y cada una fue asociada por los arqueólogos con determinadas *imágenes simbólicas*:

Unidad Habitacional 1, ubicada al sur, fue el posible lugar de destazamiento ritual de conejos. Zona asociada con la imagen de la mariposa.

Unidad habitacional 2, ubicada al oeste, fue el posible lugar de cría y destazamiento de conejos y liebres para consumo local. Zona asociada con motivos plásticos relacionados con el fuego.

Unidad Habitacional 3, ubicada al noreste del territorio de Teopancazco. Posiblemente fue la sede de la familia que vinculaba al Conjunto Arquitectónico con la estructura estatal. Zona asociada con motivos plásticos relacionados con el Dios de las Tormentas (Manzanilla 1996: 243).

En cuanto al oficio al cual se dedicaba la población de Oztoyahualco, los arqueólogos encontraron evidencia de que probablemente los miembros de las

distintas familias participaban en los emplastamientos de estuco que periódicamente se llevaban a cabo en el nivel del barrio (Manzanilla 1996).

Clase compositiva. Interpretaciones

Los arqueólogos que exploraron el Conjunto Arquitectónico de Oztoyahualco, dedujeron que funcionaba como residencia de un grupo doméstico. Al parecer, en el nivel urbano, hubo diferencias entre la imagen plástica que caracterizó a los distintos tipos de conjuntos arquitectónicos, ya fueran éstos destinados a la vivienda o conjuntos dedicados a actividades institucionales. Una de las características de la plástica de un conjunto de tipo doméstico como el de Oztoyahualco en etapas tardías, es que se presentaba dominantemente en soportes móviles, habiendo pocos restos de pintura mural y escultura en piedra.

Se han registrado escasos restos de pintura mural en Oztoyahualco, hubo algunos restos en la zona conocida como La Casa de las Águilas, en un área estratigráficamente más antigua que la que corresponde a las excavaciones que dirigió L. Manzanilla. Lo anterior parece ser un indicador, de la baja jerarquía ocupada por el conjunto en la estructura urbanística de Teotihuacan en una etapa de ocupación tardía. Los soportes en los que se presentan las imágenes de la plástica de Oztoyahualco contrastan con los de otros conjuntos arquitectónicos cuyas funciones fueron más administrativas que residenciales, como podría ser Techinantitla, en donde R. Millon encontró abundantes restos de pintura mural.

Por otra parte, entre los restos de la plástica de Oztoyahualco están ausentes las imágenes de escenas de *ofrendantes*, las cuales en otras zonas de Teotihuacan se realizaban por medio de los recursos de la pintura mural y de la gráfica en vasijas de cerámica. Si se asume, como sugirió Manzanilla (2009), que las imágenes de *ofrendantes* tenían por modelo actividades que se realizaban en algunos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, la ausencia de estas escenas posiblemente da cuenta de que algunas actividades especializadas no se realizaban – o no era necesario que fueran registradas - en conjuntos como Oztoyahualco. Al parecer, la imaginería de la plástica de Oztoyahualco se

desplegaba principalmente sobre soportes conformados por objetos móviles manejados durante distintos procesos rituales, como actividades de culto a algunas deidades y con entierros, sin embargo no se encontraron vasijas con escenas de ofrendantes. En el siguiente plano se registró la distribución de los entierros en las tres unidades familiares que conformaban Oztoyahualco.



El plano fue tomado de Manzanilla 1996, p. 234.

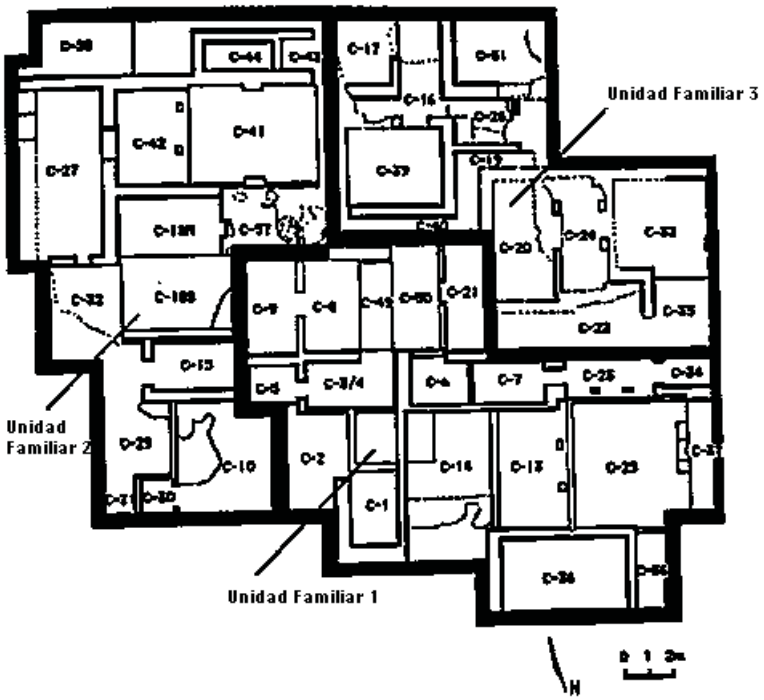
Entierros de Oztoyahualco

Unidad habitacional 1. Los arqueólogos reportaron cinco entierros. En uno de ellos – el Entierro 8 (N312 E284 C21) - había una rica ofrenda que incluía un incensario tipo teatro con la imagen del Dios Mariposa. Esta imagen determinó la asignación de funciones de culto a la unidad.

Unidad habitacional 2. Los arqueólogos reportaron cinco entierros. En el Cuarto C18, interpretado como una bodega de objetos de culto, se localizó una ofrenda que incluía un maxilar y varios objetos. En el Cuarto C29, área de actividad AA28, se encontró una vértebra infantil y varios objetos incluida una tapadera con asas con la imagen del Quincunce estampada en el fondo.

Unidad Habitacional 3. los arqueólogos reportaron doce entierros. El Entierro 18 contenía una *tapadera con asas* con una imagen del Dios de las Tormentas, un personaje propuesto como deidad estatal a la cual rendía culto la familia con mayor acceso a bienes alóctonos en Oztoyahualco. Se reportó que esta *tapadera* contenía al menos tres esqueletos de infantes. La ofrenda contenía huesos de animales y algunos objetos que no presentaban imágenes sobre ellos (Ortiz 2001).

En el siguiente plano se señala la numeración de las tres residencias localizadas en Oztoyahualco.



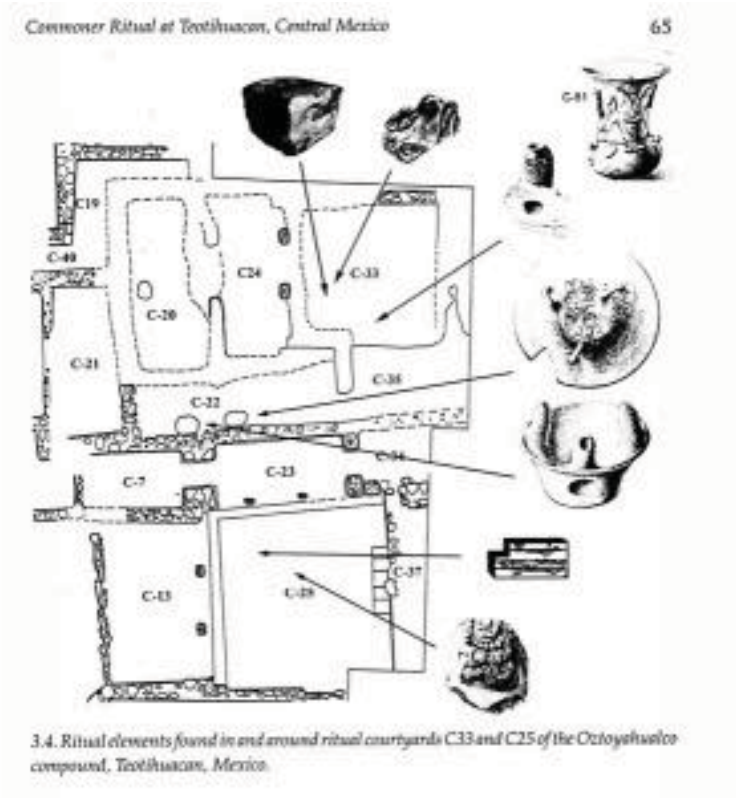
El plano fue tomado de Ortiz, 2001. http://archaeology.asu.edu/teo/notes/OE/fig1z.gif

Corpus

Durante las excavaciones realizadas por E. Noguera y J. Leonard en el área de Oztoyahualco conocida como La Casa de las Águilas, se encontraron restos de pintura mural con imágenes de cuatro aves que fueron registradas por los arqueólogos como *águilas*. Alrededor de estos motivos se pintaron cenefas con forma de volutas (de la Fuente 1995: 345). No se conservaron grafemas en estos murales.

En etapas constructivas posteriores se registraron muy pocos restos de pintura mural, en la cual no parecen haberse conservado posibles grafemas. El *corpus* de imágenes de la plástica bidimensional de Oztoyahualco que atañe a este trabajo se presenta sobre escultura de bulto en piedra y cerámica, fragmentos de vasijas, y figurillas de cerámica.

En la lámina siguiente L. Manzanilla presentó la ubicación de algunos objetos con imágenes plásticas en un sector de Oztoyahualco.



El dibujo fue tomado de Barba et al., 2007, fig. 3.4, p. 65.

Durante las excavaciones en Oztoyahualco, los arqueólogos encontraron varios objetos relevantes para la localización de áreas en las cuales se realizaban actividades de culto. Se trata de maquetas de templos en miniatura, la escultura de bulto de un conejo, una vasija con imágenes del *Dios Gordo*, un fragmento de escultura del Dios Viejo, una Vasija Tlaloc, un *tapaollas* con la imagen sellada del Dios de las Tormentas. E. Ortiz realizó un listado de otros objetos con imágenes procedentes de las excavaciones en Oztoyahualco, los cuales fueron asociados con áreas de culto (2001):

1) figurillas
2) Candeleros
3) Incensarios
4) Tapas con asas
5) Vasijas Tlaloc
6) Semiesfera
7) Vasija decorada

IMÁGENES

UNIDAD HABITACIONAL 1, UBICADA EN EL SECTOR SUR

Según propone Manzanilla, esta unidad fue el posible lugar de *destazamiento ritual de conejos*. La zona fue asociada con la imagen de la mariposa, debido a la presencia de un incensario tipo teatro con motivos relacionados con la mariposa.

Barba, Ortiz y Manzanilla describen algunos objetos hallados en la Unidad Habitacional 1:

> En el patio ritual C25 se recuperó un conjunto de objetos comunes a otros patios rituales, incluyendo un modelo seccional de templo (Manzanilla y Ortiz 1991), placas de incensario tipo teatro, (Manzanilla 2000ª), tres figurillas retrato, dos figurillas tipo títere, candeleros, bolas de piedra y hemisferios, un pulidor de estuco, así como fogones portátiles y huellas de fuego (Manzanilla 1993:140-152). Este patio tenía un santuario al este (C37) que también tenía fragmentos de figurillas tipo títere (Barba et al. 2007:64).

En este mismo patio ritual se encontraba un fragmento de aplicación de vasija cerámica con un motivo identificado como el Dios Gordo.

Modelo de un templo

Un modelo en miniatura de un templo fue hallado en el Cuarto C 25 del Sector Sur de Oztoyahualco. No se reportan posibles imágenes de grafemas sobre la maqueta.

Vasija con aplicaciones Dios Gordo

En el fragmento de vasija, la postura corporal de la imagen antropomorfa contrasta notablemente con otras imágenes identificadas por algunos autores como el Dios Gordo. En el caso de la imagen de esta aplicación, la postura y el tratamiento corporal señalan que podría tratarse de la imagen de un neonato. No se observan posibles grafemas.

En la lámina siguiente se muestra la imagen de la aplicación identificada como la imagen del Dios Gordo.



El dibujo fue tomado de Ortiz, 2001. http://archaeology.asu.edu/teo/notes/OE/fig2z.gif

Incensario Tipo Teatro

Un incensario tipo teatro fue encontrado por los arqueólogos en el Entierro 8 (N312 E284 C21). Los restos del importante individuo enterrado estaban

acompañados, además del incensario, por varios objetos entre los cuales llama la atención un pendiente con forma de conejo. El estudio de los incensarios tipo teatro teotihuacanos amerita estudios independientes que exceden los límites del presente trabajo, sin embargo es posible mencionar la imagen de un posible grafema que se presenta al centro del tocado de plumas:

Entierro 8. Incensario. Posible grafema:

OZ IN TOC GC? (L 179 SCROLL SOUND 1986? o L 217 TREFOIL G 1986? + L 30 BUNDLE 1986?)

Un compuesto idéntico caracteriza algunos ejemplos de un motivo que Langley denominó como *Manta Compound*, el cual encontró, sin el signo que nos ocupa, en el tocado del Dios de las Tormentas de la pintura de Techinantitla. El signo *Manta Compound* ha sido relacionado con las ceremonias de cambios de ciclo calendárico (Díaz 2008).

El compuesto sobre el tocado de la figura del incensario más bien parece relacionado con el humo o fuego de una antorcha. Debido a su posición en el tocado es necesario registrar como posible unidad a un grafema con la imagen de una antorcha con volutas.



Incensario del Entierro 8, según publicación de Manzanilla et al. 1999, fig. 7, p. 255. La fotografía fue tomada de http://archaeology.asu.edu/teo/notes/OE/fig5.jpg

Posible grafema indivisible en el incensario tipo teatro del Entierro 8:

OZ IN TOC GD (VB 22 ANTORCHA CON VOLUTAS 2012)

Vaso trípode del Entierro 8 Cuarto C21

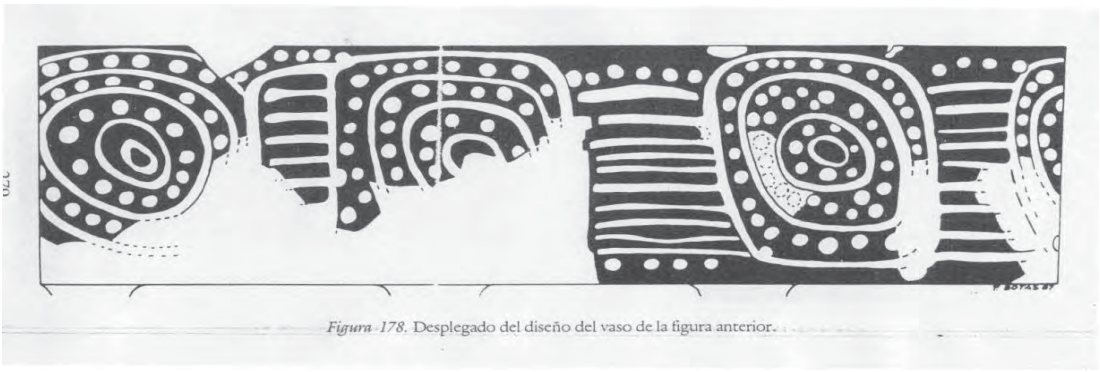


Figura 178. Desplegado del diseño del vaso de la figura anterior.

El dibujo de la imagen fue tomado de Manzanilla, 1993, fig. 178, p. 279.

En el Cuarto C21 se encontró un posible entierro de un adulto joven en el área de actividad 8. En este cuarto se encontraba el Entierro 8, de un hombre adulto de 22 o 23 años, con deformación craneana. El individuo estaba acompañado por una ofrenda.

Como el incensario tipo teatro, también procede del Entierro 8 una vasija con decoración al negativo. No es claro si es posible considerar como grafemas a los círculos concéntricos de la imagen, pues están distribuidos de manera rítmica y decorativa; sin embargo, debido a la frecuente presencia de imágenes de posibles grafemas sobre cerámica funeraria, es conveniente registrar el motivo en el inventario de posibles grafemas:

Posibles grafemas en la vasija del Entierro 8:

OZ VAS SHC (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 +…)

IMÁGENES

UNIDAD HABITACIONAL 2, UBICADA EN EL SECTOR OESTE

Según proponen Manzanilla y su equipo, esta unidad fue posible lugar de cría y destazamiento de conejos y liebres para el consumo. La zona fue asociada con motivos plásticos relacionados con el fuego.

Pintura mural

En esta unidad habitacional fueron reportados restos de pintura mural, en el patio correspondiente al Cuarto C57. Las imágenes pintadas fueron descritas como *motivos geométricos rojos*.

Cajete trípode del Cuarto C57

Se trata de una vasija de cerámica del Tipo 83, grabada por incisión con rojo hematita. Se encontraba contigua a un hueso largo y a una punta de proyectil, bajo el piso 2 del Cuarto C57.

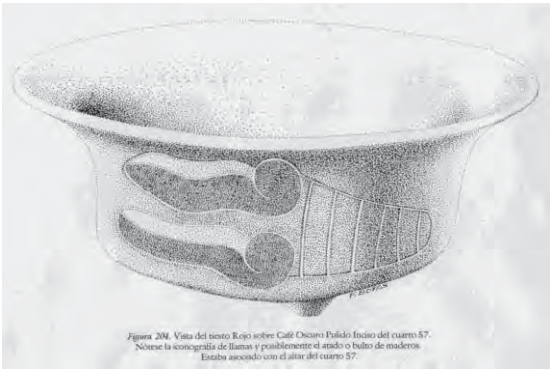


Figura 204. Vista del tiesto Rojo sobre Café Oscuro Pulido Inciso del cuarto 57. Nótese la iconografía de llamas y posiblemente el atado o bulto de maderos. Estaba asociado con el altar del cuarto 57.

Los dibujos de la imagen fueron tomados de la publicación de Manzanilla, 1993, fig. 204, p. 304.

Posiblemente en el cuarto C 57 se encontraba una ofrenda a un altar que contenía restos óseos de varios individuos humanos; también los arqueólogos hallaron en este cuarto muchos restos cerámicos (Manzanilla 1993: 189). Manzanilla considera que esos restos *probablemente formaron parte de un entierro u ofrenda* (1993: 302).

La imagen que presenta la vasija puede ser una representación naturalista de una antorcha, sin embargo, dada la presencia de una posible antorcha en posición de grafema en el tocado del incensario tipo teatro en la unidad

habitacional 1, y que además posiblemente se trata de cerámica funeraria, cabe considerar que el motivo de la vasija funcionara como un posible grafema:

Posible grafema del cajete trípode del Cuarto C57:

OZ VA GD (VB 22 ANTORCHA CON VOLUTAS? 2012)

Imagen del Quincunce sobre *tapadera* con asas

El Cuarto C29 contenía el área de actividad AA23, según la cual Manzanilla consideró que el cuarto pudo haber estado dedicado al almacenamiento (1993: 158).

En el área de actividad AA28 del Cuarto C29 se encontraba un utensilio cerámico identificado como *tapadera* con asas, el cual cubría una ofrenda que incluía una vértebra infantil o de neonato. La *tapadera* tenía sellada la imagen de un Quincunce. Manzanilla identifica la imagen como un *posible signo venusino a manera de escudo* (1993:228).

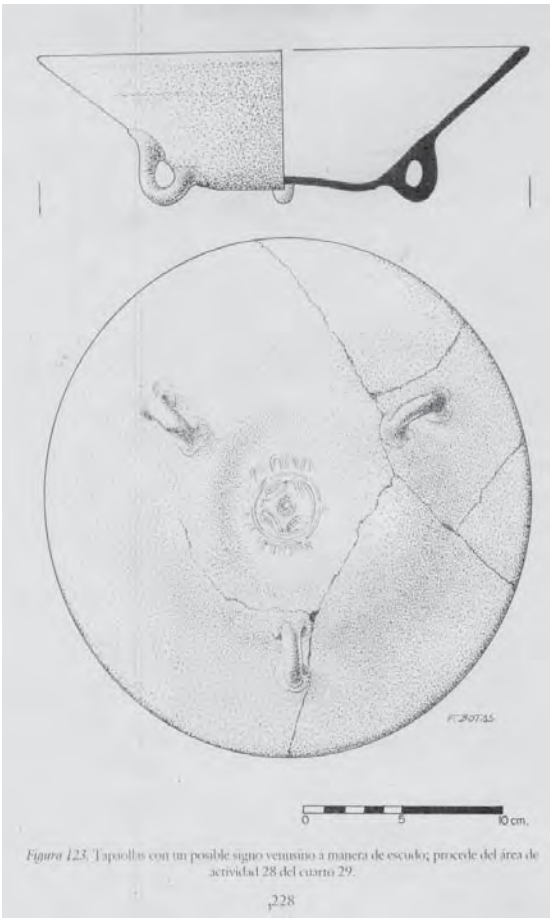


Figura 123. Tapadera con un posible signo venusino a manera de escudo; procede del área de actividad 28 del cuarto 29.

228

Los dibujos fueron tomados de la publicación de Manzanilla, 1993, fig. 123, p. 228.

Posible grafema sobre la *tapadera*:

OZ TA GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Fragmentos del Tipo Cerámico 14

Grupo cerámico foráneo Anaranjado Delgado. Se trata de una cerámica de élite, asociada por Kolb a la vida ceremonial de los teotihuacanos (1986: 160). Otros autores como Lackey (1986: 215-218), y también Kroster y Rattray consideran que las ánforas de Anaranjado Delgado pudieron ser el recipiente en el cual se transportaban distintos productos (1980: 98).

Los tiestos de Anaranjado Delgado fueron hallados por los arqueólogos principalmente en la unidad familiar 1 y 2, en los cuartos C29, C18, C25 y C10.

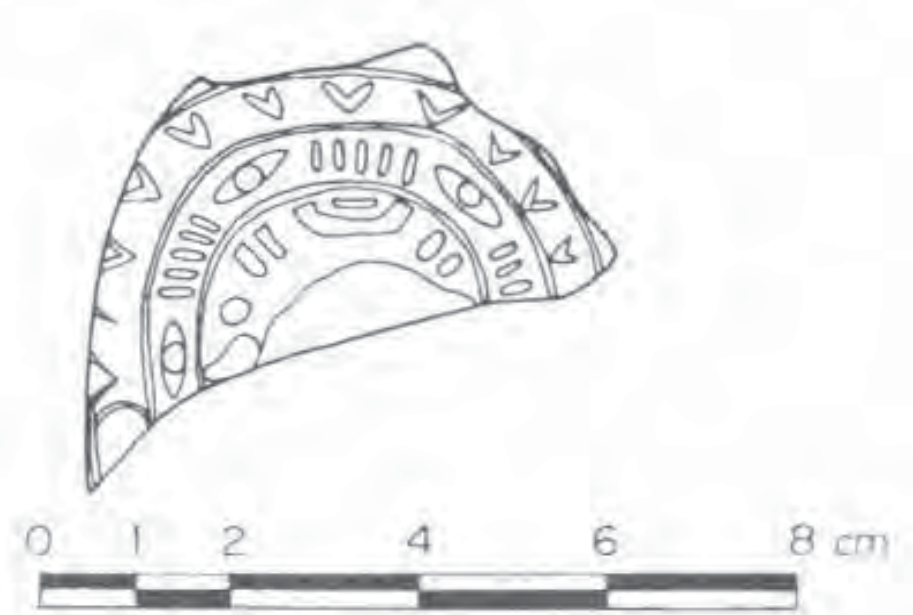


Figura 227. Perfiles de bordes del tipo 14.

Dibujo tomado de la publicación de Manzanilla, 1993, fig. 227, p. 334.

Fragmento del Tipo Cerámico 14

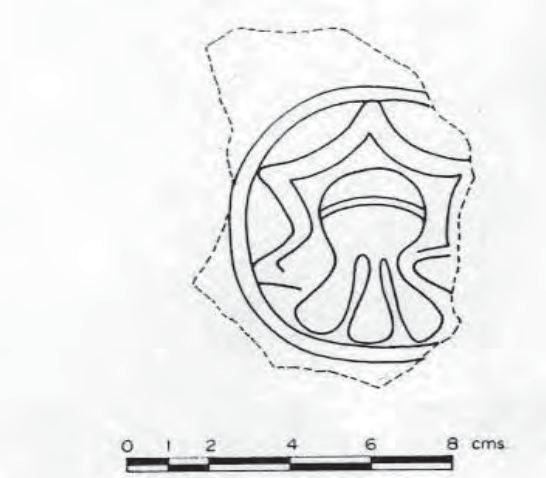


Figura 226. Perfiles de bordes del tipo 14.

Dibujo tomado de la publicación de Manzanilla, 1993 fig. 226, p. 333.

Posibles grafemas sobre los fragmentos cerámicos:

OZ VA GC? (L 97 HALFSTAR 1986 + L 218 TRILOBE 1986)

IMÁGENES

UNIDAD HABITACIONAL 3, UBICADA EN EL SECTOR NORESTE

Según propone Manzanilla, esta unidad habitacional fue la sede de la familia que vinculaba al conjunto arquitectónico de Oztoyahualco con la estructura estatal (2001). La zona fue asociada con motivos plásticos relacionados con el Dios de las Tormentas.

> Una familia de cada conjunto parece haber sido la de mayor estatus y la más articulada con la jerarquía urbana. En Oztoyahualco 15B:N6W3, la Familia 3 estuvo relacionada con el culto a Tláloc (contuvo vasijas Tláloc, figurillas de Tláloc, representaciones de esta deidad en tapaollas, etcétera) además de contener los entierros más ricos y la fauna alóctona (2001: 174).

La imagen del conejo sobre un altar

En una de las áreas rituales de Oztoyahualco, un patio correspondiente a una familia nuclear, los arqueólogos encontraron un modelo de templo sobre el cual se erigía una escultura de bulto con la imagen de un conejo. El grupo escultórico fue hallado en el patio llamado Cuarto C 33.

En cuanto a la función del Cuarto C 33, Barba, Ortiz y escriben:

> Nosotros proponemos que, en Oztoyahualco 15B:N6W3, algunos preparativos para actividades rituales se llevaban a cabo en cuartos similares (C20 y C24) [y para guardar parafernalia religiosa] (2007: 64).

Barba, Ortiz y Manzanilla consideran que posiblemente tales modelos de templos se colocaban en patios secundarios y terciarios para sustituir los altares centrales de patios principales.[3] Los arqueólogos también sugieren que en Oztoyahualco,

[3] Barba, Ortiz y Manzanilla escriben:
"En el Teotihuacan del Clásico, las áreas rituales en complejos departamentales pueden representar patios rituales, altares, cuartos y templos contiguos a éstos. Cada familia nuclear debe haber tenido un patio ritual, pero la totalidad del grupo familiar pudo haberse reunido en los patios más importantes del complejo para

como en otros complejos departamentales teotihuacanos, pudo haber patios en los cuales se reunía el grupo familiar completo *para compartir actividades de culto particulares* (Barba, Ortiz y Manzanilla 2007: 59).



La fotografía fue tomada de **http://archaeology.asu.edu/teo/notes/OE/fig3.jpg**

Se ha considerado que los temas de algunas imágenes de la plástica de Oztoyahualco estaban determinados por el culto religioso dominante de cada uno de los tres grupos familiares que ocupaban el conjunto. Este es el caso del motivo del Conejo y del Dios de las Tormentas en Oztoyahualco. El motivo plástico del conejo está presente en un entierro de la Unidad Habitacional 1, pero la imagen del conejo y la del Dios de las Tormentas estaban copresentes sólo en la Unidad Habitacional 3.

Manzanilla explica la copresencia de los motivos mencionados en áreas rituales del conjunto mediante la estructura jerárquica de las deidades teotihuacanas, esta jerarquía se manifestaría en las distintas deidades a las cuales se rendía culto al interior de los conjuntos arquitectónicos.

Respecto de la estructura de la religión teotihuacana, Manzanilla escribe:

---

compartir actividades de culto particulares (Manzanilla 1993). Los altares centrales con frecuencia se encuentran en los patios principales, y modelos portátiles de templos podían ser usados como sustituto en patios rituales secundarios y terciarios (ver Manzanilla 1993:88, 175, 152, 163; Manzanilla y Ortiz 1991) (2007:59) (59)".

> La religión debe ser vista como esfera de la integración sociopolítica organizada de manera jerárquica en la cual los dioses patronos de grupos familiares y barrios, las deidades ocupacionales, los dioses de grupos sacerdotales específicos, y las deidades estatales (como Tláloc) se sobreponen (1996: 241).

La arqueóloga observa que en Oztoyahualco se rindió culto a la deidad de rango estatal, Tlaloc; pero también se rindió culto a las que considera como *deidades de rango medio*, en el caso de Huehueteotl y el Dios Mariposa. Por otra parte los habitantes de Oztoyahualco adoraron a *dioses patronos*, como el Conejo, un posible dios de linaje (Manzanilla 1993: 164, 524, Barba et al.: 61).

> Los dioses de linaje eran patrones de familias particulares, y sobre ellos probablemente se encontraban deidades de barrio y ocupacionales, los dioses de grupos sacerdotales específicos, y las deidades estatales, como Tláloc, como patrono de la ciudad (López Austin 1989; Manzanilla 1993) (Barba et al. 2007: 66).

Tapaollas

El objeto procede de la fosa 30 del Cuarto C22. El C22 posiblemente era un pasillo en el cual los arqueólogos hallaron dos fosas con cerámica y restos de neonatos. En la fosa 30 los arqueólogos hallaron el Entierro 18 los restos de por lo menos tres individuos en la primera infancia, huesos de animal y cerámica, restos de semillas y frutos y polen (Manzanilla 1993: 144).

Un objeto identificado como *tapaollas* se encontraba en el Cuarto 22, fosa 30, de Oztoyahualco. El utensilio presentaba huellas de quemado (Manzanilla 1993: 224).

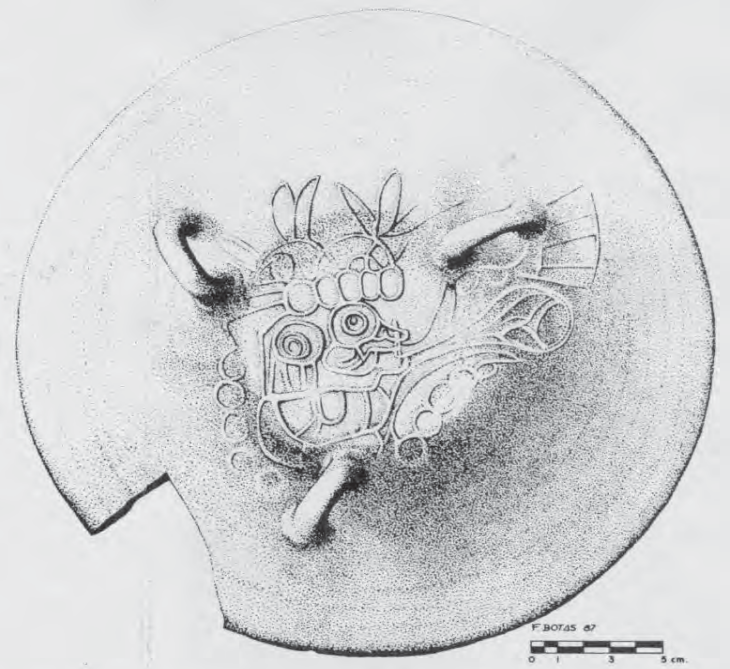


Figura 120. Tapaollas con el diseño de un Tláloc y de la planta *amamalácotl;* procede de la fosa 30 del cuarto 22.

El dibujo fue tomado de la publicación de Manzanilla, 1993, fig. 120, p. 226.

En el proyecto “Antigua ciudad de Teotihuacan. Primeras fases de desarrollo urbano”, los llamados *tapaollas* están clasificados dentro del grupo Mate Fino, uno de los seis tipos de Vajilla 6 (Mate Ware); este tipo de utensilio fue ubicado por Séjourné en el Grupo cerámico 2 (Manzanilla 1993: 224).

Manzanilla reflexiona acerca de una propuesta de Cowgill según la cual los llamados *tapaollas, servían para consumir alimentos a cierta distancia de su lugar primario de preparación*. La arqueóloga añade que posiblemente algunos *tapaollas* estaban destinados al consumo de alimentos por parte de sacerdotes y burócratas de alto *status.* La autora resalta que es necesario ampliar la propuesta de Cowgill, pues también en conjuntos arquitectónicos de *status* intermedio como Oztoyahualco se presenta este tipo de objetos (1993: 44).

Respecto a la función de los *tapaollas* de Oztoyahualco, en una reseña de los hallazgos de las excavaciones, E. Ortiz comenta que:

> El tercer complejo de apartamentos contenía once entierros, la mayoría de los cuales eran infantiles. Para Manzanilla (1996:242) los número 1 y 10 eran los más importantes; yo añadí el entierro 18 porque es una cavidad cerrada orientada al este del conjunto que contenía al menos tres esqueletos infantiles asociados a un hueso de canino, dos huesos de conejo, dos fragmentos de mica, un pulidor de estuco y un fragmento de sílex. Los infantes yacían sobre una tapadera con asas con una representación de Tlaloc estampada […] (2001).

El hecho de que la decoración en este tipo de utensilios estuviera sellada y no esgrafiada, permite suponer la posibilidad de una producción en serie, ya sea de los utensilios, ya sea de las imágenes. Posiblemente en el caso de la *tapadera* con la imagen del Dios de las Tormentas, y también de la que lleva estampada la imagen del Quincunce, no se trató de objetos únicos elaborados para el uso de un personaje específico. Posiblemente la imagen sellada estaba determinada por la situación para la cual se diseñó el objeto cerámico. Tal vez la producción de estos utensilios con la imagen sellada del Dios de las Tormentas y con la del Quincunce estaba dirigida a determinados grupos sociales que consumirían objetos idénticos en situaciones específicas, lo cual explicaría una producción en serie. Lo que parece claro en el ejemplo de este tapaollas es que la función de algunas imágenes sobre soportes portátiles de la plástica teotihuacana era establecer un ambiente ritualizado por medio de recursos más accesibles que la pintura mural..

Las posibilidades de interpretación de las imágenes selladas en *tapaollas* son:

a) Las imágenes sobre los *tapaollas* o *tapaderas* se estampaban para transmitir al objeto algún rasgo identitario, tal vez un nombre de cargo o de rango social, ya fuera de los destinatarios de un acto ritual o de los usuarios del utensilio. Los objetos pudieron tener marcas visuales para señalar quiénes eran los ofrendantes o a quién se dirigía la ofrenda.

b) Las imágenes en los objetos pudieron estar relacionadas con la identidad de las víctimas de un acto de sacrificio.

El elemento fitomorfo que acompaña la imagen con atributos del Dios de las Tormentas fue identificado por Manzanilla, con base en una propuesta de

McClung como *amamalacotl* (Mc Clung 1989: 31; Manzanilla 1993: 226). Esta planta sería el lirio acuático que algunos autores identifican saliendo de la boca del Dios de las Tormentas en las imágenes teotihuacanas.

El tocado con cinco nudos que se presenta en la imagen del Dios de las Tormentas del *tapaollas* tiene un remate en la parte superior que no se observa en otras imágenes de este personaje. Este elemento otorga un carácter específico al motivo del Dios de las Tormentas.[4] Debido a los rasgos específicos de la imagen del personaje en el *tapaollas*, posiblemente se trata de una composición de la Clase A, es decir no se trata de un posible grafema, sino más bien de una reducción metonímica de una escena naturalista que produciría un nombre transmitido por medio de un logograma, pero si tal fuera el caso, sigue siendo necesario explicar los rasgos específicos, por el momento, la única explicación es que dichos rasgos – los puntos, la flor y el remate del tocado - no eran significativos en este caso, o que se trata de un grafema compuesto:

Posibles grafemas en el tapaollas de la Fosa 30 del Cuarto 22:

OZ TA GC (NUMERAL 10? + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + ¿?)

Motivos que aparecen asociados con puntos, según el catálogo de Langley (1986):

L 120 HEAD SERPENT 2002
L 165 RE 1986
L 166 RM 1986
Feathered Headdress Symbol
L 211 TR 1986

Conforme a la evidencia de Oztoyahualco es necesario agregar a la lista de signos con puntos como posibles numerales de Langley el signo:

[4] Riego enlista los que considera los *rasgos diagnósticos de Tláloc en vasijas*, estos serían los rasgos generales o diagnósticos: ojos redondeados y abultados, cejas características, colmillos que le salen de la boca hacia los lados, orejeras y tocado. "Cabe señalar que las representaciones del dios Tláloc en cerámica generalmente se encuentran plasmadas en vasijas o en plaquetas de incensarios tipo teatro; sin embargo son muy raras sus representaciones en figurillas, en dónde lo más común es que se encuentren representaciones de sacerdotes de Tlaloc, más no la deidad en sí (Riego 2005: 134)".
Cabe preguntarse si en el caso del *tapaollas* se esgrafió la imagen de una deidad o la su representante.

Posibles números en el tapaollas de la Fosa 30 del Cuarto 22:

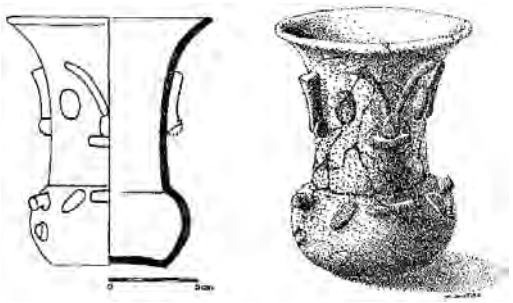
OZ TA Numeral 10 + L 230 HEAD STORM GOD 2002

Un elemento que algunos autores consideran como un símbolo de *status* en Teotihuacan son las anteojeras. Acerca de la presencia de este elemento en Oztoyahualco y en otras locaciones teotihuacanas, Conides y Barbour escriben:

> [E]s interesante notar que la evidencia de entierros sugiere que el estatus más alto de miembros de los complejos habitacionales más modestos estuvo asociado con los ojos con aros, una característica encontrada por Rebeca Storey en Tlajinga (1992) y por Linda Manzanilla en Oztoyahualco (1993). En los dos complejos habitacionales, aros de concha de ojos estuvieron asociados con entierros de jóvenes de sexo masculino. Nosotros sugerimos que los aros de ojo fueron un símbolo del estatus logrado específicamente asociado con instituciones de estados afiliados (Conides y Barbour 2002: 422).

Es interesante que las imágenes con aros en los ojos se presenten sobre distintos soportes en imágenes procedentes de conjuntos arquitectónicos de diversos tipos, desde posibles centros de barrio como unidades habitacionales como Oztoyahualco.

Vasija Tlaloc



Según dibujo de Fernando Botas publicado por Manzanilla, 1993. Imagen tomada de http://archaeology.asu.edu/teo/notes/OE/fig10z.gif

Una Vasija Tlaloc fue hallada por los arqueólogos en un entierro secundario del Cuarto C51, el Entierro 4 (N322 E285). Este tipo de vasijas son parte de la parafernalia ritual en ofrendas y entierros.

> Las vasijas Tláloc se encuentran con frecuencia en el culto doméstico y se asocian con funerales (p.e. Oztoyahualco 15B:N6W3, Xolalpan, Tetitla, Patios de Zacuala,

La Ventilla [Linné 1934:70; Manzanilla 1993; Sempowski 1987:126]) o ritos de abandono (p.e. Teopancazco, [Manzanilla 2002]) (Barba et al. 2007: 66).

No hay grafemas presentes en la imagen.

Vasija esgrafiada Entierro 4

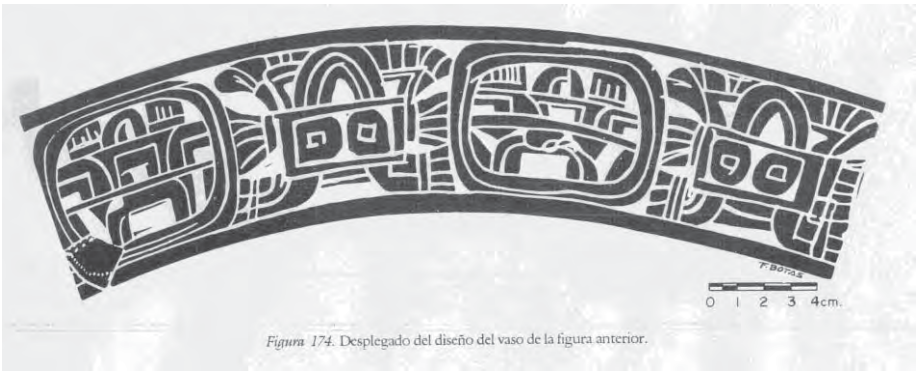


Figura 174. Desplegado del diseño del vaso de la figura anterior.

Los dibujos fueron tomados de la publicación de Manzanilla 1993, fig. 174, p. 275.

Tipo cerámico 77

Además de la Vasija Tlaloc, otro objeto que se encontraba en el Entierro Secundario 4 (N322 E285 C51) del Cuarto C51 fue una vasija cerámica grabada con dos posibles grafemas compuestos. Manzanilla identifica la imagen como *dos símbolos de Tlaloc y dos motivos semejantes al ojo de reptil* (1993:274). Los signos que componen la secuencia han sido identificados en el catálogo de Langley como la imagen del Tocado de plumas y el otro como el signo llamado *Panel Cluster*.

El signo identificado por Manzanilla como Ojo de Reptil aparece con frecuencia como parte de un compuesto que tiene elementos constantes y detalles variables. En el caso de la imagen de Oztoyahualco se puede ver la parte variable en la configuración y cantidad de los componentes. Con base en el estudio de von Winning publicado en 1961, y los nuevos datos que tenía a su disposición durante la primera mitad de la década de los ochenta, Langley desarrolló un nuevo estudio de dos signos que el autor considera que suelen confundirse: el *Ojo de Reptil* y la *Boca de Reptil*. Según los datos de Langley, el signo L 165 RE 1986 aparece con

mucha frecuencia en *contextos semióticos.*[5] También aparece en dos *contextos de representación*, ambos en figurillas. Un *contexto de representación* está compuesto por imágenes de individuos gordos – posibles imágenes de víctimas de sacrificio según Langley -, y otro contexto sería como detalle del pectoral que portan figurillas de cerámica vestidas, a las que considera como posibles imágenes de guerreros. Langley subraya un dato relevante para la interpretación de la vasija de Oztoyahualco: el L 165 RE 1986, cuando aparece en vasijas, es tan sólo en las elaboradas con la técnica champlevé, sugiriendo que estas servían para una función codificada en el signo *FHS* y los motivos con los cuales alterna (Langley 1986: 121). Cabe agregar que, al menos en Oztoyahualco, los signos aparecen en una vasija funeraria y la función de los signos sobre la vasija puede estar relacionada con el registro de rasgos biográficos o identitarios del difunto.

Siguiendo a Langley, el signo Boca de Reptil o L 166 RM 1986 aparece con frecuencia en *contextos semióticos* y en nueve *contextos de representación*: seis en vasijas de cerámica sobre imágenes de pectorales o medallones con forma de escudo, en bandas decorativas en vasijas cerámicas y sobre un tocado. Tres signos L 166 RM 1986 aparecen en pintura mural (Langley 1986: 98). Langley sostiene que el signo L 166 RM 1986 está relacionado fuertemente con el simbolismo de la mariposa, lo cual, con base en ejemplos del Posclásico, le sugiere *connotaciones marciales* (1986: 99). Ambos signos - RE y RM -, según Langley, aparecen en conjuntos semióticos complejos como el *Feathered Headdress Symbol* y el *Panel Cluster*.

En la vasija de Oztoyahualco, el signo identificado como L 165 RE 1986 se encuentra inscrito en un cartucho junto con otros elementos cuya combinación es recurrente. El signo dentro del cartucho, en su totalidad, constituye una variante incompleta del signo que Langley identifica como *Panel Cluster*, en el cual casi siempre aparece inserto el signo L 165 RE 1986 (1986: 140). El signo *Panel*

[5] Cuando menciona un *Contexto semiótico* Langley parece referirse a casos en los que elementos en los cuales no es posible identificar una relación de parecido con un objeto, se encuentran combinados con elementos figurativos –icónicos- subordinados, si los hay.

Cluster, según los estudios de Langley, está compuesto por el signo *Manta Compound*. El anterior aparece con mayor frecuencia en incensarios tipo teatro con imágenes de Mariposa y también, como en el caso que nos ocupa, en el *Panel Cluster*, del cual es un componente invariable (Langley 1986: 170).

Langley observó que los soportes del signo *Panel Cluster* son vasijas *champlevé*, como la vasija de Oztoyahualco y *mantas* de molde. El signo también aparece en ocasiones en otros artefactos cerámicos y pintura mural. El autor considera que el significado del *Panel Cluster* y el del *Ojo y Boca de Reptil* fueron muy cercanos y, debido a la presencia de posibles numerales entre sus componentes variables, procuró buscar *connotaciones numéricas compatibles con algún uso calendárico* (Langley 1986: 167). Consideró que, posiblemente, el *Panel Cluster* fue registro de algún tipo de periodo o ciclo temporal (Langley 1986: 169).

El otro elemento que compone la secuencia grabada en la vasija de Oztoyahualco tiene la configuración identificada por Langley como *Feathered Headdress Symbo*l (1986: 107). Según acertadamente describió Langley, este elemento *es el marco conceptual dentro del cual se colocan conjuntos semióticos de signos* (1986: 114). El signo *Triangulo y Trapecio* no siempre está presente en el *Feathered Headdress Symbol*, pero está presente en la vasija de Oztoyahualco. El signo *Feathered Headdress Symbol* está relacionado con el signo L 213 TR B 1986, que sí contiene el Triangulo y Trapecio. El tocado de plumas y el Triángulo y Trapecio aparecen combinados en los murales de Atetelco y en La Ventilla, lo cual sugiere que estos signos eran propios de un grupo social que tuvo presencia en varios sectores urbanos.

Paradigma compositivo: sobreposición de posibles grafemas sobre el Tocado de Plumas

El motivo teotihuacano llamado Tocado de Plumas o *Feathered Headdress Symbol*, resulta ser un ejemplo de un esquema compositivo de la plástica teotihuacana en el cual motivos plásticos con pocas variaciones, constituyen una base en la cual se sobreponen diversos componentes variables. Aunque Langley

destacó el *Feathered Headdress Symbol,* en realidad es tan sólo un ejemplo más de lo que sucede con las imágenes en diversos medios de otros tocados teotihuacanos. Lo anterior resulta relevante pues uno de los contextos en los cuales se espera la presencia del registro de nombres propios es en los tocados.

Otros motivos que se presentan como elementos constantes básicos que se combinan con componentes variables son:

a) *Tocado de Borlas.*
b) *Máscara del Dios de las Tormentas*
c) Algunas imágenes de árboles o plantas con *glifos* de Techinantitla y de Tepantitla.
d) Algunas cabezas de figurillas de personajes gordos que llevan sobrepuestos en la frente posibles grafemas.
e) Algunas figuras de ofrendantes podrían ser un ejemplo más de este esquema compositivo, con la salvedad de que los posibles grafemas se anteponen y no se sobreponen a las figuras.

Es necesario abundar sobre un aspecto que atañe a la interpretación de la imagen sobre la vasija del Entierro 4, se trata de las interpretaciones calendáricas de algunos componentes presentes en la vasija. Voy a retomar la discusión de Langley en torno al trabajo en torno al calendario teotihuacano de A. Caso. Langley recuerda que Caso, junto con otros autores señaló como *signo del año* teotihuacano al Triángulo y Trapecio, este *signo del año* se combinaría con un *cargador del año*, para señalar la fecha necesaria en la rueda calendárica. Caso propuso cuatro signos de día pertenecientes al calendario teotihuacano: *Turquesa, Ojo, Tigre y Pedernal*. Los dos primeros signos serían los cargadores del año teotihuacanos, equivalentes a los cargadores del año zapotecas *Turquesa* y *Pájaro*. Otro cargador del año teotihuacano, según Caso, pudo ser el signo *Viento*, representado por el *Ojo de Reptil,* una interpretación del signo que fue controversial, pues otros autores identifican al *Ojo de Reptil* teotihuacano con el signo calendárico *Cocodrilo* (Urcid 2010). Langley retomó la propuesta de Caso para sugerir que si el autor hubiera aceptado la posible existencia de un sistema de numeración representado exclusivamente por puntos en Teotihuacan, hubiera

contado con un *corpus* de imágenes menos escaso para la comprobación de sus hipótesis (1986:145). Es una observación que conviene recordar a la hora de estudiar imágenes como la del *tapaollas* con la imagen del Dios de las Tormentas comentado más arriba.

Otro aspecto que conviene recordar es que Langley señaló que el signo *Turquesa* de Caso está representado por cuatro signos que catalogó como:

L 162 QUINCROSS 1986
L 163 QUINCUNX 1986
L 156 PINWHEEL 1986
L 101 HATCHING FOURWAY 1986

Es necesario observar con cautela la combinatoria de estos signos pues aún es necesario determinar si se trata de distintas formas de realizar un mismo signo.

Otras configuraciones entre las cuales Caso no hizo distinción son los signos que Langley identificó con los nombres de:

Manta Compound
Panel Cluster

Lo anterior sugiere que el principio de homofonía quizá estaba presente en los grafemas de la plástica de Teotihuacan, pero es una afirmación que aún es necesario explicar cabalmente.

En el caso de la imagen sobre la vasija del Entierro 4, los dos signos compuestos pueden estar representando un cargo, una fecha o un nombre o una combinación de los anteriores: el Tocado de Plumas, con un numeral 2 sobrepuesto –hay varios ejemplos del Tocado de Plumas con numerales en el sistema de puntos y quizás barras que acompañan posibles grafemas en cartuchos-,[6] y el *Panel Cluster*: un elemento relacionado posiblemente con fechas del calendario.

Los posibles grafemas de la vasija esgrafiada del Entierro 4 de Oztoyahualco son:

[6] Ver Langley 1986, pp. 115, 118-120, 144. Desgraciadamente son muestras sin procedencia controlada.

OZ VA SHC (GC (L Panel Cluster 1986 + OR Núm. 0) + GC (Núm. 2 + L Feathered Headdress Symbol 1986)

La familia que habitaba la Unidad Habitacional 3, como se mencionó, fue propuesta como la que se encargaba de vincular al conjunto arquitectónico de Oztoyahualco con la estructura estatal teotihuacana. Al parecer, la vasija formaba parte de la parafernalia relacionada con el culto a un ancestro venerado en la Unidad Habitacional 3. Los posibles grafemas podían referir al nombre familiar, al nombre calendárico o al estatus del ancestro venerado.

FIGURILLAS

Las figurillas de cerámica teotihuacanas con posibles grafemas constituyen un soporte con características específicas que es necesario tomar en consideración durante la interpretación. Realizar un estudio de los signos discretos –posibles grafemas- que se presentan en las imágenes antropomorfas modeladas o moldeadas en barro, implica asumir la hipótesis de que los artífices de las figurillas imitaban rasgos de la pintura corporal, el tatuaje, el peinado y, en general, el atuendo de los distintos grupos que conformaban la sociedad teotihuacana. En el presente trabajo se asume este punto de vista. También se asume que en los atuendos y, sobre todo, en el cuerpo de algunos personajes teotihuacanos se presentaban apelativos o nombres que aludían a la identidad. Resulta necesario mencionar que los estudios sistemáticos a nivel mesoamericano, acerca de los apelativos y nombres propios sobre el cuerpo y el vestido de individuos se encuentran aún poco desarrollados. Sin embargo, estudios específicos de distintos grupos culturales permiten afirmar que la incorporación de apelativos individuales y nombres personales en el arreglo corporal de algunos individuos, fue una característica de Mesoamérica (Kelley 1982, Hermann 2008, Zender 2009).[7] A la fecha, no se han publicado estudios que sistematicen los posibles nombres y otros símbolos en las imágenes de los atuendos teotihuacanos.

[7] Se recomienda consultar al respecto el trabajo de David Kelley, quien en su estudio general del nombre en el vestido mesoamericano, menciona que los glifos apelativos en el vestido eran “nombres personales, que incluían nombres calendáricos, nombres familiares y títulos personales o dinásticos” (Kelley, 1982).

A continuación se enlistan los distintos medios de la plástica teotihuacana en los cuales se han identificado posibles grafemas relacionados con imágenes antropomorfas naturalistas:

a) pintura mural,
b) grafiti
c) vasijas de cerámica,
d) escultura de bulto realizada en distintos materiales,
e) figurillas de cerámica.

En las figurillas cerámicas, imágenes con valores de posibles nombres o apelativos se presentan, en distintas posiciones, en:

a) los tocados,
b) las orejeras,
c) sobre la frente,
d) sobre pectorales o collares,
e) sobre distintos componentes del vestido de figurillas tanto femeninas, como masculinas, que presentan rasgos anatómicos que los caracterizan como infantes y adultos.

El *corpus* de figurillas de Teopancazco presenta posibles grafemas sobre los tocados. Posiblemente en Teotihuacan la iteración y la posición de los posibles grafemas en la ropa y el tocado era significativa y estaba jerarquizada, pero sólo un trabajo comparativo podrá presentar una perspectiva más cercana de los posibles grafemas en el adorno corporal teotihuacano, este es un trabajo que, aunque excede los límites de la presente investigación, me propongo realizar próximamente.

Según propuestas de distintos especialistas, los posibles usos generales de las figurillas de cerámica que conciernen a las muestras teotihuacanas fueron:

1) Rituales de fertilidad (Serra 1998: 103-104).
2) Rituales o ceremonias de curación (Cyphers 1990: 44; Heyden 1975; Pasztory 1992: 207).
3) Rituales de terminación y abandono (Manzanilla 2002; Ortiz y Manzanilla 2003: 79).
4) Ofrendas funerarias (Piña Chan 1948; Winning 1987 (I): 117).
5) Culto a los ancestros (Grove and Gillespie 2002:15; Marcus 1996, 1998).
6) Ritos de transición del ciclo de la vida (Cyphers 1990: 44).

7) Amuletos y protección (Heyden 1975).
8) Juguetes (Spence 2002: 60).[8]

Como en el caso de otros objetos teotihuacanos portadores de posibles grafemas, la información acerca de las figurillas puede derivar básicamente de dos fuentes: el estudio de las regularidades de los atributos que presentan las imágenes, incluidos los posibles grafemas y del estudio de la información que podría derivar de las relaciones entre las imágenes y las situaciones contextuales en las cuales estas últimas se insertan, en sus distintos niveles y aspectos. Sin duda habrá aspectos sistemáticos cuyo conocimiento derivará de los estudios del primer tipo. En los estudios del segundo tipo están imbricados los aspectos no sistemáticos de los mensajes visuales concebidos como procesos de significación. Lo anterior atañe tanto a los mensajes relacionados con la formación y la transmisión de significado por medio de una lengua, como a los mensajes visuales de otros tipos.

Aquellas figurillas que provienen de áreas de actividad en excavaciones controladas son fundamentalmente las que permitirán formular preguntas acerca de las posibles relaciones entre los significados, los usos, las ubicaciones y la referencia a la identidad por medio de las figurillas. Según recientes estudios, hay aspectos de las figurillas y de los contextos arqueológicos que no parecen conformar patrones, como son la identidad de género marcada en las figurillas y la distribución espacial de éstas en los conjuntos arquitectónicos (Fonseca 2008). Hay situaciones contextuales en las que es posible formular hipótesis acerca de la correlación entre un área de actividad determinada y las figurillas que en ésta se encontraron, como es el caso de ofrendas y entierros, desafortunadamente esto es en el menor de los casos pues un rasgo característico de las figurillas es su abundante presencia en contextos domésticos y escasez en otros contextos arqueológicos.

En tanto las figurillas son objetos portátiles, el contexto plástico es un aspecto que en otros medios como el grabado o la pintura mural o sobre vasijas

[8] Tomado de Riego (2005: 4).

resulta rico es en información, queda prácticamente cancelado. Queda el estudio comparativo de las imágenes en distintos medios plásticos, desde luego sin descartar el estudio de las posibles relaciones significativas entre las áreas de actividad y las figurillas.

Distintos aspectos de las figurillas teotihuacanas fueron estudiados con variedad de métodos por los arqueólogos desde las excavaciones pioneras en el territorio de la urbe. Eduardo Noguera fue pionero en la clasificación de estos materiales, mientras que Séjourné realizó comparaciones entre materiales de Yayahuala y de Tetitla, buscando analogías con la indumentaria mexica. Ch. Kolb realizó un estudio extenso de las figurillas halladas en recorridos de superficie en el marco del *Teotihuacan Mapping Project*, los materiales provienen de Santa María Maquixco Bajo, Cerro Mixcuyo, Venta de Carpio, Tlatenco, Tenango y otros 55 sitios del valle de Teotihuacan. Maricarmen Serra continuó con los trabajos de clasificación de figurillas, mientras que B. Hodik retoma el estudio del *corpus* de figurillas modeladas de Maquixco Bajo. Barbour realizó una tesis en la cual afina la cronología de los tipos de figurillas. R. Smith trabajó con la datación de las figurillas procedentes de la Pirámide del Sol. S. Scott clasificó las figurillas de las excavaciones de Linné en Mazapa, Las Palmas, Xolalpan, Tlamimilolpa, Maquixco Bajo, Hacienda Metepec y museos. Kim Goldsmith realzó la clasificación de figurillas de los Frentes 1, 2 y 3 de La Ventilla 1992-1994 y de las excavaciones del Grupo 5´ (Riego 2005: 11-15).

Recientemente, dos proyectos arqueológicos produjeron estudios controlados de las figurillas teotihuacanas de particular interés. Se trata del proyecto arqueológico iniciado en 1985: “Antigua ciudad de Teotihuacan. Primeras fases de desarrollo urbano” y del proyecto “Teotihuacan: elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco”, iniciado en 1997, ambos dirigidos por la arqueóloga L. R. Manzanilla. Como resultado de dichos proyectos se produjeron estudios comparativos de las figurillas de algunos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos en contextos controlados. Como resultado de los estudios realizados en Oztoyahualco 15B:N6W3, Teopancazco y Xalla, S. Riego realizó una descripción

tipológica de las figurillas halladas en dichos conjuntos arquitectónicos, y de su relación con áreas de actividad. Tan sólo 347 fragmentos fueron reportados por Riego como procedentes de Oztoyahualco. Manzanilla señaló que la cantidad de figurillas y fragmentos de figurillas de tiempos teotihuacanos, un total de 132, fue muy baja en Oztoyahualco en comparación con otros conjuntos teotihuacanos.[9]

Las figurillas teotihuacanas, con o sin imágenes de posibles grafemas, proceden principalmente de contextos domésticos, como es el caso de la mayor parte de las figurillas de Oztoyahualco. Las figurillas, sin embargo, también suelen encontrarse en contextos no domésticos. Riego escribe acerca de los contextos de las figurillas según datos recientes:

> [É]stas se encuentran generalmente asociadas a contextos domésticos, esto debido a su abundante presencia en los complejos residenciales y a su escasez en lugares públicos, templos y entierros (Barbour, 1975:7-8; Scott, 2001:15). Por lo tanto, su presencia en los sitios de Teopancazco (2621 fragmentos) y Oztoyahualco (347 fragmentos) 15B:N6W3 no resulta extraña; sin embargo, resulta interesante la gran cantidad de figurillas encontradas hasta el momento en Xalla (2772 fragmentos). Existen algunos ejemplos como el Conjunto Norte y lado este en la Ciudadela (Jarquín, 2002) o en los Frentes 1, 2 y 3 de La Ventilla y el Grupo 5 (Goldsmith 2000) en donde, al igual que Xalla, se trata de conjuntos no domésticos y en donde también se han encontrado una gran cantidad de figurillas (2005: 3-4).

Riego también señaló dos tipos de contextos arqueológicos principales en los cuales se encuentran las figurillas:[10]

---

[9] Manzanilla escribe: "Respecto a la producción de figurillas en Oztoyahualco sólo había 132 figurillas y fragmentos de figurillas de tiempos teotihuacanos, muy pocas en comparación con Maquixco Bajo donde Kolb (1995) menciona 2150 figurillas para el mismo periodo" (Manzanilla 1996: 239)

[10] Acerca de los contextos arqueológicos y la información que éstos pueden proporcionar, Renfrew y Bahn escriben: "Para reconstruir la actividad humana del pasado en un yacimiento, es fundamental comprender el *contexto* de un hallazgo, sea éste un artefacto, una estructura, una construcción o un resto orgánico. El contexto de un objeto consiste en su *nivel* inmediato (el material que lo rodea, por lo general algún tipo de sedimento como grava, arena o arcilla), su *situación* (la posición horizontal y vertical dentro del nivel) y su *asociación* a otros hallazgos (la aparición conjunta de otros restos arqueológicos, por lo general en el mismo nivel). […] Éste es el motivo por el cual constituye una tragedia que los saqueadores excaven yacimientos indiscriminadamente en busca de hallazgos valiosos, sin registrar el nivel, la situación o las asociaciones. Se pierde toda la información contextual. Una vasija saqueada, interesante para un coleccionista,, habría informado mucho más respecto a la sociedad que la fabricó si los arqueólogos hubieran podido registrar dónde apareció (¿en una tumba, un foso o una casa?) y en asociación a qué otros artefactos o restos orgánicos (¿armas, útiles o huesos de animales?). […] Cuando los saqueadores actuales (o antiguos) alteran un

1) Contextos secundarios: principalmente basureros y relleno constructivo.
2) Contextos primarios: áreas de actividad, sobre piso y entierros (Riego 2005: 2).

La clasificación de figurillas usada en el Proyecto "Antigua ciudad de Teotihuacan. Primeras fases de desarrollo urbano" fue por horizontes: Preclásico, Clásico, Posclásico, Figurillas coloniales (Manzanilla 1993: 357).

El estudio general de S. Riego de las figurillas de Oztoyahualco toma en cuenta el área de actividad de procedencia. En el estudio tipológico de Riego se propone una clasificación distinta de la usada en el Proyecto "Antigua ciudad de Teotihuacan". La nueva clasificación tiene antecedentes en los trabajos de Sue Scott y Kim Goldsmith y presenta una sistematización de muchos rasgos constantes y variables en las figurillas.[11]

---

yacimiento, removiendo el material que no les interesa, destruyen el *contexto primario* de esos objetos. Si los arqueólogos excavan posteriormente el material desplazado, deben ser capaces de reconocer que está en un contexto secundario (Renfrew y Bahn 2007: 44-46)".

[11] Estos son los tipos de figurillas que reconoce Riego:
Tocado doble banda; Tocado de borlas; Tocado de felino; Tocado de mariposa; Tocado de mono; Tocado de tres aros con triple gota; Tocado segmentado; Turbante de algodón; Turbante trenzado; Esqueleto humano (Cuarto 67-relleno 3).
Cuerpos:
A gatas; Cilíndricas con el pecho perforado; Costillas discernibles (brazos articulados); Embarazadas vestidas con quechquemitl, falda o huipil; Jorobados
Femeninas vestidas, algunos tocados asociados: Banda ancha, Panel inciso, varios tipos de turbantes, Tocado amplio con plumas horizontales y decorado con volutas y/o flores, Gorra con bandas laterales.
Paradas cilíndricas. atuendos asociados: taparrabo sencillo, taparrabo colgante exterior, taparrabo con disco, taparrabo de tres bandas verticales, taparrabo con arco, taparrabo con elemento oval al centro, cinturón simple.
Paradas con soporte: taparrabo sencillo, taparrabo colgante exterior, taparrabo colgante interior, taparrabo con disco, taparrabo con arco, taparrabo con elemento oval al centro, cinturón simple, cinturón con doble banda.
Paradas planas con vestimenta elaborada; Paradas desnudas; Sentadas cilíndricas; Sentadas desnudas; Sentadas en base.
Cilíndricas con vestimenta: en estas se pueden distinguir túnicas, faldas, faldellines, bandas, círculos, así como diversos materiales tales como algodón o plumas.
Femeninas desnudas, Foráneos.
Tipos completos:
Articuladas, en entierros; Atadas; Dios Gordo; En trono; Huehueteotl; Retrato.
Semicónicas: representan tanto hombres como mujeres.
Según Riego 118 "es posible que cada complejo de figurillas anfitriona /huésped represente al grupo que consagra la ofrenda; por su parte, las figurillas huésped encontradas al interior de| las anfitrionas pueden estar representando a grupos o miembros importantes de un conjunto habitacional (Riego 2005:118)".
Tlaloc; Xipe
Zoomorfas:

Otra clasificación de las figurillas de Oztoyahualco es la que utilizaron autores como Ortiz quien describió categorías: títere, retrato, ídolos, preclásicas y posclásicas (2001).

Riego registró en Oztoyahualco los siguientes tipos de figurillas en áreas de actividad:

AA 3

Muro sur del Cuarto 3-4, cuadro N308-E278. Se interpretó como los restos de una repisa de madera que portaba objetos. Tres fragmentos de figurillas de la fase TMM. No hay imágenes de posibles grafemas.

AA 22

Cuarto 28, cuadro N322-E271. Material disperso, principalmente cuencos cerámicos sobre piso, también había fragmentos de un hueso humano adulto, algunos huesos de guajolote, polen y fragmentos de carbón. Había dos fragmentos de figurillas. No se conservaron imágenes de posibles grafemas.

AA 23

Cuarto 29, cuadro N307 / E271-2. Materiales concentrados cercanos al muro oriental del Cuarto C10, que estaban asociados a una posible ofrenda perturbada –AA 28-, que contenía un *tapaollas* sellado. Cinco fragmentos de figurillas en AA 23, sin evidencia de posibles grafemas.

AA 24

Cuarto 18, cuadros N312-3 / E271. Concentración de ollas, figurillas, candeleros, tiestos y restos de navajillas prismáticas, un fragmento de nácar, un hueso de

---

Aves: pato, águila, perico, guajolote, quetzal y/o lechuza (las cuales fueron principalmente aplicaciones de incensarios tipo teatro), así como probablemente, paloma, gaviota y aves acuáticas.
Cánidos; Felinos; Monos; Murciélagos; Reptiles/anfibios: lagartijas tortugas serpiente, ranas?; Varios; Cuadrúpedos; Animales articulados; Animales con ruedas.
Antropomorfizadas.

guajolote, polen, maíz y tejocote carbonizados. Había cinco fragmentos de figurillas sin evidencia de posibles grafemas.

AA 25

Cuarto 22, cuadro N311-E290. Concentración cerámica y lítica. Se asocian la Fosa 29, con el entierro de un neonato dentro de un cuenco y la Fosa 30 que contenía por lo menos tres neonatos. Había una figurilla de la fase Tzacualli sobre la que no se reportan posibles grafemas.

Porcentajes de figurillas en distintos tipos de contextos en Oztoyahualco, según Riego:

En Oztoyahualco se hallaron 347 fragmentos de figurillas; 5.5% del total encontradas en áreas de actividad. Hubo siete áreas de actividad en total que correspondieron a:
a) concentraciones en materiales de relleno,
b) concentraciones de materiales sobre piso,
c) entierros (Riego 2005: 379).
No es posible proponer relaciones entre las figurillas marcadas con posibles nombres u apelativos de alguna clase en los materiales enlistados anteriormente, debido, principalmente, al estado sumamente fragmentado de los materiales hallados en áreas de actividad.

Manzanilla publicó en su trabajo de 1993 algunas imágenes de figurillas procedentes de recorridos de superficie y algunos cuartos de Oztoyahualco. En esas figurillas posiblemente se conservaron imágenes de grafemas u otros marcadores de identidad, como los tocados de borlas y tocados con forma de cabeza de felino, los puntos y las anteojeras en la frente. No es posible identificar nombres calendáricos, debido a la ausencia de imágenes de numerales contiguos a posibles grafemas, sin embargo posiblemente se registraron otros tipos de apelativos, símbolos de estatus o cargos en algunas figurillas.

Hay imágenes que pueden haber aludido, mediante recursos icónicos, a un cargo o título, como en el caso de los yelmos o tocados con rasgos felinos; desafortunadamente, el fragmento de Oztoyahualco publicado proviene de un recorrido de superficie y no es posible inferir más información de los contextos arqueológicos, pero otra evidencia plástica indica que por medio de estos tocados posiblemente se caracterizaban grupos sociales y no individuos.

Esther Pasztory ha argumentado en torno a la presencia de signos de identidad en las imágenes de los grandes tocados teotihuacanos. Pasztory afirma que *tanto en el arte tardío de Teotihuacan como en el de Monte Albán, los tocados de una deidad usualmente contienen algunos elementos glíficos o simbólicos que sirven para identificarla* (1976: 121). Sin embargo, Pasztory no desarrolló sus argumentos con el propósito de intentar fundamentar su observación, la cual parece acertada, pero requiere por lo menos de una sistematización del material a comparar. Si se piensa, por ejemplo, en los murales de Techinantitla en los cuales C. Millon y otros autores reconocen posibles imágenes de personajes junto con el registro de sus nombres personales, de inmediato se vuelve evidente que el tocado con el que se muestran los personajes es idéntico y coincide tan solo con una parte del posible grafema que correspondería al nombre de cada personaje. Resulta que la parte que distingue un personaje de otro no es el tocado, el cual, por cierto, en los personajes se pinta sin grafemas adicionales. Una situación algo distinta es el de las figurillas de cerámica. En este tipo de imágenes los posibles grafemas están colocados sobre el cuerpo o sobre el atavío del personaje. También podría darse la posibilidad que los motivos figurativos de algunos tocados formaran parte del nombre o apelativo de personajes.

Si se toman los documentos con escrituras del centro de México del Posclásico como modelo de estudio para las imágenes teotihuacanas de trajes con posibles nombres propios, resulta que de inmediato surgen algunas limitantes. Por ejemplo, D. Kelley, en un estudio sobre los nombres propios sobre la vestimenta en Mesoamérica estudió un documento realizado probablemente a inicios del s. XIV, el Códice Bodley. En dicho documento se tiene, como señaló

Kelley, que la imagen de *Ocho Venado se presenta frecuentemente con vestido con traje de jaguar. Cuando su nombre aparece por separado, simplemente se escribe como una garra de jaguar (Kelley 1982: 39).* Kelley concluye que no son suficientes los datos procedentes de las imágenes del códice para determinar si el traje de jaguar fue un marcador del nombre del personaje, debido a que en otros ejemplos del mismo códice, los *glifos* de los nombres personales remiten a elementos que no están representados en las imágenes naturalistas de los trajes. Kelley ejemplifica con imágenes como la de la foja 13 e del Códice Bodley, en el cual la escena con el personaje que porta un tocado de Mixcoatl está marcada con un grafema /Siete Pedernal/ (1982: 41).

FRAGMENTO DE FIGURILLA CON FORMA DE TOCADO DE CABEZA DE FELINO



Figura 262. Figurillas ídolo halladas en superficie: la primera es tardía y la segunda es clásica (véase Bernal 1963, foto 24, para una escultura similar).

Fragmentos de figurillas de Oztoyahualco halladas por los arqueólogos en recorridos de superficie. Los dibujos de la imagen fueron tomados de la publicación de Manzanilla, 1993, fig. 262.

El dibujo del fragmento del extremo inferior derecho de la lámina anterior consiste probablemente en la imagen de un tocado zoomorfo. Posiblemente debido al estado de conservación del material, entre los restos de figurillas teotihuacanas no se conservan con frecuencia imágenes de posibles grafemas coordinados en los atuendos.

Entre las imágenes de personajes con tocados zoomorfos en otros medios de la plástica puede presentarse:

- Ausencia de imágenes de posibles grafemas en el vestido (Templo de la Agricultura, Mural de las Ofrendas; Tepantitla, Cuarto 2, murales 2 y 3; Conjunto del Sol, Pórtico 19, murales 1 y 2).

- Iteración de rasgos zoomorfos del tocado, en el vestido (Conjunto del Sol, Cuarto 12, murales 1-5 y Cuarto 13, murales 1,4 y 5).

- Complementación del motivo zoomorfo del tocado, con posibles grafemas idénticos, distintos del motivo zoomorfo, tanto en el tocado como en el vestido del personaje pintado en la imagen (Teopancazco, Cuarto 1, mural 1).

- Complementación del motivo zoomorfo del tocado, con posibles grafemas distintos del motivo zoomorfo, tanto en el tocado como en la parafernalia portada por el personaje pintado en la imagen (Atetelco. Patio Blanco, Pórtico 2, murales 5-7; Atetelco. Patio Pintado, Cuarto 1, murales 1-6; Zacuala, Pórtico 2, Mural 2).

- Complementación del motivo zoomorfo del tocado, con posibles grafemas distintos del motivo zoomorfo, tanto en el tocado, como en el pectoral portado por el personaje pintado en la imagen (Tetitla, Pórtico 11, mural 3).

No es claro si el motivo de la cabeza de felino en este contexto debe ser considerado como posible grafema.

FRAGMENTO DE CABECITA CON TOCADO DE BORLAS



Figura 261. Figurillas ídolo: un Tláloc procedente de superficie y una figurilla, quizá Coyotlatelco, también de superficie.

371

Fragmento de figurilla de Oztoyahualco hallada por los arqueólogos en recorrido de superficie. Los dibujos de la imagen fueron tomados de la publicación de Manzanilla 1993, fig. 261, p. 371.

El Tocado de Borlas, como se ha mencionado, ha sido interpretado como un indicador de estatus de personajes con altos cargos institucionales, y bajo la tutela del Dios de las Tormentas (Millon 1973). También se ha considerado que los personajes con tocados de borlas eran emisarios en el extranjero, representantes del gobierno teotihuacano (Millon 1988: 114, 130-131; Paulinyi 2001: 25). Riego propone que las variedades presentes en las imágenes del tocado pueden indicar *diferentes rangos* de los personajes, lo cual parece posible y coincide con la propuesta de Paulinyi de que algunos tocados de borlas tenían una marcación jerárquica (Riego 2005: 56; Paulinyi 2001).

Riego señala también que fragmentos de figurillas idénticos fueron hallados por Séjourné en Yayahuala y en Tetitla (Riego 2005: 57). El hecho de que este motivo se encuentre también entre el *corpus* de figurillas de Oztoyahualco, señala que la presencia de imágenes de personajes de la alta élite teotihuacana en forma de figurillas cerámicas era independiente de la jerarquía del conjunto en el cual eran utilizadas.

Posibles imágenes de grafemas sobre el tocado de una figurilla de Oztoyahualco:

OZ FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986 +…)

FIGURILLAS *ÍDOLO,* CUARTOS 29, 19 Y 23



Figura 260. Figurillas ídolo, probablemente clásicas; proceden de los cuartos 29, 19 y 23 ("princesa Xolalpan").

Los dibujos de la imagen fueron tomados de la publicación de Manzanilla 1993, fig. 260, p. 370.

Estas figurillas proceden de las tres unidades habitacionales que conforman Oztoyahualco, su distribución en el plano no aporta datos adicionales para su interpretación funcional o icónica.

Posibles grafemas sobre los tocados de figurillas de Oztoyahualco:

OZ FIG GD (L 42 CIRCLE 2002)

FIGURILLAS DEL CUARTO 57 Y CUARTO 10

Ambas figurillas presentadas en la lámina que sigue proceden de la Unidad Habitacional 2 de Oztoyahualco. Se trata de figurillas de tipo modelado con posibles grafemas en la frente o en el tocado.

Según proponen Manzanilla y su equipo, esta unidad fue posible lugar de cría y destazamiento para el consumo de conejos y liebres. La zona fue asociada con motivos plásticos relacionados con el fuego. En la unidad había restos de pintura mural. Ninguna de estas características es perceptible en la forma de las figurillas.

Posibles imágenes de grafemas sobre los tocados y sobre la frente de figurillas modeladas de Oztoyahualco:

OZ FT GD (L 42 CIRCLE 2002)
OZ FIG FTE GD (L 96 GOGGLES 1986)

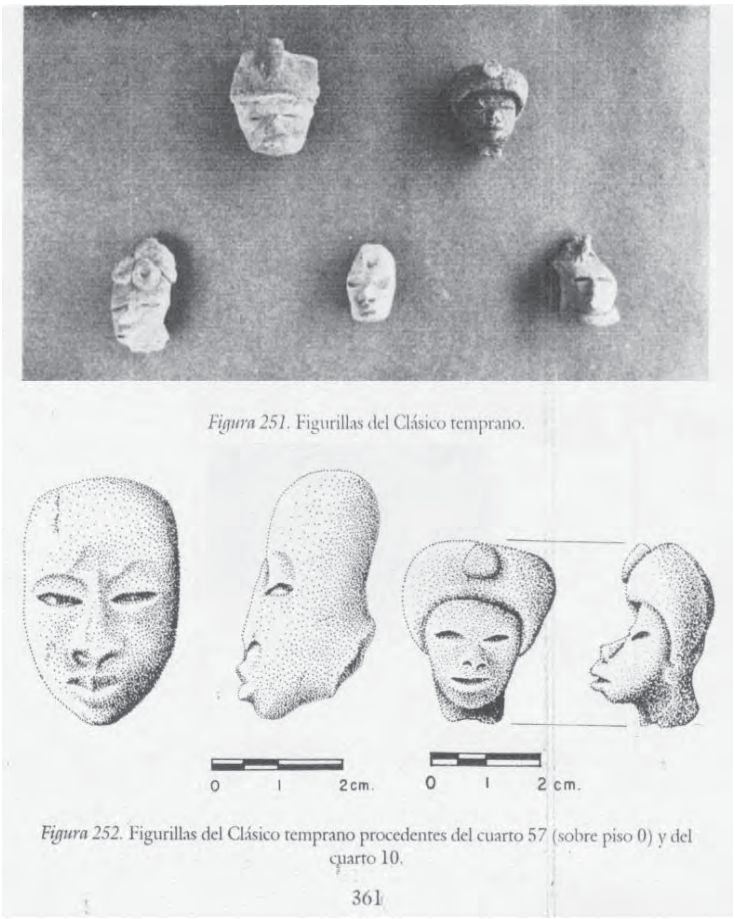
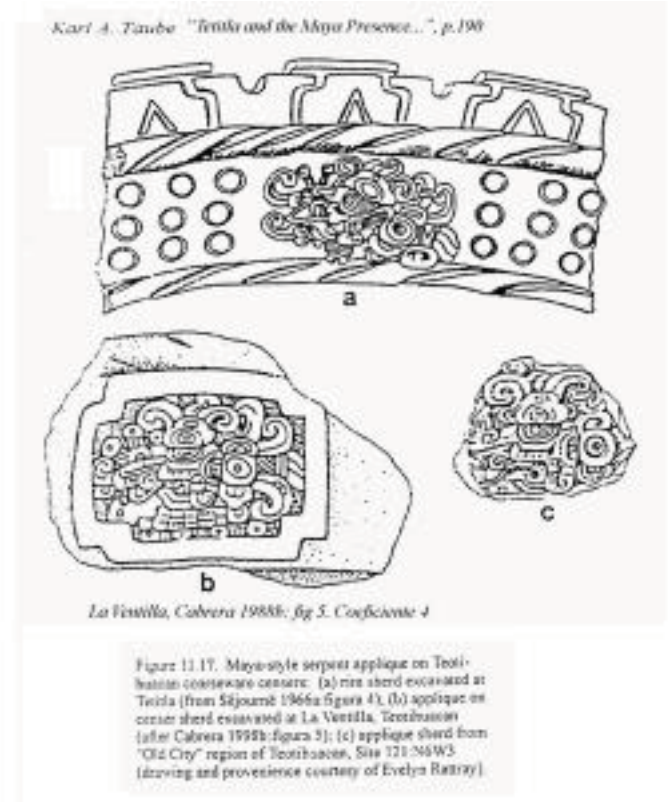


Figura 251. Figurillas del Clásico temprano.

Figura 252. Figurillas del Clásico temprano procedentes del cuarto 57 (sobre piso 0) y del cuarto 10.

361

Los dibujos de la imagen fueron tomados de la publicación de Manzanilla, 1993, fig. 252, p. 361.



Los dibujos de la imagen fueron tomados de la publicación de Taube, 2003, fig. 11.17.

Hay evidencia de que en Oztoyahualco probablemente hubo algún tipo de contacto con la cultura maya. También la evidencia sugiere que hubo algún conocimiento de la imaginería y numeración maya contemporánea.

En Oztoyahualco los arqueólogos encontraron un fragmento cerámico estampado con un motivo que Taube identifica como el *Dragón Barbado maya*. En otro fragmento estampado con el mismo motivo y posiblemente con el mismo sello y que conservó más completa la imagen, se encuentra un cartucho con un numeral 4 en la parte inferior. Taube señaló que en las lenguas mayas las palabras /cuatro/ /serpiente/ y /cielo/ son homófonas y por tanto el motivo estampado sobre los fragmentos cerámicos teotihuacanos era leído como *chan* o *kan*. Taube también llama la atención acerca de la presencia de estos fragmentos de incensarios

hallados en contextos domésticos en Teotihuacan, pues en la zona maya el Dragón Barbado es un personaje que aparece entre los grupos de elite en ceremonias de culto a los ancestros (2003: 268).

Posibles grafemas en el fragmento de cerámica de Oztoyahualco:

OZ GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012)

CONCLUSIÓN. RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS:

Contextos comunicativos:

En Oztoyahualco, un conjunto arquitectónico teotihuacano de carácter doméstico perteneciente a las fases Xolalpan y Metepec, casi no se conservaron restos de pintura mural. En los restos conservados no se reportaron posibles grafemas.

Las imágenes de posibles grafemas sobre vasijas cerámicas proceden principalmente de enterramientos u ofrendas.

Las situaciones de enunciación o las actividades en las cuales los posibles grafemas sobre objetos cerámicos tenían sentido se relacionan con el ritual funerario o con actos de ofrenda: petición, dedicación o consolidación de algún tipo.

Hubo al menos dos situaciones comunicativas en las cuales participó la cerámica ritual de Oztoyahualco con posibles grafemas:

1) **Enterramientos**

   a) Primarios. Fosa 30 Cuarto C 22 *Tapaollas* con imagen del Dios de las Tormentas con posible numeral. Es posible que la imagen del tapaollas creara el ambiente sacro que requería la actividad del entierro.

   b) Entierro 8 Cuarto 21, contenía un incensario tipo teatro con un posible grafema en la imagen del tocado y una vasija trípode con imagen de círculos concéntricos. El grafema del personaje representado en el

incensario posiblemente refería al personaje aludido por éste. Tal vez ocurrió lo mismo con la vasija trípode que con el tapaollas de la Fosa 30: la imagen de la vasija pudo ser un símbolo sacro necesario para el proceso del ritual funerario.

c) Secundarios. Entierro 4 Cuarto C51 Vasija Tlaloc y vasija de cerámica con los motivos de *Feathered Headdress Symbol* con un Triángulo y Trapecio y *Panel Cluster*. La vasija pudo referir al grupo social al cual pertenecía el entierro

2) ofrendas posiblemente realizadas con distintos propósitos

- Cuarto 29, posible área de almacenamiento contenía una ofrenda que contenía restos de neonato en un *tapaollas* sellado con la imagen del Quincunce. De la misma manera que el *tapaollas* de la Fosa 30, el Quincunce parece haber sido un símbolo religioso que no necesariamente era utilizado como grafema.

- Cuarto C 57, posible ofrenda de restos humanos a un altar que contenía una vasija trípode con la imagen de una antorcha.

Grafemas sobre cerámica posiblemente no ritual:

Los estudios arqueológicos sugieren que otra situación comunicativa que involucraba cerámica con posibles grafemas en Oztoyahualco estaba relacionada con áreas de almacenamiento. Los arqueólogos encontraron fragmentos de cerámica del tipo 14 grabada con posibles grafemas. Se trata de cerámica foránea tipo Anaranjado Delgado, que si bien se ha propuesto que en ocasiones tuvo un uso ritual, en otras fue usada para la elaboración de contenedores para productos medicinales, goma o pulque. Llama la atención la presencia de los posibles grafemas en estos objetos, tal vez refirieron al contenido de las vasijas o al propietario de éstas.

Contextos plásticos y soportes:

En Oztoyahualco no fue registrada pintura mural con posibles grafemas. Los posibles grafemas se presentan en composiciones mixtas, en el incensario tipo teatro, y sobre figurillas y recipientes de cerámica.

Hubo también composiciones de la Clase B selladas sobre *tapaderas* de cerámica, y sobre otros recipientes de cerámica hallados en contextos funerarios.

Los posibles grafemas se presentan en Oztoyahualco casi exclusivamente sobre objetos portátiles y relacionados con áreas de actividad ritual, principalmente funeraria y de ofrenda, con la excepción de algunos fragmentos de cerámica al parecer utilitaria del tipo Anaranjado Delgado. En cada una de las tres unidades familiares había cerámica funeraria con posibles grafemas.

Contextos arquitectónicos:

Los objetos con posibles grafemas que los arqueólogos asociaron con áreas de actividad se encontraban en distintos contextos arquitectónicos: cuartos, patios y pasillos con distintas funciones.

Contextos arqueológicos:

Manzanilla distingue distintas áreas de actividad en Oztoyahualco varias de las cuales involucraban situaciones comunicativas en las que se requería de posibles grafemas.

1 Trato entre destinador-destinatario.

Se observan varias situaciones comunicativas en Oztoyahualco que involucraban posibles grafemas. Los objetos con posibles grafemas estaban a su vez distribuidos en tres unidades domésticas jerárquicamente organizadas, por tanto es significativa la presencia y ausencia de determinado tipo de objetos en las tres unidades.

En objetos diversos procedentes de ofrendas y entierros:

Incensario: la imagen del posible grafema en el tocado del incensario indicaba posiblemente a aquel que estaba implicado en una manifestación específica del culto a los ancestros el nombre, el *status* social, o el papel en un acto ceremonial de la entidad representada en el incensario. Ni estos incensarios ni su parafernalia se manufacturaban en el conjunto arquitectónico de Oztoyahualco, el artesano que fabricó el objeto no debe considerarse como el emisor del mensaje, sino tal vez un grupo social al cual pertenecía el enterrado dignificado con tal objeto de lujo.

Vasijas trípodes con posibles grafemas: en el contexto del Entierro 8, el posible grafema representado en el tocado del incensario, no coincide con el de la vasija , así que mediante estas marcas posiblemente se aludía a asuntos distintos por medio de recursos plásticos distintos. En otro posible entierro u ofrenda se halló otra vasija trípode con la imagen de una antorcha. En tanto se puede considerar este signo como un posible grafema, este podría estar relacionado con la situación ritual de la cual el objeto formaba parte, o pudo haber aludido a la identidad de la entidad quien se dirigía la ofrenda o a la identidad del enterrado. No hay evidencia en Oztoyahualco que indique que el artesano realizador de la imagen fuera el emisor del grafema en la situación comunicativa.

Las características de los distintos objetos portadores de posibles grafemas procedentes de Oztoyahualco indican que cuando había requerimiento de determinadas imágenes o grafemas para fines rituales, éstos debían conseguirse o ser encargados en talleres o lugares de distribución especializados. El emisor sería el individuo o grupo social interesado en la imagen. Habría un mediador que sería el artesano competente en la realización de imágenes en medios diversos.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

Las imágenes de Oztoyahualco que incluyen posibles grafemas indican que la tradición visual que se difundía en tales conjuntos arquitectónicos era detentada por artesanos especialistas probablemente de talleres distintos, pues hay restos de cerámica foránea, cerámica local de distintas calidades y técnicas decorativas,

un incensario de hechura altamente especializada, figurillas cuyas características están difundidas mayormente en las unidades de tipo doméstico de la urbe.

3 Trato del lector consigo mismo.

Se pueden distinguir dos situaciones básicas en el *corpus* de posibles grafemas en contextos rituales en Oztoyahualco:

a) Un acto ritual en la cual un grupo familiar participa de manera activa. Esta es posiblemente la última vez que los miembros de ese grupo tendrán contacto con las imágenes específicas que formaban parte de ese acto.

b) Las imágenes permanecen ocultas a la vista, pero destinadas a permanecer en lugares específicos de la vivienda.

Otros fragmentos de cerámica no fueron relacionados con actividades de tipo ritual y posiblemente los grafemas en estos objetos señalaban el preciado contenido de recipientes de una cerámica fina.

4 Trato del lector con el texto.

Con la posible excepción de algunos fragmentos de cerámica de tipo Anaranjado Delgado, los enunciados gráficos en objetos rituales formaban parte de una actividad que no sería repetida una vez concluida. Las imágenes no estaban creadas para ser vistas por un espectador de manera continua, o para ser vistas y posteriormente desecharse, sino para permanecer en la estructura del edificio.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

Los objetos con posibles grafemas estaban a su vez distribuidos en tres unidades domésticas jerárquicamente organizadas. Los arqueólogos han propuesto que hay una distribución jerárquica de las imágenes de deidades en las tres unidades domésticas del conjunto arquitectónico de Oztoyahualco.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Oztoyahualco:

UNIDAD HABITACIONAL 1, UBICADA EN EL SECTOR SUR

Incensario Tipo Teatro

Entierro 8. Incensario. Posible grafema:

OZ IN TOC GC? (L 179 SCROLL SOUND 1986? o L 217 TREFOIL G 1986? + L 30 BUNDLE 1986?)

Posible grafema indivisible en el incensario tipo teatro del Entierro 8:

OZ IN TOC GD (VB 22 ANTORCHA CON VOLUTAS 2012)

Vaso trípode del Entierro 8 Cuarto C21

Posibles grafemas en la vasija del Entierro 8:

OZ VAS SHC (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 +…)

UNIDAD HABITACIONAL 2, UBICADA EN EL SECTOR OESTE

Cajete trípode del Cuarto C57

Posible grafema del cajete trípode del Cuarto C57:

OZ VA GD (VB 22 ANTORCHA CON VOLUTAS? 2012)

Imagen del Quincunce sobre *tapadera* con asas

Posible grafema sobre la *tapadera*:

OZ TA GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Fragmento del Tipo Cerámico 14

Posible grafema sobre fragmento cerámico:

OZ VA GC? (L 97 HALFSTAR 1986 + L 218 TRILOBE 1986)

UNIDAD HABITACIONAL 3, UBICADA EN EL SECTOR NORESTE

Tapaollas

Posibles grafemas en el tapaollas de la Fosa 30 del Cuarto 22:

OZ TA GC (NUMERAL 10? + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + ¿?)

Posibles números en el tapaollas de la Fosa 30 del Cuarto 22:

OZ TA Núm. 10 + L 230 HEAD STORM GOD 2002

Vasija esgrafiada Entierro 4

Los posibles grafemas de la vasija esgrafiada del Entierro 4 de Oztoyahualco son:

OZ VA SHC (GC (L Panel Cluster 1986 + OR Núm. 0) + GC (Núm. 2 + L Feathered Headdress Symbol 1986)

FIGURILLAS

FRAGMENTO DE FIGURILLA CON FORMA DE TOCADO DE CABEZA DE FELINO

No es claro si el motivo de la cabeza de felino en este contexto debe ser considerado como posible grafema.

FRAGMENTO DE CABECITA CON TOCADO DE BORLAS

Posibles imágenes de grafemas sobre el tocado de una figurilla de Oztoyahualco:

OZ FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986 +…)

FIGURILLAS *ÍDOLO,* CUARTOS 29, 19 Y 23

Posibles grafemas sobre los tocados de figurillas de Oztoyahualco:

OZ FIG GD (L 42 CIRCLE 2002)

FIGURILLAS DEL CUARTO 57 Y CUARTO 10

Posibles imágenes de grafemas sobre los tocados y sobre la frente de figurillas modeladas de Oztoyahualco:

OZ FT GD (L 42 CIRCLE 2002)
OZ FIG FTE GD (L 96 GOGGLES 1986)

Posibles grafemas en el fragmento de cerámica de Oztoyahualco:

OZ GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012)

Apéndice 2

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

CONJUNTO DEL SOL

Ubicación

Las ruinas del Conjunto o Palacio del Sol se encuentran en el cuadrante N4E1 del plano elaborado por el *Teotihuacan Mapping Project* (Millon 1973). Este edificio desplantaba justo al lado de la Calle de los Muertos, al norte de la plaza ubicada frente a la Pirámide del Sol, precisamente en la esquina noreste de dicho monumento. El acceso principal al conjunto arquitectónico se encontraba frente a la Pirámide del Sol, lo cual es un testimonio elocuente de la estrecha relación funcional entre ambas estructuras arquitectónicas.

La ubicación en la traza urbana del llamado Conjunto del Sol, aunada a su distribución y acabados arquitectónicos, y debido a que en sus muros se conservaron restos de compleja pintura monumental con temas mítico-religiosos, son congruentes con funciones institucionales, determinadas por los más altos poderes político-religiosos teotihuacanos. Las funciones del Conjunto del Sol probablemente estaban coordinadas con las de la Pirámide del Sol, el edificio de mayor tamaño de la urbe. Conforme a consideraciones urbanístico-formales, algunos autores proponen que la Pirámide del Sol era el templo principal de Teotihuacan, y posiblemente fue erigida con base en criterios que representaban el ciclo calendárico del *Tonalpohualli* (Sugiyama 2005: 46-47), sin embargo en lo que respecta al Conjunto del Sol, no se ha detectado evidencia de diseños inspirados en este ciclo calendárico-adivinatorio.

Exploraciones arqueológicas

Eduardo Contreras dirigió las únicas excavaciones que se llevaron a cabo en el Conjunto del Sol, mismas que no han expuesto la totalidad de la traza

arquitectónica. Las excavaciones se realizaron en el marco del Proyecto Teotihuacan 1962-1964, bajo la dirección de Ignacio Bernal. Se expusieron seis patios rodeados por recintos techados (De la Fuente 1995: 59).

Fechamientos

Los fechamientos del Conjunto del Sol se hicieron conforme criterios estilísticos aplicados a la pintura mural de los recintos. Lombardo considera que muchos de los murales pertenecen a la fase Xolalpan (Lombardo 1995; Rattray 2001).

Función del área urbana

El Conjunto del Sol se encuentra en la zona de las edificaciones monumentales teotihuacanas más antiguas, sobre el eje principal con base en el cual se organizó el diseño básico del espacio urbano: la Calle de los Muertos. El conjunto desplantaba no lejos de Xalla, una estructura arquitectónica que por su ubicación y tipo de edificación fue propuesta como posible sede del gobierno teotihuacano en algún momento de la historia (Manzanilla 2001).

El Conjunto del Sol pudo haber tenido orígenes tan antiguos como los de la pirámide misma y, posiblemente, formó parte del diseño básico de la urbe, sin embargo, debido a factores derivados de las excavaciones arqueológicas que se llevaron a cabo en la zona, las imágenes publicadas de la plástica de este conjunto se han fechado en etapas tardías del desarrollo urbano de Teotihuacan.

R. Millon propuso que el Conjunto del Sol funcionó como *residencia* de los sacerdotes de alto rango que oficiaban en la Pirámide del Sol (1973: 86), pero la pintura monumental del conjunto señala que su función distintiva estaba relacionada con actividades religiosas institucionalizadas y posiblemente significativas en un nivel urbano.

Especialización del conjunto

Recientemente J. Nielsen y Ch. Helmke relacionaron la ubicación del Conjunto del Sol con funciones religiosas y/o administrativas *que* caracterizaban al conjunto como un *palacio alineado con el Complejo Calle de los Muertos y los conjuntos de*

Quetzalpapalotl y Xalla (en prensa). Los autores oponen estos conjuntos a otros de tipo *residencial* como Tetitla, Atetelco o La Ventilla.

En el Conjunto del Sol hay relaciones temáticas entre algunas pinturas murales que se articulan en espacios arquitectónicos coordinados. Los temas de la tradición cultural teotihuacana tratados en los murales y la distribución de su representación pictórica en la arquitectura, resaltan su mutua dependencia e indican posibles relaciones funcionales entre distintos recintos. Estas relaciones se observan en espacios contiguos como pórticos y cuartos que, en el caso del Conjunto del Sol, parecen justificarse por actividades religiosas y/o posiblemente administrativas. Como se verá más adelante, en los recintos relacionados con el Patio 1 y el Patio 3 hay temáticas coordinadas que integran, por ejemplo, el Pórtico 17 y el Cuarto 17, pintados con imágenes de aves y mariposas, personajes relacionados con ritos funerarios teotihuacanos, y el Pórtico 18 y el Cuarto 18, con la presencia de figuras frontales en actitud de *ofrendantes.* Cierto tipo de secuencias de *ofrendantes* posiblemente eran característicos de la pintura monumental de los sectores relacionados con actividades administrativas en distintos conjuntos arquitectónicos.[1]

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

En la pintura monumental del Conjunto del Sol no se han detectado elementos que indiquen una ocupación del conjunto por parte de representantes de culturas ajenas a la teotihuacana.

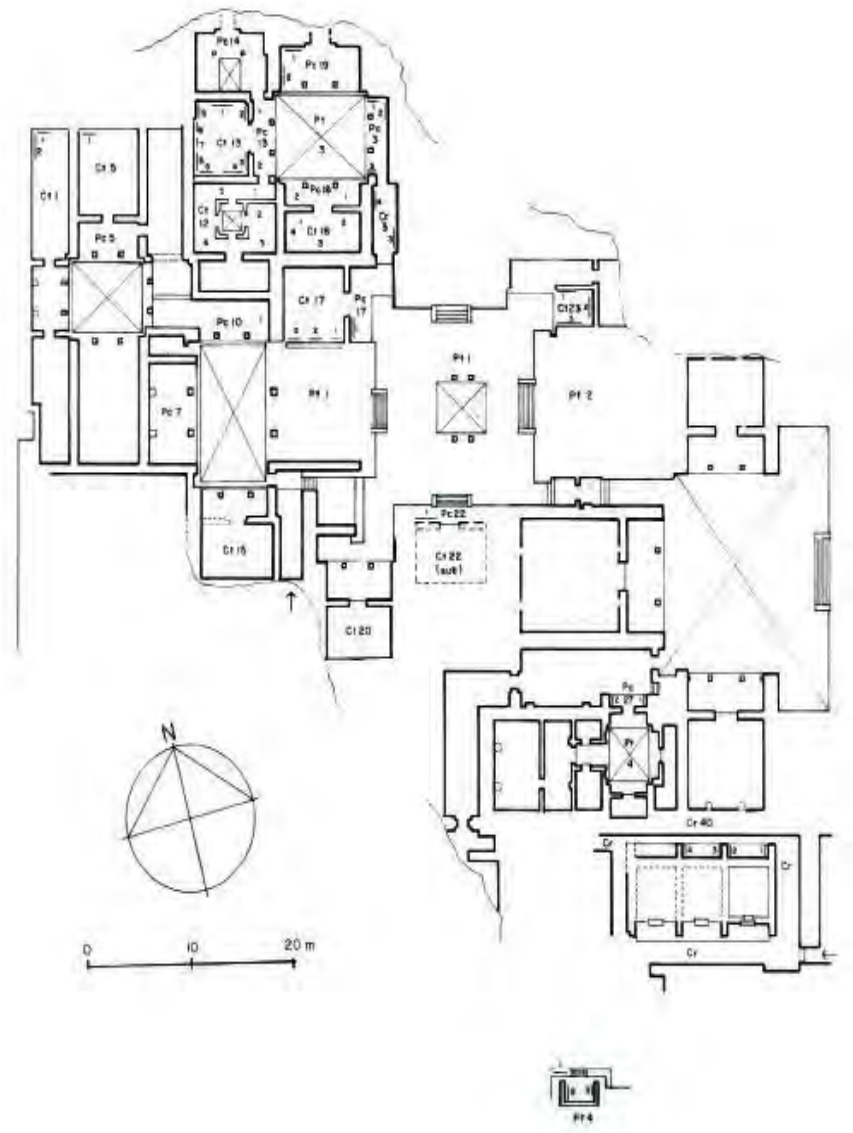
Clase compositiva. Interpretaciones

El Conjunto del Sol llamó la atención de los estudiosos de Teotihuacan por razones como su ubicación en la traza urbana y su compleja pintura mural, pero se ha prestado escasa atención a la publicación de la imagen simbólica e icónica de la cerámica de este conjunto. Los estudios de la cerámica del Conjunto del Sol han ayudado a confirmar la tipología y periodización elaborada con base en los

[1] Por ejemplo en La Ventilla 1992-1994 y en Teopancazco.

hallazgos realizados en conjuntos como Tetitla, pues los arqueólogos reportaron que se encontraron complejos cerámicos semejantes (Rattray 2001: 70).

En la pintura monumental del Conjunto del Sol se concentraron recursos plásticos contrastantes del repertorio teotihuacano, en forma de densos programas pictóricos que en pocas ocasiones han sido interpretados. Hay dos propuestas interpretativas de algunos de los murales del conjunto en las que se encontraron *programas narrativos* coherentes. Ambas propuestas se focalizaron en algunos murales de los recintos y pórticos que se encontraban alrededor de patios de congregación. Una propuesta se debe a Zoltán Paulinyi (2007), mientras que la otra a Ch. Helmke y J. Nielsen (en prensa).



Plano tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, p. 58.

Z. Paulinyi analizó motivos de la plástica ubicados en el Cuarto 12, Cuarto 23, Cuarto 17 y Pórtico 17. En la propuesta interpretativa se contemplan motivos de dos sectores del conjunto arquitectónico integrados alrededor de dos patios: el Patio 1 y el Patio 3. Según este autor, la imagen de un mismo personaje se presenta en dos aspectos distintos en el Cuarto 23 y en los cuartos 12, 13 y 14. Paulinyi opina que el personaje cuya imagen se pintó en los fragmentos de murales conocidos como *Los Glifos* (Cuarto 23) también se modeló con frecuencia

en los incensarios tipo teatro teotihuacanos. Este personaje lleva por nombre *Dios Mariposa-Pájaro* y según Paulinyi fue una *deidad* teotihuacana del ámbito solar y de la fertilidad. Sus rasgos diagnósticos son ojos rectangulares, pintura facial escalonada y orejeras circulares con un anillo que cuelga. Este *dios* se pintó también en espacios relacionados con el área que integra el Patio 3, un patio relativamente pequeño que carecía de altar central, donde un personaje antropomorfo pintado aparece vestido como un ave.

En los cuartos 12, 13 y 14, siguiendo a Paulinyi, el *Dios Mariposa-Pájaro* se presentó en su *descenso al inframundo*. Los motivos de los cuartos 23, 12, 13 y 14 conformarían un programa narrativo en el cual el *dios* desciende y reaparece después de su descenso*,* en la imagen del mural denominado *Los Glifos*. El mismo personaje, en versión zoomorfa, según Paulinyi se presenta en el pórtico y en el cuarto 17, espacios que relacionan al Patio 1 con el Patio 3, y que se encuentra en la esquina opuesta al Cuarto 23. El autor considera que el *Dios Mariposa-Pájaro* también se representaba por medio de la imagen de la mariposa y del pájaro. Afirma que ave y mariposa se presentan como *guerreros temibles* marcados con una insignia bélica con imágenes de dardos cruzados, y constituían la encarnación bélica del *dios* mencionado.

Por otra parte, en la propuesta interpretativa de Helmke y Nielsen se integran imágenes hasta hace muy poco tiempo inéditas de algunos fragmentos de los murales del Conjunto del Sol. Las imágenes seleccionadas por los autores se integraron en posibles *programas narrativos*, relacionados con el tema general del abatimiento de un ave monstruosa por parte de dos hombres armados con una cerbatana, un antiguo mito americano (Helmke y Nielsen, en prensa).

Un *programa narrativo* se encontraría distribuido en los recintos relacionados con el Patio 3, el sector más profusamente decorado del conjunto. Nielsen y Helmke resaltan como significativo el acceso *altamente restringido* al sector en cuestión, debido a la distribución arquitectónica del conjunto. Las pinturas que formaron parte de la propuesta interpretativa se encontraron en los

muros del Cuarto 12, Talud sureste; en el Cuarto 13, Talud norte, Mural 1; en el Cuarto 12, Mural 3; Cuarto 13, Talud sur, murales 4 y 5 y en el Cuarto 14. En los muros ubicados al norte y sur de los cuartos 12, 13 y 14, los autores afirman que había catorce imágenes de personajes antropomorfos vestidos con atributos de ave, de las cuales sólo restos de seis se conservaron.

Helmke y Nielsen también dedujeron *otro programa iconográfico* pintado en los muros este y oeste de esos mismos cuartos (en prensa). Proponen que la distribución de los motivos en los muros respondía a criterios relacionados con las atribuciones simbólicas de las direcciones cardinales. Los personajes pintados en los muros norte tenían fondo color crema mientras que los de los muros sur, fondo rojo. Pasando por alto las características antropomorfas de las figuras con traje de aves, los autores encuentran que el motivo del personaje alado refiere a un antiguo mito representado en diferentes culturas mesoamericanas desde tiempo inmemorial. Los autores encuentran que el mito en cuestión, en una de sus formas particulares, fue registrado en forma verbal en el Popol Vuh, pero citan varios ejemplos de culturas arqueológicas en los cuales están presentes imágenes del mismo. Relacionan algunos rasgos de las imágenes mencionadas con el nombre del gobernante de Copán *K´inich Yax K´uk´ Mo´*, suponiendo que fue nombrado así en honor al personaje mitológico cuya imagen fue pintada en el Conjunto del Sol.

Hay otro *programa narrativo* propuesto por Nielsen y Helmke que se encuentra en los murales del Patio 3. Se distribuye en una división del espacio arquitectónico en forma de cosmograma, con espacios arquitectónicos dedicados al orden celeste, terrestre y del inframundo. En los murales del Pórtico 19 ubicados en el sector norte del Patio 3, los autores encuentran que fueron pintados motivos celestes. En los muros ubicados al este y al oeste del Patio se encuentran imágenes de plantas de maguey arraigadas en la tierra. En el Pórtico y Cuarto 18 hay motivos acuáticos relacionados con el inframundo (Nielsen y Helmke en prensa).

Como puede verse, las interpretaciones de Paulinyi y de Nielsen y Helmke sólo coinciden en que en las propuestas se integra la imagen del *hombre-pájaro* descendente. Paulinyi integra en su interpretación aquellos murales que se encontraron en recintos ubicados en lados opuestos del Patio 1, y otros ubicados en recintos relacionados con el Patio 3, integrando así diferentes áreas del Conjunto del Sol; mientras que Nielsen y Helmke estudian los recintos integrados por medio del Patio 3 y sostienen la hipótesis de que la distribución del espacio arquitectónico como un cosmograma, orientado según las direcciones cardinales, se presenta en diferentes culturas del Clásico mesoamericano.

La abundante pintura monumental del Conjunto del Sol aún requiere de una revisión de la plástica bidimensional del conjunto como una unidad funcional estructurada a nivel urbano. Habrá que aproximarse al conocimiento de qué es lo que distingue al programa estético manifiesto en la pintura monumental conservada en el Conjunto del Sol, del de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos de distintos tipos.

Corpus

Las imágenes publicadas de la plástica bidimensional procedente del Conjunto del Sol corresponden exclusivamente a la pintura monumental. Los estudios de la cerámica de este conjunto se enfocan en el establecimiento de la cronología, y no abarcan los aspectos relacionados con el contenido simbólico de la imagen plástica o con la clasificación de este último.

El Conjunto del Sol está constituido por varios patios de congregación en torno a los cuales se articulan distintos espacios techados. Pese a que el Patio 2 del Conjunto del Sol fue el de mayor capacidad de reunión y contaba con el acceso principal a la estructura arquitectónica, algunos autores consideran que el Patio 1 fue el *centro ritual* del edificio, por su ubicación central y sus remates arquitectónicos en forma de talud-tablero (Nielsen y Helmke en prensa).

A continuación se enlistan los esquemas compositivos y temas presentes en la pintura monumental del Conjunto del Sol:

PATIO 1

Pórtico 22: descripción de un ambiente acuático: secuencias de elementos distribuidos en zig-zag.

Cuarto 23: escena relacionada con actividades de tipo ritual: secuencias de rostros antropomorfos frontales con un gran tocado y sin cuerpo. Cenefa con felino reticulado en actitud de *ofrendante*.

Pórtico 17: motivos relacionados con ritos funerarios: mariposas que alternan con entrelaces punteados. Cenefa con motivos acuáticos y *triple montaña*.

Cuarto 17: motivos bélicos: aves frontales con emblema en el pecho interpretado como escudo y dardos cruzados que alternan con entrelaces punteados.

PATIO 3

Pórtico 18: figura de culto: *constructo* de estructura antropomorfa, frontal, en actitud de ofrendante, con grafema en vez de cara, tocado y garras. Cenefa con entrelaces formados por motivos acuáticos.

Cuarto 18: figura de culto: *constructo* formado por motivos acuáticos, de estructura antropomorfa, frontal, en actitud de posible ofrendante. Cenefa con motivos acuáticos.

Cuarto 12: escena mítica: figuras antropomorfas con atavío de aves descendentes. Cenefa formada por entrelaces formados por secuencias de flores y motivos acuáticos.

Cuarto 12: posible grafema compuesto mariposa, mano y trilobulado.

Pórtico 3: escena con felino reticulado y planta de la que mana agua. Cenefa formada por grecas y fitomorfos.

Pórtico 3: antropomorfo o antropozoomorfo ofrendante. Posible Jaguar Reticulado.

Pórtico 13: escena con felino reticulado y planta de la que mana agua. Cenefa formada por grecas y fitomorfos.

Cuarto 13: escena mítica: figuras antropomorfas con atavío de aves descendentes.

Cuarto 13: imagen locativa: secuencia de posibles montañas marcadas con estrellas de cinco puntas. Cenefa formada por grecas.

Pórtico 19: escena relacionada con actividades de tipo ritual: secuencia de ofrendantes de corazones antropomorfos con atavío de ave. Cenefa ave cuyo cuerpo está formado por secuencias de estrellas de cinco puntas y huellas de pies.

SECTOR NOROESTE

Cuarto 1: iteración de imágenes de serpientes enroscadas. Cenefa formada por grecas escalonadas.

Cuarto 5: felinos depredadores de tortuga y cánido.

Rasgos característicos de la pintura monumental del Conjunto del Sol:

- En el Conjunto del Sol hubo composiciones pictóricas de Clase A, B, y C.
- Hubo al menos tres *constructos* distintos con caracteres antropomorfos y zoomorfos en la pintura monumental del conjunto.
- Hubo una amplia presencia de imágenes de secuencias de *ofrendantes*. Los personajes que ofrendan son antropomorfos de perfil con traje de ave, el Jaguar Reticulado, también un *constructo* antropomorfo con rasgos del mismo personaje y un *constructo* con rasgos acuáticos y posiblemente pétreos (cueva o montaña).
- Los ofrendantes de perfil que caracterizan al Conjunto del Sol ofrecen corazones, pero no portan parafernalia de tipo marcial como armas, como ocurre en Atetelco.
- En el Conjunto de Sol hay relaciones temáticas indirectas entre los motivos de la mariposa, el ave frontal, posiblemente entre las figuras antropomorfas frontales y la figura de un personaje antropomorfo vestido con atributos de ave, la relación se confirma al menos parcialmente por la distribución arquitectónica en pórticos y cuartos, y puede indicar la unidad o coordinación funcional de algunos recintos.

- Secuencias de iteraciones del motivo de serpientes enroscadas. Los probables grafemas compuestos se encuentran en los cuartos y no en los pórticos, como ocurre en otros conjuntos teotihuacanos.

MURALES RELACIONADOS CON EL PATIO 1

Puesto que no se han publicado imágenes de pintura mural procedente del Patio 2, a continuación se comenzará por describir las composiciones de los recintos relacionados con el Patio 1, el segundo patio más cercano al acceso principal del conjunto, para continuar con los recintos relacionados con el Patio 3 y finalizar por los murales del sector noroeste.

En la lámina que sigue se puede observar la relación entre el Patio 2 y el Patio 1. Debido a sus acabados arquitectónicos y a que contaba con un altar al centro, se ha considerado que el Patio 1 fue el centro ritual del edificio.



Fragmento de un plano tomado de Helmke y Nielsen, “La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México Central”, en prensa.

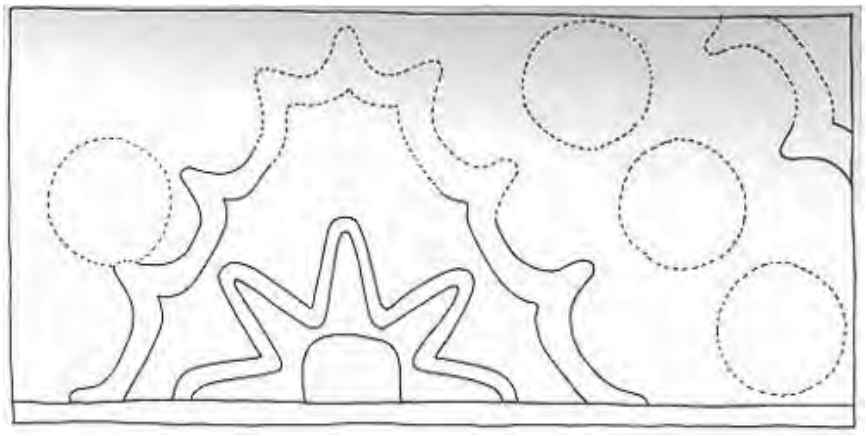
Ubicación de las pinturas en torno al Patio 1:

Pórtico 22; Cuarto 22; Cuarto 23; Pórtico 17; Cuarto 17.

PATIO 1. PÓRTICO 22

Paulinyi, pero también Helmke y Nielsen se abstienen de interpretar los motivos que conforman el mural del Pórtico 22. Este pórtico es el único de los ubicados a los lados del Patio 1 en el cual se reportó pintura mural. El resto de los murales conservados se encuentran en las zonas ubicadas en torno a los vértices del patio.

A continuación se presentan dos imágenes de tipo locativo, la primera de ellas procede del Pórtico 22 y probablemente describe un ambiente acuático, mientras que la segunda, que también procede del Conjunto del Sol, se ha propuesto que refiere, mediante un topónimo expresado gráficamente, al nombre de una locación específica (Helmke y Nielsen, en prensa).



Conjunto del Sol. Pórtico 22. Mural 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.14, p. 78.



Conjunto del Sol. Cuarto 13. Mural 3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.5, p. 70.

Helmke y Nielsen, quienes han trabajado recientemente una definición de la imagen de la montaña como un posible topónimo teotihuacano, proponen que en casos como el de la lámina anterior, el topónimo se compone por un *sustantivo geográfico* con el valor de /montaña/ y un signo *calificativo*, inserto o colocado en la parte superior. Obsérvese las dos láminas anteriores en las cuales los rasgos en forma de sierra contrastan con los rasgos en forma de círculos, ambos infijos en el contorno de la imagen de una *montaña;* Helmke y Nielsen proponen que en el caso de los elementos con forma de sierra se trata de determinativos semánticos que indican materialidad. Los elementos que ostensiblemente distinguen la imagen del Pórtico 22 de la del Cuarto 13, líneas quebradas, pero también las secuencias de puntos, podrían ambos ser considerados como una suerte de *determinativos semánticos* representados por medio de diferentes signos. Helmke y Nielsen proponen que el elemento con forma de sierra se referiría al carácter pétreo de la *montaña*. Encuentran además que en la plástica teotihuacana hay muestras en las cuales se presentan imágenes de *montañas* que carecen de signos marcadores de materialidad. Cabe preguntarse hasta qué punto la cualidad *pétrea* que proponen Helmke y Nielsen, representada por medio de los posibles *determinativos semánticos*, fue fundamental para la caracterización del signo como *montaña*. Podría considerarse que la imagen locativa descrita en el mural del Pórtico 22 remite a un ámbito acuático, pues quizás refieren a la montaña como fuente de agua, conforme a las asociaciones que algunos autores observan entre motivos circulares y agua, en el caso de los *chalchihuites* (Langley 1986: 282). Otra interpretación se derivaría de asumir que el esquema compositivo del mural del Pórtico 22 remitía, mediante las líneas diagonales, a ondas acuáticas y no a montañas como signos discretos. En el caso del mural del Conjunto del Sol me inclino por la última posibilidad, puesto que la línea quebrada en forma de diagonales se presenta como continua, a diferencia de la que conforma los signos identificados como montañas. Hay otros recintos del Conjunto del Sol donde se han identificado ambientes acuáticos, como el Cuarto 18.

El Pórtico 22 se encuentra en el sector sur del Patio 1, este sector fue ambientado con imágenes acuáticas, de manera semejante al sector ubicado al sur del Patio 3.

Hay otros conjuntos arquitectónicos en los cuales hay pórticos con descripciones de tipo ambiental formadas por motivos acuáticos, como en el Pórtico 24 de Tetitla. Las descripciones de ambientes acuáticos por medio de signos polilobulados, como se puede apreciar en la lámina que sigue, se presentan con frecuencia en recipientes de cerámica con finos acabados.



Cerámica de la Colección Hasso von Winning. Fuente
http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html

PATIO 1. CUARTO 23

En el Cuarto 23 se conservaron fragmentos de murales de clase compositiva mixta conocidos como *Los Glifos*. Las pinturas se hallaban en un pequeño cuarto relacionado con el área contigua al Patio 1, en la esquina noreste. Como en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, la ubicación de estas imágenes las hacía accesibles a un número más limitado de espectadores, si se compara con aquellas diseñadas para ocupar un lugar en los pórticos. El nivel de detalle y la complejidad de la composición de las pinturas del Cuarto 23 parecen confirmar que el

espectador con acceso a los cuartos tuvo una competencia más amplia en los temas y recursos de la plástica.

A continuación, se presenta una lámina en la cual se describe de la composición pictórica del Cuarto 23.



Conjunto del Sol. Cuarto 23, Murales 1-3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.15, p. 78.

Los murales conocidos como *Los Glifos* forman parte de una propuesta interpretativa elaborada por Z. Paulinyi. Según esa interpretación, distintas encarnaciones del personaje antropomorfo de los murales del Cuarto 23 están representadas, de manera simultánea, en otros recintos relacionados con el Patio 1, y también con algunos murales relacionados con el Patio 3. Algunas de las imágenes que, según Paulinyi, están relacionadas se encuentran en la esquina del patio opuesta al Cuarto 23; se trata de pinturas murales con motivos de mariposas y aves frontales. El motivo de la mariposa se encontraría en un lugar accesible a un número mayor de espectadores que el del ave y el antropomorfo mencionados.

Siguiendo a Paulinyi, en los murales del Cuarto 23 se pintó la imagen del *Dios Mariposa-Pájaro* que *porta un tocado ancho que es una versión estilizada del tocado de mariposa* (2006: 48).

A continuación se muestran imágenes de dos figurillas con un tocado que muestra los rasgos diagnósticos básicos de la mariposa en la plástica teotihuacana.





Dos figurillas que portan el *tocado de mariposa.* Dibujos tomados de Séjourné, 1959, fig. V.24, p. 86.

Como puede constatarse en los tocados de las figurillas de cerámica, que hay rasgos diagnósticos que conforman la referencia a la mariposa que están ausentes en el mural de *Los Glifos*. Paulinyi identificó el tocado de mariposa en el mural *Los Glifos* por medio de las imágenes de *antenas* y por *un conjunto de elementos* que considera que caracterizan al *dios*. Los signos que de manera indirecta caracterizan al *Dios Mariposa-Pájaro* se encuentran mayormente en el tocado. El tocado se conforma por los siguientes elementos, a los cuales el autor atribuyó un carácter ígneo:

Tocado. En dos franjas sobrepuestas se encuentran secuencias de los signos:

CDS MU TOC SHC (L 38 C&B SERRATED 1986)

CDS MU TOC SHC (L 64 EYE ELONGATED 1986)

Al centro del tocado: GC? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + L 229 TT 2002)

Bajo la figura antropomorfa: Manta Compound

La cabeza con el tocado se encuentra sobrepuesta a un signo:

CDS MU GC? (L 166 RM 1986 o L 165 RE 1986, con 6 puntos y un elemento sobrepuesto: L 216 TREFOIL E 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Por medio de los signos con forma de huellas de pies, probablemente se expresaba la acción del desplazamiento.

La figura antropomorfa del mural *Los Glifos* está sobrepuesta a la de un posible recipiente que suele aparecer con personajes de culto teotihuacanos, y presenta, según el mural de que se trate, secuencias de distintos motivos inscritos en su silueta, como huellas de pies humanos, círculos o espinas. El exterior del *recipiente* del mural de *Los Glifos* está rodeado por iteraciones de un signo compuesto que se ha asociado con valores de tipo calendárico; este signo fue nombrado por Langley como *Panel Cluster*. El fondo de la escena del mural se compone de imágenes de pequeños elementos dispersos que motivaron su nombramiento como *Los Glifos*. Siguiendo a Langley, varios de los elementos dispersos en el fondo se presentan en combinación recurrente en distintos contextos plásticos relacionados con *ritos dedicatorios* teotihuacanos (Langley 1986: 104). Este autor considera probable que dicha asociación de motivos tenía una *lectura* independiente, y su significado estaba relacionado con el *complejo simbólico de la mariposa* como imagen central (Langley 1986: 104). Esta interpretación de Langley se sustenta y confirma en algunos ejemplos de incensarios tipo teatro.

Por su parte, Paulinyi propuso que en el mural hubo referencias calendáricas; considera que en *Los Glifos* se representó *la fecha del resurgimiento del inframundo de la deidad Mariposa-pájaro,* sin especificar cuáles numerales fueron la base de su interpretación. Los únicos elementos que podrían asociarse con una fecha se encuentran en la base del mural, justo bajo las máscaras antropomorfas y entre las réplicas del *Panel Cluster;* es necesario resaltar que la cantidad de puntos inscritos en estos elementos no coincide, por tanto no se verifica la hipótesis de la representación de una fecha.

Por otra parte, las cenefas que rodean los murales del Cuarto 23 indican que existió una relación entre la figura central del mural y un ampliamente referido personaje de la tradición visual teotihuacana cuya imagen estaba presente en varios conjuntos arquitectónicos de élite ubicados en o cerca del centro cívico de la urbe. Se trata del *Jaguar Reticulado,* quien en este caso fue mostrado en actitud de *ofrendante*. La relación entre la cenefa y el motivo central del mural indican que

el tema general estaba relacionado con el ámbito del *Jaguar Reticulado*, un personaje que aparece como motivo focal en algunos murales en torno al Patio 3 del Conjunto del Sol y otros conjuntos como Tetitla.

La imagen del felino reticulado de las cenefas del mural de *Los Glifos* porta un tocado que se puede observar en otras imágenes del personaje en otros conjuntos arquitectónicos. En la Estela 31 de Tikal se encuentra este tocado como parte de la vestimenta militar. En Atetelco, la imagen del *Jaguar Reticulado* acompaña a una figura antropomorfa focal en un pórtico del Templo Norte del Patio Blanco que, como en el caso de la figura central del mural de *Los Glifos*, presenta un atributo en el tocado relacionado con el calendario teotihuacano. Por lo demás, en Atetelco el personaje antropomorfo se presenta de perfil y de cuerpo completo, mientras que el del mural de *Los Glifos* se presenta de frente; es antropomorfo, sí, pero sin torso ni extremidades, lo cual le confiere un carácter sobrenatural, como un posible objeto de culto. Otra imagen del *Jaguar Reticulado* que también procede del Conjunto del Sol tiene características antropomorfas y se encuentra en el Pórtico 18; la imagen se presenta como motivo principal de la parte baja del muro y está construida como un objeto de culto que refería a un ser caracterizado por la ausencia de cuerpo y la frontalidad de la imagen; el soporte o recipiente en la base del motivo en este caso está ausente.

A diferencia de otras posibles imágenes frontales de objetos de culto como las de Tetitla y Tepantitla que se muestran en la lámina que sigue, y que no tienen correlatos en otras imágenes de la pintura monumental de dichos conjuntos, el personaje pintado en el Conjunto del Sol posiblemente se presenta de nuevo en otro contexto plástico en las escenas del *hombre-pájaro*.




Fotografías tomadas de http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Goddess_of_Teotihuacan

Como en el caso de los murales con el tema del *hombre-pájaro*, las figuras que conforman el fondo de la imagen del mural del Cuarto 23 posiblemente no fueron grafemas, sino descripciones plásticas de objetos relacionados con la actividad ceremonial descrita en el mural. Lo anterior puede ser válido también para algunos *adornos* de incensarios tipo teatro, cuyas imágenes moldeadas pueden representar algunas veces ofrendas, y otros elementos que caracterizan a la imagen mítica de la *Montaña de los Mantenimientos*, referida por medio de la forma del cuerpo de algunos incensarios. Cuando este signo compuesto, conocido por el nombre de *Panel Cluster,* aparece en tocados, posiblemente refería a la actividad del portador en un contexto ceremonial.



Incensario tipo teatro. Foto tomada de Berrin y Pasztory, 1993, p.76. Imagen tomada de Langley, 1997, http://archaeology.asu.edu/teo/notes/JL/Fig5.jpg.

En el incensario que se reproduce en la imagen de la lámina anterior se observa un tocado con *antenas* semejantes a las del mural de *Los Glifos* y el *adorno* con la imagen del *Panel Cluster*, aunque en este caso sí están presentes las características anteojeras del tocado de mariposa teotihuacano. En este incensario hay rasgos que remiten sin lugar a dudas a la imagen de la mariposa teotihuacana, los cuales están ausentes en el mural del Cuarto 23.

En el cuerpo del incensario procedente de Oztoyahualco cuya fotografía se reproduce a continuación, están presentes varios de los signos que conforman el fondo del mural de *Los Glifos*. El incensario en cuestión no presenta ninguna característica que permita la identificación de los signos mencionados como grafemas. El único posible grafema se encuentra en medio del penacho de plumas del tocado y puede presentar coherencia icónica. La explicación de esa coherencia puede ser un uso emblemático del signo que refería por medio de rasgos diagnósticos a un nombre y/o un cargo u ocupación.



Incensario de Oztoyahualco. Imagen publicada en Manzanilla, 1993, p. 880. Fotografía tonada de http://www.arqueomex.com/images/ESPECIAL28/indice.jpg

Como al parecer ocurre entre los incensarios, el personaje antropomorfo pintado en el mural de *Los Glifos* puede estar rodeado por imágenes de ofrendas y *mantenimientos*. Una explicación de las analogías entre las imágenes del mural y algunos incensarios, es que se trató de referencias de tipo conmemorativo, que estaban relacionadas con ceremonias funerarias. En este contexto, con frecuencia adquiría sentido el grafema conocido como Ojo de Reptil, considerado de posible valor calendárico, además de otros signos cuya combinación aparece relacionada con algunos ritos funerarios que involucraban el depósito de incensarios tipo teatro. La referencia a la muerte, sin embargo, parece no ser explícita en el mural, a menos que se validen hipótesis en las cuales se propone que algunos motivos de la plástica teotihuacana que presentan máscaras antropomorfas frontales sin detalles de torso y extremidades representarían fardos funerarios.[2]

Langley escribe que *varios autores proponen que los incensarios eran el instrumento de un culto dedicado a los guerreros muertos en combate* (1997), lo cual explica la asociación de las figuras del mural con imágenes explícitas de mariposas del Conjunto del Sol; el sentido de la asociación con el motivo del ave es menos claro.

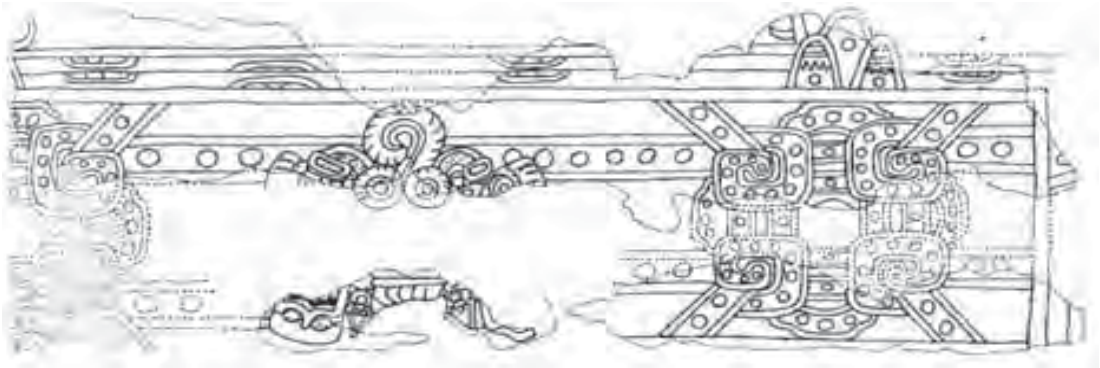
Aunque parece atinada, la identificación, por parte de Paulinyi (2006), de la imagen antropomorfa del mural de *Los Glifos* con algunos incensarios tipo teatro merece ser revisada en un trabajo posterior, puesto que algunos componentes significativos no coinciden. La posición del gran elemento compuesto que se encuentra bajo la máscara antropomorfa en el mural no parece caracterizar a los incensarios tipo teatro teotihuacanos y al parecer tiene que ver en este caso particular con la representación del *camino* o del *desplazamiento*. En el mural de *Los Glifos* faltan los elementos laterales que caracterizan a varios incensarios tipo teatro y les proporcionan un aspecto que remite a un pequeño templo, en cuyo interior se encuentra la máscara antropomorfa. Sin embargo es posible que tanto algunos incensarios como algunas imágenes antropomorfas frontales de la pintura

[2] Véase, por ejemplo, Ruiz 2003, p. 241.

monumental describan las *materializaciones* de seres sobrenaturales, invocados mediante actividades rituales que posiblemente están implícitas en las composiciones plásticas. La cualidad de *deidad* del personaje antropomorfo del Cuarto 23 que propuso Paulinyi permanece inexplicada, pues existen alternativas a esta explicación que resultan viables, se puede tratar de la representación de un héroe cultural o un personaje al cual se le dedicaban actividades de culto, quizá un ancestro invocado. No hay que olvidar que son pocos los ejemplos teotihuacanos en los cuales hay evidencia de la continuidad de motivos específicos de la plástica en distintas etapas constructivas y que esto puede deberse a las características de las distintas exploraciones arqueológicas llevadas a cabo en los conjuntos arquitectónicos.

PATIO 1. PÓRTICO 17

La propuesta de Paulinyi no se limita a la interpretación del mural del Cuarto 23 antes descrito (2006). En otros recintos relacionados con el mismo patio se conservaron motivos que el autor interpretó como encarnaciones del *Dios Mariposa-Pájaro*. Uno de éstos se conservó en los muros del Pórtico 17, se trata de la mariposa que posiblemente se muestra sobre un pedestal y en un ambiente acuático. En el cuarto contiguo a este pórtico se encuentra la imagen del ave antes comentada. A través del Pórtico 17 se accedía del Patio 1 a los recintos que rodeaban al Patio 3.



Conjunto del Sol. Pórtico 17 Mural 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, p. 77.

La propuesta de Paulinyi se inspira en las imágenes teotihuacanas donde los atributos de la mariposa se combinan con los del ave. En la lámina que sigue se muestra el dibujo de una figurilla de cerámica que porta un pectoral con una cabeza de ave con antenas. Como puede confirmarse, la asociación entre la imagen del ave y de la mariposa la cual, aunque no estuvo tan difundida como en ocasiones se afirma, no fue extraña a la cultura visual teotihuacana.



Figurilla. Según dibujo tomado de Séjourné, 1959, fig. V.24, p. 86.

Mientras que la concordancia temática entre las imágenes del Pórtico y del Cuarto 17 se ve reforzada por la cohesión visual que se establece mediante las imágenes de entrelaces punteados en ambos recintos; la concordancia con los murales del Cuarto 23 y los motivos del ave frontal y de la mariposa del Pórtico 17, no resulta tan evidente.

Si Paulinyi tiene razón y se trata de manifestaciones de un mismo personaje en los tres espacios en torno al Patio 1, la relación visual indirecta entre el motivo antropomorfo y los zoomorfos se ve reforzada por la distribución de los murales en la composición arquitectónica. En efecto, tal vez las *antenas* del tocado del personaje antropomorfo y, con mayor seguridad, la pintura facial indican que, de manera indirecta, este último estaba relacionado con la mariposa y con los personajes descendentes ataviados con atributos de ave de los cuartos 12, 13 y 14.

En cuanto a los entrelaces con nudos que acompañan la imagen de la mariposa, no son frecuentes en la pintura mural teotihuacana; se encuentran

formas comparables en el adoratorio central del Patio Pintado de Atetelco, pero la mariposa está ausente; en cambio, hay imágenes de serpientes emplumadas, conchas y caracoles, del Dios de las Tormentas y del Quincunce. Con base en los elementos acuáticos asociados, es posible suponer que los puntos remitían a un ambiente acuático, lo cual parece confirmarse por la cenefa del Pórtico 17 del Conjunto del Sol, donde aparece un motivo que Taube identificó como la *Montaña Florida* (2004), acompañada por franjas con imágenes de ojos, características de la representación del agua en Teotihuacan.

Hay otra imagen con el motivo de la mariposa en la pintura monumental del Conjunto del Sol; se encontró en el Cuarto 12 pero, a diferencia de la del Pórtico 17, presenta evidencia de que pudo estar compuesta como un grafema compuesto.

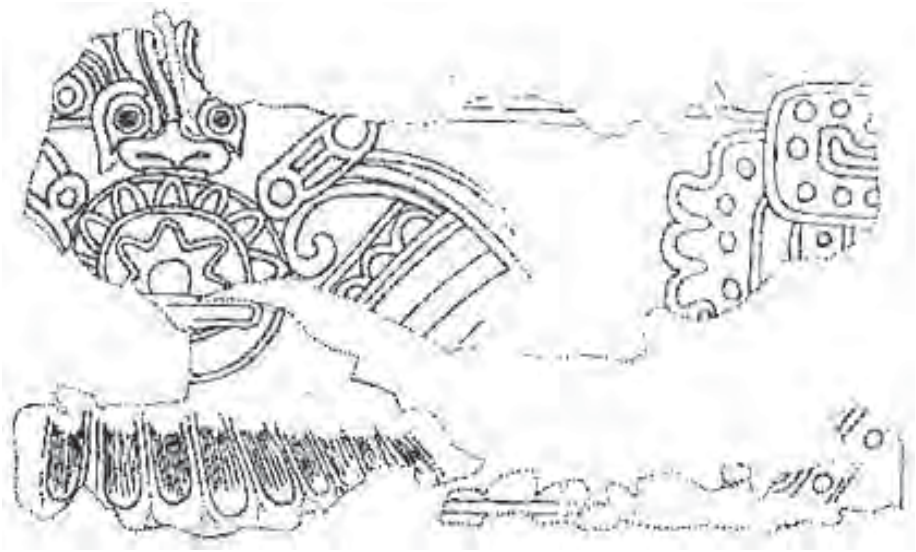
Aunque puede tratarse de una imagen de tipo naturalista en la cual se presenta a una mariposa sobre un pedestal, también cabe la posibilidad de que en el mural del Pórtico 17 se encuentre un grafema.

Posible grafema en el Pórtico 17 del Conjunto del Sol:

CDS MU GD (L 36 BUTTERFLY 1986)

PATIO 1. CUARTO 17

El Cuarto 17 desplantaba al norte de la Plataforma 1. Presentaba en la parte baja de los muros imágenes de aves, flechas y lo que se ha identificado como la imagen de un escudo, compuestos probablemente de manera emblemática, con el fin de exponer los atributos visuales que caracterizarían la identidad de un grupo ocupacional institucionalizado, relacionado por algunos autores con el oficio militar (Von Winning: 1987 I: 85).



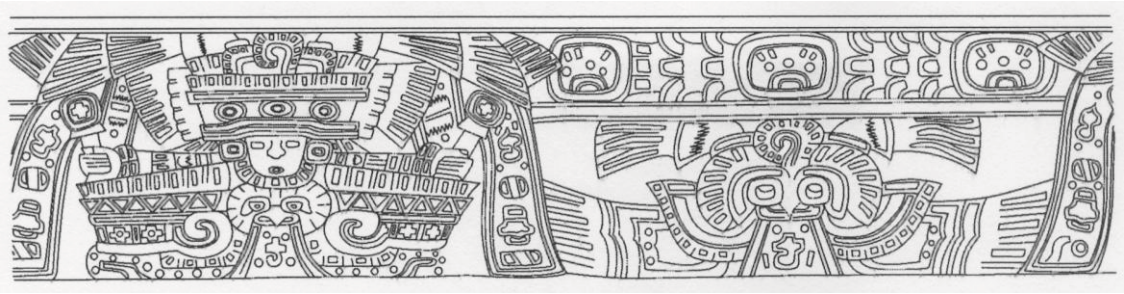
Conjunto del Sol. Cuarto 17 Mural 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, p. 77.

Según la propuesta de Paulinyi, el *Dios Mariposa-pájaro* se presenta en la pintura mural del Cuarto 17 encarnado en un pájaro con un *emblema marcial* en el pecho. Es notorio que tanto en el mural del Conjunto del Sol, como en otras muestras teotihuacanas de vasijas de cerámica y figurillas, el motivo de la lechuza con dardos cruzados y un escudo no presenta ningún componente que permita una asociación directa con el motivo de la mariposa. Sin embargo, hay asociaciones visuales entre rasgos de aves y mariposas en las cuales la referencia marcial directa está ausente, como puede constatarse en las láminas que siguen.



Dibujo tomado de Headrick, 2007, p. 131.

Headrick, sin embargo, propone que hay semejanzas entre las imágenes del *atl-atl* teotihuacano y las de la mariposa, las cuales, según esta autora, comprueban la relación entre el insecto y la imaginería bélica (Headrick 2007: 129-130).



Dibujo tomado de Headrick, 2007, p. 131.

Resulta de particular interés la lámina anterior, pues, en esta vasija se combinaron varios elementos del programa narrativo del Conjunto del Sol. En ella se muestran contiguas una imagen antropomorfa sobre un ave descendente y la imagen de una mariposa que al parecer integra características de ave –en ambos motivos las referencias marciales están ausentes-. En la parte baja de los motivos se encuentra un signo que en el mural de *Los Glifos* presenta una ubicación similar y en la parte superior se colocaron réplicas del signo 3 Ojo de Reptil. La imagen de la vasija es un testimonio de un texto gráfico de amplia distribución en la tradición cultural teotihuacana, al menos de élite.

Por otra parte, es común que las imágenes de aves frontales en Teotihuacan tengan referencias bélicas en diversos soportes y contextos plásticos. Es particularmente representativo el contexto plástico de las figurillas de cerámica que muestran imágenes de personajes armados, vestidos con un gran pectoral con la imagen de un ave frontal y un elemento circular con dardos cruzados (Von Winning 1987 I: 86-91). La forma del ave del Cuarto 17 se ha relacionado con una especie particular: la lechuza, aunque en conjuntos como Atetelco, otras aves de rapiña son las que portan atributos bélicos. Como es sabido, algunos autores interpretan el signo compuesto por la cabeza de lechuza, un escudo y dardos,

como la *insignia heráldica* de una *clase guerrera teotihuacana* (Von Winning 1987 I: 90). Si Paulinyi tiene razón y el personaje antropomorfo del Cuarto 23 es el mismo que en otros murales del conjunto se presenta con un traje de ave, y ambos conforman una unidad que encarna en forma de aves con escudos y flechas y en mariposas, será necesario considerar que el traje del personaje alado descendente del Conjunto del Sol representa una lechuza y no una guacamaya, como sugieren otros autores (Nielsen y Helmke, en prensa). Una explicación aceptable sería que, aunque hubo una relación entre el personaje del Cuarto 23 y las figuras aladas descendentes de otros cuartos del mismo conjunto, también hubo en el programa narrativo del Conjunto del Sol imágenes de dos aves con referentes *distintos*, una representada por medio del traje del *hombre descendente* y otra con atributos marciales.

En el centro del elemento que tiene la imagen del ave del Cuarto 17 que ha sido interpretado con frecuencia como un escudo se presenta, no una mano, como suele ser común en este esquema compositivo, sino una estrella, que como se vio, pudo tener una connotación locativa que reforzaba la cohesión visual y temática que se establece mediante la repetición de motivos y recursos plásticos en los cuartos 12, 13, 17, y los pórticos 3, 19 y 22 del Conjunto del Sol. La estrella, por cierto, en distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos forma parte de ambientes topográficos y es considerada por Nielsen en el contexto de las imágenes identificadas como cerros como parte de un nombre de lugar (Nielsen 2006; Helmke y Nielsen en prensa).

Posibles grafemas en el mural del Cuarto 17 del Conjunto del Sol:

CDS GD? (L 18 BIRD 2002?)

Sobre la posible imagen de un escudo:

CDS ESC GD (L 97 HALFSTAR 1986)

RECINTOS RELACIONADOS CON EL PATIO 3

De los patios excavados en el Conjunto del Sol, el Patio 3 fue el más pequeño y de acceso limitado; carecía de un altar central fijo. La traza arquitectónica permitía una menor circulación de potenciales espectadores de los murales. Posiblemente las funciones del área relacionada con el Patio 3 involucraban menor cantidad de participantes.

Ubicación de las pinturas en espacios integrados por medio del Patio 3:

Pórtico 19, Pórtico 3, Corredor 3, Pórtico 18, Cuarto 18, Pórtico 13, Cuarto 13, Cuarto 12.

Como se mencionó, Paulinyi propuso una hipótesis en la cual integró de forma parcial la relación entre la distribución del espacio y la pintura mural de los recintos relacionados con el Patio 1 y el Patio 3, a diferencia de Nielsen y Helmke, quienes han propuesto una integración a manera de *cosmograma* de los espacios integrados en torno al Patio 3 y su pintura monumental.



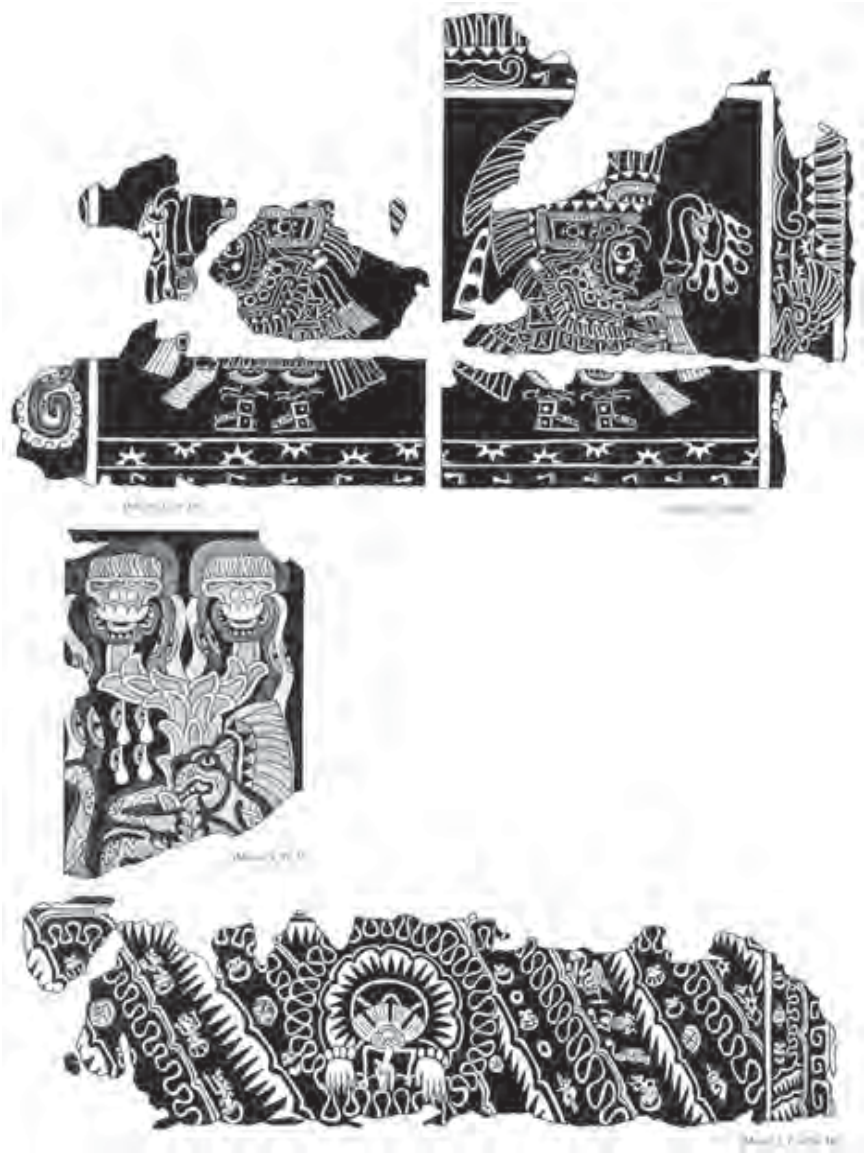
Fragmento de un plano tomado de Nielsen y Helmke, “La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México Central”, en prensa.

Helmke y Nielsen seleccionaron algunos murales de la totalidad conservada para argumentar su interpretación de los sectores arquitectónicos como celestes, terrestres y del inframundo, como puede verse en la lámina que sigue. Las ilustraciones de la parte superior de la lámina corresponden al sector que, según los autores, representa el *orden celeste*. Las figuras del medio corresponderían al sector que representaba el *orden terrestre,* mientras que las de la parte baja corresponderían al *inframundo*.

Sector celeste: Pórtico 19, Cuarto 19, Cuarto 14 y Cuarto 14A.

Sector terrestre: Pórtico 3, Patio 3, Pórtico 13 y Cuarto 13.

Sector del inframundo: Corredor 3 Pórtico 18, Cuarto 18, Cuarto 12 y Cuarto 12A.



Pinturas que corresponden a los sectores celeste, terrestre y del inframundo. Dibujos tomados de Nielsen y Helmke, “La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México Central”, en prensa.

PATIO 3. CORREDOR 3

A través del Pórtico 17 se podía entrar al Corredor 3; este corredor, aunque tiene huellas de pintura mural, desafortunadamente, no se conservó suficientemente.

PATIO 3. PÓRTICO 18 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke)

El Pórtico 18 y el cuarto contiguo se encuentran en el sector del conjunto que Nielsen y Helmke relacionaron con el inframundo. Los murales de ambos recintos constituyen composiciones de clase mixta que presentan escenas relacionadas con el acto de la ofrenda de bienes. Se trata de dos escenas en las cuales los personajes focales se muestran como distintos *constructos* frontales antropomorfos de tipo *emblemático*. Uno de ellos tiene rasgos diagnósticos del *Jaguar Reticulado*, mientras que el otro es una personificación acuática cuyo rasgo distintivo es la imagen de un gran molusco. Aunque ambos *constructos* incluyen grafemas, no están compuestos exclusivamente por éstos. En las pinturas se registraron, mediante recursos simbólicos y del tipo de la sinécdoque, rasgos diagnósticos de héroes culturales, de deidades o personificaciones de elementos naturales, el nombre de uno de los cuales posiblemente estaba señalado por medio de un grafema. Las entidades del pórtico y del cuarto se presentaron realizando ofrendas por medio de las garras y manos que caracterizan a los ofrendantes de la plástica teotihuacana cuando otros elementos de la anatomía antropomorfa y/o zoomorfa están ausentes.



Conjunto del Sol. Pórtico 18 Murales 1-2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.9, p. 73.

Como puede verse en la lámina anterior, la composición pictórica del Pórtico 18 presenta la iteración una imagen antropozoomorfa frontal en actitud de *ofrendante*, construida por medio de algunos elementos que caracterizan al *Jaguar Reticulado*: una textura formada por líneas entrelazadas, garras y el grafema que Langley clasificó con el nombre de L 137 NET 1986. También se pintó un ostentoso tocado, un distintivo de élite que refiere al alto estatus del personaje. Todos estos componentes se combinaron para formar una silueta de tipo antropomorfo, que se presenta sin tórax ni extremidades inferiores. La posición frontal remite a otras imágenes teotihuacanas en las que distintos *constructos* o sus reducciones a manera de sinécdoque, se presentan como objetos de culto; como ocurre en la pintura monumental de Tepantitla y Teopancazco. La presencia del signo L 137 NET 1986, en forma de objeto de culto en la pintura monumental de conjuntos arquitectónicos como el Conjunto del Sol y Teopancazco, y del *Jaguar Reticulado* como personaje de la pintura de otros conjuntos como Tetitla, además de las imágenes grabadas sobre cerámica de élite, indica que la imagen de este felino pertenecía a un culto basado probablemente en concepciones de orden mitológico, bastante extendidas entre las élites teotihuacanas.

En el Pórtico 18 se encuentra la imagen de un personaje acuático que emana líquidos y riquezas; su importante tocado está relacionado con el agua por medio de múltiples referencias a gotas y el signo conocido como Quincunce. Aunque hay varias imágenes en las cuales el *Jaguar Reticulado* se relaciona con ambientes acuáticos, también es posible encontrar a este personaje en escenas de sacrificio de corazones, ofrendantes, guerreros y en escenas en las cuales se le rinde culto, también otras en las cuales el personaje realiza la peregrinación hacia un templo ubicado en un ambiente acuático, todo lo cual refiere a las funciones múltiples relacionadas con la imagen del *Jaguar Reticulado*.

En las dos láminas que siguen se puede observar que no hay evidencia que señale la atribución de valores de tipo fonético al elemento L 137 NET 1986; más bien es posible que por medio de un valor de tipo logográfico se refiriera, en

ambos contextos plásticos, a manifestaciones específicas relacionadas con un personaje de nombre semejante, aunque posiblemente no igual.



Teopancazco. Mural 1. Dibujo publicado por Manzanilla 2009 fig. 2.5, p. 27, siguiendo a Starr 1894.

Es necesario tomar en cuenta la posibilidad de que el punto en medio del grafema reticulado del Pórtico 18 del Conjunto del Sol fuese un número 1.



Conjunto del Sol. Pórtico 18. Dibujo según Miller, 1973.

A diferencia de otros objetos de culto, como es el caso del Mural 1 de Teopancazco, el *Jaguar Reticulado* del Pórtico 18 no aparece sobre un pedestal.

En cuanto a la actividad que realiza el personaje del Pórtico 18, la ofrenda que vierte debió ser de un orden distinto de las que ofrecen los personajes de perfil que con frecuencia se presentan como ofrendantes en la pintura monumental teotihuacana. Los ofrendantes de Teopancazco que ofrecen libaciones al grafema L 137 NET 1986 derraman líquidos mezclados con lo que aparenta ser semillas. Hay otro tipo de ofrendantes que se caracteriza porque no se dirigen a un objeto

de culto determinado y pueden presentarse ofreciendo libaciones mezcladas con diversos objetos, por ejemplo flores, como en Atetelco. Las secuencias de ofrendantes de perfil que se han detectado en La Ventilla 1992-1994 ofrecen un líquido marcado con pequeños puntos que algunos autores han identificado como pulque. El *Jaguar Reticulado* del Pórtico 18 del Conjunto del Sol ofrece líquido mezclado con objetos preciosos como narigueras, cuentas, cabecitas, manitas, calabazas y moluscos; libaciones semejantes aparecen también en el mural del Pórtico 3 del Conjunto del Sol, en un fragmento de mural relacionado probablemente con la imagen del *Jaguar Reticulado*. Estas libaciones se representan mezcladas con parafernalia de alto estatus. Muchas imágenes teotihuacanas con los atributos del *Jaguar Reticulado* pudieron referir a prácticas culturales relacionadas con el nagualismo y a distintos personajes de la sociedad teotihuacana que se embestían con atributos de prestigio.

La imagen del Jaguar Reticulado en sus distintas manifestaciones: antropomorfa, zoomorfa, antropozoomorfa y en forma de *emblema* o *constructo*, se presenta en conjuntos arquitectónicos de distintos tipos como el Gran Conjunto, el Conjunto de los Jaguares, Tetitla y Atetelco. No debe confundirse al *Jaguar Reticulado* con el felino o cánido emplumado que aparece en los muros de Techinantitla, Zacuala y de Atetelco; este personaje tiene como característico otro tocado y atributos de tipo marcial, aunque en este último conjunto hay imágenes de felinos reticulados antropomorfos que portan armas.

A saber, el *Jaguar Reticulado,* en la tradición cultural teotihuacana, aparece en contextos relacionados con el desplazamiento hacia templos y otros lugares, la ofrenda de libaciones y bienes de prestigio, con la humedad y la vegetación, y con la ostentación de parafernalia guerrera. En el Conjunto del Sol la relación del felino con motivos bélicos está ausente.

Posibles grafemas en los murales del Pórtico 18 del Conjunto del Sol:

CDS TOC GC? (L 162 QUINCROSS 1986 + L 153 PENDANT NOSE E 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

CDS Cabeza: GD (L 137 NET 1986) + Núm. 1?

PATIO 3. CUARTO 18 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke)

En el Cuarto 18 se confirma la naturaleza acuática del felino pintado en el pórtico antes descrito. En los murales domina la composición formada por motivos acuáticos y un elemento circular que ha sido identificado por autores como Nielsen y Helmke como la imagen de una cueva (en prensa). Se trata de otro *constructo* o imagen *emblemática*, en este caso, posiblemente relacionada con una personificación del agua y de la cueva, una suerte de *Dueño de la Cueva*, representado por medio de un elemento circular con rasgos aserrados, la imagen de un molusco y partes de la anatomía humana.



Conjunto del Sol. Cuarto 18. Murales 1-4. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.10, p. 74.

Como puede verse en las láminas que siguen, en la pintura monumental teotihuacana, un componente del elemento circular que se presenta en el Cuarto 18 se asocia con motivos acuáticos como gotas y estrellas de cinco puntas. En el interior del elemento circular polilobulado puede encontrarse la imagen de un molusco, una máscara antropomorfa con pintura facial, el Dios de las Tormentas, una mariposa. Aunque en todos los casos es común el polilobulado y la referencia acuática, en el mural de Zacuala hay volutas que cuya forma algunos autores han relacionado con imágenes nubes (Nielsen y Helmke en prensa), mientras que en el Conjunto Jaguares se trata de imágenes de gotas de líquido.



Conjunto de los Jaguares, Patio 20, dibujo según Miller 1973 y mural de Zacuala, Pórtico 9, según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.2, p. 323.

En la imagen de la lámina que sigue, el polilobulado posiblemente representaba de manera icónica una cueva o un manantial.[3]



Tepantitla. Dibujo según Uriarte, 1991, p. 19.

Posibles grafemas en la imagen del Cuarto 18 del Conjunto del Sol:

CDS GD (L 187 SHEL BB 1986?)
CDS GC? (CUEVA? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986)
CDS G? (L 98 HAND 1986?)
CDS GD? (L 59 DROP 1986?)

Existe en la plástica monumental teotihuacana de otro conjunto arquitectónico ubicado en la zona de los grandes monumentos, al suroeste de la Pirámide de la Luna, donde se presenta la asociación explícita entre la mano como signo discreto y el Jaguar Reticulado, en el Conjunto de los Jaguares. En el Conjunto del Sol la

[3] Ver el apéndice dedicado al conjunto arquitectónico de Tepantitla.

asociación entre la imagen de la mano y el motivo del *Jaguar Reticulado* es indirecta, pues se basa en la distribución de los murales en la arquitectura.

PATIO 3. CUARTO 12 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke: murales 1-5. Mural 5 (no integrado en la interpretación de Nielsen y Helmke)

El *constructo* pintado en el Cuarto 18 se reconoce como antropomorfo por las manos de su parte inferior. Como en Tetitla y el Conjunto de los Jaguares -otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos de distintos tipos-, en el Conjunto del Sol se pintó la imagen de la mano como signo discreto en varios contextos plásticos, uno de estos se encontraba en el Cuarto 12, un recinto menos expuesto a la vista que los pórticos, pues estaba ubicado en el vértice noroeste del Patio 3.

En el Cuarto 12 coexistían el motivo del hombre-pájaro descendente y una imagen compuesta por una mano, un signo trilobulado y una mariposa.

La imagen del mural 5, reproducido en la lámina que sigue, está conformado por tres motivos sobrepuestos. Ha sido interpretado por Headrick como un posible nombre personal que incluía elementos representados por medio de la figura de la mariposa, de *Tlaloc* y una mano (2007: 127).



Conjunto del Sol. Cuarto 12. Mural 5. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.3, p. 69.

La presencia en un mismo recinto del motivo del hombre-pájaro y del signo compuesto antes descrito confirma una relación temática entre los personajes antropomorfos marcados en el rostro por medio de una greca escalonada y el motivo de la mariposa.

Es en el tipo de imágenes compuestas, como la del mural 5, en las cuales puede estudiarse la posibilidad de una base compositiva de tipo fonético, o al menos valores de tipo simbólico asignados a los componentes. También podría haber elementos con valores logográficos, complementados por medio de recursos fonéticos o meros logogramas.

Es posible que, por ejemplo, que el elemento con forma de mariposa fuera un logograma, complementado por medio del signo trilobulado y la mano. La composición en forma de elementos yuxtapuestos no permite, por el momento, observar una jerarquización de los componentes figurativos. Lo que es posible afirmar es que en las combinaciones en las cuales aparece el signo con forma de mariposa se presenta también el principio de substitución de elementos yuxtapuestos, como se confirma en la lámina que sigue.

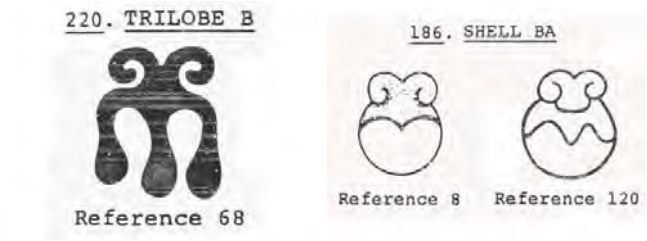


Dibujo tomado de Headrick, 2007, p. 131.

Como antes se mencionó, tanto Headrick, como Paulinyi, encuentran que la combinación de los atributos del ave y de la mariposa en la imagen teotihuacana implica referencias de tipo marcial. En el caso de la imagen de la mariposa del

Cuarto 12, Headrick identifica la parte superior del signo con la *bigotera de Tlaloc.* Ésta resulta una identificación polémica.

A continuación se presenta una lámina con un signo discreto que Langley denomina como L 220 TRILOBE B 1986.

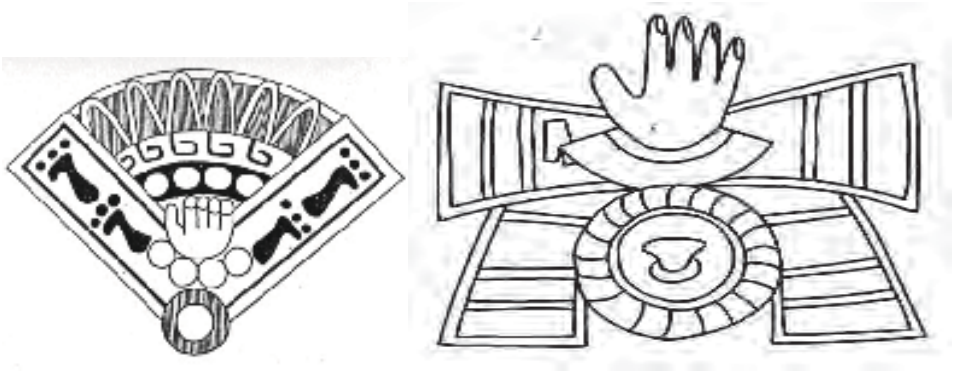


Signo de notación número 220, TRILOBE B 1986 y L 186 SHELL BA 1986. Dibujos según Langley, 1986.

Langley interpretó al elemento que Headrick considera como la imagen de una bigotera como un compuesto que integra elementos de las imágenes de conchas con el signo trilobulado (1986: 297). La asociación que propone Headrick con *Tlaloc* no está suficientemente documentada.

Como se vio, la imagen de la mariposa también está presente en el área del Patio 1, en el Pórtico 17 del Conjunto del Sol, pero relacionada por medio de la estructura arquitectónica con la imagen del ave frontal; las connotaciones explícitas de tipo marcial están ausentes en la imagen de la mariposa de ambos recintos del Conjunto del Sol.

Por otra parte, la mano está presente como elemento discreto en distintas composiciones murales teotihuacanas que pueden estar conformadas como imágenes emblemáticas, como escenas reducidas por medio de recursos de la sinécdoque y/o como grafemas. No se descarta que, tal como la imagen de las huellas de pies, el signo con forma de mano pudiera haber representado una acción.



Mural de procedencia no registrada. Dibujo tomado de von Winning, 1997. Santuario de las manos (Cuarto 11. Mural 1); Mural de Tetitla. Cuarto 11. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.42, p. 309.

Posibles grafemas en la imagen del Cuarto 12:

CDS MU GC? (L 98 HAND 1986 + L 220 TRILOBE B 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986)

Es posible que el elemento de la mariposa marcara un estatus determinado, título o cargo.

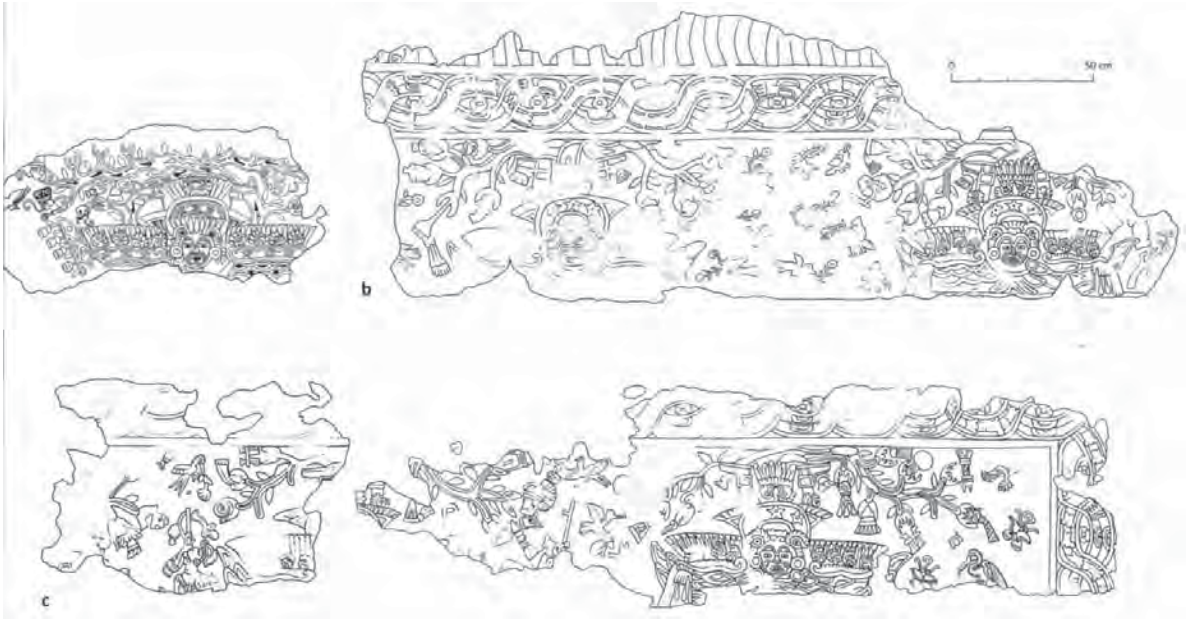
PATIO 3. CUARTO 12 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Además de un posible grafema compuesto, en el Cuarto 12 también se encontró pintado el motivo del hombre vestido de pájaro. Si es verdad que entre los grafemas teotihuacanos predominaban las representaciones de nombres propios, entonces es posible que mediante el grafema compuesto antes descrito se representara el nombre personal de un personaje relacionado con la imagen de la figura vestida como ave.



Conjunto del Sol. Cuarto 12 Murales 1-5. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.2, p. 68.

El personaje de los murales no presenta entre los atavíos posibles grafemas que representaran su nombre. Sin embargo no se descarta que componentes del nombre se hubieran representado por medio de atributos del vestido, como la figura de ave, los elementos lobulados y las estrellas de cinco puntas.



Conjunto del Sol. Dibujos tomados de Nielsen y Helmke, en prensa.

El Cuarto 12 fue un espacio con acceso restringido, que no comunicaba directamente al Patio 3; estaba iluminado mediante un pequeño patio al centro y tenía una planta arquitectónica que muestra que las imágenes pintadas en los

muros eran determinantes para la función del recinto. La función seguramente tenía que ver con actividades de tipo ritual, que estaban relacionadas con un texto gráfico difundido entre las más altas élites de la ciudad.

Los dibujos de Nielsen y Helmke de los murales del *hombre-pájaro*, así como su nueva interpretación de los murales del hombre-pájaro, constituyen una gran aportación, pues presentan elementos inéditos que resultan de importancia para el tema de la imagen. Se trata de una figura antropomorfa en actitud de disparar con una cerbatana, que se ubica cerca de la parte inferior izquierda del personaje alado.

Posibles grafemas del Cuarto 12 del Conjunto del Sol, relacionados con el motivo del hombre vestido con traje de pájaro:

CDS MU GC (VB 23 CUEVA? 2012) + L 97 HALFSTAR 1986)
CDS MU Traje de ave: SHC (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

PATIO 3. PÓRTICO 3. Mural 5 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke). Mural 2 (no integrado en la interpretación de Nielsen y Helmke)

El Pórtico 3 constituía el reducido acceso a los recintos relacionados con el Patio 3. Allí se conservó evidencia de dos escenas pintadas en los muros, ambas relacionadas con el motivo del *Jaguar Reticulado*, imagen que coexiste en los recintos relacionados con el Patio 1. Es posible que, como en el caso del Mural 5 del Pórtico 3, el Mural 2 también estuviera dedicado al tema del felino.



Conjunto del Sol. Pórtico 3. Mural 5. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.6, p. 71.



Conjunto del Sol. Pórtico 3. Mural 2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.7, p. 71.

Una de las escenas del Pórtico 3 incluye al *Jaguar Reticulado* entre vegetación como motivo central. En el Pórtico 13, que se encontraba frente al Pórtico 3 se conservó una escena más completa con este tema.

En el Pórtico 3 se conservaron restos de otra escena con profusión de motivos relacionados con el agua y/o con la imagen de la cueva, y los restos de un zoomorfo que al parecer se presentó en actitud de *ofrendante*. Posiblemente la imagen de la garra correspondía a la de un *Jaguar Reticulado* que ofrece libaciones.

No se conservaron posibles grafemas en el Pórtico 3, salvo aquellos que pueden estar incluidos en el paisaje del Mural 2.

Posibles grafemas en el Pórtico 3 Mural 2. Conjunto del Sol:

CDS MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)

CDS MU (VB 23 CUEVA? 2012? + L 97 HALFSTAR 1986)

PATIO 3. PÓRTICO 13 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke)

El Pórtico 3 y el Pórtico 13 se encontraban frente a frente y tuvieron una clara concordancia temática en la pintura mural. El *Jaguar Reticulado* pintado en el Pórtico 13 se presenta de manera similar al de las imágenes del Pórtico 3, con un característico tocado sobre la cabeza; la imagen del felino se presenta con un elemento fitomorfo antepuesto del cual mana agua. Imágenes de pájaros y mariposas rodean los motivos mencionados.

El tocado que porta el *Jaguar Reticulado* del mural caracteriza a ciertos felinos pintados en la plástica monumental teotihuacana de diferentes tipos de conjuntos arquitectónicos de tipo administrativo y posiblemente residencial, todos ellos *de élite*.



Conjunto del Sol. Pórtico 13 Murales 1-2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.8, p. 72.

Tanto la imagen del *Jaguar Reticulado* del Pórtico 3, como la del Pórtico 13 del Conjunto del Sol muestran al felino con un tocado que aparece también en personajes similares pintados en el Gran Conjunto, otro edificio directamente ubicado sobre la Calle de los Muertos y en el Conjunto de los Jaguares, ubicado en el pleno corazón de la zona de los grandes monumentos teotihuacanos.

También el *Jaguar Reticulado* con el tocado que se ve en el Conjunto del Sol está profusamente representado en Atetelco; el tocado aparece en Tetitla, en imágenes de otros felinos, y en un ser antropozoomorfo emplumado, que procede probablemente de Techinantitla.

Varias imágenes de felinos reticulados fueron pintadas y grabadas en actitudes distintas relacionadas con actitudes humanas: sentados sobre un pedestal, tañendo un caracol, caminando en las patas traseras.

Como se vio, el *Jaguar Reticulado* se representó también de manera *emblemática* en el Pórtico 18 del Conjunto del Sol.

No se conservaron posibles grafemas en el Mural 5 del Pórtico 3.

PATIO 3. CUARTO 13 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke) Muros orientados hacia el norte y sur

El Pórtico pintado con el motivo del *Jaguar Reticulado* llevaba al Cuarto 13, en el cual se encontraron murales con el motivo de una posible imagen locativa y personajes antropomorfos ataviados con atributos de aves. Nielsen y Helmke resaltan como una cualidad significativa el que los motivos pintados en el Cuarto 13 están distribuidos conforme un orden determinado por la orientación de los

muros según las direcciones cardinales. Es necesario agregar que el plano arquitectónico permite una interpretación en la cual la función de los cuartos 12 13 y 14 - todos pintados con el motivo del hombre ave descendente- estaba coordinada.



Conjunto del Sol. Cuarto 13 Murales 1, 4 y 5. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, p. 70.

En la interpretación de Nielsen y Helmke, el personaje focal de los murales del Cuarto 13 se encuentra en un *entorno paradisiaco* señalado por medio de las imágenes de las aves y mariposas del fondo. En cuanto a las imágenes de los objetos y figuras adheridos a la planta que se ubica detrás del personaje, los autores proponen como explicación que se trata de la representación de ciertas actividades por medio de figuras antropomorfas y símbolos de estatus social. Estos últimos serían deseados por los cazadores de un ave mitológica, y estarían representados por medio de las imágenes de armas, bienes, títulos y riquezas, y el resto de los objetos contiguos a las imágenes de flores.

Hay un aspecto que es necesario tomar en consideración en el contexto de la distribución urbana de las temáticas de la pintura mural teotihuacana, la imagen del hombre vestido como pájaro que desciende de un árbol está presentada en actitud de *ofrendante,* aunque los rasgos distintivos de la composición lo convierten en un ofrendante *sui generis*. A saber, los ofrendantes se presentan, tanto en cenefas como en los segmentos focales de las composiciones como:

Personajes antropomorfos de frente: Tetitla, Conjunto del Sol

Personajes antropomorfos de perfil, Zacuala, Tetitla, La Ventilla 1992-1994 Frente 2, Atetelco, Tepantitla, Teopancazco, Techinantitla, Tlacuilapaxco.

Personajes zoomorfos de perfil, Conjunto del Sol (Pórtico 3?), Conjunto del Sol cenefa Cuarto 23 , Patio 1; Zacuala, Gran Conjunto, Templo de los Caracoles Emplumados

Partes del cuerpo que conforman una imagen antropomorfa o antropozoomorfa frontal: Conjunto del Sol (Pórtico 18), Tetitla, Tepantitla

Personajes antropomorfos frontales y de perfil ataviados con atributos zoomorfos: Conjunto del Sol (Cuarto 13), Tetitla

En el Conjunto del Sol se presentan tres de los cinco tipos, sin embargo no hay restos claros del tipo conocido como *sacerdotes en procesión* que vierten libaciones, ni ofrendantes antropomorfos frontales. Los primeros posiblemente caracterizaban cierto tipo funcional de sectores de edificios teotihuacanos, mientras que los segundos parecen representar personajes u objetos de culto.

En tanto la composición de Clase A domina las relaciones entre los motivos que componen el mural, los únicos posibles grafemas en esta composición se encuentran en el traje del personaje central.

Posibles grafemas en el mural del Cuarto 13 del Conjunto del Sol:

CDS Traje GC (VB 23 CUEVA? 2012? + L 97 HALFSTAR 1986)

CDS Traje de ave: SHC (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

PATIO 3. CUARTO 13 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke) Muro orientado hacia el este

En el Cuarto 13 estaba pintada una imagen compuesta por la iteración en forma de secuencia de un motivo que, según proponen Helmke y Nielsen, tuvo valor toponímico. Los autores agregan que la función de la referencia toponímica era

ubicar, en un espacio determinado, las escenas de los hombres vestidos de pájaro que descienden. Los autores argumentan de la manera que sigue:

> Para explicar la conjunción de estos signos de montaña con el importante mito asumimos que el topónimo proveía el nombre de la locación donde fue vencida el ave celestial (Helmke y Nielsen en prensa).

Así, los autores proponen que la *Montaña de la Estrella* posiblemente fue una locación mitológica que pudo ser el modelo para el nombramiento de lugares *en la tierra*.

Los autores identificaron catorce posibles topónimos teotihuacanos que involucran el *sustantivo geográfico* /montaña/. Encontraron la asociación de los signos /*montaña*/ y /*estrella*/ en cuatro conjuntos: Conjunto Jaguares de La Ventilla, Patios de Zacuala, Teopancazco y en el Conjunto del Sol.

En cuanto a la imagen del Cuarto 13 del Conjunto del Sol, para los autores, las estrellas fuera de los cerros indicarían que la *escena del hombre pájaro* fue nocturna.

En la interpretación anterior atinadamente se concibe a algunos motivos teotihuacanos como polisémicos, cuyos valores estuvieron determinados por sus funciones en la imagen. También se deriva que posiblemente en algunos contextos plásticos es necesario contemplar valores verbales e icónicos simultáneos, lo cual, como ocurre en la plástica maya, mejor entendida actualmente que la teotihuacana, al parecer fue una característica general de la plástica bidimensional de la gran urbe del centro de México.

La cenefa del mural del Cuarto 13, según la propuesta de Nielsen y Helmke, referiría a la presencia de nubes en la escena a la cual todos los elementos conjugados otorgarían el carácter de *paisaje*. De tener razón, en la escena se integrarían imágenes simbólicas con valor toponímico que fueron a la vez imágenes icónicas que referían a cerros específicos. La estrella de cinco puntas se ha propuesto como un elemento que remite a un ambiente acuático, pero

también en algunos contextos se ha considerado como una referencia celestial (Helmke y Nielsen en prensa).



Conjunto del Sol. Cuarto 13, Mural 3. Muros orientados al este. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, p. 70.

Nielsen y Helmke consideran posible que en este antiguo mural se hiciera referencia al *Cerro de la Estrella*, un lugar actualmente rodeado por la Ciudad de México, donde se llevaban a cabo, durante el Posclásico Tardío, ceremonias del *Fuego Nuevo*; un sitio con un pasado ceremonial mucho más antiguo el cual, con base en hallazgos arqueológicos, se ha considerado que posiblemente se remonta hasta la época teotihuacana.

La propuesta de Helmke y Nielsen se vuelve más sugerente si se toman en consideración algunas observaciones en torno a los hallazgos que realizó Leopoldo Batres durante 1905 en la Pirámide del Sol (Batres 1906:25). El arqueólogo encontró durante sus excavaciones en esa locación dos monolitos grabados con motivos que consideró que estaban relacionados con la representación de los *atados de años* quemados por los mexicas durante las ceremonias del *Fuego Nuevo*.

Las ceremonias del *Fuego Nuevo* se realizaban una vez cumplido el ciclo de la *Rueda Calendárica*, cuando coincidían cada 52 años los ciclos del *tonalpohualli* y del *xiuhpohualli*. Aceptar que la Pirámide del Sol estaba relacionada con la conmemoración del llamado *Fuego Nuevo*, sería aceptar que el monumento simbolizaba otros elementos, además de aquellos del *tonalpohualli*.[4]

[4] Como sostiene Sugiyama, la Pirámide del Sol fue concebida dentro de la planeación urbana primaria de la urbe como un monumento cuyas medidas siguieron un criterio basado en la estructura del *tonalpohualli* (2006).



Fotografía de uno de los monolitos hallados por Batres durante las excavaciones realizadas en la Pirámide del Sol. Imagen tomada de Langley 1997, http://archaeology.asu.edu/teo/notes/JL/Fig5.jpg

.

En el marco de los estudios en torno a los signos relacionados con la representación de los periodos de tiempo en Teotihuacan, Langley comentó lo siguiente acerca de los hallazgos de Batres antes mencionados:

> [N]o hay evidencia de un atado de varas entre los motivos de ninguna de las esculturas de Batres. Consecuentemente parece que el término "Xiuhmolpilli" es, estrictamente hablando, inapropiado cuando se aplica a éstas. Como sea, no es perjudicial para la interpretación general que Batres quiso establecer, por medio de las esculturas que hay evidencia de la existencia del concepto de Fuego Nuevo en Teotihuacan (1997).

Langley concluye que la identificación de la realización de la ceremonia del *Fuego Nuevo* en Teotihuacan se basa principalmente en el hallazgo de Batres. En la propuesta elaborada recientemente por Helmke y Nielsen se relaciona al Conjunto del Sol con las ceremonias del *Fuego Nuevo*, mediante argumentos distintos basados en la pintura monumental.

El Conjunto del Sol se encuentra al pie del mayor monumento teotihuacano relacionado por distintos autores con el culto a las montañas,[5] lo cual otorga sentido a la hipótesis de que en ese conjunto arquitectónico hubo un recinto que conmemoraba un evento sucedido en una *montaña sagrada*, en la cual además se acostumbraba llevar a cabo ceremonias del *Fuego Nuevo*.

Paulinyi no propuso una interpretación para este mural.

Posibles grafemas en el Mural 3 del Cuarto 13 del Conjunto del Sol:

CDS SHC GC (--L 134 MOUNTAIN 1986 + determinativo semántico? L 97 HALFSTAR 1986)

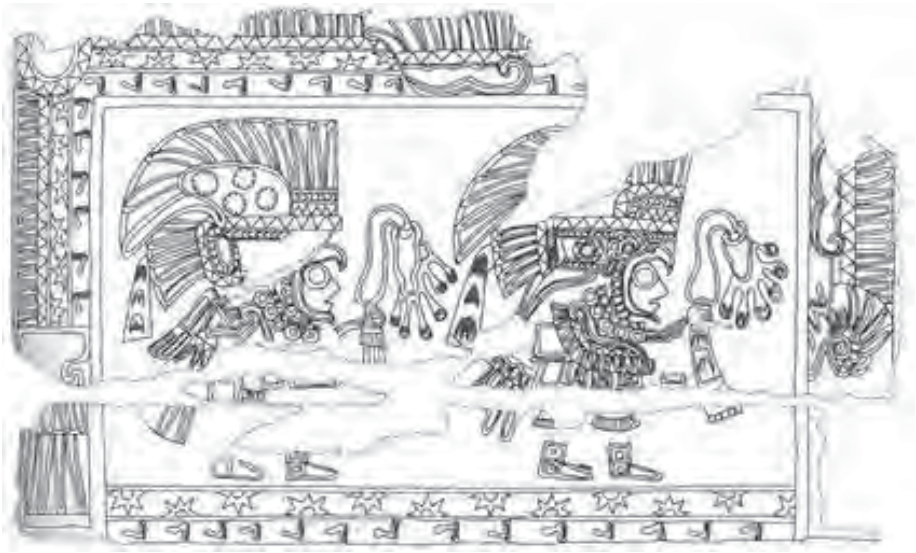
PATIO 3. PÓRTICO 19 (sector celeste en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Orientado hacia el norte del Patio 3 se encuentra el Pórtico 19. En el Pórtico 18 se pintaron constructos frontales que presentan una versión del *Jaguar Reticulado*. En el Pórtico 3 y el Pórtico 13 se pintó al *Jaguar Reticulado* en su versión zoomorfa entre elementos fitomorfos. Como se puede ver, el ambiente pictórico que desplegaban los muros del Patio 3 estaba dominado por la imagen del *Jaguar Reticulado*, pero había otros personajes que eran visibles para aquellos que tenían acceso a este patio.

Estos personajes aparecen en forma de una *secuencia de personajes antropomorfos* y probablemente muestran el atuendo que caracterizaba al Conjunto del Sol. Aunque estos posibles *ofrendantes* no vierten libaciones de líquidos mezcladas con diversos objetos, sino que llevan un corazón ensartado en

[5]Por ejemplo, el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, quien coordino durante la década de los noventa excavaciones en el área de la Pirámide del Sol, escribe lo siguiente:"no sería extraño que la Pirámide del Sol estuviera dedicada a Tláloc, dado que los diferentes elementos encontrados en ella la asocian con las deidades del agua. Estos elementos son los siguientes: corriente de agua dentro de la cueva sobre la que se construyó el edificio; esqueletos de infantes colocados en las esquinas de cada cuerpo del monumento –según lo reporta Batres–, pues sabemos que el sacrificio de niños era propicio para este dios. A ello hay que agregar la corriente de agua que rodea a la pirámide y el simbolismo de la misma como montaña sagrada –el altépetl–, que guarda en su interior el agua para darla a los hombres (Matos 2008)".

un cuchillo, portan la característica bolsa de las imágenes de otros ofrendantes teotihuacanos. Los *sacrificadores* del Conjunto del Sol no se presentan con otras armas como los de Atetelco.



Conjunto del Sol. Pórtico 19. Murales 1-2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.11, p. 75.

En la lámina que se reproduce abajo se puede comparar la imagen de los sacrificadores del Patio Blanco de Atetelco y de un ofrendante del Patio Pintado.



Atetelco. Patio Blanco. Pórtico 3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.7, p. 211.



Figura 18.14 Atetelco. Patio Pintado o Patio 2. Cuarto 1, murales 1-6 (bustos sobre caracoles emplumados, según Santos Villasánchez).

Atetelco. Patio Pintado. Cuarto 1. Reconstrucción de Santos Villasánchez. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, fig. 18.4, p. 235.

La composición del Pórtico 19 es la que más se ajusta en el Conjunto del Sol al esquema de las *procesiones de ofrendantes* teotihuacanos.

Otros ofrendantes pintados en el Conjunto del Sol:

Patio 1. Cuarto 23: cenefa con *Jaguar Reticulado* ofrendante.

Patio 3. Pórtico 18: constructo antropomorfo. *Jaguar Reticulado* frontal con grafema en el lugar del rostro y garras.

Patio 3. Cuarto 18: constructo antropomorfo frontal con molusco y manos.

Patio 3. Cuartos 12, 13, 14: *hombres-pájaro* frontales de cuyas manos manan líquidos.

Patio 3. Pórtico 3: zoomorfo o antropomorfo ofrendante en paisaje acuático.

La composición del Pórtico 19 posiblemente caracterizaba un sector funcional presente a nivel urbano en distintos conjuntos arquitectónicos.

Posibles grafemas en los murales 1 y 2 del Pórtico 19 del Conjunto del Sol:

CDS MU Traje: GD (L 108 HEAD BIRD 1986?)

PATIO 3. CUARTO 14 (sector celeste en la interpretación de Nielsen y Helmke)

En este cuarto se hallaron restos de murales muy mal conservados con el motivo del *hombre-pájaro* descendente. En el muro norte tenían fondo color crema.

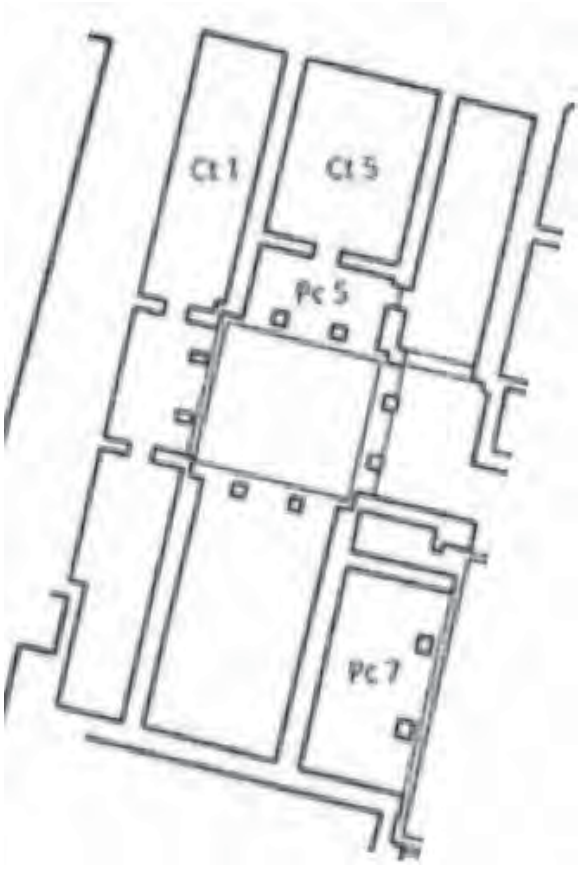
Posibles grafemas en los murales del Cuarto 14 del Conjunto del Sol:

CDS MU Traje de ave GC (VB 24 2012 + L 97 HALFSTAR 1986)

CDS MU Traje de ave SHC (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

Sector noroeste. Cuarto 1 y Cuarto 5

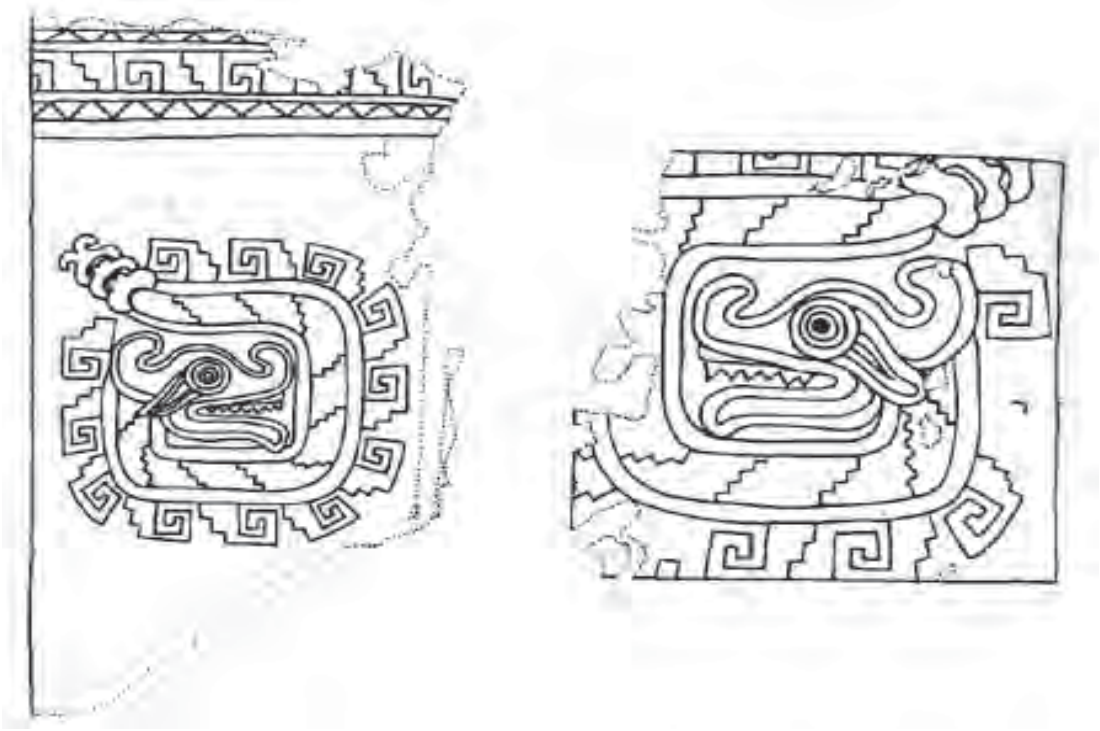
El Cuarto 1, el Cuarto 5 y el Pórtico 5 se encuentran relacionados con otro patio de congregación, como puede verse en el mapa de la lámina que sigue.



Fragmento de un plano tomado de Helmke y Nielsen, “La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México Central”, en prensa.

CUARTO 1. MURAL CON IMÁGENES DE SERPIENTES ENROSCADAS

En el Cuarto 1 se conservaron restos de imágenes de serpientes de cascabel enroscadas, con grecas en la parte exterior. Según Beatriz de la Fuente la estratigrafía indica que estos murales se pintaron en una etapa tardía del desarrollo del conjunto (1995: 60).



Conjunto del Sol. Cuarto 1 Murales 1-2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente…

De la Fuente considera que los motivos que se presentan en los dibujos de la lámina anterior pudieron haber estado colocados uno sobre otro en el muro.

Las imágenes no presentan características formales de posibles grafemas, aunque la greca fue registrada por Langley como *signo de notación*. Tampoco hay señales de una coherencia temática con otros conjuntos de murales de este conjunto, sin embargo se ha observado que la imagen de la serpiente puede estar asociada con la representación del poder en Teotihuacan.

Posibles grafemas en la pintura mural del Cuarto 1:

CDS MU SHC (--L 203 STEPPED FRET 1986 +…)

CUARTO 5. MURAL CON MOTIVOS DE FELINOS DEPREDADORES

Contiguo al Cuarto 1 se encuentran el Pórtico 5 y el Cuarto 5. Reporta Beatriz de la Fuente que en el Cuarto 5 había restos de murales con el motivo de felinos depredando una tortuga y un cánido (1995: 68).

CONCLUSIÓN. RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS:

Soportes:

Las imágenes que se han publicado del Conjunto del Sol proceden de la pintura monumental. Se cuenta con un inventario parcial de la pintura que caracterizó al conjunto en al menos una de sus etapas constructivas más bien tardía. La distribución de los soportes de las imágenes en cuestión muestra interrelaciones temáticas que tienen correlatos en la ubicación de los murales en el diseño arquitectónico. Hay varios ejemplos en el conjunto que permiten afirmar que hubo una interdependencia funcional de determinados sectores.

Al parecer en el Conjunto del Sol como en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, las composiciones en interiores cerrados, como cuartos, solían presentar una base combinatoria simbólica, que posiblemente para su comprensión requería de la familiaridad con códigos más restringidos.

Contextos arquitectónicos:

No hay propuestas publicadas en torno a la división funcional de la distribución arquitectónica del Conjunto del Sol.

Los sectores con probables funciones interdependientes fueron:

Personaje con pintura facial en forma de greca escalonada:

- El Cuarto 23 del Patio 1 y los cuartos 12, 13 y 14 del Patio 3.
- El Cuarto 23 del Patio 1 y los cuartos 12, 13 y 14 del Patio 3 y además, el Pórtico 17, el Cuarto 17 y el Cuarto 12.

Jaguar Reticulado:

Pórtico 18, Cuarto 18, Pórtico 3, Pórtico 13 y posiblemente todos los cuartos con el motivo del *hombre-pájaro* descendente.

Aunque la distribución arquitectónica del Conjunto del Sol sólo ha sido parcialmente descubierta y por sí misma es insuficiente para determinar los atributos funcionales del espacio, la pintura mural incluye motivos que seguramente estaban determinados por las funciones del edificio:

Motivos de culto: constructos frontales, *Jaguar Reticulado*.

Motivos míticos: antropomorfo con traje de ave descendente.

Escenas de sacrificio: secuencia de ofrendantes de corazones.

Motivos posiblemente subordinados o dependientes de los antes mencionados: aves, mariposas como motivo independiente y en signos compuestos.

Escenas ambientales y locativas: posibles montañas y motivos acuáticos.

Las categorías anteriores suelen combinarse.

Contextos arqueológicos:

Dadas las características de las publicaciones, no es posible realizar asociaciones entre materiales arqueológicos.

Contextos plásticos:

Temas culturales:

Jaguar Reticulado
Hombre-pájaro descendente
Motivos ambientales acuáticos y posibles montañas
Ofrenda y sacrificio
Guerra
Ritual funerario

Tipos de textos según criterios formales:

Motivos compuestos con valores de tipo simbólico: posibles nombres propios.

Escenas que integran grafemas: secuencias de posibles topónimos en forma de paisaje.

Escenas de zoomorfos que interactúan con un ambiente vegetal, atributos en forma de tocado, sin grafemas.

Secuencias de antropomorfos perfil: grafemas en la ropa y tocado con rasgos distintivos de los personajes de determinado conjunto arquitectónico.

Antropomorfos de frente identificados mediante pintura corporal vestido y tocados y tal vez grafemas en el vestido.

Constructos antropomorfos frontales: sus componentes simbólicos colocados de manera icónica los distinguen e identifican. Grafemas integrados en la estructura icónica.

Contextos comunicativos:

El Conjunto del Sol fue un edificio probablemente subordinado funcionalmente a una construcción de tipo religioso -la Pirámide del Sol-. Estaba ubicado en una zona de acceso altamente restringido, al que probablemente entraban personajes que participaban en la organización y conducción de ceremonias relacionadas con el simbolismo de la pirámide. La temática y la factura de la pintura mural posiblemente estaban relacionadas con un programa de actividades que de fijo caracterizaba a este sector funcional de la urbe.

Algunos recintos tienen una distribución arquitectónica que determinaba las posibilidades de circulación y de apreciación de la pintura monumental. La distribución de la pintura en los muros estaba relacionada con las rutas de circulación. Un ejemplo claro de esta situación está en el Pórtico 14, el pórtico 13 y el Cuarto 13, y el Cuarto 12.

La pintura monumental del Conjunto del Sol probablemente estaba dirigida a dos potenciales tipos de espectadores: los conductores y realizadores de programas ceremoniales y los eventuales participantes en estos últimos.

Llama la atención la ausencia del personaje propuesto como deidad estatal teotihuacana: el Dios de las Tormentas y, en cambio, la profusión de murales con el motivo del *Jaguar Reticulado*. Nielsen y Helmke relacionan la imagen del

hombre-pájaro descendente con un ritual relacionado con la adquisición de símbolos del poder político.

1 Trato entre destinador-destinatario.

Probablemente el cuerpo de funcionarios que permanentemente laboraba y tal vez habitaba el Conjunto del Sol era percibido por los destinatarios de las ceremonias realizadas en el conjunto como el emisor de la pintura monumental. Sin embargo, el estándar de la pintura del conjunto indica la existencia de una o más instituciones independientes de los conjuntos arquitectónicos que se encargaba de idear, distribuir y realizar los programas de la pintura monumental. Es posible que, en alguna medida, algunos de los ocupantes permanentes de los conjuntos participaran en el diseño general de estos programas

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

La tradición cultural probablemente fue tanto la fuente como parte de la censura del contenido y de la forma de los programas narrativos de la pintura monumental de los distintos sectores funcionales de la urbe. En el conjunto del Sol se han identificado características de al menos tres textos de la tradición visual teotihuacana: el relato del *hombre-pájaro* descendente; las diferentes manifestaciones y funciones del *Jaguar Reticulado* y las secuencias de *ofrendantes-sacrificadores* de corazones. Algunos de estos temas probablemente caracterizan a determinados tipos de conjuntos arquitectónicos, como las secuencias de *ofrendantes*, mientras que otros temas caracterizan a la plástica monumental del Conjunto del Sol, como el relato del *hombre-pájaro*.

3 Trato del lector consigo mismo.

En conjunto arquitectónicos que probablemente eran de acceso muy restringido, probablemente hubo pintados programas narrativos con temas de distribución igualmente restringida. Posiblemente había temas culturales a los cuales se tenía acceso en determinadas situaciones vitales de algunos personajes de la sociedad teotihuacana, temas vedados para algunos sectores de la población para los

cuales simplemente no eran pertinentes. Es posible que la distribución social de dichos temas esté relacionada con la distribución de estos en la pintura de distintos sectores de la arquitectura. Aquellos eventuales visitantes que tenían acceso a determinados recintos del Conjunto del Sol, posiblemente eran instruidos por especialistas en temas culturales.

4 Trato del lector con el texto.

El destinatario que se enfrentaba quizás por primera vez con detalles de temas culturales pasaba a integrar a su imaginario personal determinados textos y a formar parte de una comunidad que los compartía.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

Seguramente los temas de los textos teotihuacanos distribuidos por medio de la pintura monumental están relacionados la función con el tipo de estructuras arquitectónicas en las que se encontraban y, a su vez, con la distribución funcional de estas estructuras en el diseño de la urbe.

Inventario de posibles grafemas procedentes del Conjunto del Sol:

MURALES RELACIONADOS CON EL PATIO 1

PATIO 1. CUARTO 23

Tocado. En dos franjas sobrepuestas se encuentran secuencias de los signos:

CDS MU TOC SHC (L 38 C&B SERRATED 1986)

CDS MU TOC SHC (L 64 EYE ELONGATED 1986)

Al centro del tocado: GC? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + L 229 TT 2002)

Bajo la figura antropomorfa: Manta Compound

La cabeza con el tocado se encuentra sobrepuesta a un signo:

CDS MU GC? (L 166 RM 1986 o L 165 RE 1986, con 6 puntos y un elemento sobrepuesto: L 216 TREFOIL E 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

PATIO 1. PÓRTICO 17

Posible grafema en el Pórtico 17 del Conjunto del Sol:

CDS MU GD (L 36 BUTTERFLY 1986)

PATIO 1. CUARTO 17

Posibles grafemas en el mural del Cuarto 17 del Conjunto del Sol:

CDS GD? (L 18 BIRD 2002?)

Sobre la posible imagen de un escudo:

CDS ESC GD (L 97 HALFSTAR 1986)

RECINTOS RELACIONADOS CON EL PATIO 3

PATIO 3. PÓRTICO 18 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Posibles grafemas en los murales del Pórtico 18 del Conjunto del Sol:

CDS TOC GC? (L 162 QUINCROSS 1986 + L 153 PENDANT NOSE E 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

CDS Cabeza: GD (L 137 NET 1986) + Núm. 1?

PATIO 3. CUARTO 18 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Posibles grafemas en la imagen del Cuarto 18 del Conjunto del Sol:

CDS GD (L 187 SHEL BB 1986?)
CDS GC? (CUEVA? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986)
CDS G? (L 98 HAND 1986?)
CDS GD? (L 59 DROP 1986?)

PATIO 3. CUARTO 12 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke: murales 1-5. Mural 5 (no integrado en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Posibles grafemas en la imagen del Cuarto 12:

CDS MU GC? (L 98 HAND 1986 + L 220 TRILOBE B 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986)

PATIO 3. CUARTO 12 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Posibles grafemas del Cuarto 12 del Conjunto del Sol, relacionados con el motivo del hombre vestido con traje de pájaro:

CDS MU GC (VB 23 CUEVA? 2012) + L 97 HALFSTAR 1986)
CDS MU Traje de ave: SHC (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

PATIO 3. PÓRTICO 3. Mural 5 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke). Mural 2 (no integrado en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Posibles grafemas en el Pórtico 3 Mural 2. Conjunto del Sol:

CDS MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)

CDS MU (VB 23 CUEVA? 2012? + L 97 HALFSTAR 1986)

PATIO 3. CUARTO 13 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke) Muros orientados hacia el norte y sur

Posibles grafemas en el mural del Cuarto 13 del Conjunto del Sol:

CDS Traje GC (VB 23 CUEVA? 2012? + L 97 HALFSTAR 1986)

CDS Traje de ave: SHC (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

PATIO 3. CUARTO 13 (sector terrestre en la interpretación de Nielsen y Helmke) Muro orientado hacia el este

Posibles grafemas en el Mural 3 del Cuarto 13 del Conjunto del Sol:

CDS SHC GC (--L 134 MOUNTAIN 1986 + determinativo semántico? L 97 HALFSTAR 1986)

PATIO 3. PÓRTICO 19 (sector celeste en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Posibles grafemas en los murales 1 y 2 del Pórtico 19 del Conjunto del Sol:

CDS MU VES: GD (L 108 HEAD BIRD 1986?)

PATIO 3. CUARTO 14 (sector celeste en la interpretación de Nielsen y Helmke)

Posibles grafemas en los murales del Cuarto 14 del Conjunto del Sol:

CDS MU Traje de ave GC (VB 24 2012 + L 97 HALFSTAR 1986)

CDS MU Traje de ave SHC (L 97 HALFSTAR 1986 +…)

Sector noroeste. Cuarto 1 y Cuarto 5

CUARTO 1. MURAL CON IMÁGENES DE SERPIENTES ENROSCADAS

Posibles grafemas en la pintura mural del Cuarto 1:

CDS MU SHC (--L 203 STEPPED FRET 1986 +…)

Apéndice 3

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

Los conjuntos arquitectónicos de Techinantitla y Tlacuilapaxco

Amanalco, Barrio de las pinturas saqueadas

Ubicación

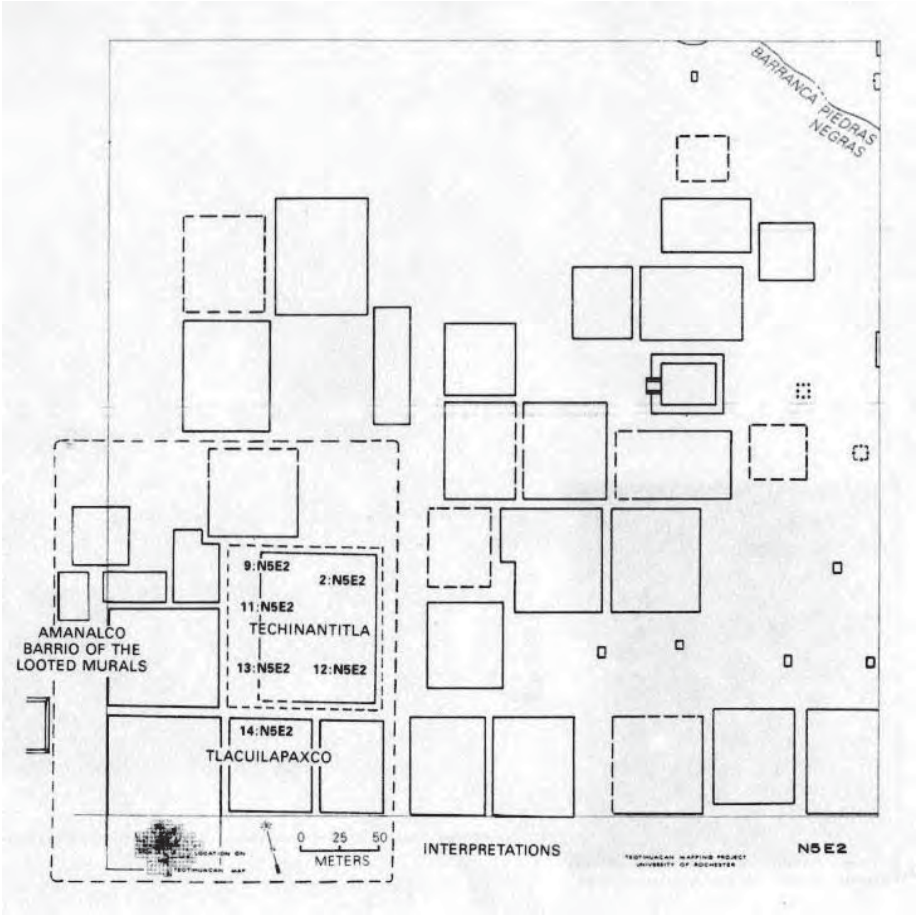
Se conoce como Techinantitla y Tlacuilapaxco a dos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos contiguos, ubicados a unos seiscientos metros al noreste de la Pirámide de la Luna. El arqueólogo René Millon señaló que los dos conjuntos arquitectónicos estaban dentro de un *barrio de pinturas murales saqueadas* (Millon 1991: 185), situados en el cuadrante N5E2 del mapa elaborado por el Teotihuacan Mapping Project.

Se trata de un sector teotihuacano en torno al cual se generó polémica desde finales de la década de los setenta, debido al interés que produjo un conjunto de murales teotihuacanos que pertenecieron a una colección particular estadounidense. A mediados de los años setenta los murales fueron legados a museos norteamericanos tras la muerte de su dueño, Harald Wagner.

Esther Pasztory y Arthur Miller en 1978 iniciaron los estudios de algunos motivos plásticos que aparecen en esa colección (Millon 1988: 78). Los fragmentos de murales, ilegalmente extraídos de Teotihuacan, continuaron despertando el interés de una comunidad de investigadores.

René Millon no tardó en ubicar el lugar de sustracción de los fragmentos de la colección Wagner, inicialmente desconocida, en dos complejos arquitectónicos ubicados no lejos de la Calle de los Muertos (Millon 1988: 78). El arqueólogo nombró a los conjuntos arquitectónicos como Techinantitla y Tlacuilapaxco.

Ambos conjuntos están ubicados en una locación llamada Amanalco, también conocida como el Barrio de las Pinturas Saqueadas.



Plano tomado de Millon 1988, fig. IV.17, p. 97.

El establecimiento del lugar de procedencia de los murales de la colección Wagner fue un proceso largo en el cual participaron distintos investigadores. R. Millon escribe que durante un recorrido de superficie, realizado durante 1966, notó que en un área de Teotihuacán hubo una concentración mayor de fragmentos de pintura mural que en el resto de la ciudad.[1] Lo anterior hizo pensar al arqueólogo

[1] René Millon describió la manera en que dedujo la procedencia de los murales de Techinantitla y Tlacuilapaxco:

"El único lugar en todo el reconocimiento hecho, en donde hubo una concentración de fragmentos de pinturas murales saqueadas en un área de tamaño limitado, era en las nopaleras de la parte suroeste del sector N5E2 que acabamos de llamar el "barrio de las pinturas murales saqueadas. Se encuentra este barrio entre 400 y 600

que ese pudo haber sido el sitio de sustracción de los murales donados tras la muerte de Wagner a los museos. En ese mismo recorrido, Millon notó la existencia de abundante cerámica de élite en la zona, la cual no fue registrada. Desafortunadamente, en la actualidad no se cuenta con imágenes publicadas de la cerámica procedente de Techinantitla ni de Tlacuilapaxco.

Por su parte, Clara Millon, mediante fragmentos de pintura mural que permanecían *in situ*, localizó la ubicación original de los fragmentos de murales de la colección Wagner que denominó *Ritual del Maguey*. Los restos de pintura *in situ* se encontraban en un complejo arquitectónico al cual René Millon describió como un *conjunto departamental estándar* (Millon 1988), ubicado en el Sitio 14:N5E2.

En 1983, R. Millon realizó un nuevo recorrido por el área donde años antes había encontrado la concentración de fragmentos de pintura mural. En el Sitio 2:N5E2 encontró un fragmento de mural en el cual reconoció las características plásticas de los fragmentos con el motivo de los ofrendantes con grafemas antepuestos, que había comenzado a estudiar, a inicios de los años 70, Clara Millon (R. Millon 1988: 82-83).

En el área que corresponde a Tlacuilapaxco, Sitio 14:N5E2 y 12:N5E2, entre las locaciones de procedencia de los murales del *Ritual del Maguey* y los fragmentos con el motivo de la *Procesión de Ofrendantes*, R. Millon reportó haber

---

metros al este de la Pirámide de la Luna en un área que por todos sus límites en todas direcciones, con la posible excepción del lado norte, y por su proximidad con complejos arquitectónicos grandes (Grupo 5, Conjunto de Xalla), parece estar más relacionada con el centro de la ciudad que los conocidos "Conjuntos Departamentales" con abundantes pinturas murales al oeste de la Calle de los Muertos (Tetitla, palacio y patios de Zacuala). Estas últimas están agrupadas en barrios que no parecen tener límites tan claros como en el caso del barrio en N5E2, ni proximidad con complejos grandes al este. En otras palabras el "barrio de las pinturas murales saqueadas" está junto a complejos grandes relacionados con la Calle de los Muertos y esta relación, junto con los límites del barrio, sugiere que también estaba ligado con estos complejos."
En esta área C. Millon identificó en 1965, para Alfonso Cuevas del Proyecto Teotihuacan del INAH, fragmentos del borde del mural "sacerdote del maguey" en muros de N5E2:14 (R. Millon, 1973:34, fig. 48b)[…]. Entonces, por estas y otras razones, ésta era el área más lógica para buscar la estructura de donde procedieron las pinturas saqueadas con los personajes que portan tocados de borlas; y fue precisamente aquí, en la estructura 2 de N5E2 (en la parte noroeste de la sección con líneas diagonales en el "barrio de las pinturas saqueadas"), donde encontramos en la superficie, sobre tierra floja removida hace años, unos veinte fragmentos boca debajo de la parte inferior de una de las pinturas con personajes que llevan el tocado de borlas […] (Millon, 1991: 189)".

encontrado varios fragmentos con imágenes de la *Gran Diosa* (1988). Esos fragmentos se reconocieron como procedentes del Sitio 14:N5E2, de los sub-cuadrantes 2.52, I.39 y I.30 y del Sitio 12: N5E2. De acuerdo con argumentos elaborados a partir de la distribución de los fragmentos, Millon concluyó que el motivo de la *Gran Diosa* era el de mayor importancia en los sitios 2 y 12 y posiblemente en el barrio mismo (Millon 1988).

En el Sitio 12: N5E2, R. Millon reportó el hallazgo de la imagen de la punta de la cola de una de las serpientes pintadas en los murales procedentes de la colección Wagner. En un lugar contiguo a donde los saqueadores debieron haber encontrado los murales con serpientes emplumadas, Millon encontró restos de murales con imágenes de aves pequeñas con atributos marciales (1988: 84).

En una primera impresión, Millon propuso que un grupo de murales con el motivo de la procesión de ofrendantes procedía del interior del área del templo de Techinantitla. La identificación estuvo basada en la presencia de un fragmento de mural abandonado por los saqueadores. Después de una reconstrucción hipotética de los murales y de los muros que los portaban, Millon consideró que es más probable que procedieran, no del templo, sino de un lugar cercano a éste, en el lado norte o en el sur (1988: 99).

La procedencia de los fragmentos con imágenes de aves grandes, determinada por un fragmento *in situ*, fue el cuadrante 7.14, en el límite sureste del Sitio 2:N5E2, inmediatamente al norte de donde Millon encontró restos de los fragmentos con aves pequeñas (1988:99).

Además de los fragmentos de murales pertenecientes a los museos de arte de San francisco, hay otros fragmentos de murales resguardados en otros museos norteamericanos que probablemente proceden de Techinantitla y Tlacuilapaxco y también en la Colección Christensen de Melbourne, Australia. Cuatro murales de esta colección fueron devueltos a México en el año de 1994. Actualmente tres de ellos se conservan en un museo de Monterrey, Nuevo León, y uno en el Museo del Sitio de Teotihuacan (De la Fuente 1995: 361-363).

Exploraciones arqueológicas

El área conocida como el Barrio de las Pinturas Saqueadas fue objeto de varios recorridos de reconocimiento arqueológico por parte de René Millon, tanto en el marco del Teotihuacan Mapping Project, como posteriormente. Techinantitla y Tlacuilapaxco fueron explorados en los años de 1966, 1983 y 1984.

Como se sabe, los murales de la Colección Wagner fueron adquiridos por medio del saqueo. Se ignoraba su lugar de procedencia, hasta que R. Millon dedujo que procedían de una zona en la cual llevó a cabo recorridos de reconocimiento arqueológico y observó una descomunal cantidad de fragmentos de pintura mural. En el año de 1991 los arqueólogos R. Millon y S. Sugiyama publicaron los resultados de un proyecto en el cual se investigó la procedencia original de los fragmentos de murales donados por H. Wagner a los museos de arte de San Francisco. El proyecto fue patrocinado por los muesos de bellas artes de San Francisco, California (Millon y Sugiyama 1991: 211). Los arqueólogos concluyeron que el conjunto de los fragmentos de pintura mural, con excepción de tres fragmentos, procedía del mismo sector teotihuacano (1988:78):

> Ciertos descubrimientos en 1984 revelaron la existencia de un conjunto arquitectónico muy grande (de por lo menos 75 por 95 m) al extremo noreste de la Zona Arqueológica de Teotihuacan, en el que hubo en tiempos prehispánicos una concentración muy grande de pinturas murales de suma importancia para el entendimiento de la estructura del Estado y su rama militar, y de la relación del Estado con la religión en la ciudad antigua (Millon y Sugiyama 1991: 211).

Fechamientos

En un estudio de tipo estilístico de la pintura mural procedente del Barrio de las Pinturas Saqueadas, Sonia Lombardo entró en polémica con los fechamientos propuestos por René y Clara Millon. Lombardo propuso que los murales de la serie del Ritual del Maguey, la serie de las Serpientes y los Árboles Floridos, la serie de las Aves Grandes, la serie de las Aves Pequeñas, la serie del Felino Emplumado, la serie del Coyote con Cuchillo, la serie del Tocado de Borlas y los fragmentos con el Motivo de la Gran Diosa pertenecen a la Cuarta Fase Estilística de la pintura mural teotihuacana y por tanto deben fecharse en la Fase Xolalpan

(Lombardo 1995: 34). Los murales procedentes de Techinantitla y Tlacuilapaxco resultarían, de esta manera, contemporáneos a otras importantes series de murales teotihuacanos en los cuales se pintaron posibles grafemas en composiciones de Clase C o mixtas, como es el caso de las pinturas del llamado *Tlalocan* de Tepantitla. Los murales, según esta propuesta, fueron pintados en algún momento a partir del año 350 d.C. y el incendio que destruyó la cuidad en el año 550 d.C.

La curadora de los museos de bellas artes de San Francisco, Kathleen Berrin, descartó la posibilidad de fechamiento de los fragmentos de murales de Techinantitla. En el marco de los estudios realizados a los murales procedentes de la colección Wagner, en los museos de San Francisco no se llevaron a cabo fechamientos de los fragmentos de pintura mural mediante termoluminiscencia, *debido a la inexactitud de los resultados probados en materiales de origen prehispánico* (Berrin 1988: 39).

Por otra parte, debido a la presencia de restos cerámicos hallados en los contextos arqueológicos de procedencia del mural de la Gran Diosa de Techinantitla, Pasztory fechó estas imágenes para la fase Metepec, que inicia cerca del año 550 d.C. (1988 b). También, en el espacio identificado por René Millon como una antesala en la cual estaban pintados los murales con imágenes del Dios de las Tormentas, había cerámica Metepec (1988: 104). Cabrera coincide con Millon y escribe que el Muro norte, Estructura 2:N5E2 pertenecía a la fase Metepec (Cabrera 1995 c: 132).

En Techinantitla, como en La Ventilla y en Tepantitla, el *corpus* de pintura mural o pintura sobre piso contiene, comparativamente con otras locaciones teotihuacanas, gran cantidad de posibles grafemas compuestos ordenados en distintas secuencias. Algunos autores consideran que las muestras de imágenes de la Clase Compositiva B, presentan evidencia de una sintaxis expresada de manera lineal y fueron producto de una intrusión étnica tardía en Teotihuacan. T. Kaufman propone que tal intrusión ocurrió hacia el s. VI d.C., o sea hacia la fase Xolalpan, lo cual implica que la ciudad estaba próxima a su incendio y destrucción

(2001). Las fechas que propone Kaufman para tal intrusión en Teotihuacan, misma que produjo la incorporación de ciertas características de las escrituras mesoamericanas en la pintura monumental del canon teotihuacano, no son coherentes con los resultados de los recientes estudios de periodización teotihuacana por medio de arqueomagnetismo y radiocarbono obtenidos de muestras procedentes de Teopancazco. Como se sabe, estos estudios indican que la fase Xolalpan concluyó hacia el año 550 d.C. (Hueda-Tanabe et al. 2004). Si se sigue la propuesta de Kaufman, restaría explicar la presencia de secuencias lineales de posibles grafemas en muestras anteriores al año 550, como serían, por ejemplo, las de Tepantitla. Por otra parte, los grafemas de La Ventilla fueron fechados por Cabrera para la Fase Tlamimilolpa Tardío, es decir cerca del año 350 d.C. En cuanto a otros posibles grafemas, como los del Pórtico 2 de Tepantitla, se mencionó que fueron ubicados en la Cuarta Fase Estilística de la pintura mural teotihuacana, y corresponden asimismo a la fase Xolalpan (Lombardo 1995: 35). Se tiene, entonces, una continuidad en el uso de posibles grafemas en forma de secuencias lineales desde, al menos, Tlamimilolpa Tardío, hasta Metepec, esto en caso de aceptar los fechamientos de R. Millon para los fragmentos de pintura procedentes de la colección Wagner.

Algunos autores han sugerido que los posibles grafemas compuestos de La Ventilla, y posiblemente los de Tepantitla, representan articulaciones de logogramas, o tal vez articulaciones de morfemas y recursos fonográficos. Si, como se deduce del trabajo de Kaufman, es la articulación de imágenes que posiblemente representan unidades de la lengua un recurso exógeno, tardíamente incorporado a la cultura y a la plástica teotihuacana, es necesario explicar la presencia temprana de elementos gráficos cuyos rasgos diagnósticos se conservan hasta las últimas etapas teotihuacanas. Los posibles grafemas no articulados, y en ocasiones posiblemente articulados, se encuentran ampliamente distribuidos en Teotihuacan sobre soportes diversos. Los hay entre los atuendos o incluso sobre el cuerpo de figurillas de cerámica, también esgrafiados en vasijas de cerámica. Si bien, en ocasiones, el fechamiento de materiales hallados fuera de

contextos primarios es dudoso, hay casos en los cuales no es posible descartar un estatus semiótico de grafemas en materiales fechados en etapas teotihuacanas tempranas, por ejemplo, el motivo de la llamada Bigotera de Tlaloc, en el Conjunto de los Edificios Superpuestos, pintado entre las Fases Tzacualli y Miccaotli (Lombardo 1995:18), y cuya configuración fue registrada entre los signos de notación de Langley como:

L 150 PENDANT NOSE B 1986.

Si bien es necesario subrayar que es una composición organizada según principios rítmico-decorativos, no es posible, la mayoría de las veces, determinar a qué clase compositiva pertenece y consecuentemente, si se trata de grafemas o de otra clase de símbolos.

Función del área urbana

Techinantitla, sitios 2, 9, 11, 12 y 13: N5E2

R. Millon estableció las medidas del Conjunto de Techinantitla en aproximadamente 75 x 95 metros, con un gran templo de 12 x 20 metros y una antecámara de aproximadamente 8 x 9.5 metros. Estas medidas definen a Techinantitla como una de los mayores conjuntos arquitectónicos en Teotihuacan.

Millon consideró que posiblemente Techinantitla no fungió como edificio residencial, sino más bien como un edificio *público* o *semi público*. Por otra parte, R. Cabrera, ocupado en describir la pintura de Amanalco para el catálogo de pintura teotihuacana elaborado por el equipo de investigadores de Beatriz de la Fuente, coincide con Millon y describe la ubicación de los murales 1 y 2 de los muros este y norte de la Estructura 2, como la antesala de un gran conjunto residencial tipo palacio y de carácter público.

En un esfuerzo por establecer las posibles funciones del Barrio de las Pinturas Saqueadas a nivel urbano, Millon realizó un estudio comparativo y subrayó la importancia de las dimensiones de estructuras arquitectónicas, ya que el templo de Yayahuala, considerado como un templo de barrio, medía 12 x 18

metros (1988: 96). Tomando estas medidas en consideración, propuso que Techinantitla era el conjunto arquitectónico principal de un barrio teotihuacano. El templo de Techinantitla, según esta propuesta, sería un templo de barrio (1988: 107). A la luz de los recientes hallazgos en La Ventilla, se puede ver que la temática de la pintura mural de distintos edificios identificados como templos de barrio no es coherente.

Tlacuilapaxco, Sitio 14: N5E2

Con base en la interpretación de las imágenes de la plástica, R. Millon propuso que, tanto el conjunto arquitectónico de Techinantitla, como el de Tlacuilapaxco, pertenecían a un barrio militar (1988: 107).

Especialización de los conjuntos

Debido a las características de las exploraciones llevadas a cabo en el Barrio de las Pinturas Saqueadas, hay relativamente pocas referencias del análisis de materiales arqueológicos, y acerca de la posible especialización de los conjuntos de Techinantitla y Tlacuilapaxco. Se mencionó anteriormente que R. Millon propuso una ocupación de tipo administrativo antes que residencial para ambos conjuntos. También propuso que la ocupación posiblemente fue por parte de grupos con oficio militar. El arqueólogo consideró que la profusión de murales, junto con la gran cantidad de cerámica de élite hallados en la locación, indican que los conjuntos arquitectónicos de Techinantitla y Tlacuilapaxco estaban muy relacionados con el poder estatal teotihuacano. La presencia de motivos relacionados con parafernalia militar en las pinturas del grupo Aves Pequeñas fue para Millon indicador de que dicho poder estatal se relacionaba particularmente con las instituciones militares (1988). El arqueólogo propone que *Techinantitla era un lugar donde vivieron oficiales militares de muy alto rango*; algunos de ellos representados en las imágenes de procesiones de ofrendantes, procedentes del conjunto arquitectónico de Techinantitla (1988:107).

Por otra parte, con base en las imágenes de la plástica, particularmente los restos de los murales con el motivo que Millon identificó como la imagen de la

polémica Gran Diosa teotihuacana, el arqueólogo sugirió que posiblemente la *función pública* de Techinantitla estaba relacionada con las funciones de las estructuras contiguas a la Plaza de la Luna.

Linda R. Manzanilla, con base en las excavaciones en Xalla, un conjunto arquitectónico cercano a Techinantitla, identificado por la arqueóloga como un complejo palaciego de tipo más administrativo que de residencia, como es el caso de la propuesta de Millon para Techinantitla y Tlacuilapaxco, propuso que estos últimos, junto con otros sectores de la ciudad, pudieron fungir de residencias para los servidores de los gobernantes teotihuacanos, residentes en Xalla (2007 b: 475).

René Millon realizó una reconstrucción de la distribución de los fragmentos de murales con el tema de los ofrendantes en procesión en los muros. La procesión, en la propuesta de Millon, estaría encabezada por el ofrendante que porta el nombre del Dios de las Tormentas, de una manera que recuerda las interpretaciones de la imagen de la Vasija de Calpulalpan.

RECONSTRUCCIÓN DE MILLON DE LA SECUENCIA DE LA SERIE TOCADO DE BORLAS

Ofrendante con signo Cabeza de Serpiente sobre una Estera + fig. V.5 + fig. V.6? + fig IV.4? + ¿? + fig. V.7? Ofrendante con signo Ojo sobre Brazo + fig. V.3 Ofrendante con signo Ojos con Anteojeras + fig.V.4 Ofrendante con signo Talón + fig. V.1 Ofrendante con signo Cabeza del Dios de las Tormentas + fig. V.8 + ?

Según la propuesta de Millon este recinto con murales se encontraba cercano al templo de Techinantitla, probablemente del lado norte (1988: 91).

Clase compositiva. Interpretaciones

No se ha publicado a la fecha escultura ni cerámica procedente del llamado Barrio de las Pinturas Saqueadas. Los contextos plásticos de las imágenes de la plástica de Techinantitla y Tlacuilapaxco proceden de un solo medio, la pintura mural, y

deben ser interpretadas teniendo en cuenta esta particularidad del *corpus*. En este caso, la falta de referencia a imágenes sobre cerámica es un indicador de las características de las exploraciones llevadas a cabo a la fecha en el Barrio de las Pinturas Saqueadas.

Corpus

El *corpus* de imágenes visuales asociado con la locación de Techinantitla consiste, exclusivamente, en muestras de la pintura mural. No hay publicaciones de imágenes de la plástica bidimensional sobre materiales de otro tipo.

Se mencionó más arriba que R. Millon consideró que los conjuntos de Techinantitla y Tlacuilapaxco posiblemente estaban dedicados al cumplimiento de funciones *públicas*. Las funciones de la pintura monumental de un *edificio público* estarían determinadas por necesidades de carácter *público*, en caso de ser pertinente una distinción entre lo público y lo privado en el contexto funcional de la arquitectura con pintura monumental, en la antigua ciudad de Teotihuacan.

Manzanilla, con base en el modelo elaborado por Blanton, distingue espacios públicos y privados en la arquitectura teotihuacana, con base en indicadores de estatus y patrones de circulación.

> [L]os patrones de circulación refieren a funciones, y a la división entre espacios más públicos (cerca del acceso, con mensajes indéxicos y despliegue de indicadores de estatus, riqueza e identidad) versus espacios más privados, con mensajes canónicos de índole cultural (Blanton 1994) asimismo las fachadas tienen ornamentos que guardan mensajes indéxicos y elementos estéticos (Blanton 1994) que son percibidos por los “otros”, es decir, los que se aproximan desde el exterior a esta vivienda (2007 b: 459).

Según las observaciones de Manzanilla, hay una distinción en la imaginería teotihuacana entre mensajes que indican el estatus y la identidad y *mensajes canónicos de índole cultural*. Siguiendo esta propuesta, la diferenciación sería notoria en el nivel del conjunto arquitectónico con pintura monumental y tal vez sería también notoria en imágenes sobre otras clases de soportes.

En cuanto a la arquitectura pública, Manzanilla señala varios monumentos como prototipos de este tipo de arquitectura en Teotihuacan: La Ciudadela, el Conjunto Calle de los Muertos, el Gran Conjunto, el Palacio del Quetzalpapálotl, y el Complejo Xalla.[2]

La distinción entre lo público y lo privado se usa con frecuencia en la terminología de tipo jurídico y presenta algunos aspectos polémicos en la interpretación funcional de los espacios urbanos y arquitectónicos antiguos. Para los propósitos del presente trabajo, en vez de una oposición entre edificio público y edificio privado, una entre ámbito doméstico y ámbito estatal (institucional/político) me parece más apropiada, aunque mantengo los términos usados por cada autor.

---

[2]Manzanilla describe estas estructuras arquitectónicas:

" 1) La Ciudadela: Armillas (1964:307) sugirió que este conjunto arquitectónico fue en algún tiempo el centro religioso y administrativo de la ciudad, y quizá también la residencia de aquellos que la gobernaban. Millon (1976:237) añadió la posibilidad de gobierno dual, residiendo en los <<palacios>> al norte y sur del Templo de Quetzalcóatl. De la evidencia escaza publicada hasta ahora (véase, por ejemplo, Jarquín y Martínez 1982; Romero 1982), sabemos que cada uno de estos grandes conjuntos residenciales que yacen al noreste y sur del Templo de Quetzalcóatl tiene cinco apartamentos muy parecidos entre sí, cada uno alrededor de un patio central, cubriendo un área de 4800 m². En algunos cuartos de la estructura 1D (residencia al norte del templo), se hallaron entierros bajo los pisos. Los más ricos yacían en el Complejo A (noroeste) en los cuales se hallaron orejeras de jadeíta, discos de mica, un brasero tipo teatro con elementos marinos, vasijas trípodes y platos (Jarquín y Martínez 1982:103). Estos elementos no son inusuales y encuentran paralelos en otros complejos residenciales […].

2) El Conjunto Calle de los Muertos –situado entre la Pirámide del Sol y la Ciudadela- también ha sido elegido como candidato para albergar la residencia de los gobernantes de Teotihuacan (Cowgill 1992). Sin embargo parece más bien un macrocomplejo de templos y estructuras administrativas rodeado por muros (Millon 1973: 35; Morelos 1993); comprende la Plaza Oeste, los Edificios Superpuestos y el Grupo Viking. Morelos García (1993) excavó el Conjunto Plaza Oeste que consiste en un gran patio con altar rodeado por tres templos alrededor de los cuales se disponen cuartos y patios. […] No se hallaron entierros como en otros conjuntos residenciales, por lo que el autor aduce una función administrativa; sin embargo, no discute la posibilidad que se trate de un antiguo centro de culto (la plaza de tres templos) que fue integrado al área administrativa de la ciudad. Sobre la Calzada de los Muertos, este conjunto presenta una hilera de cuartos muy similares entre sí, probablemente almacenes. [no hay análisis de materiales…]

3) El Gran Conjunto también ha sido mencionado como el mercado principal y el mayor centro burocrático de la ciudad (Millon 1973; Sload 1987), pero es muy poco lo que sabemos de esta área, que parece ser más administrativa que palaciega.

4) Otros puntos de la ciudad, como el Palacio del Quetzalpapálotl (Acosta 1964), atrás de la Plaza de la Luna, parecen ser más bien complejos residenciales para los sacerdotes de determinado templo.

5) El Complejo Xalla entre las pirámides del Sol y de la Luna es el mejor candidato para buscar la sede de los gobernantes de la ciudad, por su morfología y ubicación. Insisto de nuevo en la pluralización de la palabra <<gobernante>> […] [Xalla es] sólo menor al Complejo Calle de los Muertos y a la Ciudadela. Probablemente fue edificado a principios de la fase Tlamimilolpa, en una ubicación privilegiada pues yace entre las dos construcciones monumentales principales de la ciudad, pero con un grado de privacidad, ya que no está directamente sobre la Calzada de los Muertos (Manzanilla 2001: 472-47)".

El ámbito público es aquel sobre el que se valida un conjunto determinado de restricciones al comportamiento social de personas, entendidas estas como individuos o grupos sociales. La regulación y el cumplimiento de las normas están a cargo de instituciones cívico-gubernamentales. En el ámbito privado, dicho comportamiento estaría normado por acuerdos establecidos socialmente para la regulación de las relaciones entre los miembros de unidades sociales básicas: por ejemplo la familia. Dichas normas en el ámbito público son de carácter dinámico y flexible, si se comparan con las normas que regulan el comportamiento de colectivos reconocidos como personas sociales por medio de una organización estatal. La oposición entre lo público y lo privado se utiliza con frecuencia para distinguir ámbitos de acción o interacción individual de ámbitos de interacción de colectivos socialmente reconocidos. El comportamiento en el ámbito privado estaría regido por la voluntad, en mayor o menor grado normada por acuerdos culturalmente reconocidos. La pintura monumental en general y también la pintura mural teotihuacana, se dirige a colectivos de personas o a individuos, en tanto forman parte de una comunidad con valores culturalmente compartidos. También por medio de la imagen monumental es posible imponer valores a una determinada comunidad.

En edificios con funciones no residenciales, como Millon propuso que fueron Techinantitla y Tlacuilapaxco, las actividades realizadas en los espacios arquitectónicos estarían posiblemente destinadas a la regulación de la interacción de colectivos socialmente reconocidos, por medio de recursos estatales. Las actividades de este tipo determinarían el contenido de las imágenes de la plástica monumental de tales edificios. Si existe una plástica monumental destinada al ámbito doméstico de edificios públicos –con *mensajes canónicos de índole cultural*, en los términos usados por Manzanilla- y otra destinada al ámbito de las instituciones gubernamentales –con *mensajes indéxicos e indicadores de status*-, ésta debería estar presente en la pintura monumental de Techinantitla y Tlacuilapaxco.

Dichas particularidades de las imágenes de la plástica de los mencionados conjuntos arquitectónicos deben estar en correlación significativa con el plano arquitectónico de los conjuntos de Techinantitla y Tlacuilapaxco reconstruido por Millon.

Millon propuso que, en el caso de Techinantitla y Tlacuilapaxco, la ocupación de los espacios arquitectónicos fue por colectivos con funciones militares. Como se verá con detalle en el apartado correspondiente al estudio del *corpus*, el arqueólogo presento argumentos acerca de los rasgos que determinan el carácter marcial de las imágenes de los grupos formados por pinturas con los motivos del Tocado de Borlas y Aves Pequeñas. Propuso también que dichos colectivos militares posiblemente rendían culto a una deidad urbana: la Gran Diosa.

Millon considera que la Gran Diosa fue una de las tres deidades principales de la ciudad, junto con el Dios de las Tormentas y la Serpiente Emplumada. Además de la controversia en torno al personaje de la Gran Diosa, el reconocimiento de estas deidades principales en el panteón teotihuacano es polémico. Otros especialistas en las imágenes de la plástica teotihuacana proponen distintos modelos de jerarquía entre las posibles deidades teotihuacanas.[3]

[3] Un modelo al que se recurre con frecuencia para referir al significado de los motivos de la plástica teotihuacana es el de H. von Winning. Siguiendo el modelo de Henry B. Nicholson basado en las deidades mexicas, von Winning organizó algunos motivos frecuentes de la imaginería teotihuacana por grupos de *imágenes* y *signos*, que conforman *categorías de deidades según sus funciones y jurisdicciones*.
Los grupos que propuso son los siguientes:

1) El complejo dios de la lluvia (Tlaloc A): según el autor, el culto más importante en Teotihuacan. La identificación se basa en la caracterización del Tlaloc A propuesta por Pasztory – labio superior, con extremos volteados hacia abajo, tres dientes con dos colmillos, y un lirio de agua que sale de la boca. A veces tiene un tocado con nudos y el signo Trapecio y Rayo, y carga una vasija tipo Tlaloc. Von Winning relaciona al dios de la lluvia con la Serpiente Emplumada teotihuacana.
2) El complejo guerra-sacrificio: de relevancia en Teotihuacan debido a la evidencia en las imágenes de la plástica de una jerarquía militar.
3) El complejo jaguar: en Teotihuacan se relaciona con la imagen de la serpiente y el ave. Se representa mediante el glifo Jaguar reticulado o Bandas entrelazadas. El complejo jaguar refiere al poder estatal.

Un modelo basado en la observación de la organización social de los habitantes de los conjuntos arquitectónicos es el que propone Manzanilla, según la organización jerárquica de conjuntos de viviendas familiares observadas en Oztoyahualco y en otras locaciones. Esta jerarquía se manifestaba en las imágenes relacionadas con las actividades de culto de cada grupo familiar, entre otros indicadores. Manzanilla formula una hipótesis acerca de la apropiación familiar de conjuntos de imágenes, la familia con mayores bienes materiales rendía culto al Dios de las Tormentas. La familia con menor acceso a bienes materiales rendía culto al conejo como deidad patrona. Las familias intermedias rendían culto a deidades como Huehueteotl o al Dios Mariposa (Manzanilla 2006 b: 20). Acerca de las distintas escalas en las cuales se identifica a los dioses de Teotihuacan, Barba Ortiz y Manzanilla escriben:

> Siendo el control del ritual la principal fuente de poder del Estado corporativo sobre la población [Manzanilla, 2002d], debemos reflexionar sobre las distintas escalas en las cuales podemos identificar a las deidades en Teotihuacan. Sin duda alguna está el dios de las Tormentas como la deidad del Estado teotihuacano por lo menos en las últimas épocas; su preeminencia en el sistema simbólico de Teotihuacan es tal que aparece representado en vasijas, pintura mural, incensarios, almenas y discos, entre otros, tanto en los conjuntos periféricos modestos como en los complejos palaciegos del centro de la ciudad.
>
> Otra deidad generalizada es el viejo dios del Fuego, que también está presente desde la morada más modesta hasta en los complejos palaciegos como Xalla. En un segundo nivel quizás existen dioses o emblemas de sectores de la ciudad: aves, coyotes y serpientes. Paulinyi [comunicación verbal, 2005] ha detectado varias diosas y deidades de los cerros que podrían referirse a grupos de oficio o linajes con funciones específicas; probablemente las órdenes guerreras tienen animales emblemáticos que las distinguen.
>
> En un orden menor están las deidades patronas de familias particulares: monos, conejos, cánidos, aves y murciélagos, entre otros, representados en ocasiones por pequeñas esculturas sobre modelos de altares o templos en los patios rituales

---

4) El complejo fuego-mariposa: en la pintura mural este complejo alude a instituciones. En los incensarios alude a ceremonias funerarias.
5) El complejo de la serpiente emplumada: von Winning propone que este complejo fue una insignia de sacerdotes del dios de la lluvia.

Von Winning analiza otras posibles deidades en el panteón teotihuacano, como la Gran Diosa, el Dios Gordo (imágenes de posibles oficiantes de culto) y el Dios con Mascara (posible prototipo de Xipe Totec), el Dios con Moño en el Tocado (posiblemente no se trata de una deidad), el Dios de los Mercaderes o Tlaloc Amarillo (posiblemente se trata de un sacerdote), Xochiquetzal y Xochipilli (von Winning no los considera dioses del panteón teotihuacano), la Diosa 7 Ojo de Reptil (deidad no teotihuacana) (von Winning 1987).

> [Manzanilla, 1996] o en el predominio de ciertos animales particulares en el total de las figurillas zoomorfas de cada conjunto […].
>
> [Ritual espacios domésticos y culto dirigido por el estado:]
>
> [E]n las sociedades urbanas otros participantes fueron integrados al ritual doméstico, no sólo para la comunicación con los ancestros, sino también para ofrendar a los dioses ceremonias especiales y bienes de maneras, en ocasiones, dictadas por el Estado (Manzanilla 2002).
>
> La importancia de la religión en esta ciudad puede verse en diferentes escalas: la religión estatal se hace evidente en las grandes plazas y templos en el centro de la ciudad, en las procesiones de sacerdotes y otros oficiantes retratados en la pintura mural, y en las representaciones de deidades (en esculturas, almenas, vasijas, pinturas murales, etc.). Parece que existieron templos de barrio que integraban personas de sectores particulares de la ciudad. La última escala es la doméstica, donde altares y templos se ubicaban en patios rituales y donde las ceremonias para ancestros y deidades, así como rituales de terminación pueden ser rastreados (Manzanilla 2002) (Barba et al. 2007: 22-56).

Millon la explica la presencia en Techinantitla de imágenes como las de la serie del Tocado de Borlas y Aves Pequeñas, como un indicador de las actividades marciales y públicas a las cuales estaba destinado el edificio. El mismo autor explicó que la presencia en Techinantitla de las imágenes con los motivos de Aves Grandes, Coyotes con Cuchillos y del Dios de las Tormentas se justifica por las actividades rituales que se llevaban a cabo en el conjunto. Los espacios en los cuales estaba pintado este último personaje estarían dedicados al ritual relacionado con la guerra y el sacrificio, y en última instancia con la fertilidad agrícola y humana (1988: 103).

Por otra parte, la estructura compositiva de algunos murales de Techinantitla fue presentada como evidencia del registro de nombres propios y de topónimos en Teotihuacan. Pocos años antes de la publicación de los fragmentos de murales donados a los museos de San Francisco, Esther Pasztory presentó un extenso estudio acerca de los murales de Tepantitla, el cual avivó la polémica en torno al significado de los *glifos* teotihuacanos. Con la publicación de los fragmentos conocidos como los Árboles Floridos de Techinantitla, se facilitó el acceso a nuevas imágenes de procedencia teotihuacana a la comunidad norteamericana de investigadores. Los materiales donados eran

compositivamente comparables con los murales con grafemas de Tepantitla. Como en esa locación, los fragmentos de Árboles Floridos de Techinantitla presentan complejos grafemas compuestos que están compositivamente subordinados a imágenes de carácter naturalista. Este no es el único patrón compositivo relacionado con la presencia de escritura en Techinantitla, también están los fragmentos de murales con imágenes interpretadas por C. Millon como personajes marcados con nombres propios. Otras imágenes muestran posibles grafemas contiguos a volutas del habla, como la serie de los Coyotes con Cuchillos, la serie del Felino Emplumado y el grupo del Dios de las Tormentas.

Con la publicación de los murales procedentes de la colección de Harald Wagner se renovó el interés por la presencia de escritura en Teotihuacan. Las características de las imágenes procedentes del Barrio de las Pinturas Saqueadas permitían generar interpretaciones de los murales, con otra base que el posible registro de nombres calendáricos por medio de numerales y logogramas, como en los ejemplos de escritura teotihuacana que propuso en su momento Alfonso Caso. Las imágenes en los fragmentos de murales de Techinantitla permitieron reforzar algunas hipótesis acerca de la relación entre la representación icónica de plantas o árboles y la representación simbólica de nombres propios. También permitieron la elaboración de propuestas nuevas de interpretación de la significación, basada en la articulación de componentes visuales según principios organizativos derivados de valores morfológicos y/o sintácticos. Del interés por los murales de Techinantitla y Tlacuilapaxco, resurgieron las hipótesis acerca de que los diseñadores de los murales procuraban transmitir mensajes escritos se comunicaban en una lengua nahuatlana.

Algunos de los fragmentos de murales donados por Wagner a los museos de San Francisco presentaron una combinación de componentes de gran interés en el campo de estudios de la plástica de Teotihuacan. Fue particularmente relevante el trabajo de Clara Millon acerca de los fragmentos de murales procedentes de Techinantitla. C. Millon propuso que los diseñadores de los murales introdujeron en éstos representaciones de nombres propios, de acuerdo

con un paradigma compositivo común en la plástica teotihuacana. Con esta propuesta, la investigadora amplió el alcance de la línea de interpretación de los posibles signos de escritura teotihuacana iniciada por autores como A. Caso, quien buscaba demostrar la existencia de escritura en Teotihuacan con apoyo en los nombres propios de tipo calendárico.

En algunos restos de pintura mural de Techinantitla, C. Millon observó que ciertos elementos compositivos de la plástica se asocian de manera constante con figuras de *ofrendantes en procesión*. Propuso que los elementos antepuestos a las figuras en procesión de la pintura mural de Techinantitla constituyen representaciones de los nombres de los personajes pintados. Es necesario subrayar que esta característica compositiva, si bien es poco frecuente en las imágenes de ofrendantes en la pintura mural, se presenta con frecuencia sobre vasijas trípodes teotihuacanas.

En publicaciones de los años 1973 y 1988, C. Millon propuso varias características de los *glifos* teotihuacanos:

- Los *glifos*, se pueden presentar en forma desarrollada y abreviada.
- Los *glifos* pueden estar constituidos por unidades con elementos comunes, como consecuencia de lo anterior, los *glifos* pueden tener naturaleza polisilábica.
- En el patrón compositivo observado en Techinantitla, los antropónimos tienen una posición establecida, se anteponen a figuras antropomorfas de perfil.
- Los antropónimos tienen por función distinguir y calificar.
- Posiblemente los componentes escriturales se asocian de manera jerárquica.

- Los asuntos que abarcan los textos se refieren a la transcripción de nombres personales y de linaje, a algún grupo social o institución militar, posiblemente indican la pertenencia a un territorio de residencia o a un culto.
- Las franjas con pisadas observadas en los murales de Techinantitla indican /camino/ o el verbo /ir/.

- La distribución de los *glifos* de Techinantitla es asociada por Millon con los formatos en columnas de la escritura oaxaqueña y maya.[4]

La historiadora del arte norteamericana Janet Berlo estudió también la serie de Serpientes Emplumadas y Árboles Floridos de Techinantitla, comparando los elementos sobrepuestos a las imágenes de cada uno de los motivos fitomorfos con topónimos mixtecas y mexicas (Berlo 1989: 20). Subrayó que la existencia de numerosos topónimos aztecas con árboles como elementos principales es evidencia a favor de que en la pintura mural de Techinantitla se pintaron topónimos.

La observación de Berlo puede inducir a pensar que, de manera directa, las coincidencias formales entre la plástica mexica y la teotihuacana indican la pertenecía común a un grupo étnico determinado. Sin embargo, hay evidencia arqueológica que indica que los artífices de la plástica mexica copiaron modelos teotihuacanos. Si los posibles grafemas antepuestos a las figuras fitomorfas de Techinantitla representan nombres de lugar, una posible explicación de su configuración compuesta es que dichos nombres se pronunciaban en una lengua extraña a la lengua o a las lenguas de los destinatarios de las pinturas de Techinantitla. Una solución para la representación de nombres extranjeros sería la articulación de fonogramas o la articulación de morfemas léxicos con fonogramas.

En efecto, posiblemente una justificación de la representación de grafemas compuestos en las imágenes de los árboles floridos podría ser la necesidad de representar, con recursos fonográficos, nombres en lenguas extranjeras. Si las imágenes de los posibles grafemas de Techinantitla tuvieron valor de logogramas, esta justificación no es válida.

Por otra parte, los topónimos mexicas, en ocasiones, presentan articulación entre varios motivos figurativos, pero a veces la articulación de unidades discretas está ausente. Articulados o no, dichos topónimos estaban estructurados para

[4] Los fragmentos de Tetitla estudiados por Millon proceden de las excavaciones realizadas en 1952 por A. Villagra (C. Millon 1988: 115-124).

representar nombres que se pronunciaban en la lengua náhuatl. La justificación de la articulación entre elementos fonográficos debido a la ausencia de contenido semántico en nombres propios extranjeros en topónimos mexicas no aclara la presencia de grafemas unitarios y compuestos en la plástica mexica ni en la de Teotihuacan. Otra explicación sería que los componentes de los grafemas representaban morfemas léxicos o logogramas, desde luego es necesario explorar la posible presencia de complementos fonéticos y determinativos semánticos a dichos logogramas.

T. Uriarte también se ocupó de los murales de Techinantitla. Subrayó la relación entre el gobernante y el árbol cósmico en distintas culturas mesoamericanas, para proponer que las imágenes fitomorfas de los murales de Techinantitla representan antepasados o linajes. La serpiente emplumada que enmarca las imágenes fitomorfas aludiría al poder relacionado con el control del agua. Uriarte encuentra una dinastía teotihuacana en las imágenes de árboles (2002: 313), a diferencia de R. Millon quien propuso tal interpretación para las imágenes de ofrendantes con grafemas antepuestos.

LAS PINTURAS DE TECHINANTITLA Y TLACUILAPAXCO

R. Millon clasificó los murales de la colección donada por Wagner a museos norteamericanos en varios grupos con temas comunes y en algunos fragmentos aislados:

1 Fragmentos con la imagen de serpientes emplumadas y arboles floridos

Se conocen restos de, al menos, cuatro murales en los cuales se pintó la imagen de una serpiente emplumada a manera de cenefa, sobre una serie de figuras fitomorfas.

Autores como E. Pasztory y R. Millon llamaron la atención acerca de lo poco frecuente que es encontrar murales pintados sobre taludes inclinados con elementos saledizos, el cual precisamente es el caso de los murales con los motivos de las serpientes emplumadas y árboles floridos. K. Taube sostiene la

hipótesis de que dicha característica del soporte de los murales significa que se trata de representaciones simbólicas de tronos, y que las escenas pintadas representan metáforas acerca del gobierno que irriga provincias teotihuacanas (2003).

Otra hipótesis de Taube en torno a los significados codificados en las pinturas de los árboles floridos sugiere que las raíces torcidas de los árboles de Techinantitla representan el morfema /-tlan/, por medio de la referencia a la palabra náhuatl *tlanelhuatl*, que significa raíz. El morfema /-tlan/, de Techinantitla remitiría, siguiendo a Taube, a un morfema locativo representado en la escritura náhuatl (2000: 2).

La hipótesis de Taube presenta un problema importante: la palabra *tlanelhuatl* se segmenta morfológicamente de la manera que sigue:

Tla-nelhua-tl

Prefijo- raíz-absolutivo

Esta segmentación incorrecta invalida la hipótesis de que un morfema /tlan/ se representa por medio de imágenes de raíces. Sin embargo, según la propuesta que sostienen J. Nielsen y Ch. Helmke, si bien las imágenes de raíces no representan un morfema nahuatl /-tlan/, se puede tratar de una simbolización resuelta mediante el recurso de representación del *rebús* (2011: 6).

Por otra parte, Eduardo Corona coincide con los autores que proponen que las imágenes de los arboles floridos constituyen topónimos.[5] Compara la serie de fragmentos de Serpientes Emplumadas y Árboles Floridos, con *glifos* en las lápidas al Edificio J de Monte Albán, y con imágenes de topónimos de procedencia mexica. Esta comparación le permite proponer que las imágenes de árboles con *glifos,* tanto de Techinantitla, como de Tepantitla, contienen topónimos con los

[5] Como Esther Pasztory (1988), George Cowgill (1988), Janet Berlo (1989), Karl Taube (2000).

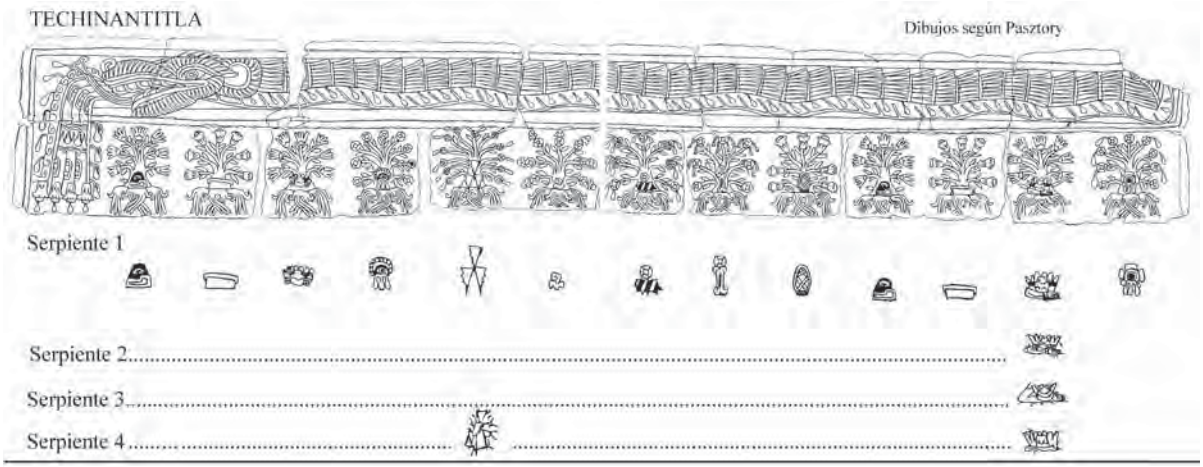
nombres de provincias tributarias teotihuacanas (Corona 2002: 394). Dichos nombres estarían compuestos por:

a) un *glifo de lugar* en forma de arbusto florido con raíz,

b) dicho *glifo de lugar* está marcado al centro con otro *glifo nominal* que funciona como *ideograma* que designa un nombre especifico (Corona 2002: 378).

IMÁGENES DEL *CORPUS*

1 Fragmentos con las imágenes de serpientes emplumadas y árboles floridos



Los dibujos de la imagen fueron tomados de la publicación de Pasztory, 1988, fig. V.I, pp. 138-143.

Posibles grafemas en los Árboles Floridos de Techinantitla:

TCH MU SHC? (GC (? + L 67 EYE FEATHERED C 1986 o L 64 EYE ELONGATED 1986) + GD (L 28 BOX 1986) + GC (L 98 HAND 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + ? + L 4 ARRAY FEATHER A 1986) o GC (L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 198) igual a la figura marcada con el número 11 + GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 67 EYE FEATHERED C 1986) + GC (L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986) + GD (L 216 TREFOIL E 1986) + GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986? + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986) + GC (L 20 BONE 1986 + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986) + GD (L 137 NET 1986?) + GC (L 4 ARRAY FEATHER A 1986 + L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986) + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 214 TREFOIL 1986)

Las imágenes de los árboles o plantas se componen de:

a) rasgos genéricos – imágenes idénticas de troncos y raíces
b) rasgos específicos – las distintas imágenes de flores.

En caso de que se trate de representaciones gráficas de nombres, particularmente topónimos o nombres de plantas, como proponen algunos autores, mediante cada una de las imágenes fitomorfas posiblemente se articulaban sustantivos geográficos con varios especificadores, referidos tanto por las imágenes naturalistas de las flores, como por los elementos organizados de manera simbólica.

El sustantivo geográfico posiblemente se representaba por medio de la imagen naturalista del árbol o planta, de manera logográfica. También podría tratarse de un determinativo semántico. Este elemento estaría complementado por modificadores.

Los modificadores posiblemente fueron representados gráficamente por medio de los compuestos formados por varios elementos, sobrepuestos a las imágenes de cada árbol o planta, aunque este elemento distintivo también pudo haber sido, justamente, el nombre relevante. Los modificadores pudieron presentar dificultades para su registro, como se mencionó, tal vez por una necesidad de registrar nombres procedentes de una lengua ajena. Posiblemente se recurrió a una segmentación fonográfica que registraba los modificadores por medio de componentes silábicos, aunque debido a la frecuencia con que ciertas combinaciones aparecen en el corpus teotihuacano, me parece más probable que se trate de logogramas o morfemas léxicos, en su mayoría.

Llama la atención, si en efecto se trata de imágenes que representaban topónimos u algún otro tipo de nombres en una o varias lenguas no teotihuacanas, que todos los nombres estuvieran estructurados de la misma manera: la imagen de una planta con rasgos distintivos en cada caso, marcada la mayoría de las veces con signos sobrepuestos que señalan nexos de coherencia visual y

semántica entre la planta y los grafemas. La estructura compartida podría ser a causa de que tan sólo parte del nombre representado por medio de la imagen tuviera lectura en una lengua familiar para los destinatarios de los murales de Techinantitla. Es posible que por medio de la imagen constante del árbol o planta se indicara que se hacía referencia a un nombre, tal vez un topónimo, a manera de determinativo semántico, cuyo significado se reconocía como un signo con un valor único, que podría ser:

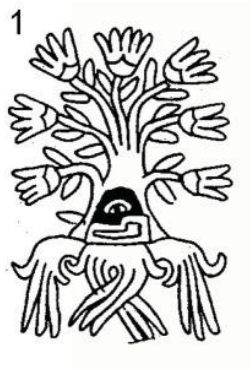
DET SEM=/pueblo/ o /lugar/ o /huerto/ o /campo/ o /cultivo/ etc.

Aceptar una hipótesis tal implicaría explicar el porqué de las diferencias específicas entre cada planta representada. Se esperaría que un logograma o un determinativo semántico que indica rasgos generales, estuviera constituido a su vez por rasgos constantes. Más bien, las imágenes fitomorfas parecen estar organizadas según principios de tipo icónico y naturalista. Y un valor genérico único es inaceptable. En el elemento fitomorfo se codificaría posiblemente un elemento genérico –el posible determinativo semántico- y uno especifico –un modificador del determinativo semántico-:

DET SEM /lugar/ + MOD /(de) espinas de maguey/

Resta comentar acerca de las características de cada una de las imágenes compuestas que se sobreponen a las imágenes fitomorfas.

1

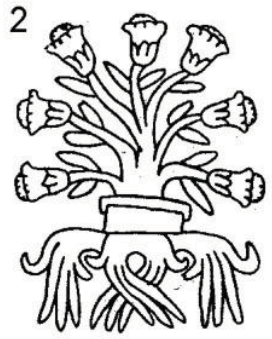


El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 1:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (? + L 67 EYE FEATHERED C 1986 o L 64 EYE ELONGATED 1986) + GD (L 28 BOX 1986)

En la imagen marcada en la lamina con el numero 1, el posible grafema compuesto podría estar constituido por elementos con valores rebús, fonéticos o logográficos o una combinación de los anteriores. No hay coherencia icónica evidente entre la imagen fitomorfa y el posible grafema discreto. Tampoco se trata de una combinación de signos de aparición frecuente en Teotihuacan.



El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 2:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 28 BOX 1986)

Como en la lámina anterior, no hay coherencia entre la imagen de la planta o árbol y el posible grafema. En este caso no parece tratarse de un grafema compuesto.



El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 3:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 4 ARRAY FEATHER A 1986 + L 98 HAND 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + ?)

Aunque parece que más bien se trata de una repetición de los motivos que aparecen en la lámina marcada con el número 11:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 198)

En la imagen marcada en la lámina con el numero 3, el posible grafema compuesto podría estar constituido por elementos con valores silábicos o logográficos, o una combinación de ambos.

En el caso de la imagen de la lámina anterior y de la que sigue, no es claro si existe coherencia entre los posibles grafemas y las imágenes de flores.



El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

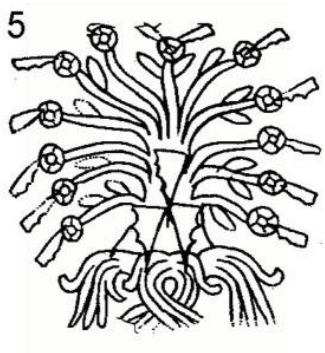
Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 4:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 66 EYE FEATHERED B 1986)

La imagen marcada con el número 4 presenta una combinación de signos figurativos predecible para la imaginería teotihuacana. Imágenes de ojos de los cuales emerge una gota son comunes en fragmentos cerámicos. El signo polilobulado con frecuencia se combina con signos sobrepuestos, de manera similar a la imagen que se presenta en la lámina anterior.

El signo polilobulado se combina con signos con forma de estrella de cinco puntas, de flor con tres pétalos, con cabezas antropomorfas, cabezas zoomorfas. Debido a lo anterior, no hay elementos que señalen que un espectador familiarizado con la plástica teotihuacana tendría dificultades para reconocer los componentes de la imagen, o que se trata de una combinación de elementos extraña para la plástica teotihuacana. Podría tratarse de una combinación de logogramas o de un logograma con un signo fonético en calidad de afijo, por tanto podría representarse de la manera siguiente:

DET SEM? + MOD? + (nombre (afijo MOD?) + (nombre)



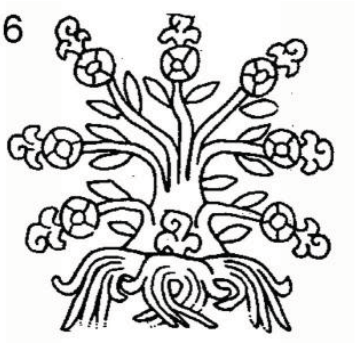
El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 5:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986)

En el caso de la imagen de la lámina anterior hay una clara concordancia visual entre el posible grafema compuesto y los elementos figurativos de la imagen fitomorfa. No hay elementos que señalen que un espectador familiarizado con la plástica típicamente teotihuacana tendría dificultades para reconocer los componentes de la imagen, la repetición de elementos en el posible grafema tampoco señala necesariamente la presencia de fonetismo. Podría tratarse de un

logograma sobrepuesto a un determinativo semántico marcado con un modificador.



El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 6:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 216 TREFOIL E 1986)

En el caso de la imagen de la lámina anterior no se trata de un grafema compuesto. Hay concordancia entre el posible grafema y la imagen de la planta. El signo en posición de grafema es un elemento común en la imaginería teotihuacana y se presenta sobre diversos medios. Posiblemente, debido a la posición compositiva en la cual se encuentra en el fragmento mural, se trata de un logograma. No hay evidencia de signos con valor fonético.



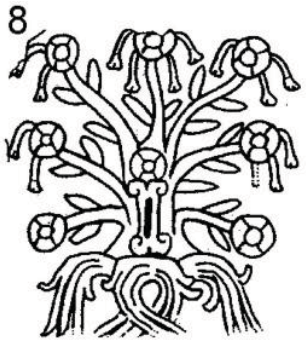
El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 7:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986? + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)

Hay concordancia entre la imagen fitomorfa y un componente del posible grafema. La imagen no presenta una combinación de signos de aparición frecuente en Teotihuacan. En la imagen marcada en la lamina con el numero 7, el posible grafema compuesto podría estar constituido por elementos con valores rebús, fonéticos o logográficos o una combinación de éstos.

8



El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 8:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 20 BONE 1986 + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)

En el caso de la imagen de la lámina anterior, hay concordancia entre el posible grafema y la imagen de la planta.

9

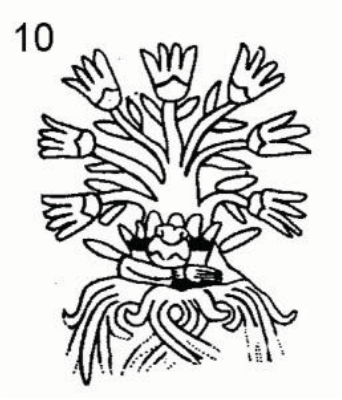


El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posible grafema sobrepuesto a la imagen fitomorfa 9:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 137 NET 1986?)

En el caso de la imagen de la lámina anterior no hay concordancia entre el posible grafema y la imagen de la planta. Parece tratarse otra imagen de la planta representada en la lámina marcada con el número 2, pero el posible grafema sobrepuesto es distinto. En este caso no se trata de un grafema compuesto, por tanto, no hay indicadores de que se trate de un fonograma. Podría tratarse de un logograma.Debido al contexto plástico es necesario incluir en un catalogo de posibles grafemas a este elemento el cual no es claro si esta registrado por Langley.

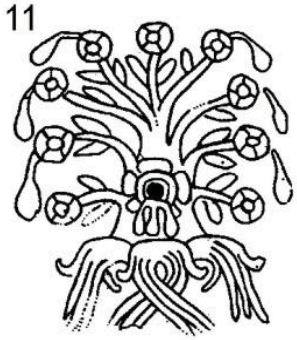


El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 10:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 4 ARRAY FEATHER A 1986 + L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986)

La imagen del brazo como elemento discreto con contexto de posible grafema aparece en Techinantitla en los fragmentos del grupo Tocado de Borlas. La combinación de componentes semeja a la de la lamina marcada con el numero 3. Parece también que se represento la imagen de la misma planta. El posible grafema podría estar compuesto por signos rebús, signos fonéticos o signos logográficos o combinaciones de los anteriores.



El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

La composición del posible grafema es un ejemplo del principio de permutación de signos común entre los posibles grafemas teotihuacanos. Esta composición es similar a la del posible grafema de la lámina marcada con el número 4. La combinación de componentes es común de en el contexto de la imaginería teotihuacana, no hay elementos que señalen fonetismo. Podría tratarse de una combinación de logogramas o de un logograma con un signo fonético en calidad de afijo.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 11:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)
TCH MU DET SEM? + MOD? + (nombre (afijo MOD?) + (nombre))

2 Fragmentos con las imágenes de aves pequeñas

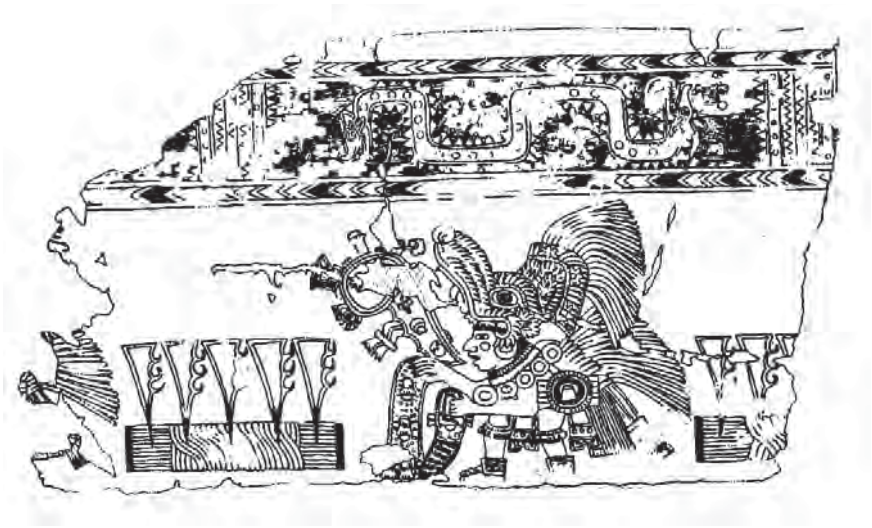


Imagen tomada de http://www.examiner.com/museum-in-san-francisco/viva-mexico-celebrate-mexico-s-bicentennial-on-friday-at-the-de-young-and-it-s-free.
Fecha de consulta enero 2011.

Se trata de una composición de la Clase A. No hay grafemas presentes, aunque sí hay elementos simbólicos que, en un reconocimiento mas allá del denotativo, posiblemente refieren al complejo de imágenes relacionadas con la guerra y el sacrificio señalado por von Winning.

3 Fragmentos con las imágenes del ritual del maguey

En Techinantitla y Tlacuilapaxco hubo varias murales con ofrendantes. La procedencia de las imágenes de siguiente lámina se ubicó en Tlacuilapaxco. R. Millon reportó haber hallado restos de al menos siete fragmentos semejantes correspondientes a pórticos y seis a interiores (1988: 85). Millon consideró que es probable que éstos fueron arrancados de pórticos y cuartos alrededor de patios cerca del límite oeste del Sitio 14:N5E2, tal vez cerca de la entrada (1988: 88).



Dibujo lineal con base en un mural de Tlacuilapaxco asociado con un ritual de autosacrificio Imagen tomada de según publicación de Millon 1988 b, p. 197.

El estatuto semiótico de las imágenes de Tlacuilapaxco no es claro. La distribución de los componentes figurativos recuerda a la del grupo de murales de las serpientes emplumadas con los arboles floridos. En vez de una secuencia de elementos fitomorfos, en este caso se trata de una secuencia de ofrendantes rematada en su parte superior por serpientes distribuidas a manera de cenefa.

Parece que se trata de dos escenas coordinadas, ambas organizadas según principios de coherencia icónica. Los ofrendantes se presentan ofreciendo sustancias liquidas a un objeto de culto. El sentido de la escena se complementa con la presencia de las serpientes en la parte superior.

Probablemente los atados con espinas de maguey no constituyan grafemas sino parte de la parafernalia ritual. Posiblemente la forma del tocado fue una referencia al nombre o al cargo del personaje pintado; aunque esta referencia no necesariamente fue verbal.

4 Figuras con la imagen del tocado de borlas

Se trata de ocho pinturas con imágenes de sacerdotes en procesión con tocados de borlas. René Millon reportó que los murales fueron arrancados de una estructura a seiscientos metros de la Plaza de la Luna, en el sector N5E2.

Millon consideró que posiblemente la mayoría de los fragmentos conservados proceden de un mismo muro o muros contiguos. Los fragmentos formarían parte de una escena unitaria de ofrendantes en procesión, posiblemente identificados por sus nombres. El arqueólogo propuso que los nombres identificarían posiblemente a *reyes* o *gobernantes, grupos de parentesco, familias o cultos* (Millon 1991: 188). Según una propuesta, las procesiones de ofrendantes pintadas en los muros del conjunto de Techinantitla representan a personajes con cargos de *generales*, pero no de *gobernantes*. Siguiendo al autor, los murales con las imágenes de estos *generales* serían un recuerdo de la cantidad de éstos que produjo un sólo grupo de parentesco a lo largo de la historia teotihuacana (Millon 1988: 107).

La propuesta de interpretación antes mencionada se basa en la evidencia de parafernalia y símbolos militares en los murtales del lugar. También se basa en la reconstrucción de los murales procedentes de la colección Wagner. De tener Millon razón, resultaría la única - hasta el momento - composición de la plástica teotihuacana en la cual se mostraron simultáneamente representantes de una

secuencia genealógica, personajes no contemporáneos entre sí. Si se asume la validez de una interpretación tal, resulta necesario explicar las imágenes de procesiones de ofrendantes en otros contextos arquitectónicos, y en términos congruentes con una posible presencia de imágenes de secuencias genealógicas en tales esquemas compositivos. Se trataría entonces no de imágenes de escenas por medio de las cuales se mostraban actos rituales en un tiempo continuo, sino de imágenes cuyo principio compositivo entraría en contradicción con el principio de *unidad y coherencia de tiempo, espacio y acción*, que parece ser fundamental en la estructuración de escenas naturalistas y figurativas en la plástica teotihuacana. Sería necesario demostrar que este principio está ausente en otras composiciones teotihuacanas de la Clase A o de la Clase C.

R. Millon, con base en la forma de los fragmentos de pintura mural, propuso que un grupo de imágenes con el Tocado de Borlas procedía de un mismo cuarto y que las figuras seguían el siguiente orden:

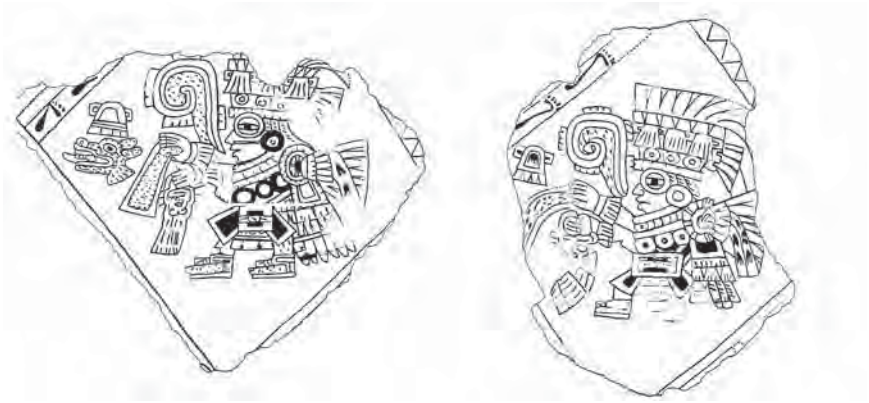
Muro 1: fig. V.5 izq. = cabeza de serpiente sobre estera, fig. V.5 der., fig. V .6?, fig. IV.4?, fig. V.7? = ojo sobre un brazo, fig. V.3 = ojos con gogles, fig. V.4 = talón
Muro 2: fig. V.1 = cabeza del D de las T, fig. V.8, X?

De una manera que recuerda la jerarquía que se ha propuesto para la secuencia de ofrendantes de la Vasija de Calpulalpan, R. Millon considera que las figuras con los tocados de borlas de Techinantitla estaban dispuestas en torno a la figura con la marca característica del Dios de las Tormentas (Millon 1991).

R. Millon ofreció otra interpretación alternativa de los personajes pintados en los fragmentos con el Tocado de Borlas. Con base en la reconstrucción de los murales y del interior del cuarto en el que estaban pintados, el arqueólogo sugirió que uno de los grupos con el motivo de la procesión de ofrendantes de Techinantitla podía representar la fundación mítica de Teotihuacan por parte de 20 grupos de parentesco, cada uno representado por una figura antropomorfa de los murales en cuestión. Los personajes estarían guiados por un personaje que portaba el nombre del Dios de las Tormentas (Millon 1991). También afirmó que

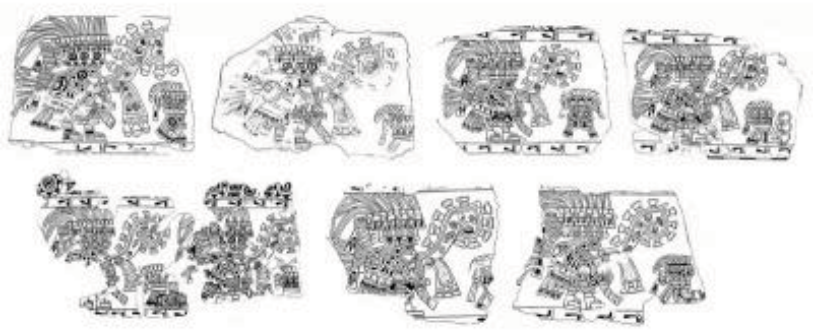
las imágenes de la armadura de algodón y el tocado estaban asociadas al estado teotihuacano y aunque no se muestran imágenes de armas, se trata de imágenes de militares.

Los fragmentos con el Tocado de Borlas probablemente pertenecían a una composición de la Clase B, debido a que es factible que en Teotihuacan se representaran nombres propios mediante recursos figurativos. Hay evidencia de coherencia icónica entre los posibles nombres personales representados con recursos gráficos en desarrollos posteriores de escrituras en Mesoamérica y Norteamérica (Kelley 1982, Zender 2009).



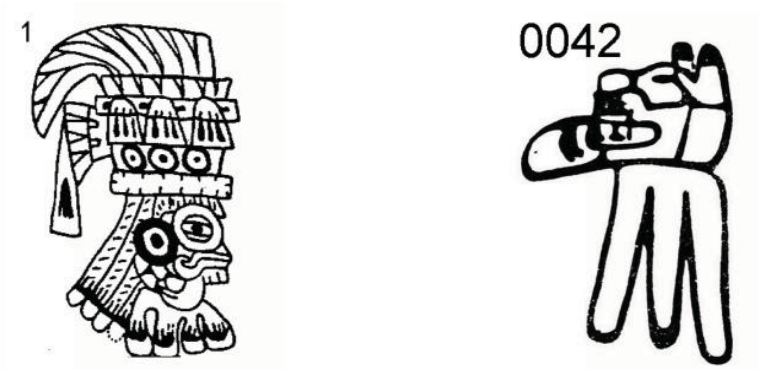
Fragmentos de mural de Techinantitla. Según dibujos publicados por Millon, 1988, fig. V.I, p. 115 y V.10, p. 121.

Los fragmentos representados en la lámina anterior pertenecían a la parte alta de un muro y, aparentemente, carecen de los elementos antepuestos con forma del Tocado de Borlas completo, sin embargo presentan posibles grafemas. Es con base en estas imágenes que Clara Millon propuso la presencia de representaciones de nombres personales o de cargo en la plástica de Teotihuacan.



Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121.

No es claro si una composición del tipo ofrendantes en procesión debe considerarse como una Secuencia Horizontal Continua.



Según dibujos publicados por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121, y Cabrera, 1996, p. 33.

Las imágenes de cabezas aparentemente decapitadas en posición de posibles grafemas, si bien no son abundantes en Teotihuacan, sí existen. Un ejemplo se puede ver en el detalle del Patio de los Glifos de La Ventilla que se presenta en la lámina anterior, aunque también hay en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla.

La imagen de Techinantitla con el tocado mostrado sobre la de la cabeza con rasgos del Dios de las Tormentas, posiblemente decapitado, confirma el carácter icónico de los principios compositivos del posible grafema y su posible valor de compuesto con base logográfica. El posible grafema probablemente fue estructurado con base en los principios de formación de los nombres propios de una o varias lenguas habladas en Teotihuacan. Debido a la coherencia icónica

que muestran los componentes del posible grafema, es poco probable la presencia de fonetismo en la base compositiva de la imagen.

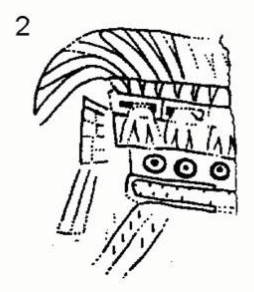
Si Clara Millon tiene razón al considerar que el signo Tocado de Borlas, en el contexto plástico descrito para los fragmentos de Techinantitla, es la representación grafica de un titulo o un cargo, la coherencia icónica no invalida el posible valor del Tocado de Borlas como componente de un nombre personal. Probablemente se trataría de un nombre representado mediante una composición figurativa y naturalista, reducida mediante recursos metonímicos.

A continuación se presenta la posible estructura del nombre de la imagen de la lámina anterior. El orden de los componentes está arbitrariamente presentado de abajo hacia arriba siguiendo la secuencia de los componentes figurativos de la imagen:

Grupo nominal = (sangre = MOD?) + (cabeza del Dios de las Tormentas = MOD?) + (Tocado de Borlas = título o cargo)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)



Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121.

Posiblemente se trataba de un grafema compuesto, pero no se conservó evidencia.



Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121.

Posiblemente se trataba de la representación de un grupo nominal:

Grupo nominal = (ANTEOJERAS = MOD? + HUMO O FUEGO = MOD + tocado = título, cargo o nombre)

o

DET SEM (TOCADO) + nombre compuesto (nombre = (anteojeras) + MOD (humo/fuego)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)



Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121.

Posiblemente se trataba de la representación de un grupo nominal:

Grupo nominal = (garra = MOD? + tocado = título o cargo)

o

DET SEM (TOCADO) + (nombre = garra)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 50 CLAW 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)

5



Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121.

La imagen, un motivo frecuente en imágenes sobre vasijas teotihuacanas, presenta coherencia icónica.

Como en los casos anteriores, posiblemente se trataba de la representación de un grupo nominal, formado por un determinativo semántico y un nombre compuesto:

Grupo nominal = (estera = MOD? + serpiente = MOD? + tocado = título o cargo)

o

DET SEM (TOCADO) + FN (MOD? = estera) + (MOD = penacho) + (nombre = serpiente)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 133 MAT 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986?)



Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121.

Posiblemente se trataba de un grafema compuesto pero no se conservó evidencia.



Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. V.1-V.10, pp. 115-121.

Posiblemente se trata de la representación de un grupo nominal:

Grupo nominal = (ojos = modificador?) + (brazo + tocado = título o cargo)

o

DET SEM (TOCADO) + (nombre = (ojos = MOD?) + (brazo = nombre)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 2 ARM 1986 + L 65 EYE FEATHERED 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)

La presencia de la imagen del Tocado de Borlas forma parte del argumento que sostiene René y Clara Millon acerca del estatuto militar de Techinantitla y de Tlacuilapaxco. Por otra parte, Zoltán Paulinyi considera que el Tocado de Borlas y su variante el Gran Tocado formaban parte de la parafernalia de representantes del militares o mercaderes del más alto rango, que rendían culto al Tlaloc B y realizaban excursiones al extranjero en representación del poder gubernamental Teotihuacano (2001).

5 Fragmentos con la imagen de la Gran Diosa

El polémico personaje de la Gran Diosa teotihuacana fue identificado por primera vez por Eduard Seler y consiguientemente por varios autores. Seler considera que la Gran Diosa de Teotihuacan fue una deidad de la luna y de la tierra y debe ser reconocida como una entidad acuática. Encontró la imagen de este personaje en los murales del Templo de la Agricultura, en una escultura monolítica hallada en la zona de la Plaza de la Luna, y en el Cuarto 1 de Teopancazco, presentada de una manera más bien simbólica (Seler 1992:185). Von Winning reconoce también a la Gran Diosa dentro del panteón teotihuacano.

E. Pasztory se ocupó del estudio del personaje conocido como la Gran Diosa teotihuacana, cuya imagen identificó en la parte superior del muro del Pórtico 2 de Tepantitla y propuso como sus rasgos diagnósticos una nariguera rectangular con tres puntos, colmillos y algunos motivos que se presentan junto al personaje, como las arañas (1992; 1997).

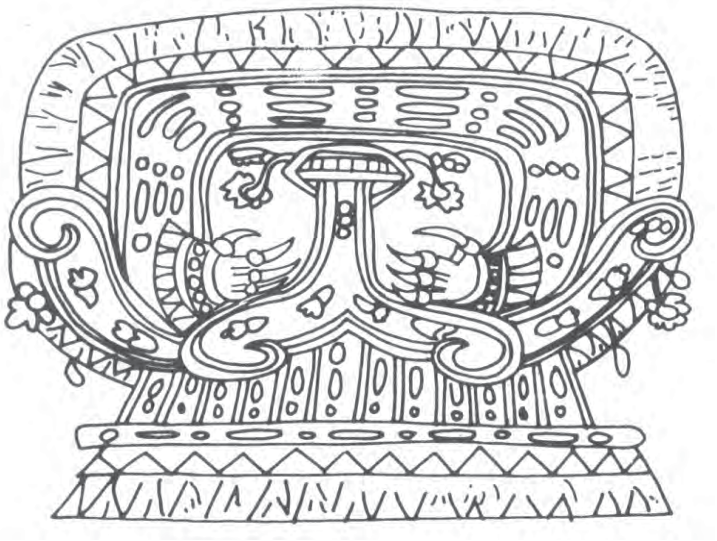
En un trabajo reciente, Z. Paulinyi cuestiona la identificación de la Gran Diosa en Teotihuacan, afirmando que este personaje se conformó por la fusión de tres complejos iconográficos distintos que el autor identifica como:

1 Complejo iconográfico de la Diosa de Tepantitla. Sus rasgos diagnósticos aparecen completos en tres muestras teotihuacanas.
2 Complejo iconográfico de la Diosa del Tocado Rectangular

3 Complejo iconográfico de la Diosa del Tocado con motivo Circular

Identifica los rasgos diagnósticos del personaje que aparece en Tepantitla, Tetitla y en el Conjunto Plaza Oeste como:

a) nariguera con colmillos que portan personajes de alto rango vinculados al Dios de la Lluvia portan la nariguera
b) tocado ancho con cabezas de pájaro
c) motivo central semioval
d) collar femenino
e) pulseras dobles (Paulinyi 2006 b)



Según dibujo publicado por Pasztory 1988, fig. III.26, p. 72.

La imagen en la lámina anterior no muestra ningún atributo femenino. El elemento con forma de boca dentada se presenta en distintos contextos compositivos de la plástica teotihuacana, en composiciones de distintas clases.

Al parecer, en esta imagen que tal vez proviene de Techinantitla se presentó un objeto de culto, debido al *pedestal* o vasija sobre el cual se apoya o del cual emerge. Este *pedestal* o plataforma es característico de varias imágenes con escenas de culto en la plástica teotihuacana. Posiblemente se trata de una

composición de Clase C o mixta, aunque puede ser también una reducción metonímica de una escena naturalista.

Posibles grafemas en el fragmento de mural:

TCH? MU GC? (-L 136 MOUTH 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986)

O

TCH MU GD? (VB 24 BOCA CON VOLUTAS 2012)

Aunque en este caso, debido a la coherencia icónica de los elementos, me parece que, de tratarse de un grafema, este debe incluir ambos elementos. La posibilidad de existencia de un grafema compuesto tal se confirmaría en las imágenes de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla.

6 Murales con la imagen de aves grandes

Se conocen al menos ocho fragmentos que pertenecían a esta serie. Se trata de una composición de Clase A en la cual aparentemente se utilizo un recurso de carácter simbólico para representar movimiento. No hay grafemas en la composición.



Lámina 3. Mural 3. Aquí se figura un ave de cuyo pico salen amplias vírgulas de la palabra o del canto; en el fondo se aprecian huellas de pies. Su cuerpo se vuelve hacia su lado derecho. Mide 104 cm. de ancho y 75 cm. de altura.

Según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, 1995, lámina 3, p. 363.

7 Murales con la imagen de coyotes con cuchillos

Millon reportó que los murales con el motivo de los coyotes con el cuchillo de sacrificio tienen relación estilística con los murales del Tocado de Borlas (1988: 105).



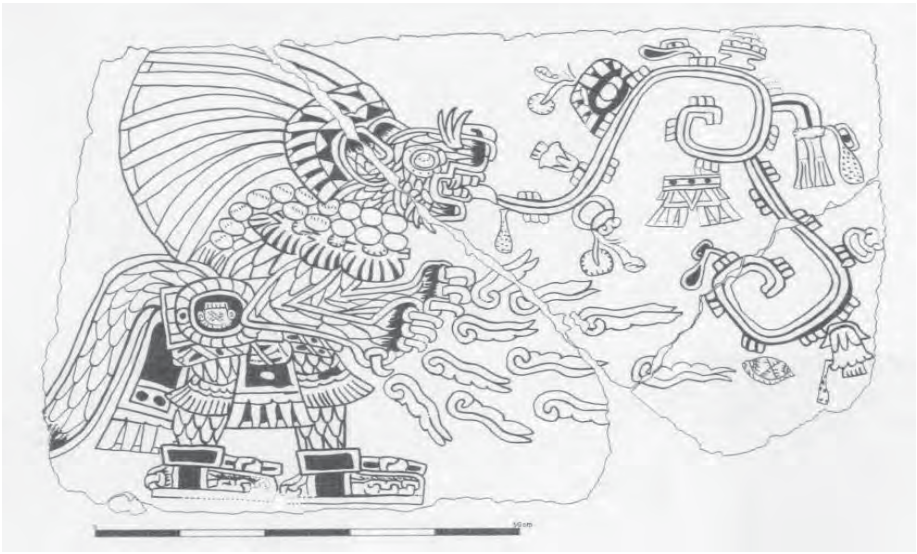
Lámina 2. Mural 2. Fragmento de mural que representa a un coyote con gran tocado, collar de cuentas verdes y estrella de cinco puntas en su vientre. Mide 71 cm. de ancho y 39 cm de alto.

Según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, 1995, lámina 2, p. 362.

Posibles grafemas presentes en la imagen:

TCH MU GD (-L 202 STAR A 1986)

8 Murales con la imagen de felino con volutas



Según dibujo publicado por Berrin 1988, fig. VI.15, p. 188.

En el catalogo que Berrin editó se propone la idea de que posiblemente la imagen antropomorfa con atributos de felino alternaba con otra del Dios de las Tormentas (1988: 185).

Los posibles grafemas contiguos a las imágenes de las volutas son:

TCH MU voluta SHC (L 192 SHELL BI 1986 + L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + GC (L 67 EYE FEATHERED C 1986 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986) + L 61 DROP EYE 1986 + ? + GC (L 41 SHIELD STREAMER 2002 + + L 61 DROP EYE 1986) + L 213 TR B 1986)

TCH MU voluta SHC (L 192 SHELL BI 1986 + GC (L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + L 59 DROP 1986) + L 196 SHELL GB 1986 + L 61 DROP EYE 1986)

Se conservan restos de otras secuencias incompletas en fragmentos de mural en mal estado de conservación.

9 Murales con la imagen de coyotes y venado

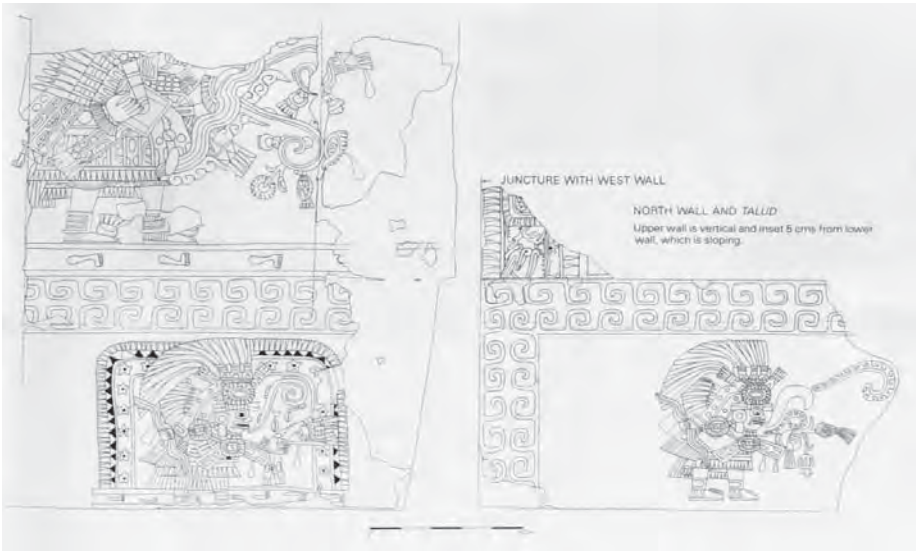
Millon no encontró ningún indicador de que el fragmento de composición conocido como *Coyotes y Venado* proceda del barrio de las pinturas saqueadas, sin embargo, consideraciones estilísticas y de otro tipo lo llevaron a estar seguro de que estos fragmentos proceden del Barrio de las Pinturas Saqueadas.



Mural que posiblemente muestra una escena que describe el ataque de dos coyotes a un venado. Dibujo según publicación de Lombardo, 1995, fig. 99, p. 39.

Se trata de una composición de la Clase A, no hay posibles grafemas en la imagen.

FRAGMENTOS DE IMÁGENES CON ATRIBUTOS DEL DIOS DE LAS TORMENTAS



Techinantitla, Muro norte, Estructura 2: N5E2. Según dibujo publicado por Millon, 1988, fig. IV.21 a y b, p. 103.

En una antesala ubicada 12 metros al sur del sector identificado como el Templo de Techinantitla, Millon encontró varios fragmentos con imágenes relacionadas con el Dios de las Tormentas. Los fragmentos pertenecían tanto a la parte inferior como superior del muro.

Uno de los fragmentos presenta un motivo frecuente en la plástica teotihuacana que se ha nombrado como *arco emplumado*, Millon relacionó este motivo con la presencia de la imagen de la Gran Diosa, y consecuentemente, con la procesión de ofrendantes vestidos con atributos del Dios de la Tormentas (1988: 101).

R. Millon subrayó la importancia para la interpretación de los murales del contraste cromático entre las imágenes estos personajes. En la parte baja del muro los personajes están pintados de verde, mientras en la parte superior de rojo. También encuentra glifos compartidos entre estos murales, los del Felino y los del Ritual del Maguey (1988: 104).

Cabrera, coincidiendo con Millon, consideró que se trata del fragmento de un gran mural con siete ofrendantes antropomorfos en procesión que portan atributos del Dios de las Tormentas. Los personajes presentan atributos de *Tlaloc* en tres distintos aspectos o advocaciones de esta deidad (Cabrera 1995 c: 133).

Cabrera, coincide con Millon y considera que los fragmentos conservados formaban parte de un gran mural con imágenes de siete ofrendantes antropomorfos en procesión que portan atributos del Dios de las Tormentas. Según Cabrera, los ofrendantes personifican tres aspectos de Tlaloc.

La imagen del personaje 1 constituye uno de los aspectos del Dios de las Tormentas que identifica Cabrera. La figura antropomorfa está antepuesta a un arco identificado por algunos autores como la imagen de una cueva.

La imagen del personaje 2 porta varios elementos en el vestido que pueden constituir grafemas.

En la imagen de los personajes 3 y 4 hay volutas con varios elementos adheridos, también hay posibles grafemas en los atuendos idénticos.

También en el Cuarto Norte de la Estructura 2 hay fragmentos de los murales con imágenes de Aves Grandes, las aves se presentan con volutas de

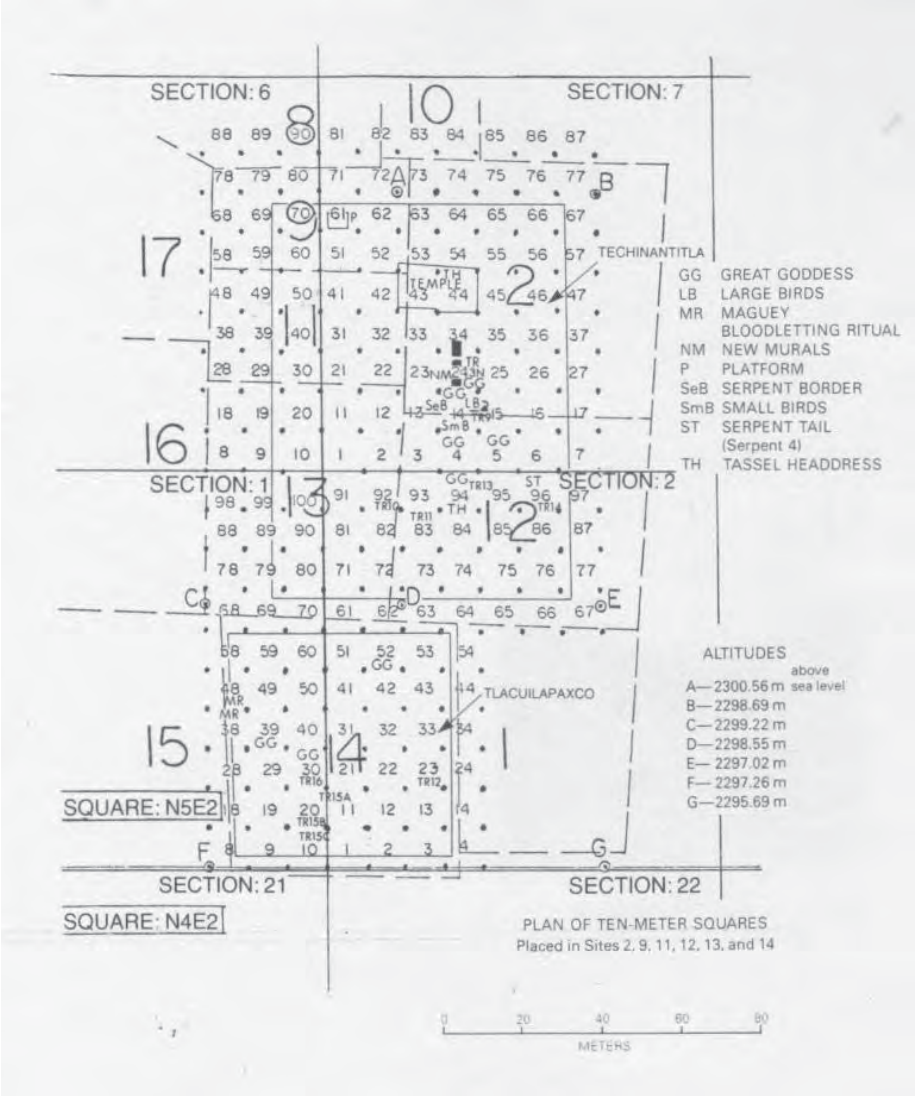
canto y se rodean por huellas de pies humanos. Se trata de una composición de Clase A, resuelta por medio de recursos tanto icónicos como simbólicos.

Posibles grafemas contiguos a las imágenes de volutas de los murales con el motivo de Aves Grandes:

TCH MU SHC (L 213 TR B 1986 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + GC (L 192 SHELL BI 1986 + -- L 224 TUFT 1986)

TCH MU SHC (L 67 EYE FEATHERED C 1986 + L 196 SHELL GB 1986 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + L 192 SHELL BI 1986)

PLANO DE LA DISTRIBUCION DE LOS MURALES DE TECHINANTITLA ELABORADO POR RENE MILLON



Plano según Millon, 1988, fig. IV.9, p. 86.

CONCLUSION. RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS

Contextos plásticos

Las pintura mural sobre soportes inmuebles implica cierta permanencia de la imagen durante periodos prolongados, quizá incluso durante una generación. Esta imagen formaba parte de los ambientes de trabajo y de determinadas actividades rituales; posiblemente también de eventual vivienda de determinado colectivo

socialmente reconocido. Las imágenes publicadas procedentes del Barrio de las Pinturas Saqueadas no estaban dirigidas a seres sobrenaturales, sino a los involucrados en ciertas actividades en recintos administrativos.

En Techinantitla y Tlacuilapaxco se conservaron imágenes de composiciones de Clase A y Clase C. Dominan las secuencias de personajes con posibles símbolos de cargo y estatus, aunque también parece que fueron registrados personajes de culto.

La comprensión de los posibles grafemas estaba relacionada con la de las escenas figurativas en las cuales se encontraban. Posiblemente se podría distinguir las imágenes en entornos específicamente de culto o rituales, en o cercanas al posible templo, de las imágenes colocadas en entornos con otras funciones.

Contextos arquitectónicos

Debido a las características de las excavaciones en Techinantitla y Tlacuilapaxco, la explicación funcional de los espacios arquitectónicos del Barrio de las Pinturas Saqueadas, procede de recorridos de reconocimiento. No hay información publicada acerca de la secuencia estratigráfica de los conjuntos arquitectónicos en cuestión, por tanto queda asumir que la pintura procedente de estos conjuntos pertenece a una fase tardía de Teotihuacan, en la cual, sin embargo, estaba en completo uso el bagaje de esquemas compositivos, motivos y grafemas desarrollado desde al menos Tlamimilolpa-Xolalpan.

Contextos arqueológicos

No hay estudios publicados acerca de los contextos arqueológicos de Techinantitla y Tlacuilapaxco.

El *corpus* de imágenes visuales asociado con la locación de Techinantitla consiste exclusivamente en muestras de pintura mural. No hay publicaciones a la fecha acerca de imágenes de la plástica sobre materiales de otro tipo.

Representación de las identidades en la pintura de Techinantitla y Tlacuilapaxco, Se observan 2 niveles:

1) Nivel individual: posibles antropónimos y teónimos.
2) Nivel de comunidad: posibles topónimos, los cuales a su vez podían referir a lugares de la tradición mítica, o a lugares dentro de los márgenes de la urbe o de la región.

1 Trato entre destinador-destinatario.

En dos conjuntos arquitectónicos ubicados en la zona de los grandes monumentos teotihuacanos hubo pintura monumental con temas de personajes zoomorfos y antropomorfos desarrollando actividades rituales, también personajes con atavíos relacionados con el Dios de las Tormentas, que pudieron referir a representantes de distintos cargos en la administración de la urbe. Al parecer también hubo constructos en forma de imágenes de culto y registro de posibles topónimos u otros nombres culturalmente relevantes.

Se trató de edificios de tipo administrativo a los cuales posiblemente sólo accedían determinados grupos sociales. Tal parece que el área en la cual se ubicaban estos conjuntos fue de acceso muy restringido y posiblemente las imágenes de los murales eran vistas únicamente por la más alta élite teotihuacana, en los espacios dedicados a las labores relacionadas con la administración urbana.

Se puede suponer que había un pequeño grupo de habitantes o de ocupantes constantes de los edificios, que llevaban a cabo rituales relacionados con la imaginería de los murales. Estos murales fueron pintados con el despliegue, común en la pintura monumental teotihuacana, de los recursos institucionales necesarios para su realización. Llama la atención la posible referencia a varios grupos sociales distintos en la pintura de estos conjuntos arquitectónicos. En tanto se trata de edificios posiblemente relacionados con las actividades de las más altas élites del gobierno y administración teotihuacanos, en este caso se puede considerar la posibilidad de que los ocupantes de estos conjuntos fueran ideólogos

de los murales, y que estaban dirigidos a aquellos que tenían acceso a dos de los edificios más exclusivos de la urbe. Es posible que las imágenes pintadas en los murales de Techinantitla y Tlacuilapaxco estuvieran dirigidas a dignatarios extranjeros, pero también a las élites administrativas de los barrios teotihuacanos.

Los temas de las pinturas debieron estar acordes con la imagen que querían difundir de sí mismas estas élites, en el contexto de edificios administrativos. Según la propuesta interpretativa de Manzanilla, posiblemente los ocupantes de Techinantitla y de Tlacuilapaxco tuvieron oficios subordinados a otro conjunto arquitectónico contiguo: el de Xalla, propuesto como sede del gobierno teotihuacano en el más alto nivel jerárquico. Posiblemente hubo indicadores jerárquicos en las vestimentas del grupo social que se identificaba por medio de los atributos del Dios de las Tormentas en el nivel urbano.

Según la propuesta de Millon se trata de pintura monumental en un posible edificio gubernamental, de carácter militar. Las pinturas parecen registrar datos específicos acerca de una serie de grupos sociales y posiblemente lugares.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural

Se distinguen dos clases de temas generales en los murales, nombres de posibles plantas o lugares, un grupo de ofrendantes en el cual hubo distinción individual, y escenas de grupos sociales en actividades rituales. El dar un lugar a ciertas imágenes y motivos en la pintura monumental marcó o subrayó el carácter institucional de éstos.

a) Imágenes relacionadas con rituales religiosos: Dios de las Tormentas, Ritual del Maguey, Coyote con Cuchillo.

b) Representaciones de personajes específicos: ofrendantes de Techinantitla y personajes con los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas. Hubo referencias a la identidad en la escala individual mediante posibles grafemas: se ha propuesto que mediante grafemas posiblemente se marcaba el cargo y algún tipo de nombre personal de personajes

socialmente relevantes. Con los datos disponibles, no es posible descartar la posibilidad de que por medio de grafemas se distinguiera el género de personajes o el grupo étnico.

El cargo u oficio posiblemente se marcaba mediante grafemas separados de la representación de la parafernalia y los atributos del personaje nombrado, al parecer hay un nombre de cargo o título marcado por medio de un posible determinativo semántico.

Posiblemente se oponen escenas del ámbito mítico a escenas del ámbito de la cotidianeidad institucional, por medio de la oposición entre personajes zoomorfos y antropomorfos.

3 Trato del lector consigo mismo

Las imágenes están colocadas en los lugares en los cuales posiblemente se realizaba la identidad colectiva de grupos relacionados con el gobierno teotihuacano, posiblemente subordinados a autoridades mayores. Unas imágenes posiblemente están relacionadas con los cargos políticos, otras con el *status* y la actividad ritual. Posiblemente algunos de los usuarios de los espacios de Techinantitla y Tlacuilapaxco se identificaban con los personajes cuyas imágenes estaban pintadas en los murales.

4 Trato del lector con el texto

Posiblemente distintos personajes de distintos niveles de la administración política teotihuacana, y quizá regional, tenían acceso a los recintos con imágenes de Techinantitla y Tlacuilapaxco. Debe tenerse en consideración que la percepción de los distintos funcionarios a nivel interno y regional debió haber estado mediada por distintos factores, entre los cuales estaba el acceso a parafernalia y medios de difusión de la imagen exclusivos.

5 Trato entre texto y contexto cultural

Los posibles topónimos pudieron referir a localidades con nombres teotihuacanos o extranjeros. No es posible distinguir por el momento, con los datos disponibles, ni el tema ni las escalas de la referencia en los niveles del conjunto arquitectónico, barrio, enclave o región.

En cuanto a los motivos antropomorfos, zoomorfos y las referencias al Dios de las Tormentas, se recurrió a formas y motivos del canon de la tradición cultural teotihuacana que se puede reconocer en el nivel urbano.

Cinco contextos plásticos en los que se presentan grafemas compuestos:

Frente a antropomorfas de perfil TCH.
Dentro de árboles o plantas TP, TCH.
Como elementos independientes LV.
En imágenes de volutas del habla.
En atuendos y tocados de figurillas de cerámica.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Techinantitla y Tlacuilapaxco:

IMÁGENES DEL *CORPUS*

1 Fragmentos con las imágenes de serpientes emplumadas y árboles floridos

Posibles grafemas en los Árboles Floridos de Techinantitla:

TCH MU SHC? GC (? + L 67 EYE FEATHERED C 1986 o L 64 EYE ELONGATED 1986) + GD (L 28 BOX 1986) + GC (L 98 HAND 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + ? + L 4 ARRAY FEATHER A 1986) o GC (L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 198) igual a la figura marcada con el número 11 + GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 67 EYE FEATHERED C 1986) + GC (L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986) + GD (L 216 TREFOIL E 1986) + GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986? + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986) + GC (L 20 BONE 1986 + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986) + GD (L 137 NET 1986?) + GC (L 4 ARRAY FEATHER A 1986 + L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986) + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 214 TREFOIL 1986)

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 1:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (? + L 67 EYE FEATHERED C 1986 o L 64 EYE ELONGATED 1986) + GD (L 28 BOX 1986)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 2:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 28 BOX 1986)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 3:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 4 ARRAY FEATHER A 1986 + L 98 HAND 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + ?)

Aunque parece que más bien se trata de una repetición de los motivos que aparecen en la lámina marcada con el número 11:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 198)

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 4:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 66 EYE FEATHERED B 1986)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 5:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986 + L 209 THORN MAGUEY 1986)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 6:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 216 TREFOIL E 1986)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 7:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986? + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 8:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 20 BONE 1986 + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)

Posible grafema sobrepuesto a la imagen fitomorfa 9:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 137 NET 1986?)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 10:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 4 ARRAY FEATHER A 1986 + L 2 ARM 1986 + L 186 SHELL BA 1986)

Posibles grafemas en la imagen fitomorfa 11:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)

TCH MU DET SEM? + MOD? + (nombre (afijo MOD?) + (nombre))

3 Fragmentos con las imágenes del ritual del maguey

El tocado del personaje puede ser interpretado como parte de un grupo nominal o cargo.

4 Figuras con la imagen del tocado de borlas

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 50 CLAW 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 133 MAT 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986?)

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 2 ARM 1986 + L 65 EYE FEATHERED 1986 + L 121 HEADRESS TASSEL 1986)

5 Fragmentos con la imagen de la Gran Diosa

Posibles grafemas en el fragmento de mural:

TCH? MU GC? (-L 136 MOUTH 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986)

O

TCH MU GD? (VB 24 BOCA CON VOLUTAS 2012)

7 Murales con la imagen de coyotes con cuchillos

Posibles grafemas presentes en la imagen:

TCH MU GD (-L 202 STAR A 1986)

8 Murales con la imagen de felino con volutas

Los posibles grafemas contiguos a las imágenes de las volutas son:

TCH MU voluta SHC (L 192 SHELL BI 1986 + L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + GC (L 67 EYE FEATHERED C 1986 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986) + L 61 DROP EYE 1986 + ? + GC (L 41 SHIELD STREAMER 2002 + + L 61 DROP EYE 1986) + L 213 TR B 1986)

TCH MU voluta SHC (L 192 SHELL BI 1986 + GC (L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + L 59 DROP 1986) + L 196 SHELL GB 1986 + L 61 DROP EYE 1986)

Posibles grafemas contiguos a las imágenes de volutas de los murales con el motivo de Aves Grandes:

TCH MU SHC (L 213 TR B 1986 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + GC (L 192 SHELL BI 1986 + -- L 224 TUFT 1986)

TCH MU SHC (L 67 EYE FEATHERED C 1986 + L 196 SHELL GB 1986 + L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + L 192 SHELL BI 1986)

Apéndice 4

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Tepantitla

Posible centro de barrio

Ubicación

El conjunto arquitectónico de Tepantitla es considerado como un edificio de élite que pudo haber constituido uno de los centros de barrio teotihuacanos, junto con Teopancazco, Zacuala, La Ventilla 1992-1994 y el grupo 5´.[1] Lo anterior tiene implicaciones para el estudio de los restos gráficos procedentes de este conjunto, pues se puede considerar que éstos ocupaban un lugar acorde con una organización jerárquica de los recintos en donde fueron hallados. Al respecto Manzanilla escribe:

> La organización jerárquica de los complejos departamentales es aún mayor en los barrios, donde los edificios albergaban grupos de diversos estatus que se encuentran en contigüidad y dispuestos alrededor del sector ritual del barrio (2009: 24).

A su vez las imágenes de la plástica de Tepantitla, como cualquier imagen de la plástica, estaban diseñadas para grupos humanos organizados también jerárquicamente, aunque no se han reportado indicios de distinciones socioeconómicas al interior de dicho conjunto.

[1] Manzanilla, siguiendo a Elson y Covey, señala que los centros de barrio teotihuacanos son la ubicación de las *élites intermedias*, y propone un modelo de organización socioeconómica en forma de *grupos corporativos* (2007: 24). La arqueóloga amplió la definición de los componentes del centro de barrio teotihuacano propuestos por Gómez (2000). En el aspecto formal, los centros de barrio teotihuacanos contienen:
1. Un sector ritual 2. Un sector administrativo 3. Sectores asociados con la producción artesanal especializada 4. sector residencial 5. viviendas del personal militar del barrio 6. alineamiento de cocinas y bodegas 7. Gran espacio abierto (Manzanilla 2009 b: 27).

Los posibles grafemas conservados, en el caso de conjunto arquitectónico de Tepantitla, provienen de la pintura mural, no cuento con información publicada acerca de posibles grafemas sobre otros soportes. Debido a esta característica del *corpus*, se puede presuponer cierta uniformidad en los actos comunicativos que involucraban a los posibles grafemas.

En el conjunto arquitectónico de Tepantitla se encontraron posibles grafemas en un grupo de pinturas murales en el Complejo del Pórtico 2, el cual consta de: *Corredor 2, Pórtico 2, Patio 2, Cuarto 2 y Cuarto 2 a* (Browder 2005: 34). Cabe preguntarse a cuál de los sectores que definen un centro de barrio perteneció el Pórtico 2 y, consecuentemente, de qué situación comunicativa fueron agentes los posibles grafemas en cuestión.

En el Pórtico 2 de Tepantitla se encuentran los murales de lo que se ha llamado el Complejo del Tlalocan; se trata de composiciones de la Clase C o mixta; existe otra composición que posiblemente pertenece a esta clase, en el muro sur, y en los vanos para puertas ubicados al este y al oeste del mismo pórtico. Se trata de una imagen con un componente fitomorfo que contiene varios signos registrados en el catálogo de Langley, el cual también aparece con otro elemento compuesto.

Además de imágenes de clase compositiva mixta, hay otras que posiblemente pertenecen a la Clase Compositiva B, como los denominados *Chimallis Rojos*; es posible que no que constituyeran imágenes de escudos, sino cartuchos con algún tipo de símbolos gráficos.

El conjunto arquitectónico de Tepantitla se encuentra en el sector noreste de la ciudad, siguiendo a Manzanilla, se encuentra en el cuadrante relacionado con las imágenes del Tocado de Borlas, con los jaguares como animal emblemático y con las figuras con goles (2009: 37).

Tepantitla se ubica a unos 500 m. de la Pirámide del Sol, en el cuadrante N4E2 del plano de Millon (1973). Los Murales del *Sacerdote del Maguey* se

encontraron en el cuadrante N5E2 del mismo plano, en otro conjunto arquitectónico cercano.

Exploraciones arqueológicas

El conjunto se encuentra excavado parcialmente. Fue explorado por primera vez por Pedro Armillas (1950: 52), quien dirigió las excavaciones del Patio de los Tlaloques Rojos, la Plataforma del Pórtico de los Jaguares y el Pórtico 2 (Marquina 1944: 7). En el marco del *Teotihuacan Mapping Project*, a cargo de René Millon, se continuaron las excavaciones de una sección del Patio de los Tlaloques Rojos (Pasztory 1976: 45).

Fechamientos

El fechamiento estilístico de la pintura mural de Tepantitla, particularmente del Pórtico 2, y del Corredor 2, ha sido la base para definir a la Cuarta Fase Estilística, fechada para Xolalpan, entre los años 450 y 700 d.C., según la definición de S. Lombardo (1995).

El nivel conocido del conjunto arquitectónico de Tepantitla, asi como sus pinturas murales, ha sido fechado para la Fase Xolalpan, entre los años 400 y 600 d.C.; E. Rattray señaló que estudios en pozos estratigráficos refuerzan esta fecha (Rattray 2001: 69-71). Browder, quien realizó en fechas recientes un detallado estudio de la pintura mural de Tepantitla, con base en las conclusiones de Rattray afirmó que *las estructuras de Tepantitla* [así como los murales] *parecen pertenecer a la misma fase cronológica*.

Recientes estudios arqueológicos realizados por Manzanilla y su equipo en Teopancazco mostraron que el final de la Fase Xolalpan ocurrió cerca del año 550 d.C. (Beramendi-Orozco et al. 2008: 99). Me apego a estos nuevos fechamientos, para la interpretación de la pintura mural del Pórtico 2 y el Corredor 2 de Tepantitla.

Función del área urbana

Los restos del conjunto arquitectónico de Tepantitla fueron descubiertos en 1942, años antes de que fueran posibles los estudios integrales del urbanismo teotihuacano. Décadas después del descubrimiento del conjunto arquitectónico, René Millon, a partir de las investigaciones realizadas por el *Teotihuacan Mapping Project*, definió a Tepantitla como un *conjunto departamental teotihuacano*, coexistente con otros muchos conjuntos de este tipo.[2]

Se han propuesto diversas funciones para el conjunto arquitectónico de Tepantitla. Alfonso Caso y más tarde Salvador Toscano, en la línea de interpretación de los monumentos de Teotihuacan característica de su momento histórico, se refirieron al área del Pórtico 2 como un *templo* dedicado al culto del *dios de las lluvias* y a *ceremonias de siembra y germinación* (Toscano 1954: 29-44). Sin embargo, dicha interpretación perdió credibilidad a partir de los hallazgos de un gran número de conjuntos residenciales en el territorio teotihuacano. El análisis de dichas unidades arquitectónicas produjo nuevas propuestas acerca de los posibles usos y funciones de los espacios como Tepantitla en el desarrollo urbano del sitio arqueológico.

R. Millon, a partir de los estudios de la ubicación de Tepantitla en la traza teotihuacana, y de sus vías de acceso, consideró que dicho conjunto arquitectónico pudo tener una función *pública* y *comunal*. Por otra parte, en su esfuerzo por comprender la relación entre la arquitectura y la pintura mural teotihuacana, E. Pasztory retomó las observaciones de Millon y señaló de manera polémica que Tepantitla constituye un ejemplo típico de la *arquitectura residencial teotihuacana* (Pasztory 1976: 49). Con base en la comparación de los accesos a los conjuntos de Zacuala, Tetitla y Yayahuala la historiadora del arte concluyó que

[2] Son conjuntos departamentales, en términos de Millon: Zacuala, Tetitla, Yayahuala, Xolalpan, Tlamimilolpa, La Ventilla B, Atetelco, Zacuala patios, Teopancazco, Tlailotlacan, La Ventilla A y La Ventilla C.; Millon señala que existieron cerca de 2 200 conjuntos arquitectónicos residenciales en la antigua ciudad, algunos de éstos fueron habitados por grupos corporados (Millon 1974: 344, 352).

Tepantitla se encuentra entre el arreglo público y axial de Yayahuala y aquellos más privados de Tetitla y Zacuala.[3]

Cabe agregar que el posible centro de barrio de Tepantitla se encontraba en una zona urbana caracterizada por edificios de tipo administrativo de alta jerarquía, algunos de ellos con abundantes monumentos pictóricos, como Techinantitla y Tlacuilapaxco, estos últimos se encontraban en contigüidad o incluso en dependencia con un edificio en el cual Manzanilla ubica la posible sede del gobierno teotihuacano en alguna etapa de su historia: el conjunto arquitectónico de Xalla.

La historiadora del arte E. Pasztory, con una propuesta basada en la interpretación de los motivos de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, sugirió que *los habitantes del barrio o del conjunto habitacional de Tepantitla pudieron haber estado específicamente relacionados con la curación y la adivinación.* Con base en argumentos de la misma naturaleza, la autora señaló, además, la existencia de espacios designados para el *culto guerrero* (Pasztory 1976: 252-253).

Por su parte, el arqueólogo J. Angulo, con base en los motivos identificados en los murales del Pórtico 2, propuso que Tepantitla albergaba *una organización posiblemente clerical o socio-religiosa*, que rendía culto al agua y la fertilidad, y estaba integrada por miembros de etnias diversas (1995: 95).

K. Taube consideró que en Tepantitla se llevaban a cabo labores de enseñanza, pues los murales del Pórtico 2 *eran* material didáctico (2004). Recientemente, J. Browder, alumna de Taube, realizó otra interpretación del conjunto arquitectónico; señaló que en Tepantitla los espacios arquitectónicos

[3] Sergio Gómez ofrece una definición para el caso teotihuacano de *edificio público*: "tienen funciones que se asocian a todas aquellas actividades de carácter institucional necesariamente ligadas al estado y el monopolio del poder. Se incluye en éstos a los edificios administrativos y de gobierno, los destinados a la enseñanza, las actividades de tipo secular y eventualmente aquellos que albergarían la fuerza coercitiva regulando las relaciones comunitarias y favoreciendo la reproducción del sistema. No descartamos que algunos espacios al interior de estos conjuntos tengan la función de servir para la vivienda de algunos de sus ocupantes como pueden ser sacerdotes, militares, aprendices, etc. (2000: 599).

estaban dedicados al uso de miembros de una *clase de alto estatus* (Browder 2005: 47). Los accesos a los espacios sagrados y residenciales fueron relativamente restringidos, en comparación con las etapas tempranas de desarrollo de la urbe (Browder 2005: 28). Con base en la evidencia procedente de la interpretación de la temática de los murales hallados en el conjunto departamental, y en la interpretación de la distribución del espacio arquitectónico, Browder propuso que en Tepantitla se llevaba a cabo la instrucción y la práctica de actividades rituales que involucraban, al menos, la danza y el canto (Browder 2005: 135). Se derivaría que los murales del Pórtico 2 posiblemente se ubicaban en un sector administrativo-ritual del centro de barrio, conforme el modelo de barrio propuesto por Gómez y Manzanilla (Gómez 2000; Manzanilla 2009).

Especialización del conjunto

Con base en los objetos registrados durante las excavaciones en Tepantitla: moldes para cerámica, figurillas *mal cocidas* y un machacador de corteza, Pasztory sugiere que los habitantes del conjunto pudieron dedicarse a la fabricación de figurillas y además a aplanar tela o papel. Señala que además de ser una *unidad habitacional típica habitada por gente que cocinaba, recolectaba sus desechos y enterraba sus muertos,* la unidad tuvo una plaza central con funciones que iban más allá de las privadas y familiares. En ausencia de mayores datos, señala que no es posible precisar si se trataba de *la casa de un jefe de linaje, un colegio de sacerdotes, una casa-club, un hotel o un hospital* (Pasztory 1976: 253).

Por su parte, y con la misma evidencia que Pasztory, Browder está de acuerdo con que una posible especialización de Tepantitla fue la manufactura de papel, aunque señala que *la evidencia no es conclusiva* (Browder 2005: 26). También desarrolla la idea de Taube de que Tepantitla albergó una institución para la enseñanza, similar al *cuicacalli* del Posclásico.

Clase compositiva. Interpretaciones

La mayoría de las composiciones con posibles grafemas de Tepantitla pertenecen a la Clase Compositiva Teotihuacana C o mixta. Hay elementos plásticos, y posibles grafemas, que mantienen cierta cohesión entre la composición mural de varios sectores del conjunto arquitectónico; mientras que otros elementos establecen nexos cohesivos entre varias unidades arquitectónicas teotihuacanas.

Tras su descubrimiento, los murales del Pórtico 2 han sido objeto de varias interpretaciones. Alfonso Caso fue el autor de la duradera y actualmente polémica interpretación de la composición de un talud como el *Paraíso de Tláloc.* Desarrolló su argumentación con base en la identificación de la figura central del tablero del Mural 3 y descripciones del *paraíso terrenal* como la registrada por Sahagún (2000 III: 330). Al poco tiempo, Salvador Toscano sugirió que posiblemente no se trataba del Tlalocan, como Caso sugirió, sino de Tamoanchan (Toscano 1954).

Posteriormente, L. Séjourné retomó la identificación de Tlaloc elaborada por Caso, para agregar que en el mural se pintó la imagen de una deidad que combinaba agua y fuego (Séjourné, 1956:102). La interpretación de la figura central del tablero del Mural 3 fue cuestionada por G. Kubler (1962: 38), debido a que algunos de sus rasgos parecen más bien femeninos.

En una propuesta contrastante, Vidarte propuso un argumento que se retomaría décadas más tarde, al identificar en los murales del Pórtico 2 una representación del Mito del Quinto Sol e identificar a las figuras llorando como Nanahuatzin (Vidarte 1968).

La identificación de la escena del talud con el paraíso terrenal fue subsecuentemente cuestionada por Pasztory, quien realizó una interpretación integral de la pintura mural de Tepantitla, en un esfuerzo por establecer nexos entre las composiciones pictóricas, las cuales consideró como una *unidad interrelacionada y coherente* (Pasztory 1976: 109). La autora señaló la relevancia de la reconstrucción de los murales por parte de Agustín Villagra, quien debió

realizar un trabajo interpretativo durante la reconstrucción de la disposición de los fragmentos, sobre todo en el caso del tablero (Pasztory 1976: 65-68).

Pasztory nombró los restos de los murales, según algunos rasgos característicos, como taludes del Agua, del Juego de pelota, de la Medicina, del Felino y del Trípode. Para dicha autora, la imagen del *Sacerdote Sembrador*, imagen del *ofrendante* del Cuarto 2, Mural 3, ofrecía culto a una deidad acuática: la Gran Diosa. Encontró que este personaje pudo estar relacionado con los taludes y tableros del *Patio del Tlalocan* (Pasztory 1976: 119). Además de la connotación de los elementos acuáticos en el vestido del sacerdote, establece otras isotopías, basadas en la copresencia del signo con la configuración de L 211 TR 1986 en los cuartos del sacerdote sembrador y en la entrada al Patio 2 (Pasztory 1976: 121). Más adelante se retomarán las interpretaciones particulares de Pasztory, para cotejarlas con las de otros autores.

J. Angulo publicó en 1995 sus reflexiones en torno a las distintas escenas del Patio 2 las cuales consideró como imágenes descriptivas de actividades de la vida cotidiana de los teotihuacanos.

T. Uriarte realizó un estudio de los murales del Pórtico 2, enfocado al juego de pelota. En ese trabajo dividió los murales en escenas; aunque no propuso un orden de secuenciación entre éstas (1991).

En años recientes, Jennifer K. Browder realizó estudios de los murales de Tepantitla, aportando nuevos datos obtenidos en el proyecto "*Painting Teotihuacan Ritual and Worldview: Creating Fineline Drawings from Multispectral Images of the Portico 2 Murals at Teotihuacan, Mexico*", en el marco del cual se realizó un nuevo registro de las imágenes en los murales (2005). Los nuevos dibujos aclaran algunas discrepancias en la interpretación de varios motivos.

Browder considera que en los murales del Pórtico 2 se representaron juegos, danza, canto, música y habla dramática; ésta es la evidencia que presenta para argumentar que los muros de Tepantitla albergaban un *cuicacalli*. Además de

los motivos anteriores, según Browder, en los murales se trata del *origen, surgimiento, abundancia y fertilidad agrícola* (2005: 135).

A. Headrick propuso que en la posición central de los tableros del Pórtico 2 de Tepantitla se pintó la imagen de una montaña personificada, de la cual surge un árbol rodeado de pájaros que simbolizan el *reino celeste*. El cuerpo antropomorfo relaciona a esa entidad con el inframundo y, en su totalidad, es una imagen compuesta del *axis mundi* teotihuacano, una figuración del Cerro Gordo. Headrick coincide con Pasztory en nombrar a esta entidad como la Gran Diosa Teotihuacana; cuya imagen y atributos encuentra también en la pintura monumental del Patio Blanco de Atetelco. Relaciona los atributos de la Gran diosa con la imagen arquetípica del gobernante teotihuacano. También propone que los *ofrendantes* de los tableros pudieron ser co-gobernantes (Headrick 2007: 30-43).

Corpus

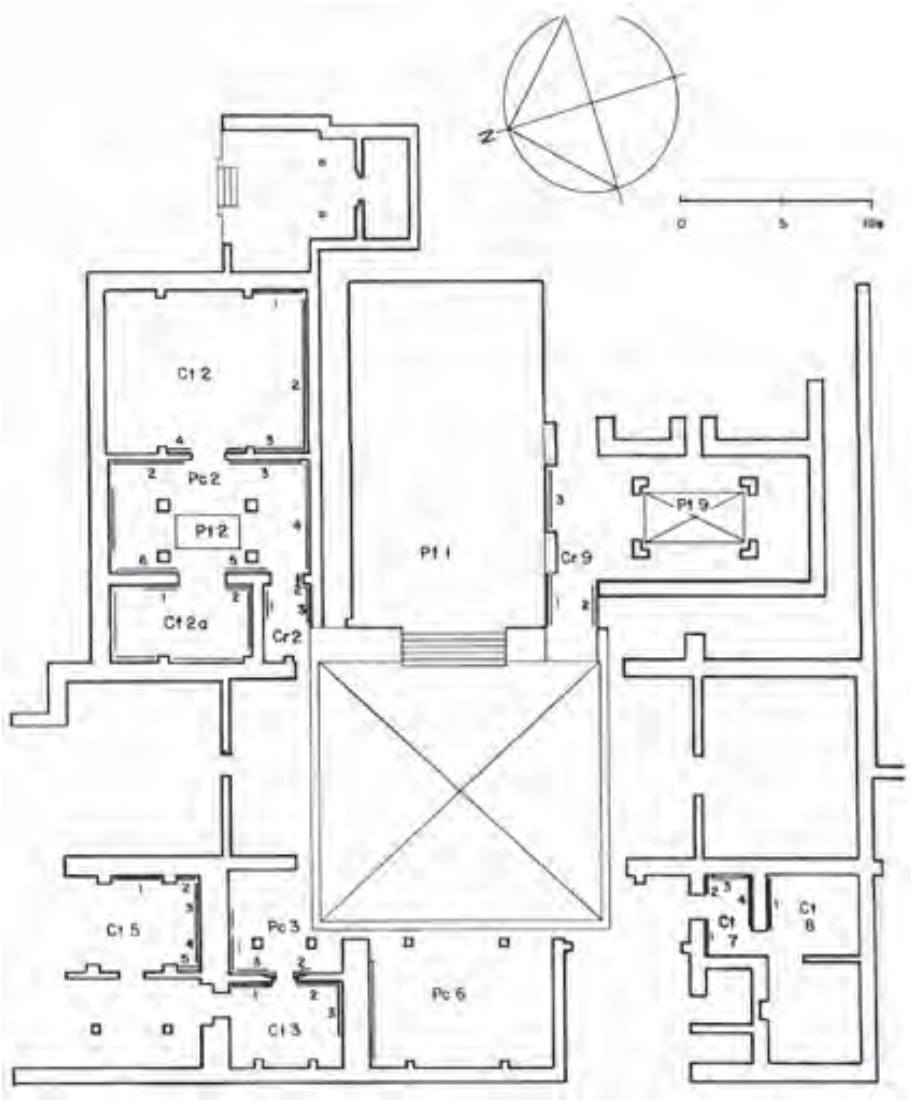
Ya que el *corpus* publicado de la plástica bidimensional de Tepantitla se limita a la pintura mural; aunque tal vez hubo temas, motivos o grafemas característicos de otros medios plásticos específicos, es imposible realizar un trabajo comparativo.

Debido a que el conjunto arquitectónico permanece parcialmente excavado y también debido a las características de las excavaciones llevadas a cabo en Tepantitla, no se ha establecido con claridad cuáles sectores del conjunto arquitectónico estaban dedicados a las funciones diagnósticas del centro de barrio teotihuacano.

Salvo por las propuestas de los espacios relacionados con el Pórtico 2, dedicados según varios autores a la realización de actividades de tipo ritual-administrativas, no se ha publicado información en la cual se distinga claramente entre áreas específicas dedicadas a la realización de actividades de tipo artesanal - aunque se mencionan restos arqueológicos que evidencian la producción de papel y de figurillas de cerámica- ; áreas de intercambio, de residencia de grupos

de élite y áreas para la realización de festividades y tal vez para el juego de pelota.[4]

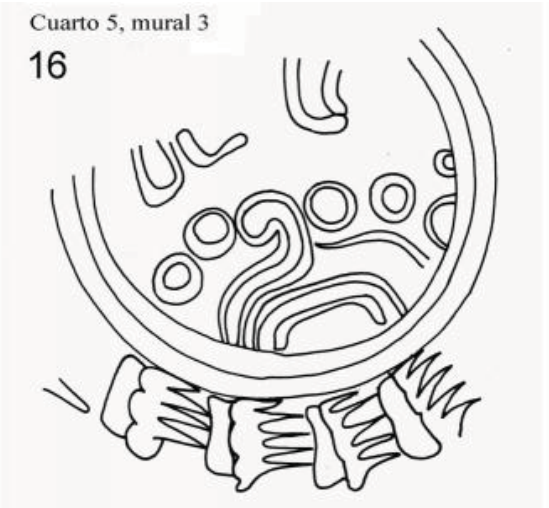
Salvo por los murales del llamado *Tlalocan*, no está claro si la pintura mural de Tepantitla corresponde a un programa narrativo unitario o debe ser entendida por sectores.



Tepantitla, según planta publicada por Beatriz de la Fuente, 1995, plano 15, p. 138.

[4] Las áreas funcionales de un centro de barrio teotihuacano fueron descritas por Gómez Chávez et al. (2004). La propuesta fue ampliada por Manzanilla (2007: 489).

Hubo pintura mural en el Cuarto 5, ubicado al noroeste del patio mayor. Se trata de un motivo pintado en un interior de medianas dimensiones, un cuarto de acceso indirecto desde partir del patio principal que posiblemente tuvo una circulación no muy intensa. Los murales presentan la repetición de grandes motivos que algunos autores como Beatriz de la Fuente identificaron como *escudos*.



Tepantitla. Cuarto 5. Mural 3. Según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 88, p. 257.

Posible grafema del Cuarto 5 de Tepantitla:

TP MU GC? (4? + L 165 RE 1986)

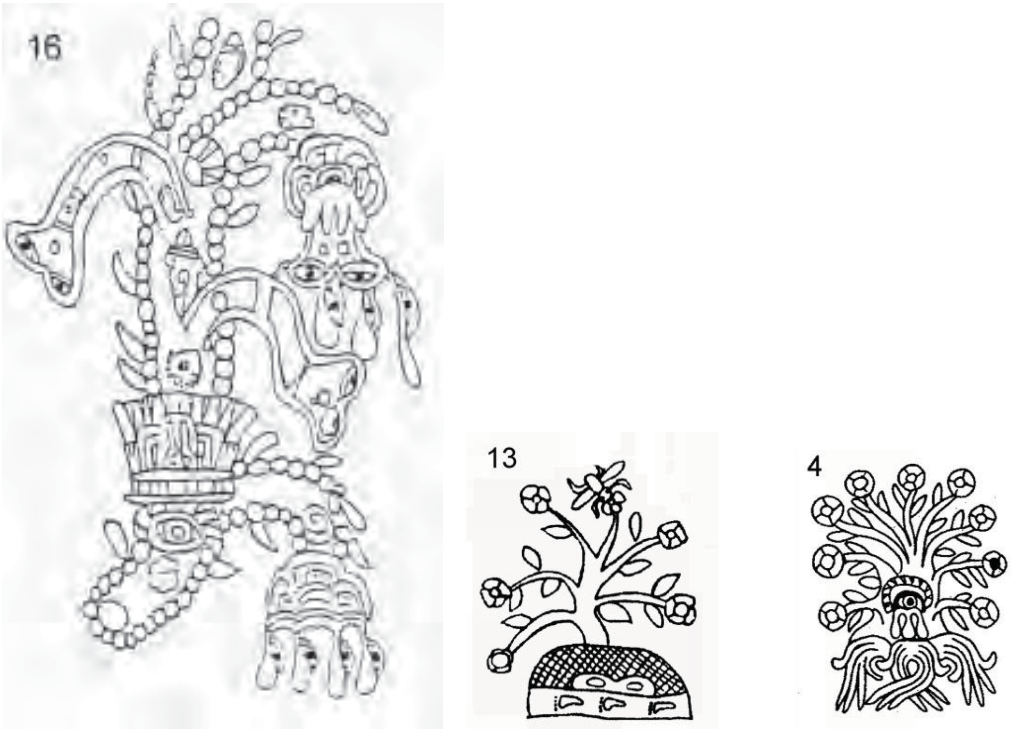
Considero que puede tratarse de un ejemplo de la Clase Compositiva B, es decir en este caso, un grafema que se repite en las paredes. No existen permutas de elementos entre composiciones semejantes en distintos murales de Tepantitla, sin embargo, desde etapas constructivas tempranas, existen en otros conjuntos arquitectónicos de la cuidad secuencias de meros posibles grafemas. El Ojo de Reptil es un signo que se presenta con frecuencia en la cerámica teotihuacana.

Debido a que el signo L 165 RE 1986 con frecuencia aparece con distintas cantidades de puntos en el interior, se ha considerado que puede estar

relacionado con la representación de fechas en Teotihuacan (Langley 1986: 98-102).

No hay evidencia de que la composición pictórica de este cuarto pertenezca a un programa narrativo que se desarrolle en otros espacios del conjunto, sin embargo podía responder a las necesidades funcionales de determinado sector.

En el acceso del patio mayor al Corredor 2, ubicado en la esquina noreste del patio mayor, hay restos de un mural con varios posibles grafemas.



Tepantitla. Corredor 2 Mural 3. Dibujo según Beatriz de la Fuente, fig. 85, p. 255. Techinantitla, detalles del mural conocido como Árboles Floridos. El dibujo fue tomado de la publicación de Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143.

Los detalles del Mural 3 muestran réplicas de posibles grafemas que se combinan. Se trata posiblemente de una composición Clase C o mixta. En la lámina anterior se puede ver una imagen fitomorfa que contiene varios signos cuya forma fue registrada por Langley.

Posibles grafemas en la pintura mural del Corredor 2 de Tepantitla:

1) TP MU TOC TOP? GC (L 66 EYE FEATHERED B 1986 + L 211 TR 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986)
2) TP MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 64 EYE ELONGATED 1986 + L 61 DROP EYE 1986 + L 214 TREFOIL 1986)
3) TP MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 64 EYE ELONGATED 1986 + L 61 DROP EYE 1986 + L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + L 214 TREFOIL 1986)

En el mismo corredor hay restos de otra imagen relacionada con la anteriormente descrita. Se trata de un tocado de plumas con un enorme grafema ubicado en el cartucho central.

Posible grafema en el tocado pintado en el Corredor 2 de Tepantitla:

TP MU TOC GD (L 162 QUINCROSS 1986)

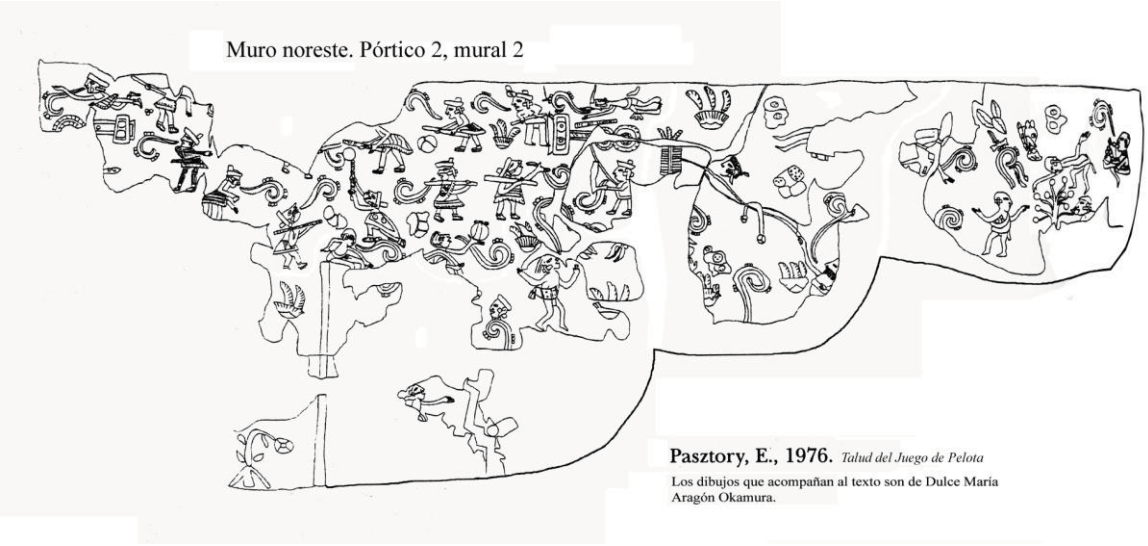


Tepantitla. Corredor 2 Mural 1 y 3. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 86, p. 256.

En los compuestos numerados como 2 y 3, del Mural 3 del Corredor 2, hay un elemento fitomorfo que posiblemente se repite, pero en uno de los casos está abreviado, pues carece del elemento L 86 FLOWER PROFILE A 1986. Puede tratarse de una reducción metonímica. En cambio, la posición del posible grafema compuesto ubicado en la base del elemento fitomorfo, indica que puede tratarse de la referencia a un nombre de lugar, como en el caso de otras muestras teotihuacanas, por ejemplo los árboles con grafemas del mismo conjunto departamental y los llamados *árboles floridos* de Techinantitla.

Al interior de Tepantitla, el posible grafema compuesto GC (L 211 TR 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986) es un elemento cohesivo pues se encuentra copresente en Corredor 2, Murales 1, 2 y 3.

Pórtico 2. Mural 2



Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 2, p. 228.

Tanto el Mural 2 como el 3, refieren a variantes del juego de pelota, pero a diferencia del mural 3, este juego es el motivo dominante de la composición.

Pasztory considera que el juego de pelota era una actividad con connotaciones religiosas, debido a que en los murales de Tepantitla fueron pintadas las *deidades patronas del juego*, cuyo *símbolo* identifica en los instrumentos para golpear pelotas. Relaciona este juego con la recolección de fruta (Pasztory 1976: 213-214).

Browder, por su parte, dice que, sin excepción, los murales del Pórtico 2 presentan en su base imágenes de campos agrícolas y agua (Browder 2005: 137). Coincide con Vidarte, Angulo, Pasztory y Uriarte en la identificación del personaje deforme de la parte central superior del talud con Nanahuatzin y, por tanto, con un rito relacionado con el *Quinto Sol* (2005: 143-143). Señala también la posible representación de una momia, en forma de atado circular con un nudo en la parte superior; además de la referencia a dos *juegos* uno de los cuales involucra una cuerda, mientras el otro la recolección de fruta (2005: 145-146).



Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 2, p. 228.

En la parte baja del mural se encuentra un posible grafema toponímico, pues se está en una posición compositiva que comparten otros grafemas con estructura de topónimos en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, es decir, en la zona donde se ubica la imagen de una *franja de tierra*. Este posible grafema no se encuentra registrado por Langley, ni se repite, hasta donde tengo conocimiento; sin embargo, su posición en la estructura compositiva general y la distribución de sus componentes particulares permiten establecer nexos cohesivos con el resto de los murales del pórtico.

Posible grafema en el Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD TOP? (VB 25 MONTÍCULO 2012)



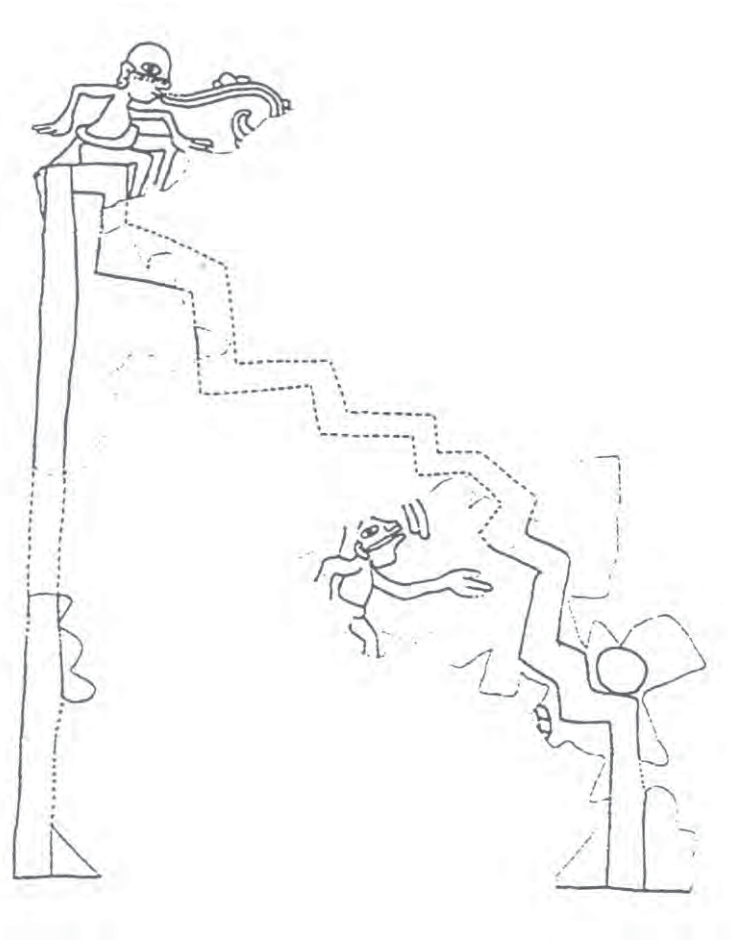
Dibujo según Uriarte 1992 b, p.122.

Hay otro grafema adherido a una voluta. Una imagen similar fue registrada en el catálogo de Langley.

Posible grafema afijo a una voluta simple en el Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986)

La cabeza adosada a la voluta no ocupa una posición en la composición que indique que podría tratarse de un nombre propio; sin embargo, es un elemento cohesivo en los murales del Pórtico 2, y por supuesto, sugiere posible integración, en alguna medida, entre grafemas en distintos murales. En el Pórtico 2, Mural 3, se encuentran posibles réplicas de la imagen.



Dibujo según Browder, 2005. p. 291.

Angulo describe la imagen de la estructura escalonada como *gradas para el juego de pelota* (1995: 112). Browder sostiene que la imagen identificada como *grada de juego de pelota* semeja un *glifo maya* (2005: 291); por mi parte no considero a dicha imagen como un posible grafema, debido a mi desconocimiento de réplicas de una unidad identificada como tal en el *corpus* teotihuacano.



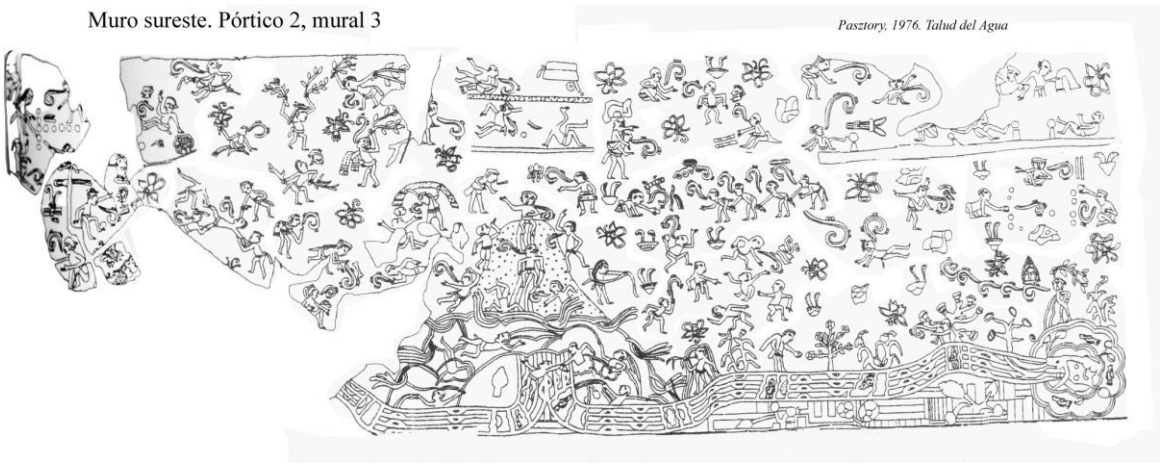
Dibujo según Browder, 2005, p. 285.

Los posibles grafemas del fragmento de mural presentado en la lámina anterior tampoco se encuentran en una posición compositiva relacionada con posibles nombres propios; sin embargo, contienen unidades y compuestos que establecen cierta coherencia con grafemas distribuidos en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos. Posiblemente los grafemas están relacionados con el tema de la escena.

Posibles grafemas afijos a la voluta de una escena del Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:

1) L 20 BONE 1986 + L 77 FLAME 1986
2) L 103 HEAD ANIMAL B 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986

Pórtico 2. Mural 3



Dibujo retocado según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19, p. 233.

La temprana identificación de este mural por Caso como el *Paraíso de Tlaloc* fue tanto retomada, como criticada por varios autores. La identificación del *paraíso* fue confirmada en la interpretación de Séjourné (1976). Para Beatriz de la Fuente la localidad representa el lugar donde se dirigen las almas de los muertos de manera honrosa (1995 c: 154). Angulo y Pasztory encuentran que las imágenes tuvieron por referente actividades posiblemente rituales, que se llevaban a cabo en la vida cotidiana de Teotihuacan, como por ejemplo, juegos (Pasztory 1976; Angulo 1995). La observación metodológica de Browder al trabajo de Caso me parece atinada, pues pone énfasis en que el análisis de los murales que nos ocupan debe realizarse de manera integral, y no por fragmentos aislados (Browder 2005: 147).

La composición de este mural en particular, y del resto de los murales del Pórtico 2, coincide con el orden de lectura sugerido por autores quienes, como Browder, retoman la idea de que la dirección del perfil de las cabezas, en las escrituras antiguas, puede indicar la dirección de lectura. Los grafemas con configuración de cabezas humanas serían el indicador del orden de lectura de las múltiples escenas que componen los murales del Pórtico 2 (Browder 2005: 277). Sin embargo, aún es necesario especificar de qué manera lo anterior se presenta en cada escena de los murales que nos ocupan.

Por mi parte, quiero agregar que la composición del Mural 3 del Pórtico 2, por ser el más conservado, resulta la más apropiada para observar que, como en el caso de algunos códices coloniales con formato de *mapas*, por ejemplo ciertas láminas 9 y 10 del Códice Xólotl, la lectura posiblemente se iniciaba en la parte inferior de la lámina. En el caso que nos ocupa, el inicio de la secuencia lineal de las escenas distribuidas en bustrofedón sería la cabeza del animal acuático de la esquina inferior derecha del mural, y estaría indicada básicamente por la dirección de las volutas del habla que contienen grafemas, en una secuencia de escenas distribuidas, en términos generales, en orden ascendente. El Mural 3 concentra al menos dos registros plásticos del espacio: uno estático y simétrico, determinado por la montaña central y los tres espacios relacionados con actividades que involucran uso de pelotas, y otro registro del espacio determinado por una sucesión lineal de imágenes de grupos de personajes realizando actividades.

Pasztory encuentra que los *glifos* que identifica como *Nube* y *Hombre Viejo*, pueden ser *calificadores que describen actividades específicas, pero no nombres individuales* (Pasztory 1976: 199).

Doris Heyden resalta la presencia de corrientes líquidas en color rojo y azul en las cenefas y murales del Pórtico 2, lo cual aunado a otros motivos representados, es relacionado por la autora con la fundación de poblados, una idea que retomarán más tarde para la interpretación de las imágenes teotihuacanas autores como Jesper Nielsen y Christopher Helmke:

> El complejo de montañas, agua, campos, árboles, y plantas es equivalente a fertilidad y seguridad. Esta combinación de características naturales se asociaba usualmente con un centro, ya fuera ciudad capital o un árbol sagrado, roca o cueva. Era el cosmos en miniatura (Heyden 2000: 170).

Para Taube, la *Montaña de Agua* del Mural 3 hacía referencia a la *Montaña Florida* (2006: 150); se trataría, en este caso, de una suerte de *imagen locativa*, pero no precisamente de un topónimo. Los elementos diagnósticos de la imagen de la *Montaña Florida* en Teotihuacan incluirían la presencia de flores y agua.

Browder retoma a Taube y señala que la locación donde se desarrollan las escenas refiere a lugares de origen como manantiales y cuevas, también al este, lugar de procedencia de la lluvia, sol y riquezas materiales, tierra de los mayas (2005: 147). Browder también retoma propuestas de Angulo y Pasztory, y describe la realización de varios *juegos* por medio de las escenas pintadas en el mural.

El posible grafema que se ve en la lámina siguiente está presente en distintos soportes y espacios urbanos de Teotihuacan. Aparece como signo discreto, por ejemplo, en vasijas de cerámica, y como pectoral en imágenes del Dios de las Tormentas (Langley 1986: 232).



Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19, p. 233.

Posible grafema afijo a una secuencia de volutas del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 7 BAG TRILOBAL 1986)

Angulo identifica al elemento antes mencionado con un cúmulo de nubes o una montaña cargada de lluvia (1995: 74).

Con el nuevo trabajo de registro de los murales de Tepantitla, Browder encuentra otros *glifos* en la secuencia de volutas no identificados previamente y,

en concordancia con Taube, sugiere que la mano al final de la voluta ubicada a la izquierda del espectador indica *llegada* (2005: 298).

Denominaré a este posible grafema encontrado por Browder como:

TP MU GD (VB 26 MANO 2012 [BROWDER])

En la plástica teotihuacana, los posibles grafemas en las volutas no parecen registrar nombres propios. Al parecer, los temas de esos grafemas estaban relacionados con las escenas en las cuales se presentan: en el caso de las secuencias de ofrendantes, con el desarrollo de un ciclo ritual particular; pero en el caso de Tepantitla, con la variedad de actividades referidas mediante las escenas pintadas en los muros del Pórtico 2. Taube describió de la manera siguiente la relación entre las volutas del sonido y una escena del Mural 3 de Tepantitla:

> Una escena especialmente dramática muestra a cuatro individuos alrededor de una persona central, sentada. La figura de la parte superior corre hacia el individuo sentado como si fuera a patearlo, mientras los otros miran alarmados. El texto en la voluta de la figura que corre contiene una pierna con un hueso que emite volutas del sonido. Este compuesto probablemente refiere a una patada sonora dirigida al hueso de la desafortunada figura sentada. Parece que muchos de los glifos de las volutas del habla describen las actividades y juegos que se representan en el Mural 3 (2000: 31).

Como se puede ver en la lámina que sigue, en el Mural 3 de Tepantitla hay también otras volutas aparentemente no relacionadas con la representación gráfica del sonido.



Dibujo según Browder, 2005, p. 281.

La imagen de la lámina anterior parece estar compuesta con recursos de la sinécdoque; al parecer se trata de una composición de la Clase A, cuyo referente fue una escena que implicaba desplazamiento de personajes; aunque es posible descomponer la imagen en réplicas de figuras registradas por Langley como signos de notación.

Posibles grafemas en un segmento del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC? (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 117 HEAD HUMAN G 1986)

Taube menciona una escena en la cual posiblemente un personaje es pateado, aunque al parecer hubo dos escenas similares distribuidas de manera simétrica en el mural.



Escena B. Grafema /mirar?/. Dibujo según Browder, 2005, p. 312.



Escena B. Grafema /golpear?/. Dibujo según Browder, 2005, p. 290.

Los fragmentos de las dos láminas que anteceden forman parte de una escena parcialmente destruida, pero en apariencia semejante a la escena que se ubica al lado contrario de la montaña.

Hay dos posibles grafemas contiguos a las volutas de la escena B del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

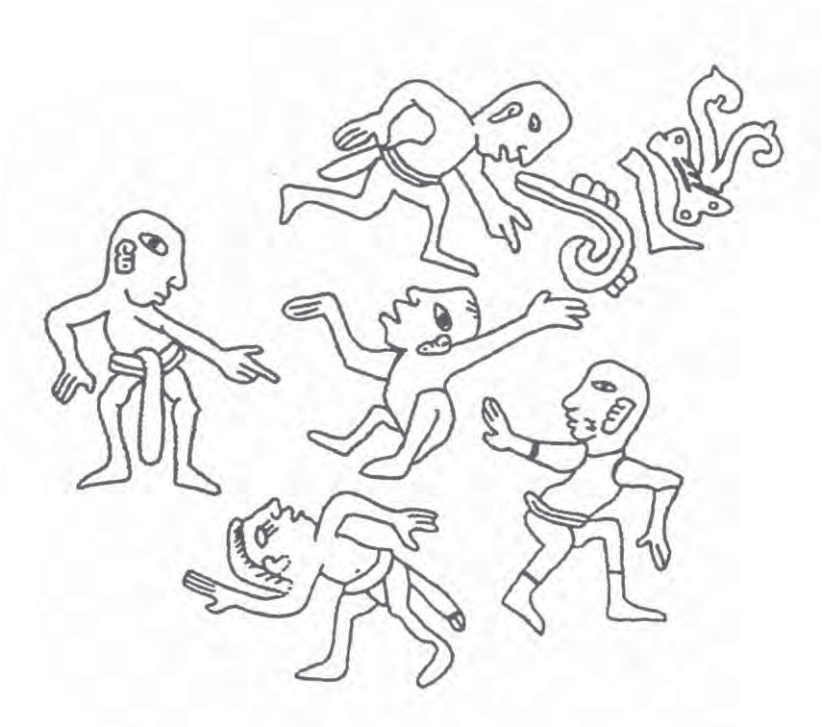
1) TP MU L 64 EYE ELONGATED 1986

2) L 20 BONE 1986 + elemento no identificado

Uno de los posibles grafemas podría presentar coherencia icónica, así que pudo tratarse de una referencia emblemática u organizada a manera de sinécdoque.

En la escena hay dos permutas estructurales importantes que otorgan sentido a dos escenas similares del mismo mural, como se verá a continuación.

En torno a un eje compositivo central marcado por el elemento identificado como *Montaña de Agua*, hay una primera secuencia de escenas contigua a la línea de tierra, iniciada por la figura que *genera* el grafema L 7 BAG TRILOBAL 1986; esta secuencia desafortunadamente no se conservó, pero como se verá a continuación, es posible reconstruirla. La primera secuencia de escenas finalizaría al nivel de la línea de tierra en el extremo inferior izquierdo del talud. Siguiendo un orden distribucional en bustrofedón, las siguientes secuencias continúan en dirección contraria, de izquierda a derecha, lo cual se marca mediante la dirección de las volutas con grafemas.



Escena A. Hay una figura sin grafema que se muestra en actitud de señalar. Dibujo según Browder, 2005, p. 288.

La escena parcialmente perdida, a la cual llamaré escena B, probablemente fue compositivamente semejante a la que se encuentra del lado derecho de la *Montaña de Agua,* a la cual llamaré escena A. Es posible hacer una reconstrucción de la escena B a partir de las posturas de los personajes que aún se conservan. Una de las dos figuras con volutas con grafemas está representada en una postura física y una ubicación en el grupo compositivo, semejante a la del personaje que en el grupo compositivo de la escena A, el cual se muestra señalando con el dedo a la figura central. La figura de la escena B está relacionada con un posible grafema con configuración de ojo, L 64 EYE ELONGATED 1986, en la de la escena A, el grafema está ausente; sin embargo hay énfasis en la imagen del gesto de *señalar*. Considero que el posible grafema mencionado refiere al gesto de la figura de la escena A, indicando un acto de mirar a la figura central. La permuta está entre una composición figurativa y un grafema, miembro por definición de la Clase Compositiva B.

La otra figura en la cual hay una permuta es la que está relacionada con el grafema L 20 BONE 1986; tiene, como en el caso de la figura anteriormente descrita, una postura física y posición en el subgrupo compositivo similares a las de la escena B, pero en la escena A algunos grafemas están ausentes.

Posibles grafemas en la escena A del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU L 235 LEG 2002

TP MU L 179 SCROLL SOUND 1986

Al parecer, en la escena A, el gesto naturalista de la figura se reitera en el grafema, de manera que se establece una redundancia visual, algo similar parece ocurrir en la figura de la escena B.

La escena que se presenta en la siguiente lámina probablemente no constituye la continuación en la secuencia original de la composición del mural, pues hay un gran fragmento que ha sido destruido. Siguiendo la secuencia de las escenas propuesta, el siguiente posible grafema conservado es un número 10 en el sistema de barras, que conformaría un compuesto en posición vertical con el posible grafema.

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (NUM 10 + L 117 HEAD HUMAN G 1986)





Dibujo según Browder p. 274. Dibujo según Beatriz de la Fuente fig. 19, p. 233.

No está claro si el elemento con forma de cabeza presenta coherencia icónica con la escena, lo cual es probable pues está relacionada con el juego de pelota y por tanto con la decapitación (Uriarte 1995: 234). Esto último refuerza la interpretación de los signos afijos a las volutas del sonido como reducciones, por medio de la sinécdoque, de referencias naturalistas al tema principal de las escenas. Tampoco es claro si el nudo que se encuentra a un lado de la figura antropomorfa constituye un grafema y a cuál de las dos figuras contiguas puede estar ligado. La composición general de los murales del Pórtico 2 no confirma que se trate en este caso de un grafema, aunque un motivo semejante se encuentra en calidad de posible grafema adosado a la imagen de una voluta en este mismo mural, como puede verse en la lámina que sigue. Posibles grafemas con configuración de nudos se encuentran con frecuencia en distintos soportes en otros contextos urbanos teotihuacanos.

En la siguiente lámina se presenta una escena en la cual actúa un solo personaje con la imagen de una voluta que sale de su boca. Langley registra una unidad similar a lo que se ha identificado con una cabeza de ave, aunque en el dibujo de Browder la referencia naturalista al ave no es clara.

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 108 HEAD BIRD 1986 + L 21 BOW 1986)



Dibujo según Browder, 2005, p. 300.

Uriarte identifica los elementos adosados a la voluta como una flor de cinco pétalos con una hoja y encima de ésta, una cinta entrelazada (2005: 240). La figura antropomorfa ha sido interpretada por Taube como un personaje que juega a semejar un pájaro (2000: 31-32). Browder no realiza una interpretación de esta figura ni de los posibles grafemas contiguos.

Inmediatamente después de la escena antes descrita, sigue una que involucra la interacción de tres personajes, como se puede ver en la lámina que sigue:



Dibujo según Browder, 2005, p. 278.

Junto con la imagen de la montaña, las escenas que involucran pelotas determinan una organización simétrica a la composición, lo cual resalta su importancia. Con esta escena se cierra otra secuencia lineal, para proseguir en dirección opuesta, de derecha a izquierda del espectador. La escena contiene la imagen de un numeral indicado por una doble barra en posición vertical. Browder propone que la escena tiene por referente actividades de adivinación, o algún juego, y que el numeral 10, el cual aparece varias veces en el mural, se refiere a la actividad que realizan los personajes (2005: 278).

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (Núm. 10)

Sobre la escena antes descrita, hay un elemento cercano a una voluta que asemeja una antorcha; es posible que se trate de un grafema.

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 30 BUNDLE 1986)

Angulo considera que esta escena representa un juego conmemorativo de la celebración del Fuego Nuevo, con base en la identificación de la *antorcha* (1995: 139).



Dibujo según publicación de Uriarte 1995, fig. 19, p. 233.

La siguiente escena al involucra varios posibles grafemas. Como se puede ver en la lámina siguiente, se trata de varios personajes antropomorfos que tomados de las manos se dirigen hacia otro personaje.



Dibujo según Browder, 2005, p. 292.

Angulo considera que se trata de una imagen cuyo referente es un juego denominado *machincuepa* o maroma (1995: 153). Autores como Taube y Browder coinciden en la identificación de la escena como representación de un *juego*.

La escena tendría una lectura de derecha a izquierda del espectador.

Posibles grafemas en volutas del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

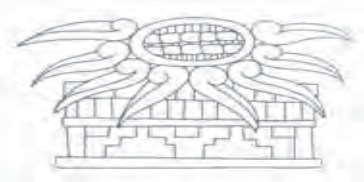
> 1) TP MU GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986), unidad copresente en los murales 3, quizás 4, 5 y 6, aunque tengo dudas que se trate de réplicas de la misma unidad en cada caso
>
> 2) TP MU GC? (L 178 SCROLL CHAIN A 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986 + -L 136 MOUTH 1986)
>
> 3) TP MU SHC? GD (VB 27 INSECTO 1 2012) + GD (VB 29 FIGURA ONDULADA 2012)

La unidad que denomino insecto es interpretada por Angulo como la imagen de una hormiga (1995: 86) y por Taube como la de un ciempiés (2000: 31). Como sea, la denotación figurativa del posible grafema no necesariamente indica su valor. El elemento ondulado es identificado por Angulo con una luciérnaga o gusano de luz (1995: 85). En cuanto a la escena, Browder se abstiene de realizar una interpretación; sin embargo, varios de los grafemas mencionados están presentes no sólo en Tepantitla, sino en la pintura monumental de otros espacios teotihuacanos, particularmente de Tetitla, aunque desconozco muestras en las

cuales estén presentes las combinaciones de posibles grafemas tal como se presentan en el mural de Tepantitla.



Tetitla. Cuarto 18. Murales 1-3. Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.13, p. 283.



Tetitla. Patio 8. Murales1-4. Dibujo según publicación de de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.25, p. 288.

Sobre la escena anterior y entre las escenas de dos juegos de pelota, se ubica la imagen de una figura en posición sedente, contigua a un numeral de doble barra con diagonales y nuevamente un posible grafema con forma de cabeza, presente también en otras escenas del Mural 3 y del Mural 2.



Dibujo según Browder, 2005, p. 274.

Posibles grafemas en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986)
TP MU GD (NUM 10)

No es claro si la figura con la imagen de un insecto contiguo a una voluta que se presenta en la lámina que sigue antecede a la escena de las figuras tomadas de la mano o es una figura que en si misma constituye una escena.



Dibujo según Browder, 2005, p. 313.

La imagen del insecto en cuestión fue identificada por Taube como una araña relacionada con la figura antropomorfa del tablero del Mural 3. Browder coincide con la interpretación de Taube y comenta que el *glifo* puede ser una alusión a la *historia teotihuacana de la creación del mundo*; ese sería según Browder el *contenido del discurso* de la figura antropomorfa, quien representaría las actividades de un maestro del *cuicacalli* de Tepantitla (2005: 313).

Langley no registra una imagen similar en su catálogo de *signos de notación*, y por mi parte desconozco posibles grafemas semejantes en el *corpus* teotihuacano; sin embargo su ubicación en la composición lo señala como posible grafema.

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 29 INSECTO 2 2012)



Dibujo según Browder, 2005, p. 314.

La escena siguiente contiene un posible grafema que está presente en otros espacios arquitectónicos teotihuacanos.

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986? o L 81 WATERLILY 2002?)

La escena que sigue muestra la imagen de un personaje jugando pelota. La composición está incompleta.



Dibujo según Browder, 2005, p. 274.

Como en el Mural 2; en el mural que nos ocupa este juego está asociado con posibles grafemas con forma de cabeza humana las cuales por cierto son de configuraciones distintas entre si, lo cual refuerza la hipótesis de que se trata de referencia a la actividad realizada en la escena logradas por medios icónicos y naturalistas. Otra opción es que posiblemente se trate del signo registrado por Langley como:

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986)

Bajo la figura antropomorfa hay dos elementos identificados como *glifos* por Browder, se trata de la figura de una huella.



Dibujo según Browder, 2005, p. 280.

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 89 FOOTPRINT 1986)

Por los motivos antes expuestos, no estoy de acuerdo con que la huella, en este caso, sea un indicador de orden de lectura, como supone Browder (2005: 280).

También hay una imagen identificada por Browder como una *cueva repleta de agua*.



Dibujo según Browder, 2005, p. 311.

Browder considera que puede tratarse de la representación de un manantial (2005: 311). No existe un elemento similar registrado por Langley. No considero que se trate de un grafema sino de una imagen, icónica y convencional, de un elemento acuático, debido a que no se encuentra en posiciones compositivas comunes a los posibles grafemas.

En la última escena de este mural se presenta la imagen de otro juego de pelota, como se puede ver en la lámina que sigue:

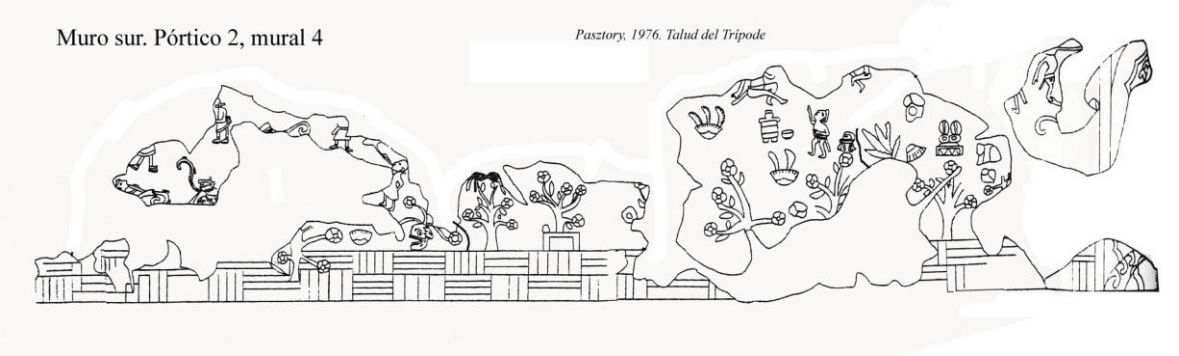


Dibujo según Browder, 2005, p. 279.

Esta última escena del Mural 3 del Pórtico 2 contiene el numeral *doble barra*:

TP MU GD (Núm. 10 = L 10 BAR 1986)

Pórtico 2. Mural 4



Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 52, p. 244.

Pasztory llama a esta imagen Mural del Trípode; subraya la ausencia de motivos acuáticos y señala al menos dos topónimos en las plantas de la línea de tierra. Considera que en este muro se representaron *escenas que involucran a la realeza, como la recepción de embajadores o la instauración o entierro de un gobernante o, tal vez rituales dirigidos a la deidad central del tablero* (Pasztory 1976: 221).

Para Browder, cerca de la representación del trípode hay una figura que constituye un bulto mortuorio. En general para la autora, el mural tiene por temas principales el canto, la música, la poesía y la actuación dramática (Browder, 2005: 169).



Dibujo según Browder, 2005, p. 310. Posible grafema compuesto. Estera con anteojeras.

El primer posible grafema es un compuesto, conformado por algunos elementos.

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 133 MAT 1986 + elemento desconocido + L 71 EYE GOGGLED E 1986 + VB 30 OVALOS 2012)

Browder reconoce al compuesto como un topónimo, pese a su posición sobre la imagen del árbol o planta. Sugiere que está relacionado con el *trono* (2005: 310), lo cual parece confirmarse pues los dos elementos registrados por Langley parecen tener connotaciones relacionadas con el gobierno, aunque cabe la posibilidad de que los componentes no tuviesen valores relacionados con la denotación figurativa. Ambos elementos que identifica Langley se encuentran en el *corpus* teotihuacano, en distintos soportes, aunque no en una combinación como

la que se presenta en Tepantitla. Podría tratarse del nombre de una planta de relevancia ritual.

La siguiente lámina presenta otro posible grafema compuesto sobre la imagen de una planta. En caso de aceptar que el motivo constituye un topónimo, habría que explicar las diferencias entre los grafemas que se presentan en la base y sobre las imágenes fitomorfas, lo cual podría deberse, por ejemplo, a las diferencias entre nombres de plantas y topónimos.



Dibujo según Browder, 2005, p. 303.

Se ha señalado que un componente del compuesto constituye la imagen de un cráneo, aunque personalmente no estoy segura, pues la configuración no es estandarizada.

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 77 FLAME 1986 + L 199 SKULL 2002?)

Para Browder se trata de un topónimo que refiere a un lugar de fuego y muerte. Me parece posible sugerir que algunos grafemas teotihuacanos estaban construidos con base en la denotación figurativa de las imágenes y que,

consecuentemente, presentan coherencia icónica. También es necesario notar que hay un contraste que parece ser significativo entre las imágenes de los árboles u plantas con grafemas en la base, como en la imagen que se presenta en la lámina que sigue, y aquellos que llevan posibles grafemas superpuestos a las imágenes de flores. De la misma manera que en la lámina anterior, los componentes al parecer se encuentran en el *corpus* teotihuacano, en distintos soportes, aunque no en una combinación como la que aquí se presenta.



Dibujo según Browder, 2005, p. 307.

En este caso, el grafema que se encuentra en una posición comúnmente identificada como toponímica para el caso teotihuacano.

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986)

Un componente de la imagen de la lámina que sigue, aparece también en relación con un posible topónimo en los murales de Techinantitla.



Dibujo según Browder, 2005, p. 308.

El posible grafema de la lámina anterior, que no se encuentra en la posición comúnmente atribuida a topónimos en el caso teotihuacano, está compuesto por un elemento que podría estar relacionado con el que registra Langley como L 62 EYE 1986, pero con un aditamento que rodea la imagen de los *ojos*, no registrado por Langley. El elemento que se puede describir como “camino con huellas”, está presente en el Mural 3, antes descrito. Contiene el elemento registrado por Langley como: L 89 FOOTPRINT 1986.

Browder considera que el compuesto es un topónimo que contiene el elemento Ojo de Reptil, aunque sugiere que el elemento achurado puede describir también una red (2005: 308).

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 62 EYE 1986)

En la lámina que sigue se muestra un motivo poco frecuente entre las imágenes teotihuacanas conocidas a la fecha.



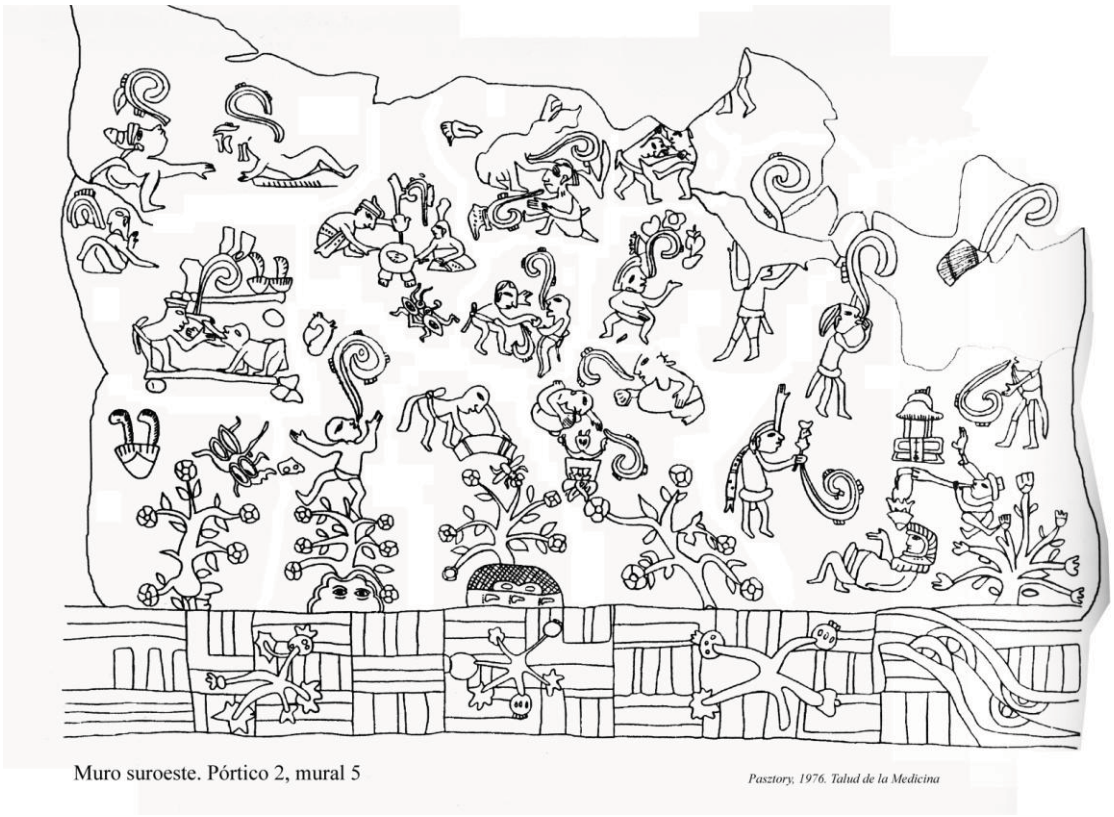
Dibujo según Browder, 2005, p. 301.

Se trata de una de las poco comunes imágenes de cráneos en Teotihuacan; la imagen está estructurada conforme la distribución de elementos identificada comúnmente con topónimos teotihuacanos. El cráneo constituye un posible grafema discreto. Es necesario notar que entre los murales de Tepantitla, al parecer, no existen componentes que se relacionen con la representación por medios plásticos de afijos locativos en la escritura náhuatl o mixteca. No es posible identificar constantes estructurales ni de configuración, más allá de la presencia de representaciones de árboles o plantas, adosados a la línea de tierra, tal vez estas imágenes de plantas funcionaron como sustantivos geográficos con un valor locativo.

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 199 SKULL 2002)

Pórtico 2. Mural 5



Muro suroeste. Pórtico 2, mural 5

Pasztory, 1976. Talud de la Medicina

Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 58, p. 246.

Éste es el mural identificado como *Talud de la Medicina* por Angulo y Pasztory. Esta última concuerda con Angulo en que los árboles con *símbolos* en sus bases son topónimos que aludían no necesariamente a locaciones históricas, sino relacionadas con las actividades de los *curanderos* de la escena (Pasztory 1976: 214).

Browder considera que las escenas tienen por referente posible juegos que involucran danzantes, declamación y canto.

En apariencia, este mural está compositivamente más relacionado con los murales 4 y 6, pues comparten una línea de tierra con posibles componentes toponímicos, lo cual no es visible en los murales 2 y 3.

En el detalle del mural que se muestra en la lámina que sigue se puede ver la imagen de un templo cuya función es polémica, podría tratarse de un topónimo.



Dibujo según Browder, 2005, p. 317.

Estoy de acuerdo con Browder en la posible identificación del templo de la escena como *glifo*, aunque es también posible que constituya meramente una *imagen locativa*. En La Ventilla 1992-1994 hay un elemento que se ha identificado como *glifo* Templo. Si se trata de un topónimo, está presente sólo un constituyente de orden genérico y no el nombre particular de un lugar.

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 208 TEMPLE 1986)

Como se puede apreciar en la lámina que sigue, en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla también hay posibles grafemas toponímicos con componentes fitomorfos, tempranamente señalados por Jorge Angulo.



Dibujo según Browder, 2005, p. 304.

Angulo consideró que parte del nombre representado gráficamente incluía un componente con el valor de /abeja/ (1995: 82).

Posibles grafemas en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 133 MAT 1986 ? + --L 134 MOUNTAIN 1986?

Cabe subrayar la presencia de un posible elemento con la configuración de montaña en este posible topónimo. Como se mencionó más arriba, varios autores, entre ellos Doris Heyden, han considerado una posible relación entre la imagen del *altepetl* mexica, y otras grafías toponímicas que involucran la imagen del cerro o montaña en Mesoamérica, con algunos posibles topónimos en las imágenes teotihuacanas.



Dibujo según Browder, 2005, p. 304.

Angulo, a diferencia de la imagen anterior, incorporó un elemento con el valor de /cerro/ a la interpretación de la imagen. Sugiere que el topónimo representado contenía entre sus componentes la referencia a /árbol/ y /cerro/, *quauhtepec* (1995: 82).

Este posible topónimo tiene una figura representada sobre él, lo cual sugiere que posiblemente fue necesario especificar una locación en la cual se llevó a cabo una acción. Contiene los elementos registrados por Langley como:

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 62 EYE 1986? o L 71 EYE GOGGLED E 1986? + --L 134 MOUNTAIN 1986?)



Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 58, p. 246.

La imagen de la lámina anterior podría estructuralmente ser considerada como toponímica; sin embargo no se ha identificado, hasta donde tengo conocimiento, el elemento que está en la base de la imagen de la planta u árbol.

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 31 BASE PLANTA 2012)

En la siguiente lámina se presenta la imagen de una voluta con posibles grafemas:



Dibujo según Browder, 2005, p. 318.

Browder afirma que debido al estado de conservación no es posible identificar los *glifos* contiguos a la voluta. Angulo considera que se trata de la representación de una incrustación o mutilación dental, sin embargo, no registra los grafemas (1995: 137).

En la lámina siguiente se presenta la imagen de otra escena que involucra una voluta con un posible grafema no registrado en el catálogo de signos de notación de Langley.



Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 58, p. 246.

En apariencia, esta voluta tiene un grafema adosado, pero desconozco la existencia de otra réplica del elemento. La composición de este grupo es comparativamente compleja pues al parecer fue necesario especificar la locación en la cual se llevo a cabo un acto de enunciación.

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 32 FORMA COMPUESTA 2012)

El posible grafema en la base de la escena se compone de los siguientes elementos:

TP MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 71 EYE GOGGLED E 1986?)

En la lámina siguiente se presenta la imagen de un elemento fitomorfo cuyos componentes sólo tienen paralelo entre las imágenes de *árboles floridos* de Techinantitla y un sello de cerámica posiblemente procedente de Yayahuala.



Dibujo según Browder, 2005, p. 315.



Dibujo de detalle de mural de Techinantitla según Pasztory, 1988, fig. I a-f, pp. 138-143. Sello según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 139.

La imagen en cuestión tiene más rasgos comunes con la pintura monumental de Techinantitla pues comparten, además del tipo de soporte, un elemento central de posible valor simbólico sobrepuesto a una imagen de aparente valor naturalista de *planta con raíces torcidas*. En la imagen del sello está ausente el elemento central, sin embargo es una de las pocas imágenes teotihuacanas que presentan una planta con raíces. Es necesario subrayar que imágenes estructuradas de maneras semejantes se presentan en soportes muy distintos y que esto implica que sus

funciones y valores podían estar determinados por el tipo de situación comunicativa en la cual se insertaba la imagen.

En cuanto al fragmento de mural de Tepantitla, Taube y Browder consideran que se trata de la imagen de una voluta con un *glifo* adosado, en el cual están representados un maíz y una calabaza con raíces en la parte baja. Browder retoma un argumento en el cual Taube considera que las raíces representan un morfema locativo. Este argumento es polémico, pues la segmentación de morfemas en la argumentación de Taube, no es consecuente con los casos que presenta como ejemplos en lengua náhuatl (2000: 9). Browder considera, con base en el argumento de Taube, que se trata de un topónimo adherido a la voluta. Browder señala la presencia del elemento *Xi*, en el centro del *glifo*; este elemento esta registrado por Langley, aunque dicho autor pone en duda su calidad de *signo de notación*.

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (VB 33 PLANTA CON RAÍCES 2012) + (--L 229 XI 1986)

En la siguiente lámina se presenta nuevamente un tipo de elemento que es frecuente en la pintura monumental de Tepantitla, sin embargo no lo es en el resto del *corpus* de pintura monumental teotihuacana. Es un elemento que más bien se suele ver con mayor frecuencia sobre soportes cerámicos. Se trata de la voluta simple con una secuencia de posibles grafemas adosados en su parte externa. La distribución de los posibles grafemas no responde a criterios compositivos de tipo rítmico-decorativo.



Dibujo según Browder, 2005, p. 317.

Angulo se refiere a la figura de la izquierda como un personaje que realiza una *danza y conjuro para devolver el tonalli perdido* (1995: 137). El dibujo en el cual basa Angulo su interpretación difiere sustancialmente del que presentó Browder años más tarde, quien identificó al personaje simplemente como un danzante y señaló la presencia de cuatro *glifos*: una *antorcha*, un *elemento amorfo*, una *flor* y posiblemente un *corazón* (2005: 296-297).

Son poco frecuentes en Teotihuacan las secuencias que se conforman por tantos elementos distintos, por eso ésta resulta de particular interés, sobre todo porque este tipo de secuencias se han considerado, en ejemplos del Posclásico Tardío, como producto de la colonización y de la influencia de la escritura alfabética hispánica sobre los registros nahuas (Johansson 2004: 57), en este

caso, la secuencia es un claro antecedente de una secuencia lineal bastante larga en una muestra del Clásico Temprano.

Posibles grafemas en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU SHC (L 30 BUNDLE 1986 + ¿? + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986? + L 123 HEART PARABOLIC 1986?)



Dibujo según Browder, 2005, p. 320.

Esta escena contiene un grafema no identificado. Browder subraya el estado de deterioro en el cual se encuentra (2005: 320).

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 34 CARACOL? 2012? o L 223 TRUMPET CONCH 1986?)

La escena que sigue contiene tan sólo un posible grafema adosado a la imagen de la voluta:



]

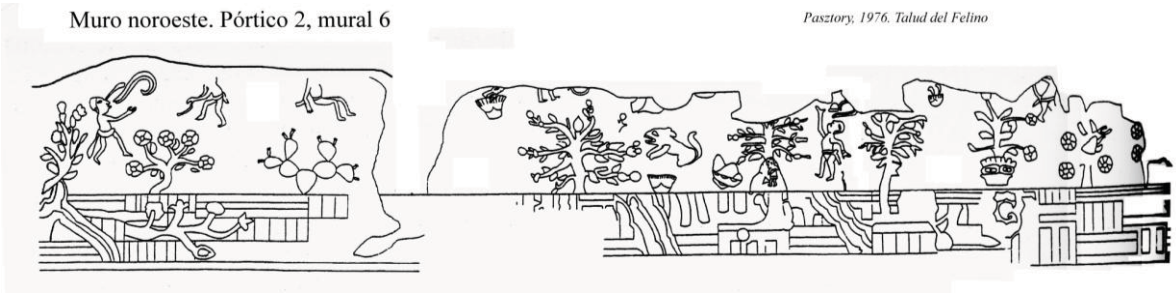
Dibujo según Browder, 2005, p. 316.

Browder considera, con base en la presencia de lo que identifica con una hoja, que el personaje de la izquierda pronuncia un *habla florida*, poesía o canto, mientras ejecuta una danza (2005: 316). Langley no registra un elemento con configuración semejante entre sus *signos de notación.*

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (--L 127 LEAF 1986?)

Pórtico 2. Mural 6



Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 73, p. 250.

Pasztory llama a esta pintura como Talud del Felino, no identifica escenas ni actividades en la imagen, debido al mal estado de conservación del mural. Subraya que los personajes que se conservan visten ropas simples (1976: 220). Browder, por su parte, identifica a la figura antropomorfa del centro como un

cánido y a las figuras antropomorfas en actividades de declamación, canto y danza (2005: 180).

Es relevante recordar que el jaguar es el animal señalado por Manzanilla como emblemático del sector teotihuacano en el cual se encuentra Tepantitla.

Como en los murales 2, 4 y 5, también en el Mural 6 de Tepantitla hay imágenes con la estructura compositiva identificada como toponímica para la imagen plástica teotihuacana y posibles grafemas adosados a volutas.



Dibujo según Beatriz de la Fuente, fig. 77, p. 251.

Browder considera que ésta es la imagen de un topónimo constituido por una vasija con gogles o anteojeras (2005: 306).

Posible grafema en el Mural 6 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986, inserto en un elemento desconocido)



Dibujo según Browder, 2005, p. 319.

Pasztory considera que el posible grafema contiguo a la voluta representa una barra y un punto (1976: 220). Browder, aunque no identifica la configuración del grafema, disiente de la opinión de Pasztory de que se trata de un numeral (2005: 319). Langley no registra un elemento semejante en su catálogo de *signos de notación*.

Posible grafema en el Mural 6 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 35 SEMICÍRCULO RECTÁNGULO 2012)

En la imagen de la lámina que sigue se puede ver de nuevo el elemento que algunos autores identifican como *montaña*, marcado al interior por una imagen de tipo no estandarizado y con un elemento fitomorfo en la parte superior. A diferencia de los murales con las imágenes de *árboles floridos* de Techinantitla, las imágenes fitomorfas marcadas con posibles grafemas procedentes de Tepantitla no presentan una configuración básica idéntica pero con ligeras variantes. En Tepantitla se presentan ramajes con formas caprichosas y número de ramas muy variable, rematados por flores diversas, de las cuales las que más abundan son las de flores frontales con cuatro pétalos.



Dibujo según Browder, 2005, p. 305.

Browder presenta un nuevo dibujo de la imagen; sin embargo se abstiene de interpretarla.

Posible grafema en el Mural 6 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986. + VB 36 HOMBRE 2012)

Pese a la posición compositiva comúnmente asociada con signos toponímicos, en este caso y debido a la ausencia de más posibles grafemas con la configuración de una figura antropomorfa completa, es posible que se trate de la representación figurativa y naturalista de algún referente culturalmente conocido.

En una interpretación de reciente publicación Helmke y Nielsen proponen lecturas de los *topónimos con montañas* con base en la toponimia mexica. En el caso de esta imagen en particular, proponen que tuvo el valor de /Huehuetepec/ o /Montaña de los Ancestros/, pero advierten que los valores semánticos de los topónimos pueden haber sido de larga duración y por tanto sometidos a procesos de calcos debido a los procesos de movimientos de población y de difusión de la lengua (Helmke y Nielsen en prensa).



Dibujo según Browder, 2005, p. 294.

Esta figura identificada por Pasztory como la cabeza de un cánido, es reinterpretada por Browder como la imagen de una serpiente (Browder: 294). Su calidad de grafema es discutible debido al estado fragmentario del mural, sin embargo, unidades con forma de ofidios se encuentran entre grafemas teotihuacanos en distintos soportes, por ejemplo en La Ventilla 1992-1994.

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS

Contextos comunicativos

Los murales de Tepantitla se sitúan en un recinto ubicado en un posible centro de barrio teotihuacano. Esto implica que posiblemente en el sector conocido del conjunto arquitectónico se llevaban a cabo actividades significativas a nivel urbano o en el nivel del barrio; en alguna o varias de las funciones propuestas como características de un centro de barrio. Los recintos del sector conocido contaban, en su mayoría, con pintura monumental. Los murales estarían dirigidos a un sector específico de la población teotihuacana que tenía acceso a un sector del centro de barrio.

Las funciones de este sector posiblemente pudieron ser administrativas, como sugiere la presencia de imágenes con secuencias de ofrendantes en la pintura mural.

Desde varias disciplinas de estudio y con evidencia procedente de indicadores de distinta naturaleza se han propuesto algunas funciones que se llevaban a cabo en este sector teotihuacano:

- Un templo dedicado al culto del dios de las lluvias y a ceremonias de siembra y germinación.
- Un conjunto departamental que pudo tener una función pública y comunal.
- Tepantitla fue un ejemplo típico de la arquitectura residencial teotihuacana con un arreglo planimétrico semi-público, con algunos espacios designados para el culto guerrero. Los habitantes del barrio o del conjunto habitacional pudieron haber estado relacionados con actividades de curación y adivinación.
- Tepantitla albergaba una organización posiblemente clerical o socio-religiosa, que rendía culto al agua y la fertilidad, y estaba integrada por miembros de etnias diversas.
- En Tepantitla se llevaban a cabo labores de enseñanza para las cuales los murales del Pórtico 2 eran material didáctico.
- Los espacios arquitectónicos de Tepantitla estaban dedicados al uso de miembros de una clase de alto estatus soio-económico. Los accesos a espacios sagrados y residenciales del conjunto fueron relativamente restringidos; en estos espacios se realizaba la instrucción y práctica de actividades rituales que involucraban la danza y el canto.

En todas las propuestas mencionadas se asume que en la pintura monumental de Tepantitla se presentaron imágenes de actividades que se llevaban a cabo en el marco de las funciones a las cuales estaba dedicado el conjunto.

Si se sigue la propuesta de Manzanilla, algún emplazamiento del centro de barrio estaría habitado por representantes de las élites intermedias. Algunas

personas tenían acceso a espacios donde podían interactuar con las mencionadas élites.

Modo de operación, dominio de validez, naturaleza y el número de signos y tipo de funcionamiento del sistema de signos

Ahora, en lo que atañe a los sistemas de signos implicados en la interpretación de los posibles grafemas de Tepantitla, se trata de un sistema complejo de comunicación visual que implica posiblemente tanto el registro del discurso verbal, como la representación de referentes por medio de recursos de la plástica organizada de manera icónica. Su modo de operación se basa en la codificación, en distintos niveles y mediante diversos modos organizativos, de mensajes visuales.

El dominio de validez del sistema fue, en primera instancia, el sector de la población que tenía acceso a los recintos portadores y que tenía desarrollada una cultura visual que lo volvía competente en la comprensión de los sistemas y implicados.

En el caso de los murales de Tepantitla, hay signos organizados fundamentalmente de dos maneras distintas, en combinaciones icónicas o simbólicas. Estos tipos de organización generalmente no se presentan en forma pura sino combinada. En cuanto al número de signos en los sistemas implicados, los signos icónicos no se encuentran inventariados en su totalidad; aunque ha habido intentos, se interpone la dificultad e inmanente necesidad de describir bajo cuales normas sucedía la producción de signos. En el caso de los signos simbólicamente organizados, es importante consultar y ajustar el inventario sígnico catalogado por Langley, pues la muestra de Tepantitla evidentemente así lo requiere, en este apéndice se anexaron varios signos considerados como posibles grafemas.

El tipo de funcionamiento de los sistemas de signos dependió de la organización de cada sistema implicado en la codificación de los murales; los

grafemas especifican información particular relativa al tema general de las escenas codificadas de manera icónica y naturalista. Habría entonces al menos tres niveles en la relación entre los signos que componen los murales de Tepantitla como totalidad:

1) relaciones entre signos icónicos

2) relaciones entre signos simbólicos

3) relación de subordinación de los signos simbólicos a los signos icónicos.

Contextos plásticos:

Los posibles grafemas de Tepantitla se encuentran en un conjunto de composiciones naturalistas, según cánones teotihuacanos, en las cuales se presentan varias escenas insertas en la imagen de paisajes en las cuales interactúan grupos de personajes. Las escenas tuvieron por referente actividades realizadas al aire libre, por grupos de personas con atavíos, peinados y tocados diversos. Sólo un personaje en cada escena, raramente dos, por grupo de actividad, tiene posibles grafemas adheridos a la *voluta del habla*. Algunos grafemas representan numerales por medio de barras. Los grafemas posiblemente aportan datos relativos a la representación de enunciados verbales relacionados con las actividades referidas por medio de las escenas particulares.

Las imágenes de exteriores tienen por referente campos de cultivo y recolección, algunos atravesados por corrientes de agua. En los murales posiblemente se aportaron datos específicos acerca de nombres o características físicas o de otra naturaleza atribuidos las locaciones. Estos datos se transmitieron por medio de posibles grafemas, o en pocas ocasiones, imágenes locativas.

Soportes:

Los soportes de los grafemas procedentes de Tepantitla que conozco, son exclusivamente los muros de los restos arquitectónicos. Como se sabe, hay

grafemas en soportes semejantes en otras áreas teotihuacanas, no necesariamente asociadas con centros de barrio.

Contextos arquitectónicos:

La mayor parte de los grafemas de este conjunto arquitectónico se concentran en el Pórtico 2, hay también en el Cuarto 5 y el Corredor 2; hay murales sin grafemas en otros espacios de la unidad arquitectónica. El Pórtico 2 se encuentra en el centro del área excavada, del lado opuesto a la entrada. Pasztory sugiere que el Pórtico 2 *debe haber sido el centro real y funcional del complejo* sin embargo no era el lugar donde se encontraba el templo de barrio (1976: 52-54). Millon atribuyó una función pública al complejo habitacional excavado, debido a su posición en el barrio y a la ubicación de su entrada.

Si se siguen las observaciones de Pasztory, la función de las imágenes en cuestión no estaba relacionada con el templo de barrio. Las funciones de un sector *público* del barrio pudieron corresponder a las del sector administrativo, al sector de producción artesanal especializada. La misma autora propuso, que ese sector incluiría viviendas del personal militar del barrio, puesto que existe una habitación en otro sector que se ha relacionado con el culto guerrero (Pasztory 1976: 253).

Para Pasztory los habitantes de la unidad pudieron haberse dedicado a la curación y adivinación; como vimos, para Browder se trataba de un *cuicacalli,* siguiendo las interpretaciones mencionadas de los murales, podrá tratarse del sector del barrio relacionado con la actividad profesional de los habitantes.

Contextos arqueológicos:

Se ha mencionado que algunos autores proponen que los murales pueden referir a las actividades profesionales de los habitantes del barrio; sin embargo esto resulta contradictorio con los pocos restos de materiales arqueológicos que han detonado la formulación de hipótesis como la de Pasztory, en torno a que los ocupantes del barrio pudieron haberse especializado en la fabricación de figurillas y/o fabricantes de telas o papel (1976: 253). Los murales no presentan actividades

relacionadas con la producción de figurillas o de papel. Si tanto los murales como los restos arqueológicos de otro tipo encontrados en Tepantitla hacen referencia a las actividades especializadas del grupo humano que habitaba allí, entonces esto representa un dato a favor de una especialización profesional múltiple de los habitantes de Tepantitla.

En cuanto a *procesos de la función socio-comunicativa del texto*, en el caso de Tepantitla serían los que siguen:

1 Trato entre destinador-destinatario.

En el caso de Tepantitla, se puede señalar varios posibles *emisores*:

a) Los diseñadores de las pinturas, que no necesariamente fueron aquellos que decidieron su ubicación en los emplazamientos en los que se encuentran; estos diseñadores pudieron estar divididos en ideólogos y realizadores de la composición en términos plásticos.

b) Pudieron existir encargados de comentar o explicar las pinturas a los receptores, en distintos grados competentes en la comprensión de los murales. Se propone que posiblemente los emisores fueron especialistas representantes de la organización política teotihuacana, especializados en la transmisión de mensajes ideológicos por medio de recursos plásticos. Estos representantes pudieron o no ser habitantes del barrio mismo. Me inclino a pensar que no fueron habitantes del barrio, con base en la relativa uniformidad en las características plásticas de la gráfica teotihuacana, por supuesto, con sus rasgos específicos en cada fase de desarrollo. También es posible que fueran equipos de especialistas organizados por un poder central, en el cual se encontraban los ideólogos de los murales, poder que enviaba realizadores a los espacios que requerían de sus servicios o en los cuales había la necesidad de imponer determinado rasgo ideológico.

También se puede distinguir varios *destinatarios*:

a) Personas con acceso a servicios ubicados en Tepantitla, y consecuentemente a los recintos pintados.

b) Los usuarios permanentes de los recintos con murales.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

Posiblemente los murales y más específicamente los grafemas de Tepantitla, serían inteligibles para sectores de la población en contacto con las élites intermedias, esto presuponiendo que los murales estaban dirigidos a aquellos personajes que tenían acceso al conjunto.

Una propuesta distinta sería que los murales estaban dirigidos los habitantes permanentes del conjunto, en tal caso tendrían una función relacionada con la afirmación de la identidad de éstos en tanto grupo social.

Los ideólogos de los murales tenían por referente no sólo el espectro de posibilidades de producción de mensajes por medios plástico-visuales, conformado en la tradición cultural teotihuacana; sino también las pautas de comportamiento estructuralmente organizadas las cuales eran el objeto de representación por medio de los murales. La percepción del receptor estaba mediada por la percepción y solución plástica de ideólogos y diseñadores. El receptor posiblemente contaba con recursos de competencia propios de su condición socio cultural, para la decodificación de los mensajes transmitidos por vía de los murales. En el caso de que estuvieran dirigidos a un auditorio no competente en dichos procesos, se hubiera requerido de una suerte de especialista traductor para que los mensajes llegaran al auditorio para el cual estaban destinados. Estarían entonces por una parte los habitantes del sector correspondiente del barrio, en el caso particular, posiblemente el relacionado con actividades de producción especializada y por otra parte los posibles miembros de un círculo más amplio de la sociedad teotihuacana, pero con acceso a los recintos en cuestión.

3 Trato del *lector* consigo mismo.

El receptor para el cual estaban diseñados los mensajes, tenía un mensaje en un medio permanente, en caso de ser habitante o usuario regular del recinto, o un mensaje efímero, en caso de no tener acceso regular a los murales. En ambos casos el mensaje estaba estructurado y reforzado mediante valores estéticos que contaban con aceptación social, ya sea por imposición de la organización estatal centralizada, o por una tradición cultural desarrollada durante la existencia de Teotihuacan, las últimas dos no son mutuamente excluyentes.

4 Trato del lector con el texto.

El lector se enfrentaba, entonces, a un texto lleno de valores y sobreentendidos, , trabajados para su funcionamiento como modelo de referencia culturalmente fundamentado.

No hay que olvidar el medio permanente de la pintura mural, en comparación con el medio efímero del habla. Eran mensajes que se reiteraban y actualizaban cada vez que el usuario regular del recinto hacía uso del espacio arquitectónico. Esto último determinaba la aceptación del mensaje estructurado y codificado.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

Los murales de Tepantitla, entendidos como enunciados o *actos plásticos o de escritura* –mensajes en una situación comunicativa que involucra diversos aspectos según el tipo de mensaje de que se trate, la intencionalidad implícita en éste y el tipo de recepción a la que puede estar sujeto-, constituyen agentes en una relación entre un emisor ausente y receptores diversos, entre ellos evidentemente nos encontramos nosotros.

Tepantitla es una muestra casi única en la pintura monumental teotihuacana en la que se describen las acciones de personajes llevadas a cabo en *paisajes*. Algunos aspectos evidentes de la intención involucrada en la transmisión de tales

escenas en un medio monumental son el impacto estético, la reiteración y la perdurabilidad de los mensajes.

En el caso de que tenga razón D. Heyden al identificar las imágenes cuyo referente son corrientes líquidas de color rojo y azul como una alusión a la fundación de asentamientos de población, entonces en la estructuración de los murales se emplearon recursos metafóricos. Para la alusión a referentes culturalmente conocidos. Por otra parte si la imagen identificada como cueva repleta de agua, en el Mural 3 o el templo en el Mural 5, constituyen imágenes locativas y no grafemas, entonces se emplearon recursos metonímicos en la estructuración de la referencia en los murales.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Tepantitla:

Posible grafema del Cuarto 5 de Tepantitla:

TP MU GC? (4? + L 165 RE 1986)

Posibles grafemas en la pintura mural del Corredor 2 de Tepantitla:

1) TP MU TOC TOP? GC (L 66 EYE FEATHERED B 1986 + L 211 TR 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986)
2) TP MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 64 EYE ELONGATED 1986 + L 61 DROP EYE 1986 + L 214 TREFOIL 1986)
3) TP MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 64 EYE ELONGATED 1986 + L 61 DROP EYE 1986 + L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + L 214 TREFOIL 1986)

Posible grafema en el tocado pintado en el Corredor 2 de Tepantitla:

TP MU TOC GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Pórtico 2. Mural 2

Posible grafema en el Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD TOP? (VB 25 MONTÍCULO 2012)

Posible grafema afijo a una voluta simple en el Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986)

Posibles grafemas afijos a la voluta de una escena del Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:

1) L 20 BONE 1986 + L 77 FLAME 1986
2) L 103 HEAD ANIMAL B 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986

Pórtico 2. Mural 3

Posible grafema afijo a una secuencia de volutas del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 7 BAG TRILOBAL 1986)

Denominaré a este posible grafema encontrado por Browder como:

TP MU GD (VB 26 MANO 2012 [BROWDER])

Posibles grafemas en un segmento del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC? (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 117 HEAD HUMAN G 1986)

Hay dos posibles grafemas contiguos a las volutas de la escena B del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

1) TP MU L 64 EYE ELONGATED 1986
2) L 20 BONE 1986 + elemento no identificado

Posibles grafemas en la escena A del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU L 235 LEG 2002
TP MU L 179 SCROLL SOUND 1986

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (NUM 10 + L 117 HEAD HUMAN G 1986)

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 108 HEAD BIRD 1986 + L 21 BOW 1986)

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (Núm. 10)

Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU (L 30 BUNDLE 1986)

Posibles grafemas en volutas del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

1) TP MU GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986), unidad copresente en los murales 3, quizás 4, 5 y 6, aunque tengo dudas que se trate de réplicas de la misma unidad en cada caso
2) TP MU GC? (L 178 SCROLL CHAIN A 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986 + -L 136 MOUTH 1986)
3) TP MU SHC? GD (VB 27 INSECTO 1 2012) + GD (VB 28 FIGURA ONDULADA 2012)

Posibles grafemas en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986)
TP MU GD (NUM 10)

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 29 INSECTO 2 2012)

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986? o L 81 WATERLILY 2002?)

Otra opción es que posiblemente se trate del signo registrado por Langley como:

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986)

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 89 FOOTPRINT 1986)

Esta última escena del Mural 3 del Pórtico 2 contiene el numeral *doble barra*:

TP MU GD (Núm. 10 = L 10 BAR 1986)

Pórtico 2. Mural 4

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 133 MAT 1986 + elemento desconocido + L 71 EYE GOGGLED E 1986 + VB 30 OVALOS 2012)

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 77 FLAME 1986 + L 199 SKULL 2002?)

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986)

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 62 EYE 1986)

Posible grafema en el Mural 4 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 199 SKULL 2002)

Pórtico 2. Mural 5

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (L 208 TEMPLE 1986)

Posibles grafemas en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 133 MAT 1986 ? + --L 134 MOUNTAIN 1986?

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 62 EYE 1986? o L 71 EYE GOGGLED E 1986? + --L 134 MOUNTAIN 1986?)

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 31 BASE PLANTA 2012)

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 32 FORMA COMPUESTA 2012)

El posible grafema en la base de la escena se compone de los siguientes elementos:

TP MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 71 EYE GOGGLED E 1986?)

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (VB 33 PLANTA CON RAÍCES 2012) + (--L 229 XI 1986)

Posibles grafemas en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU SHC (L 30 BUNDLE 1986 + ¿? + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986? + L 123 HEART PARABOLIC 1986?)

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 34 CARACOL? 2012? o L 223 TRUMPET CONCH 1986?)

Posible grafema en el Mural 5 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (--L 127 LEAF 1986?)

Pórtico 2. Mural 6

Posible grafema en el Mural 6 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986, inserto en un elemento desconocido)

Posible grafema en el Mural 6 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GD (VB 35 SEMICÍRCULO RECTÁNGULO 2012)

Posible grafema en el Mural 6 del Pórtico 2 de Tepantitla:

TP MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 + VB 36 HOMBRE 2012)

Apéndice 5

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Yayahuala

Posible centro de barrio

Ubicación

El Conjunto Arquitectónico de Yayahuala se encuentra en el cuadrante 1:N3W2 del plano elaborado por el *Teotihuacan Mapping Project* (Millon 1973), cerca del centro cívico y ritual de la urbe, 70 metros al norte del conjunto arquitectónico de Zacuala y cerca de Tetitla.

Exploraciones arqueológicas

Durante tres temporadas, la arqueóloga Laurette Séjourné excavó el Conjunto Arquitectónico de Yayahuala. Las excavaciones, en el marco del "Proyecto Teotihuacan", dirigido por Ignacio Bernal, se prolongaron de 1958 a 1961 (Rattray 2001: 81). Séjourné había realizado excavaciones previas en Atetelco en 1952 y en Zacuala de 1955 a 1958; al finalizar las excavaciones en Zacuala, prosiguió excavando hacia el norte, donde encontró los restos del conjunto arquitectónico de Yayahuala. Lo que actualmente se conoce del *corpus* de imágenes de la plástica de Yayahuala, deriva de las publicaciones producto esta serie de excavaciones. La arqueóloga Séjourné consideró a los materiales encontrados en los diferentes conjuntos arquitectónicos como un conjunto, y con frecuencia, de esta manera quedaron registrados y guardados.

Durante las mismas excavaciones, en el año de 1961, Noguera y Séjourné despejaron el *basurero norte* de Yayahuala, del cual obtuvieron 500 000

fragmentos cerámicos de las fases Xolalpan y Metepec y también figurillas de la fase Miccaotli hasta la fase Tlamimilolpa.

En una publicación de 1959, F. Muller describió su excavación de un pozo estratigráfico excavado en el norte de Yayahuala, en el cual había cerámica que abarcaba desde la fase Xolalpan hasta la fase Metepec (Rattray 2001: 86).

Años después de estas primeras excavaciones, en 1973, Starbuck realizó otro pozo estratigráfico (Rattray 2001: 71). El propósito de la nueva excavación fue la búsqueda de muestras estratificadas de huesos de animales para estudios faunísticos.

Fechamientos

A partir de datos obtenidos de sus excavaciones en otros conjuntos, Séjourné propuso fechamientos relativos para el nivel constructivo que excavó en Yayahuala:

> Gracias a los tiestos fue posible suponer una relación temporal entre el centro de la ciudad y el área de los palacios. Al examinarlos se demostró que, lejos de ser contemporáneos, los tres edificios se sitúan en distintos periodos: Zacuala es el más antiguo, Yayahuala el más reciente y Tetitla corresponde a uno y a otro según los niveles de las superestructuras (Séjourné 1994: 47).

Los materiales procedentes de los entierros hallados durante las excavaciones de Séjourné en Yayahuala fueron estudiados años después por E. Rattray. Éstos corresponden a un espectro temporal que abarca desde la fase Tlamimilolpa Tardío hasta Metepec (Rattray 2001: 86). Las conclusiones de Rattray estuvieron basadas en los fechamientos derivados de la excavación realizada por Starbuck en Yayahuala, quien encontró que, desde el piso en el nivel superior hasta el tepetate, hubo un total de siete pisos superpuestos en los cuales había cerámica perteneciente a las fases Tlamimilolpa Tardío hasta Metepec. Sobre el tepetate había materiales mixtos de Tlamimilolpa Tardío y anteriores. Starbuck reportó que el pequeño cuarto de la esquina sureste del conjunto en la cual realizó su excavación, fue construido del año 300 al 350 d.C. (Rattray 2001: 71). Rattray

consideró que el conjunto que conformaban el patio principal de Yayahuala, junto con las plataformas que lo rodean, debió haberse construido antes de 350 d.C.; la arqueóloga escribe que *las primeras obras procedían posiblemente de Tlamimilolpa Temprano (*2001: 103)*.*

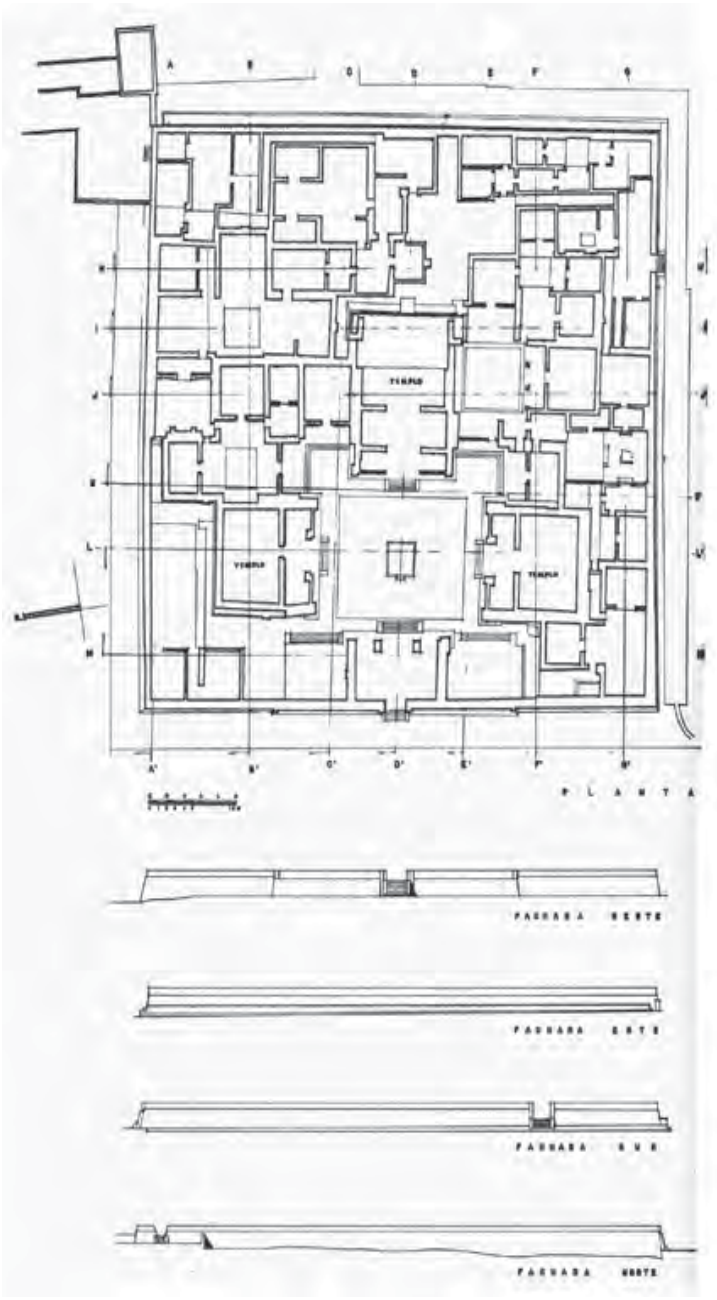
Función del área urbana

El Conjunto Arquitectónico de Yayahuala ocupó un área aproximada de 3600 m², con una planta de 60 x 60 metros.

Yayahuala tuvo un gran patio principal con acceso al este, el patio estaba rodeado por basamentos en sus cuatro extremos. En total, Séjourné encontró veintidós patios en el conjunto, dieciséis de los cuales se hallaban sobre menos de la mitad de la superficie total. La arqueóloga supuso que esos pequeños patios tenían por función iluminar al conjunto.

Séjourné describió como caótico el diseño del espacio de Yayahuala. Exceptuando por el diseño del patio principal, consideró que Yayahuala tuvo una construcción distribuida *por etapas* y *sin visión de conjunto* (Séjourné 1966 c: 31).

Con base en comparaciones con edificios con el Templo Mayor tenochca, Séjourné interpretó que Yayahuala tendría su templo principal sobre el basamento ubicado al este del patio principal, cuyo acceso se orientaba hacia el oeste.



Planta de Yayahuala según publicación de Séjourné, 1966 c, fig. 4.

Con base en las características de la planta arquitectónica, tales como la *desproporción del tamaño del patio principal en relación con los aposentos*, Séjourné propuso que Yayahuala tuvo la función de un centro religioso al servicio de un barrio teotihuacano, al cual la autora denominó como un *calpulco o parroquia de barrio* (1966 c: 200).

> Por sus actividades, el *calpulco* parece haber servido para descentralizar los rituales: innumerables ceremonias le estaban reservadas y muchas de las que se hacían en los grandes santuarios se iniciaban en los barrios.
>
> En el *calpulco* se guardaban las estatuas y los ornamentos que servían en las procesiones y eran veneradas ciertas divinidades (1966 c: 200).

Con base en las descripciones del *calpulco* registradas en la obra de Sahagún y de Torquemada, dedujo que las características distribucionales de los espacios arquitectónicos de Yayahuala correspondían a las funciones descritas por los frailes, *empezando por el patio con templos que da directamente a la calle* (Séjourné 1966 c: 201).

Además de Séjourné, algunos autores se ocuparon del estudio de las particularidades del diseño planimétrico de Yayahuala. Esther Pasztory subrayó algunas características distintivas de la arquitectura de Yayahuala definen al conjunto como un lugar en el cual se llevaban a cabo actividades *públicas*.

> Con la excepción de Yayahuala, la mayoría de los complejos tienen una sola entrada, la cual es pequeña y difícil de encontrar. El acceso de la entrada al patio principal usualmente es indirecta o en un ángulo. Yayahuala es la única unidad que tiene una de sus entradas en el eje principal que conecta al patio principal con el templo. La entrada a Tepantitla es mayor que la de Tetitla y como se encuentra en una calle, es también más visible que la de Zacuala. Como resultado, Tepantitla se encuentra entre el arreglo público y axial de Yayahuala y aquellos más privados de Tetitla y Zacuala (Pasztory 1976: 50).

En un nuevo estudio comparativo de algunos rasgos de la distribución planimétrica de edificios teotihuacanos y de la conectividad de los espacios para formar rutas de circulación, Mary R. Hopkins propuso un método de estudio de los planos de varios conjuntos arquitectónicos que contempla tres aspectos:

1 Planificación ramificada en comparación con planificación conexa.
2 El grado con el cual las rutas dentro de un conjunto se enfocan hacia un punto.
3 Nivel de planificación.

Hopkins propuso que los planos *dendríticos* o *ramificados* permiten, por un lado, una mínima facilidad de traslado y, por otro, una *privacía máxima y claras jerarquías de acceso*, estos planos correspondían posiblemente a edificios con función *más residencial.* Los edificios con planificación *conexa* corresponderían a

edificios con mayor circulación de personas y serían estructuras con una *menor* función residencial (Hopkins 1987). Encontró que Yayahuala tuvo un plano medianamente conexo. Con el principio mencionado, Hopkins realizó una clasificación de algunas estructuras arquitectónicas teotihuacanas:

> Desde el más dendrítico hasta el más conexo, los conjuntos se ordenan así: Palacio de Zacuala, Palacio de los Jaguares, Tetitla, Xolalpan y Yayahuala (1987: 369).

Hopkins encontró que la circulación por el patio principal de Yayahuala no era necesaria para las rutas interiores (1987), lo cual claramente establece una relación entre el diseño arquitectónico y las posibles funciones de distintos sectores del edificio. La observación de Hopkins indicaría una posible subordinación de las funciones del sector ocupado por los pequeños cuartos, a las funciones sociales no domésticas del gran patio principal de Yayahuala y las estructuras que lo limitan.

Especialización del conjunto

Las características del plano arquitectónico de Yayahuala generaron varias hipótesis en torno a las funciones del conjunto y su estatus en la jerarquía manifiesta en el urbanismo teotihuacano.

Séjourné realizó estudios comparativos de los patios en tres conjuntos arquitectónicos: Yayahuala, Zacuala, y Tetitla, que la llevaron a concluir que el primero estaba ocupado por funcionarios de élite (Séjourné 1966 c: 31). Propuso también, con base en la identificación de Yayahuala como una *iglesia de barrio*, que en el conjunto se desarrollaba una intensa actividad ritual y laboral:

> [C]eremonias públicas, incineración de cadáveres, administración de sacramentos, manufacturas de objetos relativos al culto como son las imágenes divinas en papel o en masa y las pequeñas esculturas de barro ofrecidas por los penitentes a la memoria de los difuntos para la remisión de sus pecados (Séjourné 1966 c: 213).

Todas estas hipótesis de Séjourné en torno a las actividades realizadas en Yayahuala estaban basadas más en observaciones de la obra de Sahagún y

Torquemada, que en un trabajo de registro arqueológico que pudiera prefigurar una temprana distinción de áreas de actividad. De estas reflexiones de la arqueóloga es posible inferir que, en alguna medida, Séjourné distinguió entre un sector dedicado a grandes ceremonias, de otro dedicado a la manufactura de figurillas de cerámica y de papel cortado. Del papel cortado por lo general no quedan huellas en el registro arqueológico, en cuanto a la cerámica, la arqueóloga no reportó el hallazgo de moldes u hornos de cocción en Yayahuala.

Por otra parte, la excavación del pozo estratigráfico llevó a Starbuck a confirmar la hipótesis de que el patio principal de Yayahuala, junto con los edificios que lo limitaban, ya estaban construidos cuando se comenzaron a construir los cuartos traseros del conjunto, pequeños y con la configuración de *una estructura residencial muy poblada* (Rattray 2001: 86). El arqueólogo reportó que, dada la abundancia de huesos de animales - y humanos- parcialmente cremados, probablemente los animales que fueron criados en ese sector del conjunto eran para el consumo interno (Rattray 2001: 71). Así, en un mismo conjunto arquitectónico, hubo un sector de uso doméstico, junto a un sector ritual de características monumentales.

Años después de las excavaciones de Séjourné en Yayahuala, otros autores confirmaron algunas de las observaciones de la arqueóloga acerca de la función del conjunto y propusieron que Yayahuala pudo constituir un *centro de barrio teotihuacano*. Yayahuala se encontraba en ubicado en la zona norte de la ciudad, en un sector en el cual la arqueóloga Linda R. Manzanilla señaló que es más probable encontrar edificios que concentraban las funciones de un centro de barrio en un mismo conjunto arquitectónico. Por otra parte, al sur de la ciudad, es posible encontrar las funciones del centro de barrio en conjuntos arquitectónicos separados. Acerca de los centros de barrio, Manzanilla escribió:

> [La Ventilla 92-94, Tepantitla, quizás el Grupo 5´, Yayahuala y Teopancazco] pudieron haber sido diferentes barrios. Estos tienen grandes patios de congregación que son mucho mayores que los patios más grandes de en complejos residenciales como Tetitla y Oztoyahualco 15B:N6W3. No tienen áreas de preparación de alimentos típicas de los conjuntos multifamiliares. Estos centros

> de barrio pueden haber dirigido con el poder de una casa poderosa que organizaba no sólo ritos comunales, sino artesanía especializada como la producción de trajes y tocados para la elite teotihuacana […] (Manzanilla 2009 b: 29).

Los estudios de la distribución planimétrica de Yayahuala coinciden en que se trataba de un conjunto con una especialización ritual y administrativa, un posible templo de barrio, con sectores de vivienda adosados. Séjourné también mencionó una posible área de producción artesanal. Para completar las funciones de centro de barrio en Yayahuala conforme el modelo elaborado por Gómez y ampliado por Manzanilla (Gómez et al. 2004; Manzanilla 2007), falta la localización de funciones de intercambio, festividades y posible juego de pelota y el componente en el cual se ubicaban las residencias de las élites de administradores del barrio.

Desde las excavaciones de Séjourné, el conocimiento arqueológico de la antigua ciudad de Teotihuacan ha tenido un desarrollo que permitió estudios comparativos de las unidades de medida usadas para la construcción de los conjuntos arquitectónicos teotihuacanos. Desde esta perspectiva, Manzanilla menciona el espectro de las funciones asociadas con las dimensiones del área de distintos conjuntos teotihuacanos:

> Los complejos departamentales teotihuacanos varían considerablemente en superficie. Tlamimilolpa es muy grande (Linné 1942) y Yayahuala, Zacuala y Tetitla (ca. 3600 m² Séjourné 1966 b); otros son medianos, como Tlajinga 33 (2280 m², Storey 1992), Bidasoa (1750 m² en S2E4; Sánchez Alaniz 1989), Xolalpan (más de 1344 m²; Linné 1934), y Mound 1-2 en TC8 en Cerro Calaveras (1500 m², Sanders 1966, 1994). Otros complejos son mucho menores, como el de Oztoyahualco 15B:N6W3 (un poco mayor de 550 m²) (1996: 233).

Manzanilla retomó la propuesta de Séjourné acerca de la posible función en la escala del barrio de Yayahuala y propuso al conjunto arquitectónico entre uno de los posibles centros de barrio teotihuacanos. Los posibles centros de barrio propuestos son La Ventilla 92-94, el grupo 5`, Tepantitla, Yayahuala y Teopancazco (Manzanilla 2006: 23).

La plaza principal de Yayahuala medía unos 342 m², un tamaño que, señalan los arqueólogos, superaba el de los conjuntos con funciones habitacionales y residenciales. En una comparación del área no techada,

considerada como área ritual, con el área total en varios conjuntos arquitectónicos, Luis Barba, Agustín Ortiz y Linda Manzanilla encuentran que el área ritual de Yayahuala fue relativamente pequeña, y sus rasgos domésticos relativamente abundantes, lo cual no impidió su clasificación como posible centro de barrio teotihuacano, debido al tamaño monumental del sector de la plaza principal (Barba et al. 2007: 60).

Clase compositiva. Interpretaciones

Posiblemente hubo contrastes entre las imágenes de la plástica relacionadas con el Patio 1 de Yayahuala y aquellas que se encontraban en el sector anexo a este último. Quizás la distinción entre imágenes pudo estar marcada en el uso preferencial de soportes monumentales en el sector ritual-administrativo y soportes portátiles en el sector más relacionado con actividades de tipo doméstico. Otra posible distinción podría encontrarse en la predilección por determinada clase compositiva o por determinados motivos de la plástica. El registro disponible del *corpus* de imágenes de Yayahuala mostrará si tal distinción es pertinente.

El *corpus* de imágenes de la plástica de Yayahuala que concierne al presente trabajo se compone de escasas muestras de pintura mural que, sin duda, procedían del conjunto arquitectónico. En cuanto a las muestras de cerámica, en las publicaciones de Séjourné sólo excepcionalmente se señala la procedencia específica de éstas. Séjourné se limitó a mencionar que las piezas completas constituyen cerámica funeraria.

E. Rattray participó en el inventario de entierros y ofrendas en las bodegas del Museo Nacional de Antropología realizado en 1978, y entre otros, reconstruyó los lotes funerarios procedentes de Yayahuala con base en las publicaciones de Séjourné de 1959, 1963, y 1966 a, b y c (Rattray 2001: 107). Rattray organizó cronológicamente los tipos cerámicos procedentes de 9 lotes funerarios de Yayahuala, y reportó que de los 15 lotes restantes no hay información (Rattray 2001: 86). Desafortunadamente, las especificidades de las imágenes que portaban algunos de los tipos cerámicos estaban fuera de los límites de la investigación

publicada por Rattray, por lo tanto restan las imágenes procedentes de los catálogos publicados por Séjourné.

Los basureros de Yayahuala mostraron una estratificación que fue la base del establecimiento, por parte de Séjourné, de nueve grupos de cerámica teotihuacana (1966 b: 25-28).

Séjourné reportó que las figurillas de cerámica estaban prácticamente ausentes en los entierros de Yayahuala (1966 a: 14). Las figurillas y los sellos de Yayahuala fueron mayormente registrados como procedentes de rellenos y basureros. Actualmente se encuentran mezclados los restos de figurillas que proceden de los conjuntos arquitectónicos que excavó la arqueóloga.

En cuanto a la escultura en piedra, en el catálogo de imágenes de Yayahuala elaborado por Séjourné se presentan varias fotografías de braseros con la efigie del Dios Viejo, aunque su procedencia no se especifica, y podrían proceder de Zacuala, Yayahuala o Tetitla.

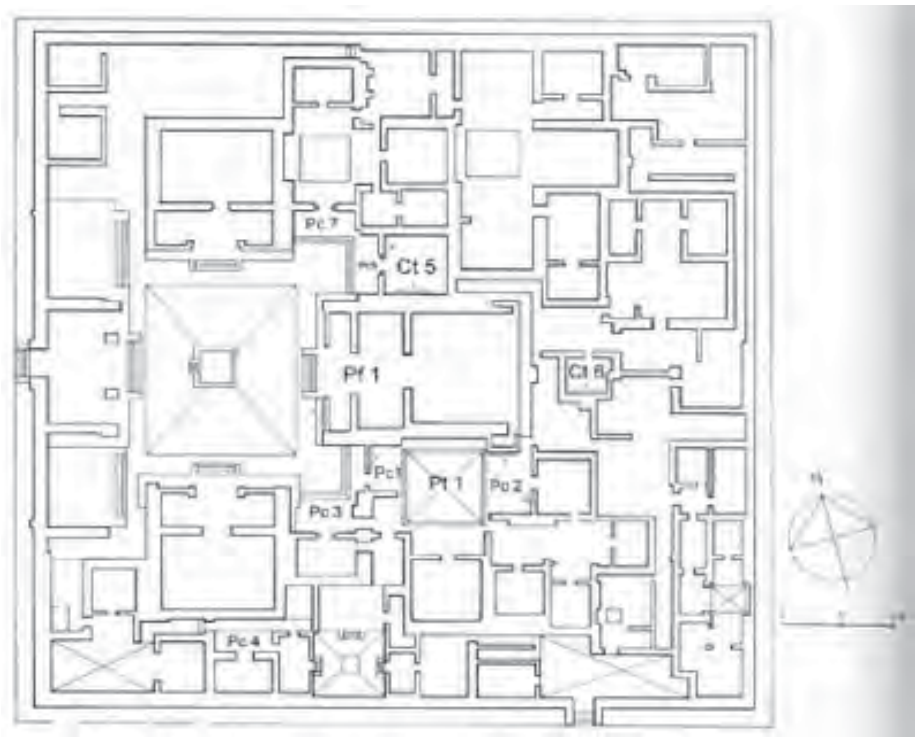
Puesto que el catálogo llamado *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica,* según la arqueóloga Séjourné, ilustra los hallazgos procedentes de Tetitla (1966 b), en este apartado se tomarán en cuenta las ilustraciones publicadas en *El lenguaje de las formas en Teotihuacan,* un catálogo en el cual Séjourné anunció que se registran los materiales proceden *del basurero del edificio de Yayahuala (15 886 fragmentos) y de los distintos niveles arquitectónicos de Tetitla (6 581 fragmentos)* (1966 a: 14), materiales que no fueron separados con claridad en la publicación. Actualmente no es posible distinguir la procedencia de muchos de los restos cerámicos, por lo tanto sólo de manera arbitraria se presentan en el capítulo correspondiente a Conjunto Arquitectónico de Yayahuala, que en este aspecto debe considerarse como una unidad con el de Tetitla y Zacuala.

Debido a las características del registro del *corpus*, cualquier posible conclusión acerca del material ilustrado en el presente capítulo atañe también a los materiales procedentes de Tetitla y de Zacuala.

CORPUS

Pintura monumental

Con base en el trabajo de L. Séjourné y A. Miller, Beatriz de la Fuente reportó que *hubo murales en el Patio 1, la Plataforma 1, los Pórticos 1-7 y en los Cuartos 5 y 6* (1995 d: 343).



Planta de Yayahuala con los espacios con restos de pintura mural marcados. Según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, p. 343.

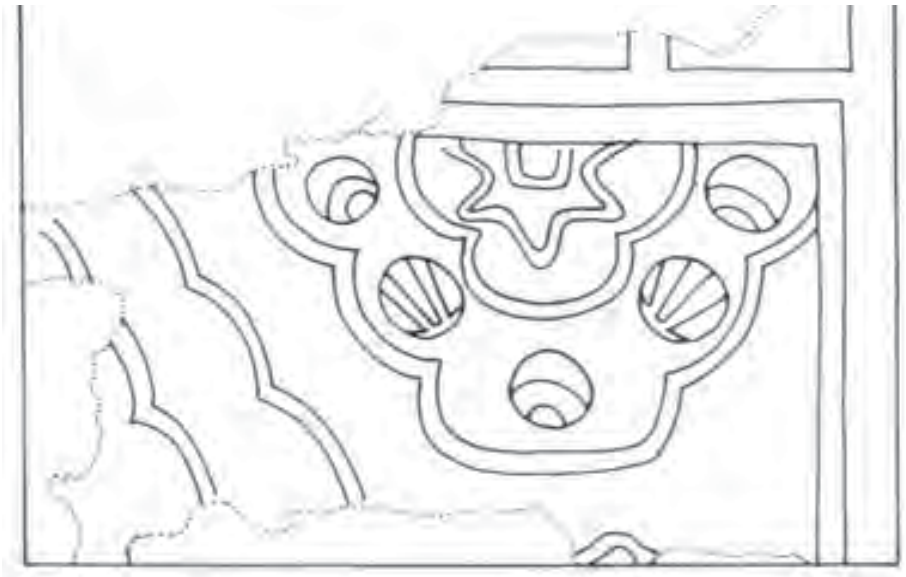
Aunque Séjourné sólo publicó tres motivos de la pintura mural procedente de Yayahuala, el plano distribucional que publicó Beatriz de la Fuente permite ver que el conjunto arquitectónico contaba con murales en varios de sus pórticos e interiores.

Los motivos de los murales que publicó Séjourné fueron: la imagen de un polilobulado con conchas y estrellas infijas, el fragmento de una escena con un ofidio y una secuencia horizontal formada por un indeterminado número de puntos.

Más allá de las connotaciones acuáticas, en los motivos plásticos conservados no hay mayor evidencia de coherencia temática.

Las imágenes de los murales publicados por Séjourné como procedentes de Yayahuala se presentan en las tres láminas siguientes.

Pórtico 1. Mural 1. Posible ambiente acuático



Yayahuala, Pórtico 1, Mural 1. Según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 22.1, p. 343.

El motivo se ubicaba cerca de la esquina sureste del Patio Principal.

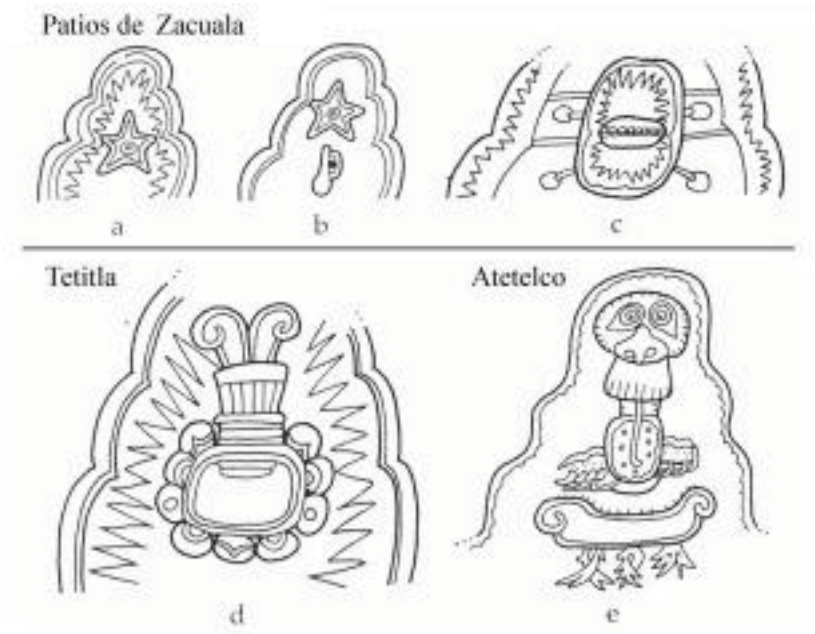
Según una propuesta de J. Nielsen, los motivos insertos y también aquellos colocados por encima de algunas imágenes del signo polilobulado constituyen topónimos (Nielsen 2006: 5). Escribió que *los signos de montaña son una parte común de las referencias toponímicas en los sistemas mesoamericanos de escritura, y Teotihuacan no constituye una excepción en este sentido* (Nielsen 2006: 5).

Nielsen presentó una argumentación basada en la presencia conjunta del signo Triángulo y Trapecio sobrepuesto al signo Estera, ambos dentro del supuesto signo /montaña/ en un espejo hallado en la Tumba Margarita de Copán.

En una primera publicación, dicho autor interpretó al diseño con forma de sierra inserto en algunos polilobulados como *agua,* y la totalidad del signo polilobulado con el *altepetl* o *poblado* mexica (Nielsen 2006: 5).

> Los signos de montaña con elementos especificadores variables bien podrían ser referencias a nombres de sitios mitológicos o bien de sitios reales e históricos dentro de Teotihuacan o en otras partes del centro de México. Por lo anterior, sugiero que el "Signo-de-Año-Escudo-Casa-Montaña" que aparece en el Espejo 1 de Copán es, asimismo, un topónimo (Nielsen 2006: 5).

Nielsen inicialmente propuso que cuando se presentan elementos con forma de *sierra* incluidos en las representaciones de *montañas*, estos denotan *agua*; aunque en un trabajo posterior, Helmke y Nielsen consideran que dicho signo aserrado fue un determinativo semántico que indicaba la cualidad pétrea de la montaña (en prensa).



Posibles topónimos en ejemplos de arte mural teotihuacano consistentes en un signo estandarizado de colina y especificadores variables, p. ej. "Antorcha-montaña" or "Lugar de antorchas" en (d): a) Zacuala (Corredor 2, Mural 4); b) Zacuala (Cuarto 2, Mural 5); c) Zacuala (Plataforma 5, Mural 1); d) Tetitla (Cuarto 16, Mural 3) y e) Atetelco (Patio 3, Murales 2-3) (dibujos de Jesper Nielsen).

Dibujos tomados de Nielsen, 2006, fig. 5, p. 4.

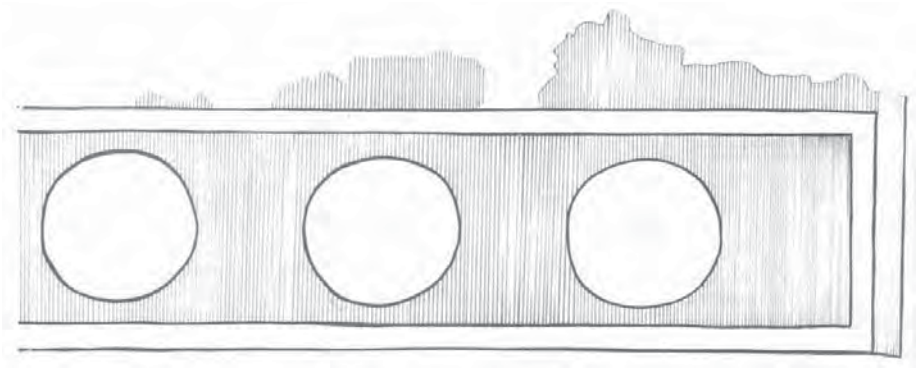
En la imagen del mural de Yayahuala que nos ocupa, los elementos aserrados están ausentes, sin embargo, el ambiente acuático se marcó por medio de diversos motivos identificados como conchas y una estrella de cinco puntas, lo cual provoca la percepción de un ambiente acuático a partir de la imagen pictórica, aunque no se ve ninguna referencia directa al *altépetl* en tanto una entidad urbana.

En la pintura mural de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, como en Zacuala, se presenta el polilobulado en una combinación de elementos básicos idéntica, que incluye algunos motivos variables; en caso de que Nielsen tenga razón y se trate de topónimos en todos los casos, entonces la combinación del elemento que el autor identifica como montaña y otros signos, como la estrella de cinco puntas y las conchas de distintas formas, fue frecuente entre los topónimos teotihuacanos expresados sobre la pintura monumental y también sobre vasijas de cerámica; como sea, topónimo o imagen locativa, se trata de temas culturales recurrentes. En el mural de Yayahuala la compleja combinación de motivos acuáticos al interior del polilobulado dificulta la identificación de un elemento que pueda constituir un nombre toponímico específico, parece que más bien pudo tratarse de la descripción plástica de un ambiente acuático con referencias a elementos topográficos.

Posibles grafemas presentes en la pintura mural del Pórtico 1. Mural 1 de Yayahuala:

YA MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 ?+ L 97 HALFSTAR 1986)

Imagen de una secuencia de puntos



Dibujo tomado de Séjourné 1966 c, fig. 134, p. 246.

La imagen que publicó Séjourné es una secuencia de puntos de la cual poco o nada se puede comentar, en ausencia de toda información contextual, salvo que estas secuencias aparecen en las etapas más tempranas de la pintura mural teotihuacana y se mantienen hasta etapas tardías.

Las secuencias de puntos tuvieron presencia en el nivel urbano, pues se encuentran en importantes edificios como la Pirámide de Quetzalcóatl en La Ciudadela, en el Conjunto de los Edificios Superpuestos, en la escalinata de la Plaza Oeste, en la Zona 2 y en La Ventilla 1992-1994. La distribución de puntos en secuencia no muestra rasgos que señalen un orden de tipo sintáctico, sino uno que más bien responde a criterios plástico-rítmicos que tal vez tenían connotaciones simbólicas de algún tipo. En algunos edificios los puntos se presentan junto con otros motivos que en combinación tienen connotaciones acuáticas o relacionadas con los sacrificios de sangre y al parecer presentan coherencia temática, no se descarta la posibilidad que constituyeran grafemas tempranos.

Posibles grafemas presentes en la pintura mural:

YA MU SHC (L 42 CIRCLE 2002 +…)

Escena con ofidio y nudo



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 c, fig. 132.

En el dibujo del fragmento de mural que publicó Séjourné y que se puede apreciar en la lámina anterior, se puede identificar una composición que probablemente pertenecía a la Clase C o mixta, con la imagen de un ofidio precedida de un posible grafema compuesto al cual actualmente no es posible identificar.

El posible grafema que se conserva en la escena con ofidio y nudo de Yayahuala es:

YA MU GC? (L 21 BOW 1986)

La presencia de pintura monumental en algunas estructuras colindantes o que limitan la plaza principal, en algunos recintos y pórticos, señalan funciones de tipo más bien ritual-administrativo que doméstico.

Cerámica

Séjourné no especifica la procedencia de las vasijas cerámicas que publicó en el catálogo que corresponde a los materiales de Yayahuala. Las imágenes de vasijas que se presentan a continuación pueden proceder de entierros u ofrendas de Tetitla, Zacuala o de Yayahuala. Acerca de la cerámica funeraria Séjourné escribió:

> Casi todas las figuras de cerámica que se conservan enteras provienen de las sepulturas […]. Estas fosas contienen generalmente cerámica nueva y restos de cuerpos incinerados, pero sin rastros de carbón (1994: 186).

Según se puede derivar de las palabras de la arqueóloga, las siguientes imágenes de vasijas corresponderían todas a cerámica funeraria:



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 130, pp. 188-189.

Se trata de una vasija con una composición de Clase C o mixta en la superficie. La escena naturalista está resuelta mediante recursos metonímicos. Sobre la escena se sobreponen elementos como una secuencia del signo 3 L 165 RE 1986, el cual es un posible grafema.

En la escena se presenta a un personaje antropomorfo frontal, posiblemente en un acto de ofrenda, ataviado con un tocado de plumas con los característicos tres puntos en la banda frontal, mismos que aparecen con frecuencia en esta clase de tocados. Sobre los tres puntos del tocado se encuentra un elemento especificador con atributos de mariposa, aunque faltan las anteojeras características. El personaje antropomorfo se sobrepone a la imagen de un ave con las alas desplegadas la cual también parece participar en la acción de ofrenda. Contiguo a la escena de ofrenda, se encuentra un elemento equivalente en importancia visual a la figura antropomorfa: al parecer se trata de una síntesis de rasgos relevantes del personaje antes descrito, pero en la cual se han eliminado los rasgos antropomorfos. Sobre esta imagen se encuentran los posibles grafemas, que pudieron marcar un nombre posiblemente calendárico, una fecha o un cargo. Hay un importante correlato a la imagen de esta vasija en el Conjunto del Sol y otro posiblemente en Atetelco; al parecer se trató de un tema mítico con cierta distribución en los edificios de las élites teotihuacanas.

Los puntos insertos dentro de los signos Ojo de Reptil fueron considerados por Langley como posibles numerales del sistema gráfico teotihuacano (1985).

Posibles grafemas pintados sobre la vasija hallada por Séjourné:

V SHC? GD (Núm. 3 L 165 RE 1986 +…)

Posiblemente en el tocado se incluyó el grafema:

V TOC GD (L 36 BUTTERFLY 1986)

Séjourné registró más recipientes de cerámica con un personaje similar al de la vasija anteriormente descrita.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, p. 190 fig. 130 a.

Posibles grafemas pintados en la vasija hallada por Séjourné:

V GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
V SHC (L 72 EYE RHOMBOID 1986 + ...)

La frecuencia con la que se presentan entre las imágenes de la plástica teotihuacana variantes de la imagen del tocado de plumas con tres grandes puntos distribuidos de manera horizontal, posiblemente señala que esos puntos tuvieron algún valor simbólico, pero seguramente no se trata de un elemento que conformó junto con otros grafemas de los tocados nombres calendáricos, puesto que el tocado con los tres puntos también se presenta con frecuencia en ausencia de posibles grafemas, como se puede ver en la lámina que sigue.



Dibujo tomado de Séjourné, fig. V.7, p. 75.

En la lámina anterior se presentan figurillas del tipo *en trono* y *semicónicas* con el tocado plano con tres grandes puntos.

Elementos como el motivo de la mariposa en los tocados antes descritos, el *trono* de algunas figurillas y la realización de figurillas *semicónicas* con los tres puntos en el tocado podrían indicar que estos últimos estaban posiblemente relacionados, en algunas circunstancias, con la referencia a ceremonias fúnebres.

Las dos láminas anteriores demuestran que en un contexto plástico de base combinatoria A, puede o no aparecer un grafema al centro del tocado y los puntos no deben considerarse como posibles numerales de un nombre calendárico.

Abajo se muestra otra vasija pintada con la figura del busto de un ofrendante, la cual, como las anteriores, posiblemente procede de Yayahuala. El ofrendante presenta un posible grafema en la base y elementos de la parafernalia que conjugan atributos del ave con los de la mariposa. El posible grafema es distinto del de la vasija de la lámina anterior, lo cual señala a los grafemas como elementos especificadores que posiblemente marcaron nombres o cargos de los personajes representados, o del personaje al cual estaba dedicada la ofrenda en el entierro.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 130 b, p. 191.

Posible grafema pintado sobre la vasija hallada por Séjourné:

V GD (L 151 PENDANT NOSE C 1986)

Como en el caso de la vasija con el motivo híbrido con rasgos de ave y de mariposa, en las vasijas dibujadas en las dos láminas siguientes presentan motivos que parecen sustituir un motivo antropomorfo contiguo, el cual fue referido por medio de imágenes gráficas que pudieron representar nombres personales, u

otros apelativos, posiblemente mediante recursos de la sinécdoque, conformando así referencias de tipo emblemático, es decir, según la definición de emblema teotihuacano que propongo, por medio de rasgos diagnósticos del personaje aludido.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 100.

Posibles grafemas pintados en la vasija hallada por Séjourné:

V GC (L 151 PENDANT NOSE C 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986)

En la lámina siguiente, Séjourné aludió a una semejanza visual interesante entre la imagen pintada sobre una vasija y un motivo pintado en un mural teotihuacano procedente de Zacuala, mostrando el principio de reducción por medio de recursos de la sinécdoque. Se trata de la imagen de un ave-ofrendante que porta, a manera de pectoral, un cartucho en forma de flor de cuatro pétalos que contiene un signo 4 L 165 RE 1986. La imagen de la vasija mantiene un juego visual entre atributos del ave y el cartucho con la flor de cuatro pétalos. El Ojo de Reptil con el posible numeral está ausente en la imagen de la vasija, lo cual podría indicar la ausencia del registro de una fecha o nombre. Por otra parte el Ojo de Reptil se presenta con

frecuencia en relación con aves en actitudes humanizadas y parece que también en murales con el tema de aves mitológicas (Paulinyi 2011).

La imagen del mural de Zacuala que se muestra en la lámina que sigue puede interpretarse como la referencia a un personaje cuyo nombre o apelativo estaba simbolizado por medio de los atributos de un ave, la cual, a su vez, está marcada con un grafema compuesto por un numeral 4 y dos grafemas: -L 160 QUATREFOIL 1986 y L 165 RE 1986.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 131, p. 192

En la imagen de la vasija posiblemente se presentó una composición de Clase C o mixta, en la cual se hizo referencia a un personaje cuya representación antropomorfa está ausente de la imagen, pero podría estar físicamente presente en el entierro. Posiblemente el personaje aludido mediante la combinación de los motivos con forma de ave y de flor, se representó por medio de atributos como las

plumas pintadas en la banda que rodea la vasija y mediante la imagen del ala. Parte del nombre personal o tal vez de un cargo se representaría, posiblemente, por medio de la imagen inscrita en el cartucho. No hay coeficiente numérico en la imagen de la vasija.

Posible grafema en la vasija hallada por Séjourné:

V GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

La imagen que se presenta en la lámina siguiente muestra una combinación de elementos gráficos compleja. Se trata de dos posibles grafemas contiguos. Otra posibilidad es que se trate de un grafema que acompaña a una escena reducida por medio de recursos de la sinécdoque.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 90, p. 124.

Se trata de una imagen que Séjourné se limitó a describir como procedente de la superficie de un *vaso de barro anaranjado* (1966 a: 124); el fragmento cerámico de la lámina anterior presenta analogías compositivas con la imagen en un tiesto

cerámico procedente de Zacuala, cuyo dibujo en la superficie se presenta en la lámina que sigue.

Posibles grafemas en el fragmento cerámico que procede posiblemente de Yayahuala:

V GC (Núm. 1? + L 212 TR A 1986 o tocado)



Dibujo tomado de Séjourné, 1994, pp. 180-181.

El estudio de la composición de ambos fragmentos presenta desafíos semejantes para su interpretación, pero el fragmento de barro Anaranjado Delgado tiene la complicación adicional de un posible grafema con un numeral antepuesto al motivo antropomorfo. El juego visual entre elementos con posibles numerales y la ausencia de ellos se ha observado entre imágenes sobre vasijas en los ejemplos anteriores. En ocasiones hay posibles elementos nominales con la presencia de posibles numerales, y en ocasiones esos posibles elementos nominales se presentan sin numerales.

Puede ser que los componentes con numerales representaran nombres calendáricos, aunque podría tratarse de ejemplos de prohibiciones culturales aún no entendidas cabalmente en el uso de ciertos tipos de nombres.

Séjourné publicó dibujos de otras vasijas en otros catálogos, sin especificar su procedencia.

Figurillas

Séjourné reportó que en basureros y escombros de Yayahuala y de Tetitla encontró 22 477 figurillas (1994: 50). El catálogo de figurillas que publicó Séjourné como procedente de Yayahuala y de Tetitla, en realidad tiene piezas que se publicaron también en el catálogo de Zacuala, lo cual limita las posibilidades de interpretación de posibles relaciones entre un conjunto arquitectónico específico y las figurillas de cerámica.

Al enfrentarse a la publicación de una muestra de los materiales hallados durante sus excavaciones, la arqueóloga procuró un registro de los estilos de los peinados y vestidos que observó en los tipos de figurillas que observó. Haciendo suyo un método de interpretación que se remonta a los trabajos de Eduard Seler en Teotihuacan, la arqueóloga comparó los diseños de peinado e indumentaria, con los datos que registraron los frailes cronistas del s. XVI, con el fin de identificar a los personajes representados.

A continuación se presentan varias láminas con imágenes de figurillas según publicaciones de Séjourné. Cuando las figurillas están agrupadas en una sola lámina, es porque así las presentó la arqueóloga. En algunos casos no se reproduce la totalidad de la lámina según la publicó Séjourné, sino únicamente aquellas imágenes que contienen datos que atañen al objeto del presente estudio.

La secuencia de las láminas que presenta Séjourné fue alterada debido a los propósitos del presente trabajo.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 24.

Los puntos en los tocados por lo general no son considerados como numerales debido a su falta de coordinación con posibles grafemas para conformar compuestos.

La repetición de dos, tres o más motivos idénticos en secuencia horizontal, como por ejemplo los círculos concéntricos, las flores de cuatro pétalos, borlas u otros motivos, es común en los tocados de las figurillas y pudo constituir parte de un código marcador de estatus. Posiblemente la cantidad de signos en las imágenes de los tocados se elegía según el estatus del personaje representado,

como sugiere Paulinyi para el caso del tocado de borlas (2001). Cuando no se presentan posibles grafemas en los tocados, hay un énfasis en las imágenes en las orejeras. No está claro si los motivos en las orejeras de las figurillas pueden considerarse como grafemas, y cuál sería la relación de éstos con los posibles grafemas del resto de la indumentaria. Es notorio que la rica variedad de posibles grafemas que se observa en las orejeras teotihuacanas no está representada en las orejeras de las figurillas, posiblemente por la dificultas que representaba el registro adicional de signos en figurillas de tamaños reducidos.

La posición de los posibles grafemas en los tocados es variable: éstos pueden encontrarse en la parte superior del tocado, formando una franja continua, pueden ocupar sólo un extremo o pueden ubicarse en ambos extremos. También pueden estar en la parte media del tocado, en el centro o en cualquiera de los dos extremos. Un mismo motivo identificado como posible grafema puede presentarse en tocados con formas variadas y distintas.

En ocasiones los motivos presentados en las orejeras coinciden con los posibles grafemas de los tocados, pero esto no siempre es así.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas en los tocados:

FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
FT GD (L 171 ROUNDEL 1986) + GD (L 171 ROUNDEL 1986)
FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)
FT SHC? (GD (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 34.

Los posibles grafemas en los tocados se presentan como motivos indivisibles y también como compuestos. Los motivos indivisibles se pueden repetir en distintas posiciones del tocado o combinarse con motivos distintos.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

FT GC? (L 171 ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986) + (--L 144 PANACHE FEATHER 1986?)

FT GC? (L 21 BOW 1986 + --L 144 PANACHE FEATHER 1986?)

FT GD (-L 18 BIRD 1986)

FT GD (L 21 BOW 1986)

FT SHC? (GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

FT GD? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986?)

Hay muestras en las cuales dos elementos que aparecen como discretos en algunos casos, se combinan formando un posible grafema compuesto, como sucede también en otros medios de la plástica teotihuacana, por ejemplo los elementos con la configuración de la cuerda y el ave en los murales de Totometla.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 36.

El dibujo que publicó Séjourné presenta un elemento que no está publicado con frecuencia en otros catálogos de la plástica teotihuacana: se trata de un tocado que en posición de posible grafema exhibe un motivo con la configuración de una mano.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

FT SHC? (GD? L 42 CIRCLE 2002 + …)
FT GD (L 2 ARM 1986? O L 98 HAND 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 37.

En la lámina anterior se puede ver una muestra en la cual dos posibles grafemas en un mismo tocado están en posiciones separadas y no forman compuestos, se trata del Nudo y del signo conocido como Círculos Concéntricos.

En tanto los mismos motivos identificados como posibles grafemas se presentan en tocados con formas variadas, las posibilidades de interpretación resultan las siguientes:

a) Los valores del grafema y del tocado se determinan mutuamente o se complementan.

b) El valor del grafema determina el valor del tocado.

c) El tocado determina el valor del grafema.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

FT SHC? (GD (L 171 ROUNDEL 1986) + GD (L 171 ROUNDEL 1986) + GD (L 171 ROUNDEL 1986)

FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986) + GD (L 21 BOW 1986)

FT SHC? (VB 37 DOS CÍRCULOS 2012 + …)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 40.

En la lámina anterior se presentan posibles grafemas que se sobreponen directamente a la frente de algunos personajes, lo cual parece darles un estatus distinto de los que llevan signos en los tocados y posiblemente está relacionado con la representación de personajes muertos.

Los posibles grafemas en los tocados en ocasiones coinciden con las orejeras.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas en la frente y en el tocado de las figurillas:

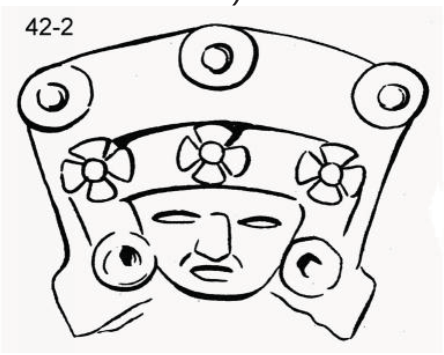
FC GD (--L 224 TUFT 1986?)
FIG FTE GD (VB 38 FIGURA CON FLECOS 2012)
FIG FTE GD (L 42 CIRCLE 2002)
FT SHC? GD (L 81 WATERLILY 2002 +…)
FT SHC? GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)
FT SHC? GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 +…)
FT SHC? GC? (-L 160 QUATREFOIL 1986? + L 218 TRILOBE 1986 +…)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla:

FT GD? (L 31 BUNDLE B 1986) + GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD? (L 31 BUNDLE B 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42

Se presenta una sobreposición, al parecer poco frecuente, de dos secuencias horizontales continuas.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (L 171 ROUNDEL 1986 + …) + SHC? GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42.

Compuesto antorcha flor

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD? (L 31 BUNDLE B 1986) + SHC (GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42.

Un elemento muy poco frecuente en el *corpus* publicado de imágenes teotihuacanas se registra en la lámina anterior y en la que sigue: tres puntos en posición vertical en la posición central del tocado.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (VB 39 TRES CÍRCULOS VERTICAL 2012) + GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42.

En la lámina anterior y en la que sigue hay imágenes de dos tocados con pocas diferencias entre sí, los cuales sin embargo presentan dos posibles grafemas levemente distintos. Se trata de la flor de cuatro pétalos con y sin imágenes de aspas al interior de los pétalos, Langley los clasifica bajo una misma denominación.

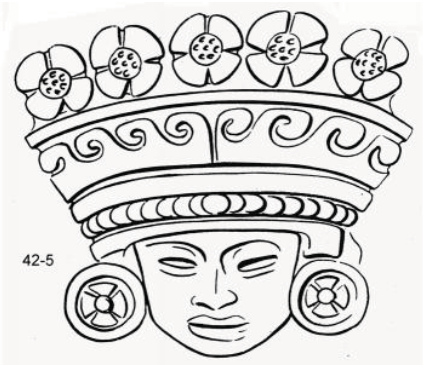
Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986? + …)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42.

Los posibles grafemas en las orejeras no coinciden con los del tocado.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42.

En esta figurilla las orejeras repiten el signo del tocado. La cantidad de cinco signos, marcada por la repetición del posible grafema es frecuente en los tocados teotihuacanos y puede ser significativa. Como puede confirmarse, no sólo los tocados de borlas presentan repeticiones de signos en cantidades recurrentes.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC (GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, fig. 42.

En la lámina anterior y en la siguiente se puede observar cómo en algunos casos y en detrminados tipos de tocados, los elementos específicos eran los posibles grafemas. Ambos tocados comparten forma, textura y el grafema colocado al centro, pero hay diferencias entre la forma y la cantidad del resto de los posibles grafemas. Mediante los tipos de tocado seguramente se exhibían determinados rasgos del portador como podrían ser el género, estatus social, cargo, oficio, rol en

una actividad social, etc. Por otra parte, los posibles grafemas marcaban distinciones más específicas de la identidad personal.

Posible grafema en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 42.

El ave colocada en una posición lateral en las imágenes de las figurillas se presenta en combinación con signos diversos.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (--L 144 PANACHE FEATHER 1986) + GD (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (-L 18 BIRD 1986)

PENACHOS CON POSIBLES GRAFEMAS

El Tocado de Plumas es un signo controversial del cual algunos autores sostienen que pudo ser portador del *signo del año teotihuacano*. El signo *Hilera* o *Penacho de Plumas* fue descrito por Langley como imagen portadora de *signos de notación*. La configuración del signo que presenta Langley como muestra típica del Tocado de Plumas se muestra en la lámina que sigue:



Dibujo según Langley 1986, figs. 32 y 33, p. 118.

El autor señala que los signos que se incluyen en la estructura del tocado conforman columnas verticales de dos o tres signos. Langley describe ejemplos de imágenes de este tipo de tocado en vasijas de cerámica y pinturas murales, no incluye tocados de este tipo entre los atributos de las figurillas de cerámica.

El tocado de plumas como contexto en el cual se sobreponen posibles grafemas también está presente en las figurillas de cerámica. Se puede observar que, en las figurillas, el tocado puede variar en texturas y en detalles de la configuración, conservando una forma general característica. Hay muchas variantes de este tocado entre las figurillas, generalmente llevan signos distintivos que podrían constituir grafemas.



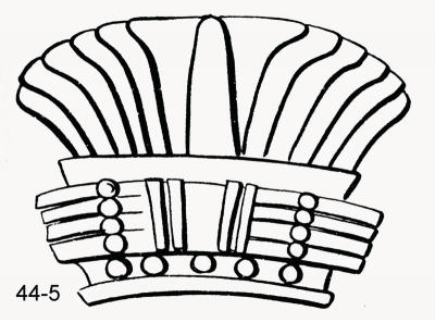
Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Un tocado semejante al de la imagen de la lámina anterior fue identificado como *signo del año* por Caso. En la imagen del tocado registrada por Séjourné el signo Triangulo y Trapecio están ausentes, pero hay un elemento central dentro de un cartucho en posición de grafema. En tanto fue la imagen del tocado que portaba

una figurilla, posiblemente el signo central denotaba un nombre o cargo. Hay cinco puntos en secuencia en la parte inferior del tocado, aunque, dado que la secuencia en la misma posición se presenta en otras muestras, como puede verse en la lámina que sigue, posiblemente esos puntos denotaban algún tipo de grado, pero no un numeral que acompañaba a un grafema.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GC ? (5 + L 165 RE 1986?)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

En el tocado con penacho de la lámina anterior pudo haber un numeral 5 o incluso 13, aunque la imagen de la lámina que sigue parece confirmar otro uso de los puntos en secuencias horizontales en los tocados, pues se presenta en ausencia de otro posible grafema.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GC? (Núm. 5?, 13? (L 30 BUNDLE 1986)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD? (Núm. 11?)

Otras imágenes muestran que las secuencias de signos sobrepuestos al tocado en posición vertical no son las únicas en los tocados de plumas. Como se puede ver en las láminas siguientes, resulta necesario tomar en cuenta las secuencias de signos que se repiten formando una banda en posición horizontal en la parte central de las imágenes de los tocados.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 41.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

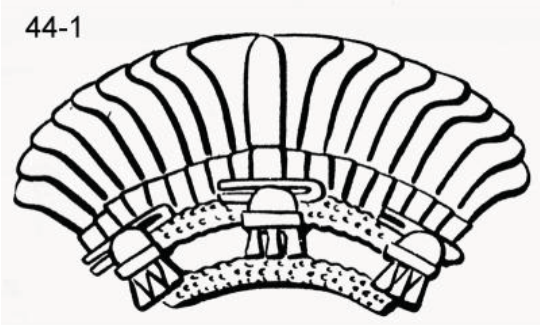
FT SHC? GC? (L 218 TRILOBE 1986 +…)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 43.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

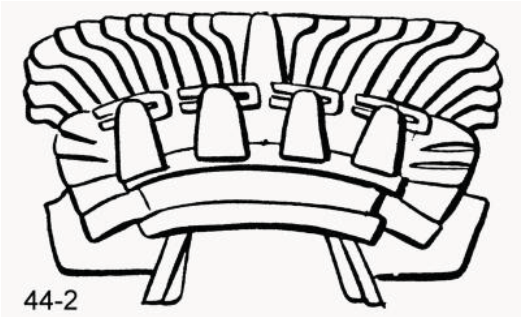
FT SHC? (GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + …)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + …)

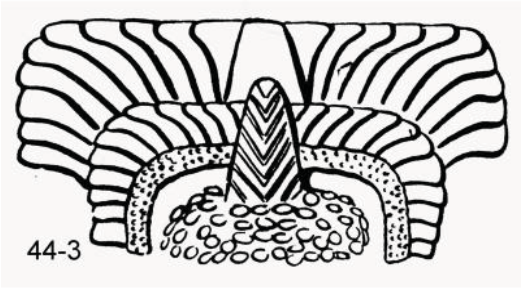


Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + …)

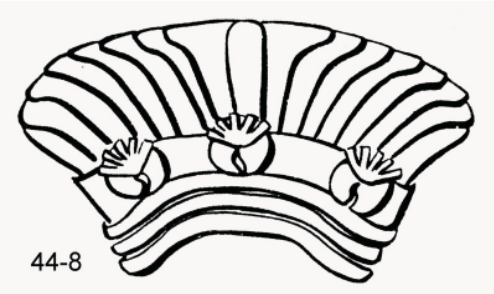
Las secuencias horizontales de elementos de configuración repetida comúnmente se presentan en número de cinco, tres o dos componentes.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

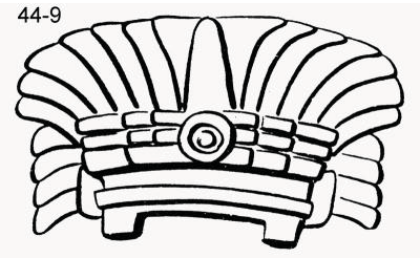
FT GD? (--L 127 LEAF 1986?)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (VB 40 SEMILLA? 2012)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

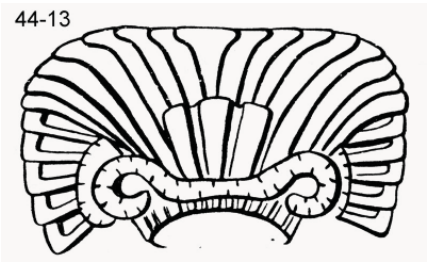
FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

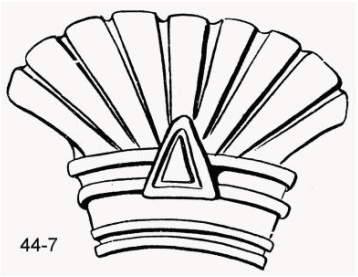
FT SHC? GC? (L 218 TRILOBE 1986 + VB 41 TRILOBULADO RAYOS 2012) + …



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

GC? (L 17 BIGOTERA 1986 + VB 42 VASIJA? 2012)

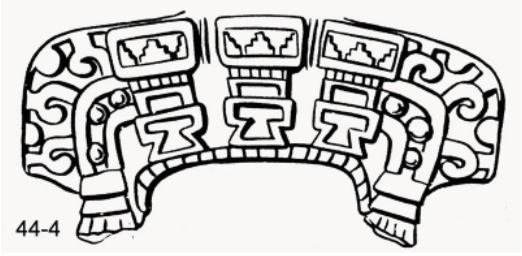


Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (VB 43 TRIÁNGULO 2012)

En la imagen del tocado de la lámina que sigue, las plumas están ausentes.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 44.

En este tocado de figurilla posiblemente se registró una imagen locativa construida mediante un grafema compuesto. También es posible que la parte inferior del posible grafema represente una estructura con talud y tablero que formaba parte de un signo unitario indivisible.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GC? (L 208 TEMPLE 1986 + L 151 PENDANT NOSE C 1986) + …

LAS ANTEOJERAS EN POSICIÓN DE POSIBLE GRAFEMA

El signo conocido como *Anteojeras* se presenta en tocados de configuraciones diversas.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 46.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GC? (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + -L 18 BIRD 1986)

Séjourné presentó imágenes en su catálogo que permiten identificar algunos atuendos de las figurillas que se muestran con tocados con características semejantes al de la lámina anterior.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 74.

La figurilla de la derecha de la lámina se muestra con el mismo tocado de la lámina anterior, con excepción de las anteojeras, viste un traje acolchado y un pectoral con la figura de un crótalo. Parece que se trató de la imagen de un grupo social.

Posibles grafemas en tocados y pectorales de las figurillas de la lámina anterior:

Pectorales:

PEC GD? (-L 164 RATTLE SERPENT 1986)

Tocado:

FT GD (-L 18 BIRD 1986)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 75.

En la lámina anterior se muestra el mismo traje acolchado, pero con tocados diversos, muchas veces relacionados con anteojeras o aves. Al parecer, estas figurillas podían registrar la imagen de un grupo social con distinciones individuales.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas en la frente, en el pecho y en el tocado:

Figs. 1 y 2. FT GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + -L 18 BIRD 1986) + G? (VB 44 VERDURA? 2012)

Fig. 3. PEC Posiblemente no se trate de grafemas sino de un conjunto de motivos con valor de tipo heráldico.
Fig. 4: FT GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986)
Fig. 5: FT G? (L 108 HEAD BIRD 1986)
Fig. 6: Figurilla de posible infante muerto. No hay posibles grafemas.
Fig. 7: No hay posibles grafemas.
Fig. 8: FTE GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986)
Fig. 9: PEC ¿?

En el posible grupo social que vestía el traje acolchado, el signo anteojeras puede presentarse directamente sobre la frente o en el tocado. Llama la atención como también se vistió con el mismo atuendo a figurillas que podrían representar infantes muertos. Séjourné relaciona la imagen del traje acolchado en las figurillas con trajes mostrados en imágenes de guerreros del Posclásico, por ejemplo, en Chichén Itzá.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 18.

En la lámina anterior y en la que sigue, se presenta la combinación recurrente de los siguientes posibles grafemas:

FT GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 21 BOW 1986)



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 102.





Figurilla según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 48. Dibujo de mural de Techinantitla según van Stone, tomado de
https://webspace.utexas.edu/jgk1102/teotihuacan.htm

Otra combinación recurrente de atributos son las anteojeras sobre los ojos del personaje representado con el Tocado de Borlas, que no es nada menos que el Tocado de Plumas con las borlas como atributo distintivo.

El número de borlas y de otros signos como las flores, en el tocado de plumas varía de una a cinco.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + …



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 48.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (L 206 TASSEL 1986)

Se ha observado que los tocados de plumas pueden contener atributos específicos variados, entre ellos, las borlas, que se han relacionado con los más altos cargos administrativos teotihuacanos (Paulinyi 2001). Posiblemente el tocado de plumas caracterizaba a distintos grupos de élite teotihuacanos, mientras que los distintos grafemas en estos tocados indicaban el tipo de cargo administrativo y rango al cual se adscribían los portadores, a través del número de grafemas idénticos que conformaban secuencias horizontales sobre los tocados. En ocasiones los grafemas podrían referir a nombres personales individuales.

OREJERAS

Sobre las orejeras teotihuacanas se presenta un cúmulo de signos de los cuales muchas formas fueron registradas por Langley como *signos de notación*. No es claro si hay que considerar a todos estos signos como posibles grafemas y de qué manera interactuarían éstos con otros componentes del vestido teotihuacano.

Séjourné presentó un catálogo de dibujos de orejeras (Séjourné, 1966 a). La variedad de signos en las orejeras no está representado en las figurillas de cerámica, aunque es estas últimas al parecer se registraron los atavíos característicos de varios grupos sociales y posiblemente también de personajes teotihuacanos. Llama la atención que hay escasos signos compuestos entre las orejeras, si fueron grafemas sin duda se trató de logogramas.

Posibles grafemas en las orejeras reproducidas en dibujos publicados por Séjourné:

OR G? (-L 200 SQUASH 1986)
OR G? (L 42 CIRCLE 2002)
OR G? (L 171 ROUNDEL 1986)
OR G? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
OR G? (L 83 FLOWER 2002 o -L 160 QUATREFOIL 1986)
OR GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 229 TT 2002.bmp? + -L 160 QUATREFOIL 1986)
OR G? (L 36 BUTTERFLY 1986)
OR G? (L 162 QUINCROSS 1986)
OR G? (VB 45 VIEJO CON BASTÓN 2012)

OR G? (VB 2 ZOO PUNTOS 2012)
OR G? (L 103 HEAD CANINE 2002?)
OR G? (-L 202 STAR A 1986)
OR G? (L 156 PINWHEEL 1986)
OR G? (-L 18 BIRD 1986)
OR G? (L 108 HEAD BIRD 1986)
OR G? (VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR GC? (VB 1 EMBLEMA DT 2012 + L 21 BOW 1986 + VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR G? (GC (VB 1 EMBLEMA DT 2012 + L 162 QUINCROSS 1986.)
OR G? (L 165 RE 1986 3, 4, 5)
OR G? (L 221 TRISPIRAL 1986)

Y muchos otros motivos no registrados en el catálogo de Langley, los cuales requieren de un trabajo de registro y estudio que excede los límites de la presente investigación.

En la lámina que sigue se presenta una orejera o quizás un sello con una imagen zoomorfa acompañada por un numeral. Podría tratarse de un nombre de día del calendario, sin embargo su configuración es extraña a la de los mamíferos usados en el centro de México para marcar los nombres de los días. El zoomorfo no se acompaña por ningún elemento identificable con un *signo del año* y no coincide con los cargadores del año del Grupo I propuestos por Urcid como posible grupo usado en el calendario de Teotihuacan (Urcid 2010: 5).



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 55.

Posibles grafemas en el sello u orejera de la lámina anterior:

OR? GC (1 VB 46 ZOOMORFO A TLACUACHE? 2012)

A continuación se presentan otras imágenes de orejeras o sellos con numerales:



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 58.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

OR? (4 VB 2 ZOO PUNTOS 2012)
OR? (5 VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR? (8 VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR? (3, 5 y 4 L 165 RE 1986)

También hay posibles grafemas sobre cuerpos y fajas de figurillas masculinas, y es necesario aún realizar un trabajo de clasificación de estos materiales, tomando en consideración los grafemas. Sólo mencionaré algunos.

Posibles grafemas de la publicación de Séjourné (1966 a):

PECTORAL:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)
FIG GD (L 21 BOW 1986)
FIG GD (L 62 EYE 1986)
FIG GD (L 187 SHEL BB 1986)
FIG GD (L 48 CIRCLE SET 1986)
FIG GD (-L 164 RATTLE SERPENT 1986)

FIG GD (VB 47 CASCABEL 2012)

FAJA:
FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)
FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
FIG GD (L 21 BOW 1986).

Toda la combinatoria posible de los grafemas en la indumentaria teotihuacana muestra un cuadro complejo cuyos significados aún es necesario estudiar.

SELLOS

Llama la atención en los sellos teotihuacanos que con frecuencia se recurre a una estilización formal característica de estos materiales, que está ausente en otros medios de la plástica. Debido a esta estilización, en ocasiones resulta difícil reconocer motivos típicamente teotihuacanos.

Aunque existen sellos encontrados en entierros, Séjourné no reportó haber hallado ninguno procedente de los contextos funerarios en Yayahuala. Tampoco especificó el contexto arqueológico de estos materiales, más allá de que proceden de materiales de rellenos y de basureros, por lo tanto, resulta posible tan solo suponer que el *corpus* de estos materiales puede proceder de Yayahuala, al menos parcialmente. Llama la atención la gran variedad los sellos y que aquellos en desuso no fueran destruidos, sino simplemente desechados. Pero es aún más llamativo el hecho de que sellos con motivos similares procedieran del mismo conjunto arquitectónico y posiblemente tuvieron un uso contemporáneo. Todo lo anterior parece dar cuenta de un uso amplio y no muy restringido de estos materiales.

El uso de sellos para estampar marcas sobre el cuerpo o ropa durante actividades rituales es posible, pues se considera que Yayahuala pudo constituir un templo de barrio, sin embargo también en este conjunto arquitectónico debió llevarse a cabo una labor administrativa, la cual pudo haber sido agilizada mediante marcadores del tipo de los sellos.



Sellos. Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 138, p. 205.

Posibles grafemas en sellos publicados por Séjourné:

SE GD (-L 19 BIRD DORSAL 1986
SE GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986
SE GD SHC GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986 +…)
SE GD (VB 48 ZOO B 2012)
SE GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
SE GC? (+ -L 160 QUATREFOIL 1986 + -L 160 QUATREFOIL 1986)

Los sellos pudieron haber indicado propiedad, destino o procedencia de objetos. También pudieron haber servido para colocar marcas perecederas sobre el cuerpo de determinados individuos, tal vez trabajadores, o partícipes en determinadas actividades.

Algunos debieron ser sellos para la pintura corporal de determinados personajes.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 138.

En la lámina anterior se presenta el siguiente posible grafema:

SE GD (VB 49 ESPIRAL DOBLE 2012)

En la lámina que sigue se puede observar la imagen de un personaje teotihuacano marcado con figuras semejantes a las que se podía obtener mediante el sello de la lámina anterior.



Atetelco Patio Blanco Corredor 1 Mural 2. Según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente 1995, fig. 18.10, p. 214.



Sellos. Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 139, p. 207.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

SE GC? SHC (-L 18 BIRD 1986 + -L 18 BIRD 1986 + -L 18 BIRD 1986)
SE GD (4 L 8 BANDS INTERLACED 2002)
SE GD (VB 50 VENADO? 2012)
SE GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 162 QUINCROSS 1986 + L 172 SALTIRE 1986)
SE GD (VB 33 PLANTA CON RAÍCES 2012)

Un motivo llama la atención por ser sumamente escaso en Teotihuacan. Se trata de una figura fitomorfa con las raíces expuestas presente en la pintura mural de Techinantitla, donde fue relacionada con topónimos. No dudo que pudiera haber sellos con imágenes locativas, pero hasta ahora, esos artefactos han estado

relacionados más bien con la marcación gráfica de atributos de representantes de determinados grupos sociales o nombres personales de algún tipo.



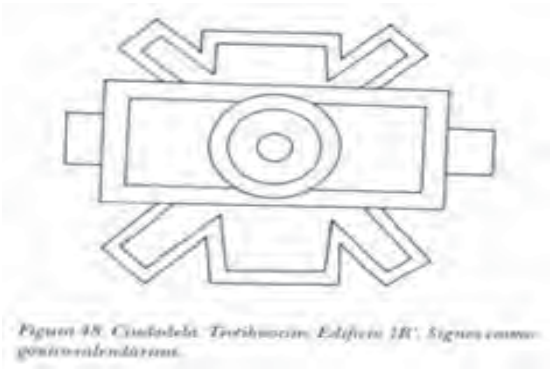
Sellos. Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 140, p. 208.

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

SE GD (L 162 QUINCROSS 1986)
SE GD (L 172 SALTIRE 1986)
SE GD (L 8 BANDS INTERLACED 2002)
SE GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 214 TREFOIL 1986)
SE GD (L 120 HEAD SERPENT P 1986)
SE GD (VB 51 BATRACIO? 2012)
SE GD (VB 52 COSMOGÓNICO CALENDÁRICOS 2012)
SE GC? (VB 53 CRUZ CON CENTRO 2012? + L 172 SALTIRE 1986?)

En la lámina anterior se dibujó un motivo que puede tener un uso muy antiguo en Teotihuacan. El motivo geométrico conocido como *signo cosmogónico-calendárico* se presenta como muestra del tipo de imágenes que caracterizan la primera fase estilística de la pintura mural teotihuacana.





Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 140; Lombardo 1995, p. 19, fig. 48.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 141.

En otros sellos frecuentemente se presentan imágenes compuestas que no tienen paralelo entre los signos de notación registrados por Langley.

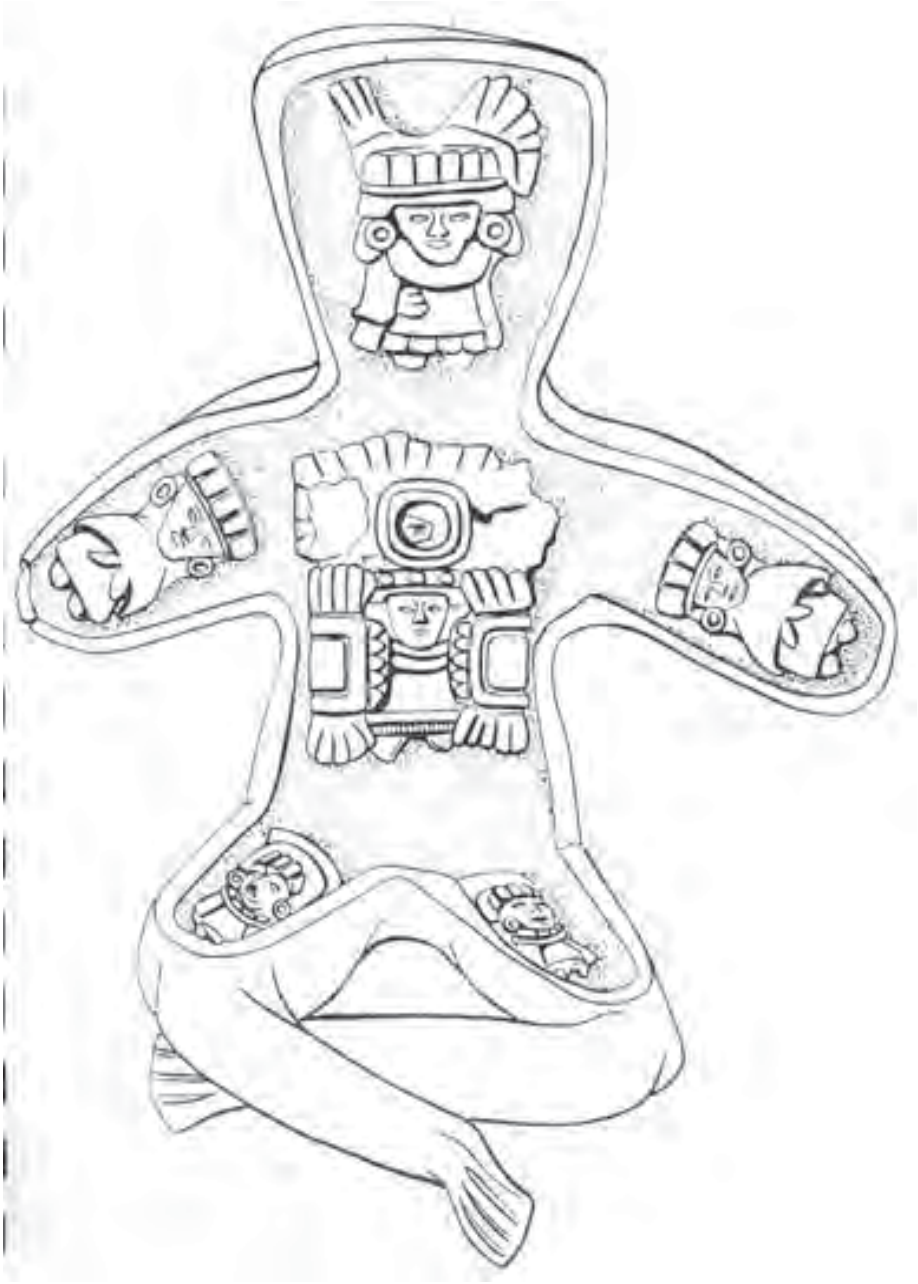
En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

SE GD (L 99 HAND A 1986)
SE GD (-L 55 DART 1986)
SE GD (L 208 TEMPLE 1986)

Anfitriona

Posiblemente haya habido escultura en piedra en forma de braseros con la efigie del Dios Viejo en Yayahuala, pero lo anterior no está claro en las publicaciones de Séjourné.

Hay una figura de cerámica del tipo denominado Anfitriona, que en su interior contenía una figurilla miniatura que en su tocado de plumas tiene marcado un cartucho, el cual desafortunadamente no es identificable.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 193.

Como el tocado de la figurilla se representó no como signo discreto, sino como la imagen de un objeto de uso, es posible considerarlo como un posible nombre personal de un personaje, adjunto al cargo marcado por el tocado de plumas.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 193.

ANEXO Grafemas publicados por Alfonso Caso

Otros grafemas teotihuacanos relacionados con el calendario

En 1966 A. Caso publicó “Dioses y signos teotihuacanos”, un artículo dedicado a la clasificación de las imágenes en el cual presentó *signos de escritura* hallados

durante distintas excavaciones y publicados por varios autores. Varias de las imágenes estudiadas por Caso pueden provenir de vasijas de cerámica que con cierta frecuencia presentan posibles grafemas esgrafiados o sellados en el fondo o en la parte externa. Caso con frecuencia no indica la procedencia de los posibles grafemas, aunque retomó algunas de las publicaciones de Séjourné; por esta razón se incluyen de manera arbitraria como material adicional en este apartado.

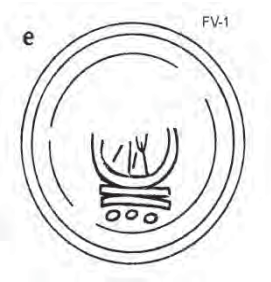
En un esfuerzo por establecer las características del calendario teotihuacano, el Caso publicó varias imágenes de posibles grafemas acompañados por numerales menores a trece. Relacionó los numerales mencionados con el sistema de representación numérica con base en imágenes de puntos y barras.

Además de Caso, otros autores se han ocupado del problema de la relación entre las imágenes de la plástica teotihuacana, el sistema de representación numérica y el calendario mesoamericano. Langley aportó observaciones y reflexiones relativas al sistema de representación numérica en Teotihuacan, ampliando así el *corpus* de las muestras de posibles numerales teotihuacanos publicado por Caso. Mencionó que la representación de números mediante el sistema de puntos y barras fue el más antiguo del que se tiene conocimiento en Mesoamérica. Langley subrayó la escasez en el registro arqueológico teotihuacano de números en este sistema y sugirió la posibilidad del uso de otro sistema de registro numérico que coexistió en Teotihuacan con el de puntos y barras, basado exclusivamente en puntos, *así como ocurrió en otras culturas del altiplano central que sucedieron a la teotihuacana* (Langley 1986: 141). Es necesario mencionar que conforme a os estudios de Langley, las muestras con posibles representaciones de numerales llevan, por lo general, coeficientes no mayores a trece.

J. Urcid retomó los avances de Caso y propuso recientemente una reconstrucción comparativa de las listas de los días de varios calendarios mesoamericanos, con base en el calendario zapoteca. Identificó diez días, de las

veinte posiciones que conformarían la lista completa de días del calendario teotihuacano. La lista de días propuesta por Urcid tiene como punto de partida el reconocimiento de la imagen de un día del calendario teotihuacano por parte de A. Caso. Urcid propuso la posición en la secuencia de los días de la imagen gráfica de un posible día del calendario teotihuacano cuyo referente, según Caso, fue un ojo. Urcid propuso que el *glifo* /ojo/ podría ocupar, como en otros sistemas calendáricos del México central, la dieciseisava posición en la secuencia de los días (Urcid 2010: 5-6). Urcid está de acuerdo con una propuesta que varios autores sostienen, relativa al signo Tocado de Plumas marcado con el signo conocido como Triángulo y Trapecio como portador del año, para explorar la posibilidad de reconstrucción del sistema de portadores del año teotihuacano.

A continuación se muestran los dibujos publicados por A. Caso de signos teotihuacanos acompañados por numerales en el sistema de puntos y barras.



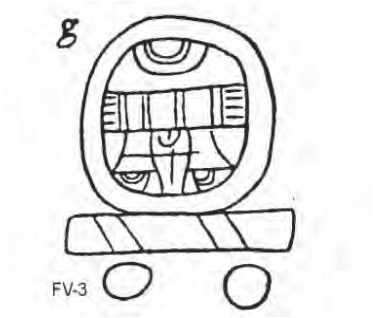
Dibujo en un fondo de cajete procedente de Tetitla. Dibujo según publicación de Séjourné 1966, fig. 126.

Algunos signos unitarios con cierta frecuencia se presentan esgrafiados o sellados en el fondo de cajetes teotihuacanos de distintos tipos cerámicos y en distintos contextos arqueológicos. En el fragmento de grafema de la lámina anterior y el de la lámina siguiente hay motivos que no se encuentran catalogados por Langley y al parecer no tienen réplicas en otras muestras teotihuacanas. Aunque no es posible identificar al signo esgrafiado en el cajete de Tetita con las imágenes de los signos de los días reconocidos en calendarios mesoamericanos, por las características de su composición, de su ubicación en el soporte, así como por encontrarse junto a un numeral, considero que es necesario incluirlo en el

inventario de posibles grafemas teotihuacanos. En ambas muestras puede tratarse de nombres calendáricos o de fechas conmemorativas de algún evento.

Grafema esgrafiado:

VA GC (Núm. 13 VB 54 DESCONOCIDO A 2012)



Según dibujo publicado por Caso, 1966, p. 264.

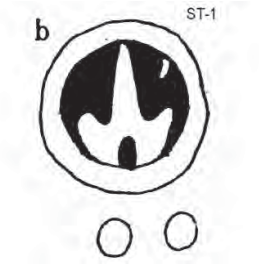
En la lámina anterior se reproduce el dibujo de un grafema grabado en el fondo de una vasija trípode donada por Hoffman al Museo Nacional. En el exterior de la vasija está esgrafiado un cartucho que contiene un *quincunce*. La *Vasija de Hoffman*, fue presentada como parte de la evidencia de una escritura teotihuacana por H. Beyer y más adelante por A. Caso, para argumentar la existencia de un sistema de numeración de puntos y barras en Teotihuacan (Caso 1967: 143). No ha sido posible identificar la configuración completa del elemento esgrafiado en la vasija con la de los signos de los días en calendarios mesoamericanos, pero seguramente se trata del signo que Langley denominó *Manta Compound,* usado como u nombre personal o como una fecha.

Grafema esgrafiado en la vasija Hoffman:

VA GC (Núm. 7 + VB 55 MANTA 2012)

Tres *glifos* sobre una serpiente de tecali teotihuacana

En la publicación de 1966, Caso publicó los siguientes cuatro *glifos* con números, que podrían indicar fechas del *Tonalpohualli*. El segundo no fue registrado en el catálogo de Langley.

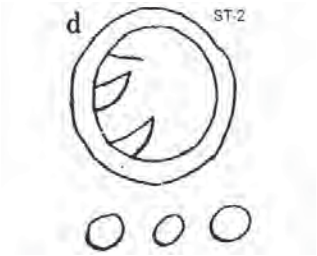


Según dibujo publicado por Caso, 1966, p. 264.

La composición que se muestra en la lámina anterior representa para Caso el día /2 Pedernal/.

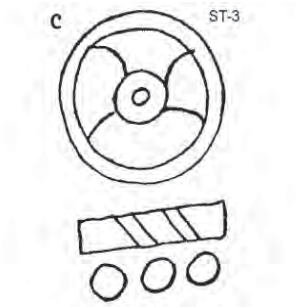
Grafema esgrafiado:

GC (NUM 2 + L 57 DARTPOINT 1986)



Según dibujo publicado por Caso, 1966, fig. 42d.

Caso evitó interpretar la imagen de la lámina anterior pues se encuentra deteriorada.



Según dibujo publicado por Caso, 1966, fig. 42c.

En la nomenclatura de Caso, en la lámina anterior se presenta la imagen del *glifo* /turquesa/ sobrepuesto al /numeral 8/. Para Séjourné se trata del *glifo /ollin/.* Urcid acepta la identificación del signo como día /movimiento/, el cual posiblemente ocupaba decimoséptima posición en el calendario.

Grafema esgrafiado:

GC (NUM 8 + L 156 PINWHEEL 1986)

Caso publicó la imagen de la lámina que sigue sin mencionar sobre qué soporte se encuentra y añadió que considera que se trata de un *glifo* presente entre los zapotecas en Xochicalco y Chalco, el cual representa un objeto anudado (1966: 275). Urcid acepta la identificación de Caso como el día en la décima posición del calendario.



Según dibujo publicado por Caso, 1966, fig. 42 f.

Puede tratarse del signo registrado por Langley como L 30 BUNDLE 1986, en tal caso el grafema se conforma como sigue:

GC (NUM 13 + L 30 BUNDLE 1986)

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS

Contextos comunicativos:

El *corpus* de imágenes que con seguridad provienen de Yayahuala proviene exclusivamente de la pintura mural, de la zona identificada como posible templo. Debido a la poca evidencia no es posible, con base en las imágenes de la pintura, proponer si pudo o no tratarse de espacios plurifuncionales. Posiblemente las imágenes que se conservaron participaban como agentes en actividades rituales.

Contextos arquitectónicos y plásticos:

Desafortunadamente los restos de la pintura monumental son muy fragmentarios y es poco lo que se puede decir de los contextos plásticos salvo que las pinturas estaban integradas seguramente al la funcionalidad de los edificios y los temas debieron ser adecuados para los contextos arquitectónicos y acordes con actividades rituales.

Soportes:

Los soportes de los posibles grafemas en Yayahuala están relacionados con la marcación de espacios administrativo-rituales en el caso de la pintura mural. Se trata de espacios clasificados como de reunión y otros subordinados a estos últimos.

No está claro cuáles de los materiales portátiles publicados por Séjourné proviene de Yayahuala; aunque seguramente hubo contextos funerarios con algunas vasijas, objetos relacionados con el ritual doméstico: figurillas, y también objetos utilitarios que servían para marcar superficies: sellos y para marcar personas: sellos y orejeras.

Con seguridad en Yayahuala hubo pintura monumental. Probablemente hubo también cantidades de cerámica funeraria y utilitaria, con posibles grafemas

que acompañan motivos antropomorfos y posibles grafemas como motivo principal de algunas vasijas.

Seguramente hubo sellos, orejeras y figurillas con posibles grafemas en tocados, frente, orejeras, pecho, cinturón.

Procesos de la función comunicativa del texto

1 Trato entre destinador-destinatario.

La pintura mural de Yayahuala seguramente formó parte de grandes programas de pintura monumental distribuidos en edificios con funciones determinadas en el nivel urbano.

Estos programas de pintura monumental estaban diseñados por especialistas tanto en temas culturales como en el canon plástico pertinente para su expresión.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

En tanto esta pintura monumental se distribuía en el enorme patio principal de Yayahuala y en espacios subordinados a éste, es claro que estaba dirigida en una primer instancia no a los funcionarios del conjunto sino a los invitados a ceremonias que se realizaban en estos espacios coordinados.

3 Trato del lector consigo mismo.

Además del posible efecto de la pintura monumental como agente ceremonial en el patio principal de Yayahuala, seguramente los temas expuestos afirmaban rasgos de la identidad cultural de los espectadores.

4 Trato del lector con el texto.

En tanto posiblemente los asistentes a la s ceremonias realizadas en el patio principal y espacios contiguos pudieron ser partícipes en las actividades rituales, hubo una interacción determinada en parte por la liturgia, la arquitectura y la pintura mural.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

Aunque la pintura mural está muy distraída es posible constatar la presencia allí de temas culturales recurrentes: como las secuencias de círculos, que están copresentes en otros patios rituales a nivel urbano. Hay otros signos como el nudo que pudo haber sido un grafema con lectura específica, codificado en un sistema distribuido ampliamente en edificios de élite en el nivel urbano. También los polilobulados estuvieron presentes en la pintura mural de Yayahuala y tal vez es posible relacionarlos con algunas actividades de índole ritual-administrativas, o cual expone las posibles funciones del sector en cuestión.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Yayahuala:

Pintura monumental

Pórtico 1. Mural 1. Posible ambiente acuático

Posibles grafemas presentes en la pintura mural del Pórtico 1. Mural 1 de Yayahuala:

YA MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 ?+ L 97 HALFSTAR 1986)

Imagen de una secuencia de puntos

Posibles grafemas presentes en la pintura mural:

YA MU SHC (L 42 CIRCLE 2002 +…)

Escena con ofidio y nudo

El posible grafema que se conserva en la escena con ofidio y nudo de Yayahuala es:

YA MU GC? (L 21 BOW 1986)

Cerámica

Posibles grafemas pintados sobre la vasija hallada por Séjourné:

V SHC? (GD Numeral 3 L 165 RE 1986 + GD Numeral 3 L 165 RE 1986 + GD Numeral 3 L 165 RE 1986)

Posiblemente en el tocado se incluyó el grafema:

GD (L 36 BUTTERFLY 1986)

Posibles grafemas pintados en la vasija hallada por Séjourné:

V GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

V SHC (L 72 EYE RHOMBOID 1986 + ...)

Posible grafema pintado sobre la vasija hallada por Séjourné:

V GD (L 151 PENDANT NOSE C 1986)

Posibles grafemas pintados en la vasija hallada por Séjourné:

V GC (L 151 PENDANT NOSE C 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986)

Posible grafema en la vasija hallada por Séjourné:

V GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Posibles grafemas en el fragmento cerámico que procede posiblemente de Yayahuala:

V GC (Núm. 1? + L 212 TR A 1986 o tocado)

Figurillas

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas en los tocados:

FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
FT GD (L 171 ROUNDEL 1986) + GD (L 171 ROUNDEL 1986)
FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)
FT SHC? (GD (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

FT GC? (L 171 ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986) + (--L 144 PANACHE FEATHER 1986?)

FT GC? (L 21 BOW 1986 + --L 144 PANACHE FEATHER 1986?)

FT GD (-L 18 BIRD 1986)

FT GD (L 21 BOW 1986)

FT SHC? (GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

FT GD? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986?)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

FT SHC? (GD? L 42 CIRCLE 2002 + …)

FT GD (L 2 ARM 1986? O L 98 HAND 1986)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

FT SHC? (GD (L 171 ROUNDEL 1986) + GD (L 171 ROUNDEL 1986) + GD (L 171 ROUNDEL 1986)

FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986) + GD (L 21 BOW 1986)

FT SHC? (VB 37 DOS CÍRCULOS 2011 + …)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas en la frente y en el tocado de las figurillas:

FC GD (--L 224 TUFT 1986?)

FIG FTE GD (VB 38 FIGURA CON FLECOS 2012)

FIG FTE GD (L 42 CIRCLE 2002)

FT SHC? GD (L 81 WATERLILY 2002 +…)

FT SHC? GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

FT SHC? GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 +…)

FT SHC? GC? (-L 160 QUATREFOIL 1986? + L 218 TRILOBE 1986 +…)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla:

FT GD? (L 31 BUNDLE B 1986) + GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD? (L 31 BUNDLE B 1986)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (L 171 ROUNDEL 1986 + …) + SHC? GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD? (L 31 BUNDLE B 1986) + SHC (GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (VB 39 TRES CÍRCULOS VERTICAL 2012) + GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986? + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC (GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + …)

Posible grafema en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (--L 144 PANACHE FEATHER 1986) + GD ((-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (-L 18 BIRD 1986)

PENACHOS Y TOCADOS DE PLUMAS CON POSIBLES GRAFEMAS

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GC ? (5 + L 165 RE 1986?)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GC? (Núm. 5?, 13? (L 30 BUNDLE 1986)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD? (NUM 11?)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? (GC? (L 218 TRILOBE 1986 + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? (GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + …)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD? (--L 127 LEAF 1986?)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GD (VB 40 SEMILLA? 2012)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GC? (L 218 TRILOBE 1986 + VB 41 TRILOBULADO RAYOS 2012) + …

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

GC? (L 17 BIGOTERA 1986 + VB 42 VASIJA? 2012)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (VB 43 TRIÁNGULO 2012)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? GC? (L 208 TEMPLE 1986 + L 151 PENDANT NOSE C 1986) + …

LAS ANTEOJERAS EN POSICIÓN DE POSIBLE GRAFEMA

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GC? (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + -L 18 BIRD 1986)

Posibles grafemas en tocados y pectorales de las figurillas de la lámina anterior:

Pectorales:

PEC GD? (-L 164 RATTLE SERPENT 1986)

Tocado:

FT GD (-L 18 BIRD 1986)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas en la frente, en el pecho y en el tocado:

Figs. 1 y 2. FT GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + -L 18 BIRD 1986) + G? (VB 44 VERDURA? 2012)
Fig. 3. PEC Posiblemente no se trate de grafemas sino de un conjunto de motivos con valor de tipo heráldico.
Fig. 4: FT GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986)
Fig. 5: FT G? (L 108 HEAD BIRD 1986)
Fig. 6: Figurilla de posible infante muerto. No hay posibles grafemas.
Fig. 7: No hay posibles grafemas.
Fig. 8: FTE GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986)
Fig. 9: PEC ¿?

En la lámina anterior y en la que sigue, se presenta la combinación recurrente de los siguientes posibles grafemas:

FT GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 21 BOW 1986)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT SHC? (GD (L 206 TASSEL 1986) + …

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:

FT GD (L 206 TASSEL 1986)

OREJERAS

Posibles grafemas en las orejeras reproducidas en dibujos publicados por Séjourné:

OR G? (-L 200 SQUASH 1986)
OR G? (L 42 CIRCLE 2002)
OR G? (L 171 ROUNDEL 1986)
OR G? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
OR G? (L 83 FLOWER 2002 o -L 160 QUATREFOIL 1986)
OR GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 229 TT 2002.bmp? + -L 160 QUATREFOIL 1986)
OR G? (L 36 BUTTERFLY 1986)
OR G? (L 162 QUINCROSS 1986)
OR G? (VB 45 VIEJO CON BASTÓN 2012)
OR G? (VB 2 ZOO PUNTOS 2012)
OR G? (L 103 HEAD CANINE 2002?)
OR G? (-L 202 STAR A 1986)
OR G? (L 156 PINWHEEL 1986)
OR G? (-L 18 BIRD 1986)
OR G? (L 108 HEAD BIRD 1986)
OR G? (VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR GC? (VB 1 EMBLEMA DT 2012 + L 21 BOW 1986 + VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR G? (GC (VB 1 EMBLEMA DT 2012 + L 162 QUINCROSS 1986.)
OR G? (L 165 RE 1986 3, 4, 5)
OR G? (L 221 TRISPIRAL 1986)

Y muchos otros motivos no registrados en el catálogo de Langley, los cuales requieren de un trabajo de registro y estudio que excede los límites de la presente investigación.

Posibles grafemas en el sello u orejera de la lámina anterior:

OR? GC (1 VB 46 ZOOMORFO A TLACUACHE? 2012)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

OR? (4 VB 2 ZOO PUNTOS 2012)
OR? (5 VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR? (8 VB 1 EMBLEMA DT 2012)
OR? (3, 5 y 4 L 165 RE 1986)

Posibles grafemas de la publicación de Séjourné (1966 a):

PECTORAL:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

FIG GD (L 21 BOW 1986)

FIG GD (L 62 EYE 1986)

FIG GD (L 187 SHEL BB 1986)

FIG GD (L 48 CIRCLE SET 1986)

FIG GD (-L 164 RATTLE SERPENT 1986)

FIG GD (VB 47 CASCABEL 2012)

FAJA:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

FIG GD (L 21 BOW 1986).

SELLOS

Posibles grafemas en sellos publicados por Séjourné:

SE GD (-L 19 BIRD DORSAL 1986
SE GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986
SE GD SHC GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986 +…)
SE GD (VB 48 ZOO B 2012)
SE GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
SE GC? (+ -L 160 QUATREFOIL 1986 + -L 160 QUATREFOIL 1986)

Algunos debieron ser sellos para la pintura corporal de determinados personajes.

SE GD (VB 49 ESPIRAL DOBLE 2012)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

SE GC? SHC (-L 18 BIRD 1986 + -L 18 BIRD 1986 + -L 18 BIRD 1986)
SE GD (4 L 8 BANDS INTERLACED 2002)
SE GD (VB 50 VENADO? 2012)
SE GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 162 QUINCROSS 1986 + L 172 SALTIRE 1986)
SE GD (VB 33 PLANTA CON RAÍCES 2012)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

SE GD (L 162 QUINCROSS 1986)
SE GD (L 172 SALTIRE 1986)
SE GD (L 8 BANDS INTERLACED 2002)
SE GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 214 TREFOIL 1986)
SE GD (L 120 HEAD SERPENT P 1986)
SE GD (VB 51 BATRACIO? 2012)
SE GD (VB 52 COSMOGÓNICO CALENDÁRICOS 2012)
SE GC? (VB 53 CRUZ CON CENTRO 2012? + L 172 SALTIRE 1986?)

En la lámina anterior se presentan los siguientes posibles grafemas:

SE GD (L 99 HAND A 1986)
SE GD (-L 55 DART 1986)
SE GD (L 208 TEMPLE 1986)

ANEXO Grafemas publicados por Alfonso Caso

Otros grafemas teotihuacanos relacionados con el calendario

Grafema esgrafiado:

VA GC (Núm. 13 VB 54 DESCONOCIDO A 2012)

Grafema esgrafiado en la vasija Hoffman:

VA GC (Núm. 7 + VB 55 MANTA 2012)

Tres *glifos* sobre una serpiente de tecali teotihuacana

Grafema esgrafiado:

GC (NUM 2 + L 57 DARTPOINT 1986)

Grafema esgrafiado:

GC (NUM 8 + L 156 PINWHEEL 1986)

Puede tratarse del signo registrado por Langley como L 30 BUNDLE 1986, en tal caso el grafema se conforma como sigue:

GC (NUM 13 + L 30 BUNDLE 1986)

Apéndice 6

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Zacuala

Ubicación

El Conjunto Arquitectónico de Zacuala, uno de los de mayor extensión en Teotihuacan, junto con otros como Tlamimilolpa, Yayahuala y Tetitla se ubica en el cuadrante N2W2 del plano de Millon. Zacuala se encontraba cerca del centro cívico y ritual de la urbe, a dos kilómetros al suroeste de la Pirámide del Sol, en vecindad con otros conjuntos arquitectónicos que tenían en sus interiores importantes imágenes de la plástica monumental teotihuacana. Los restos de Zacuala se encuentran cerca del Conjunto Arquitectónico de Tetitla, 70 metros al sur de Yayahuala, y no lejos de Atetelco. La plástica monumental en estos conjuntos, sin duda, era realizada con la ayuda de un amplio despliegue de recursos gubernamentales.

Exploraciones arqueológicas

Las excavaciones arqueológicas en el Conjunto Arquitectónico de Zacuala y en el sector conocido como Patios de Zacuala fueron desarrolladas por el INAH entre 1955 y 1958. La arqueóloga Laurette Séjourné dirigió las excavaciones por medio de las cuales procuraba comprobar la hipótesis de que los antecedentes culturales de los grupos nahuas asentados en territorio mesoamericano proceden de Teotihuacan.

Fechamientos

Las excavaciones en el territorio de Zacuala, concentradas en un solo nivel constructivo, llevaron a Séjourné a considerar que este conjunto arquitectónico era representativo de la fase cultural Teotihuacán III y caracterizaban al Clásico

teotihuacano. Refiriéndose a Zacuala, escribe que *su cerámica servirá como norma para determinar esta fase cultural,* habiendo encontrado, sin embargo, *pocos tepalcates extraños a este periodo*, por lo general característicos de etapas post teotihuacanas (Séjourné 1959: 99). De manera coherente con el tipo de excavaciones llevadas a cabo, la mayor parte de la plástica procedente de Zacuala ha sido estudiada como manifestación sincrónica, pues pertenece a un solo nivel en la estratigrafía del conjunto.

Las imágenes de la plástica procedente de Zacuala publicadas a la fecha, fueron halladas en espacios arquitectónicos destinados a diversas funciones y se encuentran plasmadas sobre soportes diversos. Algunas muestras, principalmente de la pintura mural, fueron fechadas con base en la secuencia estratigráfica de las edificaciones arquitectónicas de las cuales formaban parte. Otras imágenes, principalmente sobre soportes cerámicos, proceden de diversos contextos, primarios y secundarios, y de allí deriva, mayormente, si han sido fechados o no.

Séjourné reportó que la mayor parte de la cerámica de Zacuala procede de rellenos arqueológicos y tierra removida durante siglos de uso del terreno. Escasa cerámica procedía de ofrendas y de entierros. Debido a esta situación, la arqueóloga no propuso una periodización para las imágenes de la cerámica de Zacuala.

Desde una disciplina de estudio distinta, Beatriz de la Fuente confirmó las observaciones de Séjourné acerca de la periodización de la pintura mural del llamado *Palacio de Zacuala,* pues la homogeneidad estilística y de factura de los murales, indica que estuvieron en uso en una misma etapa constructiva del edificio y, por tanto, pueden considerarse como contemporáneas (De la Fuente, 1995 e: 321). Los murales de Zacuala corresponderían a una fase constructiva ubicada en Xolalpan Temprano, fase que actualmente se considera que dio inicio hacia el año 350 d.C. (Hueda-Tanabe et al.: 2004).

En lo que refiere a las figurillas de cerámica de Zacuala, en los reportes arqueológicos, por lo general, no se indica su procedencia específica y, por tanto,

sólo restan consideraciones estilísticas para una aproximación a su fecha de elaboración. En Zacuala se encontraron tanto figurillas tempranas modeladas, anteriores al 300 d.C., como figurillas de molde que se ubican temporalmente en la etapa TMM, situada por Scott y Goldsmith en las fases Tlamimilolpa, Xolalpan y Metepec (Goldsmith 2000: 9; Scott 2001: 16).

En cuanto a la cerámica procedente de enterramientos, Séjourné reportó 27 sepulturas halladas en Zacuala cuyas descripciones y fechamientos están ausentes, incompletos o son confusos. Reporta brevemente algunos materiales cerámicos hallados en los entierros con los números E1, E2 –un entierro con un individuo-, E4 –posiblemente dos individuos adultos, uno masculino y uno femenino-, E5 –no menos de cinco individuos enterrados, E10 –posiblemente dos individuos de sexo indeterminado con huellas de incineración, la ofrenda contenía un incensario tipo teatro-, E11 –contenía una figurilla tipo articulada-, E13, E15, E16, E19, E21, E22, E27 –un individuo enterrado, esta es la única sepultura asociada al *Palacio*, se ubicaba al centro de la escalera de entrada-.

Periodización de los Patios de Zacuala

Séjourné exhumó los restos, contemporáneos entre sí, del llamado *Palacio* de Zacuala. También reportó que un sector de Zacuala presentó restos de una compleja secuencia estratigráfica de sobreposiciones arquitectónicas. Llamó a este sector como Patios de Zacuala. La arqueóloga reportó que en los *patios* había estructuras arquitectónicas en varios niveles de profundidad. Señaló la existencia de siete pisos superpuestos, tres de los cuales estaban *demasiado destruidos para proporcionar cualquier información* (Séjourné 1959: 45). Ubicado al sur, en la capa superior, al nivel del conjunto arquitectónico o palacio de Zacuala, había un *patio* rodeado por cuatro estructuras en las cuales se conservaron restos de pintura mural. Llamó a este nivel estratigráfico como Patio 1. Séjourné no detalla la periodización de las seis capas estratigráficas restantes que componen los llamados Patios de Zacuala.

Función del área urbana

Durante las excavaciones arqueológicas de 1955-1958 en Zacuala se exhumaron materiales de alta calidad, con base en los cuales Séjourné formuló la hipótesis de que se trataba de los restos de un *palacio teotihuacano,* ocupado por habitantes de clase alta de la urbe (1966 c: 31). René Millon, por su parte, consideró que Zacuala estaba ocupado por un *nivel intermedio* en la jerarquía socioeconómica teotihuacana. La jerarquía social teotihuacana, según el modelo de Millon, estaría conformada por seis niveles socioeconómicos:

1 Elite gobernante. Ocupaba el Palacio de Quetzalpapalotl, el Palacio del Sol y los palacios al norte y al sur del Templo de Quetzalcoatl.
2 Administradores, sacerdotes y militares de alto estatus. Ocupaban el Gran Conjunto.

Tres estratos intermedios ejemplificados por:

3 Zacuala
4 Teopancazco
5 Xolalpan
6 estatus bajo: Tlamimilolpa y La Ventilla B

L. Manzanilla distingue dos modelos básicos de estratificación social teotihuacana, el de una muy marcada, que proponen autores como Millon (1976, 1981), y Cowgill (1992); y un segundo modelo, mismo que sostiene Manzanilla, con una estratificación social poco diferenciada que sufrió cambios a lo largo del tiempo, en el nivel de los conjuntos arquitectónicos.[1]

Por otra parte, con base en la distribución funcional del espacio arquitectónico y los acabados constructivos, se ha propuesto una diferenciación de los conjuntos arquitectónicos teotihuacanos en tres grupos básicos: *conjuntos*

[1] Los indicadores de diferenciación socioeconómica en Teotihuacan según el modelo que sostiene Manzanilla son:

A) [Arquitectura doméstica] tamaño total, dimensiones de patios rituales de cada familia y sus dormitorios; descripción de materiales constructivos (y evaluar su accesibilidad y calidad); presencia o ausencia de pintura mural, almenas, estelas etc.; ver la ubicación de dicho conjunto en el sitio (distancia al núcleo cívico-administrativo-ceremonial); observar la complejidad de la planta; ver que actividades particulares están presentes; evaluar la capacidad de almacenamiento y el acceso al agua potable (Manzanilla 2005b).
B) [Consumo de alimentos]
C) [Objetos que acompañan los entierros]
D) [Atavíos en figurillas, escultura, estelas y representaciones pictóricas] (Manzanilla 2007: 471-473).

habitacionales, conjuntos residenciales y *conjuntos institucionales*. Según este modelo, los *conjuntos habitacionales* teotihuacanos se caracterizan por muros de piedra y adobe y una distribución espacial específica. Estaban ocupados por grupos domésticos y de artesanos especializados. Los *conjuntos residenciales* y los *conjuntos institucionales*, estaban ocupados por la clase dominante y se caracterizaban por excelentes acabados arquitectónicos y pintura mural. Los últimos son descritos por Gazzola como *relacionados con el ejercicio del poder, la administración de recursos y el ritual* (2004: 97).

El nivel estratigráfico del conjunto arquitectónico de Zacuala despejado durante las excavaciones dirigidas por Séjourné, se conformaba por estructuras porticadas con acabados de excelente calidad que delimitaban unos 13 patios con distintas formas y medidas. Según el modelo de clasificación antes descrito, el conjunto arquitectónico de Zacuala puede se encuentra entre los *conjuntos residenciales* o entre los *conjuntos institucionales* teotihuacanos.

En cuanto al lugar que posiblemente ocupaba Zacuala en la jerarquía social implícita en el urbanismo teotihuacano, actualmente se considera que dicho conjunto arquitectónico no contaba con la totalidad de los rasgos que caracterizaban a un centro de barrio teotihuacano. Según el modelo sostenido por Manzanilla, funcionalmente, en los centros de barrio teotihuacanos:

> [C]onvergen varios contingentes sociales de diverso orden en un centro ritual y administrativo que organiza una mano de obra dependiente; añadiríamos que muchas veces, particularmente en la porción sur de Teotihuacan, es posible que dicha mano de obra especializada pudiera ser de carácter multiétnico. Además esta agrupación socioeconómica giraba en torno de una nobleza intermedia que administraba y dirigía el barrio; portaba emblemas y atavíos característicos; tenía tierras y recursos cercanos y lejanos Manzanilla 2007: 488-489).

Desafortunadamente las características de las excavaciones arqueológicas realizadas en Zacuala impiden determinar las áreas de actividad que correspondían a los emplazamientos de la pintura mural. Más allá de los acabados constructivos y de la distribución, orientación y medidas de de los patios y recintos de Zacuala, Séjourné reportó los hallazgos de restos de artefactos en distintos

contextos arqueológicos los cuales, tal vez, podrían sugerir cierta correlación entre los espacios arquitectónicos y sus funciones.

Durante las excavaciones de Séjourné fueron extraídas distintas muestras de la plástica de Zacuala, cuyo diseño en algunos casos, sin duda, estuvo determinado por el uso de los espacios en los cuales se encontraron. En cuanto a la relación entre la plástica y la función de los espacios arquitectónicos, hay un modelo compositivo que se presenta en la plástica monumental tanto en pórticos como en cuartos, se trata de las *procesiones de ofrendantes*. Los murales con escenas de ofrendantes, son tan frecuentes en la plástica teotihuacana que se consideran como un paradigma compositivo que caracteriza al sitio arqueológico. En Zacuala, este modelo compositivo se encontró en el Pórtico Sur o Pórtico 12 del Patio Principal. Este modelo compositivo se encuentra tanto el contexto de los posibles centros de barrio, como en otras clases de conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, por esta causa, no es posible considerarlo como exclusivo de los centros de barrio teotihuacanos; sin embargo, este modelo compositivo pudo caracterizar espacios con funciones similares, tanto en el contexto de los centros de barrio, como en otros edificios teotihuacanos, espacios con funciones de tipo ritual-administrativo. Por otra parte, es posible adelantar que, si los sellos cerámicos constituyen, como considera Manzanilla para el caso de Oztoyahualco (2007: 489-490, 492), indicadores de un componente administrativo en los edificios donde estos se encontraron, entonces posiblemente en Zacuala se realizaron ciertas actividades administrativas posiblemente relacionadas con el registro y control de bienes. La presencia tanto de sellos, como de pintura mural con el motivo del Dios de las Tormentas, posible deidad estatal teotihuacana, podría constituir evidencia a favor de la última afirmación.

Se han realizado algunos estudios interpretativos de las características constructivas de Zacuala, mayormente basados en las rutas de circulación y las dimensiones de los componentes arquitectónicos. El conjunto arquitectónico de Zacuala se encuentra entre los más grandes conjuntos teotihuacanos; medía 60 x 60 metros y cubría aproximadamente 4000 m². Contaba con unos 40 recintos y un

patio principal que medía cerca de 285 m². Los espacios abiertos de Zacuala ocupaban un total de 843 m², mientras que los espacios techados ocupaban 2973 m². El patio principal de Zacuala medía 18 x 19 metros y, como otros grandes patios teotihuacanos, se relacionaba con el ritual doméstico (Barba et al. 2007: 66). Estaba rodeado por un basamento principal al este, y tres recintos porticados al sur, norte y oeste. El basamento ubicado al este del patio principal de Zacuala se considera que albergaba un templo de grandes dimensiones, sin embargo no es considerado como un *templo de barrio* (Barba et al.: 2007: 66). Zacuala comparte con los posibles centros de barrio de Yayahuala y Tepantitla (Gómez 2004, Manzanilla 2006), la ubicación del templo principal en el sector este del patio. Según L. Barba, A. Ortiz y L. Manzanilla, la relación proporcional entre el área no techada y el área cubierta de Zacuala indica que el área con función ritual del Conjunto Arquitectónico era muy grande, en comparación con el área de otras edificaciones teotihuacanas asociadas con centros de barrio y con otros conjuntos arquitectónicos.[2]

Desde el punto de vista formal de la *sintaxis espacial*, M. Robb, con base en la propuesta de análisis elaborada por B. Hilier (1984), ha propuesto una interpretación funcional de los espacios arquitectónicos que conformaban Zacuala (Robb 2007). Robb propone que la distribución arquitectónica de Zacuala fue producto de una planeación jerárquica del espacio. El programa de distribución espacial, en combinación con variables como el programa de pintura mural de

[2] "Entre los complejos departamentales de Teotihuacan, al menos cuatro pueden ser considerados como centros de barrio. Todos tienen características –grandes patios, altares y templos- que los distinguen del resto de las unidades domésticas. En lugar de los criterios antes mencionados, encontramos que el porcentaje del área no techada puede ser un mejor indicador del área ritual. Calculamos la relación entre el área de patios y el área total y llegamos al orden que sigue:
La Ventilla (92-94 Frente A) 33 %
Zacuala 18.5 %
Xolalpan 17 %
Teopancazco 17.2 %
Oztoyahualco (15B:N6W3) 11.7 %
Tetitla 10 %
Yayahuala 8.4 %
Tlamimilolpa 2%
Los cuatro complejos departamentales con el porcentaje más bajo de área no techada muestran más rasgos domésticos […] (Barba, et al. 2007: p. 60).

Zacuala, en relación con un macroprograma monumental del urbanismo teotihuacano, sugieren que *Zacuala fungió como un nodo primario en la distribución y promulgación de la ideología estatal teotihuacana a una audiencia particular* (Robb 2007: 5). De una manera distinta a lo que sugieren los resultados del estudio espacial de Barba, Ortiz y Manzanilla, el análisis de la *sintaxis espacial* de Robb indica que la función primordial de Zacuala no fue religiosa, y su patio principal estaba destinado para el uso de sus habitantes (2007: 7), los cuales tenían posibilidades de desplazamiento por los espacios internos de Zacuala altamente restringidas.[3]

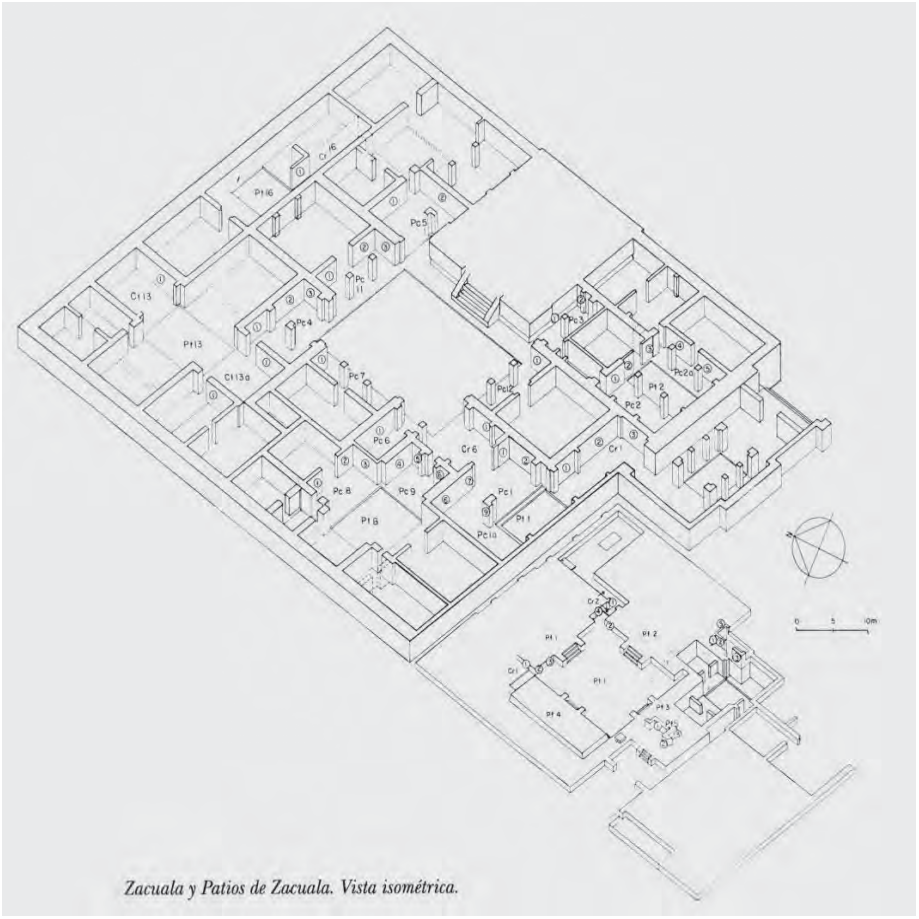


Imagen según publicación de Beatriz De la Fuente, 1995, plano 21.2, p. 340.

[3] Con base en la distribución de los patios y recintos, que indica que el acceso a estos estaba cuidadosamente regulado, Robb consideró que en Zacuala se asentaba una bien afinada jerarquía (2007).

Para Zacuala, Robb propone una relación de determinación por parte de la ideología estatal hacia la imagen monumental, lo cual es altamente verosímil a partir de las características de la distribución urbana de los programas de la plástica monumental. Una relación tal se confirma, según Robb, con la presencia del motivo de la serpiente emplumada en el Patio Principal. Según dicho autor, *la configuración espacial de Zacuala parece diseñada teniendo en cuenta a La Ciudadela y al Templo de la Serpiente Emplumada* (2007:11).

Especialización del conjunto

Séjourné, en su momento, propuso otra explicación para la presencia de la imagen de la Serpiente Emplumada en Zacuala. Con base en la interpretación de los murales contiguos al Patio Principal, la arqueóloga identificó al conjunto arquitectónico como el correlato teotihuacano del *Pochtlan,* un edificio del Templo Mayor de Tenochtitlan. Séjourné consideró que en los recintos ubicados en las esquinas del patio principal se pintaron imágenes de *pochtecas* (1959: 34-35). Estos *pochtecas* estarían unidos por medio del el culto a Quetzalcóatl, lo cual, siguiendo a Séjourné, justificaría la presencia de la Serpiente Emplumada entre las imágenes del Templo y el Pórtico Norte del Patio Principal.

La diferencia principal entre la propuesta de Séjourné y la de Robb es que el último, con base en el desarrollo de la arqueología teotihuacana durante la segunda mitad del siglo XX, realizó un esfuerzo por integrar el motivo de la Serpiente Emplumada en el nivel urbano. Sin embargo, la propuesta de Robb carece de un estudio integral del *corpus* de Zacuala a este nivel, pues realiza su interpretación a partir de u motivo aislado, que si bien se encontraba en el basamento al este del patio principal, no es el único motivo ubicado en puntos arquitectónicos destacados. Para realizar un estudio integral es necesario conocer y comparar, *in extenso,* la imaginería de Zacuala desde el punto de vista de la Clase Compositiva a la cual pertenece cada imagen, además de aquellos condicionamientos que derivan del proyecto arqueológico en el marco del cual se realizó el registro contextual de las imágenes, además de tomar en cuenta el

criterio del arqueólogo que las publicó. Un estudio comparativo requiere extender una investigación tal a nivel urbano.

Corpus

Un *corpus* amplio de posibles grafemas sobre distintos soportes fue publicado como fruto de las excavaciones dirigidas por Laurette Séjourné en Zacuala.

Los murales de Zacuala conservaron fragmentos con varios motivos usados frecuentemente en la plástica teotihuacana. Las imágenes que se enlistan a continuación se presentan conforme están ubicadas en la ruta de acceso al Patio Principal de Zacuala. Cerca del acceso al conjunto se ubicaron imágenes del Dios de las Tormentas que se conocen también como murales del *Tlaloc Sembrador*. Hay pinturas de figuras antropomorfas ataviadas como felinos emplumados que portan atributos bélicos.

Una vez que el espectador entraba al Patio Principal, se encontraba rodeado por el siguiente programa de pintura mural: posiblemente la imagen de la Serpiente Emplumada que porta tocados a lo largo de su cuerpo era el motivo dominante en el basamento principal o Edificio Este.

En los pórticos del Patio Principal de Zacuala se pintaron:

- al oeste (Pórtico 13 y 13 a del Patio 13 del Conjunto Noroeste) según describe Séjourné, aves *de colores solares*, *tigre transformado en Quetzalcóatl*.
- al norte (Pórtico 11, colindante con el Patio Principal), una serpiente emplumada que porta la imagen de un tocado y una figura humana, *el señor Quetzalcóatl que parte a lomo de serpiente emplumada al país del levante*,
- al sur (Pórtico 12, colindante con el Patio Principal y enfrente el Pórtico 11), una procesión de ofrendantes- que Séjourné describe como un *gran iniciado* (Séjourné 1959: 33).

En los recintos de las esquinas del Patio Principal se repetían secuencias de personajes antropomorfos con anteojeras que portan una bolsa y ofrecen maíz de colores distintos.

No sólo la imagen de la serpiente emplumada que porta un tocado, sino que también el motivo del Dios de las Tormentas, establecen relaciones de cohesión temática entre Zacuala y la Ciudadela. También se encuentran entre los motivos pintados el felino emplumado, al cual, como se vio, Séjourné identificó con Quetzalcóatl.

La distribución de los motivos pintados en los muros fue reconstruida en un plano y un alzado publicados por Séjourné en 1959. De la Fuente opina que no es posible determinar la ubicación específica de los murales que fueron desprendidos de los muros del conjunto arquitectónico de Zacuala (1995 e: 321).

PINTURA MURAL

Tanto Séjourné, como posteriormente Beatriz de la Fuente, con base en argumentos distintos, consideraron que los muros de Zacuala estaban pintados con un programa unitario de figuras coherentes. Séjourné encontró una *apoteosis* de Quetzalcoatl y Tlaloc, mientras que Beatriz de la Fuente subrayó la coherencia de factura de los murales.

Los trabajos arqueológicos muestran que las imágenes de la Serpiente Emplumada portadora de un tocado y del Dios de las Tormentas formaban, en conjunto, los motivos principales figurados en una etapa constructiva temprana de la pirámide principal de La Ciudadela (Sugiyama 2005). En Zacuala, una imagen con los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas se pintó en el acceso de entrada al Conjunto Arquitectónico y la imagen de la Serpiente Emplumada que porta a lo largo de su cuerpo complejos tocados estaba probablemente pintada en la fachada del templo del Patio Principal.

Los relaciones entre los temas de la plástica monumental entre Zacuala y La Ciudadela, que dominaba parte del centro administrativo-ritual de la ciudad, y fue una importante edificación relacionada de manera directa con actividades de

interés gubernamental (Sugiyama 2005: 58, 248), sugieren que las funciones de La Ciudadela y de Zacuala pudieron estar coordinadas.

Hay otros motivos pintados en los muros de Zacuala descritos como contemporáneos entre sí, de los cuáles aún no está claro si constituían una unidad temática que pudiera justificar su participación en un programa narrativo unitario:

- *Xipe* en el Conjunto Noreste.
- En los pórticos 13 y 13 a del Patio 13, hay un personaje que Séjourné identificó como Xochipilli, se trataba de la imagen de un ave ofrendante con un pectoral cuyo signo es un 4 Ojo de Reptil. Este grafema llevado en el pecho está presente en la imagen de otra ave en la pintura mural de Atetelco. Se ha sugerido que este personaje de Atetelco es una deidad que fue pintada en escenas de un ciclo mitológico teotihuacano (Paulinyi 2011).
- Figuras antropomorfas frontales en el Conjunto Sureste. La identificación de Séjourné de estos personajes como *Quetzalcóatl Rojo* es dudosa. Se trata de otra imagen del personaje teotihuacano conocido como Jaguar Reticulado, al cual probablemente se rendía culto en Teopancazco.
- Aves frontales en el Pórtico 7, colindante con el Patio Principal.
- Ofrendantes en el Pórtico 12, colindante con el Patio Principal.

Al parecer en Zacuala hubo no uno, sino varios programas de pintura monumental basados en distintas unidades temáticas. Uno de ellos pudo estar distribuido en el Pórtico 13 y 13 a y en el Pórtico 7.

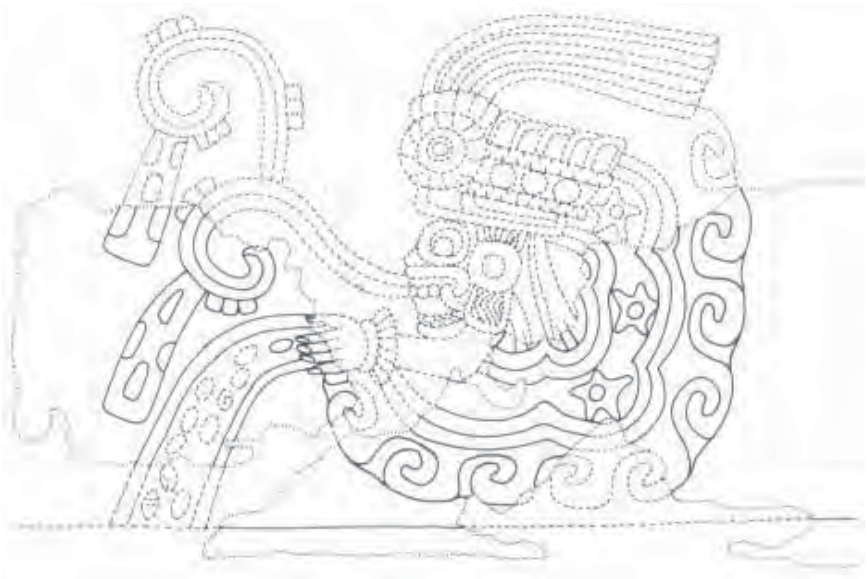
CORREDOR 1

La imagen del Dios de las Tormentas de la siguiente lámina era probablemente la más próxima al acceso al conjunto y la primera en recibir al espectador. Siguiendo el modelo jerárquico de deidades teotihuacanas propuesto por Manzanilla, en Teotihuacan hubo una sobreposición de deidades en los siguientes niveles:

1 Dioses patronos de grupos familiares
2 Dioses patronos de barrios

3 Deidades ocupacionales
4 Dioses de grupos sacerdotales específicos
5 Deidades estatales (Manzanilla 1996: 243).

Tlaloc o el Dios de las Tormentas, según este modelo, fue una deidad teotihuacana, cuyo culto era promovido en el nivel estatal. Esta imagen que dominaba el acceso, conjuntamente con los acabados arquitectónicos, subrayaban el estatus e identidad del conjunto, definiendo cierto carácter administrativo y oficial del espacio.[4]



Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.2, p. 323.

La Imagen del Dios de las Tormentas de la pintura mural de Zacuala porta un tocado estructuralmente similar al presentado en el Cuarto 11 de Tetitla y al de la Zona 3, Plataforma 14, lo cual constituye otro indicio de posibles relaciones funcionales entre esos edificios.

[4] Manzanilla, con base en sus estudios acerca de la unidad doméstica teotihuacana, escribe:
"[L]os patrones de circulación refieren a funciones, y a la división entre espacios más públicos (cerca del acceso, con mensajes indéxicos y despliegue de indicadores de estatus, riqueza e identidad) versus espacios más privados, con mensajes canónicos de índole cultural (Blanton 1994) asimismo las fachadas tienen ornamentos que guardan mensajes indéxicos y elementos estéticos (Blanton 1994) que son percibidos por los "otros", es decir, los que se aproximan desde el exterior a esta vivienda (Manzanilla 2007: 459).

El tocado y las volutas del habla de la imagen pintada en el Corredor 1 de Zacuala contienen posibles grafemas:

ZAC MU VOL GD (L 162 QUINCROSS 1986
ZAC MU TOC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

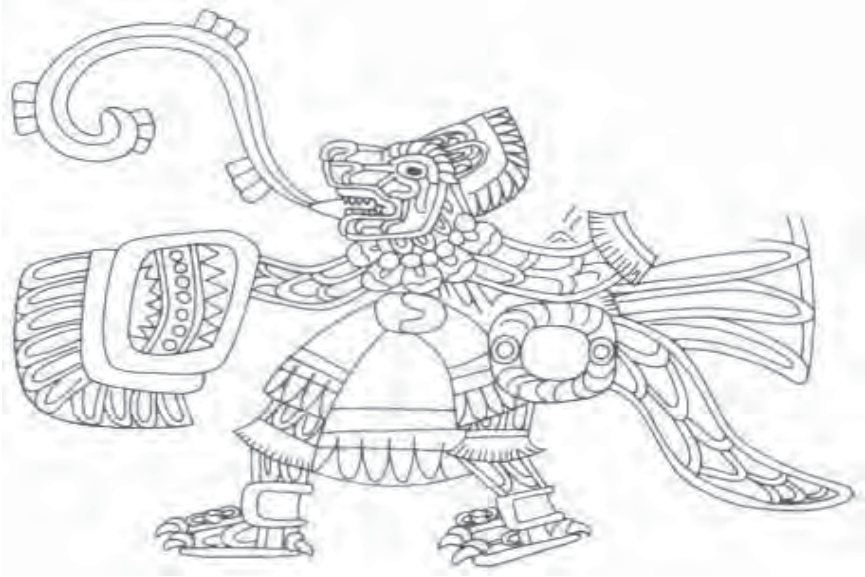
Cenefa



Imagen según Séjourné, 1959, figura 11.13.

Posiblemente se trate de una composición de la Clase A, resuelta mediante una reducción metonímica del paisaje acuático presentado mediante algunos de sus componentes: ondas de agua, posiblemente brillo y animales acuáticos distribuidos de manera rítmica.

PÓRTICO 1 Y 1ª



Pórtico 1 de Zacuala. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.1, p. 321.

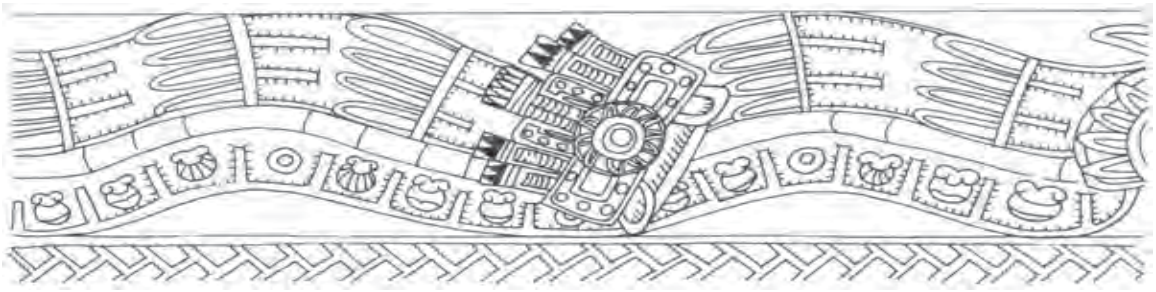
La figura antropomorfa vestida como felino emplumado está rodeada por cenefas con imágenes de *biznagas*, al perecer una planta de importancia ritual y posiblemente mítica para la cultura teotihuacana, relacionada con temas bélicos.

Un personaje con atributos similares está representado en la cenefa del Pórtico 3 de Atetelco, coinciden tocado, pectoral y textura de plumas. La textura que conforma la imagen de la piel y el tocado del personaje se identificaron como atributos de un coyote en el Pórtico 1 del Patio Norte de Atetelco.

En el Conjunto Jaguares Zona 2 Cuarto 10 Pórtico 10 y Pórtico 1 hay un motivo zoomorfo de perfil con un tocado semejante.

PATIO PRINCIPAL

EDIFICIO ESTE



Patio principal de Zacuala. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.5, p. 337.

Según Séjourné este fragmento de mural se encontró a unos 4 metros de la fachada del edificio Este, en el Patio principal (Séjourné 1959: 33).

Según la reconstrucción de Séjourné, la serpiente emplumada que porta un tocado se encontraba pintada como motivo único en el *friso* del Templo Principal de Zacuala. Robb considera que se encontraba más bien en el tablero del mismo templo, a semejanza del templo principal de La Ciudadela, cubierto por la Plataforma Adosada, cerca de un siglo antes de la construcción de Zacuala.

No se trata del Tocado de Plumas, ni de Borlas, lo cual refiere a la importancia de otros tocados como símbolos del poder y estatus en Teotihuacan.

Al parecer no hubo grafemas en esta imagen.

PÓRTICO OESTE O PÓRTICO 7

Imágenes de aves frontales con alas desplegadas, garras y lengua bífida. No se conservan restos de posibles grafemas.

CENEFA



Imagen según Séjourné, 1959, fig. II.13.

En esta imagen, que posiblemente pertenece a la Clase Compositiva A, se despliegan recursos distintos de los de la cenefa del Corredor 1 de Zacuala, para referir a un paisaje o ambiente acuático.

PÓRTICO NORTE O PÓRTICO 11

Se conservaron restos de la imagen de una figura antropomorfa ricamente vestida sobrepuesta a la posible imagen de una serpiente emplumada sobre una estera, acompañada por flores y posibles motivos acuáticos. Como se mencionó más arriba, Robb considera que el diseño plástico de Zacuala se realizó estableciendo ecos formales con La Ciudadela y el Templo de la sureste. El autor escribe:

> [L]os murales del Pórtico 11 representan una versión pictórica del programa escultórico visto en el Templo de la Serpiente Emplumada. Un gobernante, guerrero o sacerdote parado sobre la pirámide, o una procesión de sacerdotes parados en la parte superior, debió haber tenido exactamente la misma relación visual con una serpiente emplumada bajo sus pies, como lo vemos en el mural del Pórtico 11 (Robb, 2007: 11).

Se trata de una posible versión extensa de reducciones metonímicas de frecuente aparición en vasijas de cerámica teotihuacanas, relacionada con la imagen del poder y estatus de determinados personajes. No se conservan restos de posibles grafemas, salvo por un posible Triángulo y Trapecio en un elemento que semeja un tocado colocado a la izquierda del espectador.

Posible grafema en el mural del Pórtico 11 de Zacuala:

ZAC MU TOC GD (L 211 TR 1986)

PÓRTICO SUR O PÓRTICO 12



Pórtico 12 de Zacuala. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.10, p. 339.

Se trata de una imagen de procesión de ofrendantes antropomorfos que posiblemente es un índice de un uso administrativo ritual del espacio. No se conservan restos de posibles grafemas.

En cada posible centro de barrio o unidad arquitectónica donde se presenta este modelo compositivo, los atavíos de los *ofrendantes* son distintos. Manzanilla, refiriéndose a los signos de identidad manifiestos en la indumentaria teotihuacana, escribe:

> Los códigos simbólicos impresos en los trajes de los nobles referían al barrio particular de donde procedían, y podían ser identificados incluso por los diversos contingentes étnicos de la ciudad (2007 a: 493).

CENEFA

La cenefa que corresponde al mural del Pórtico 12 tuvo círculos concéntricos ligados a elementos angulares. Posiblemente fue reducción metonímica de elementos relacionados con ambiente o paisaje acuático y vegetal.

PINTURAS EN LOS MUROS DE LOS RECINTOS DE LAS ESQUINAS. PORTICO 3, PÓRTICO 5 Y PÓRTICO 6



Pórtico 3 de Zacuala. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.4, p. 336.

En los recintos ubicados en las esquinas del Patio Principal se pintaron imágenes de procesiones de personajes vestidos con anteojeras y máscara bucal, los cuales cargan y ofrecen mazorcas de maíz de colores distintos. Debido al fardo con el cual el personaje se muestra, Séjourné lo identificó con Yacatecuhtli, deidad nahuatl de los comerciantes errantes o *pochteca*.[5]

El tocado presenta posibles grafemas:

ZAC MU TOC SHC GD (L 61 DROP EYE 1986)

CENEFA

Según Beatriz de la Fuente, la cenefa estaba compuesta por entrelaces, mismos que no registra en su catálogo.

[5] Séjourné asume que Yacatecuhtli es una antigua advocación de Tlaloc-Quetzalcoatl (1959: 34).

CONJUNTO NOROESTE

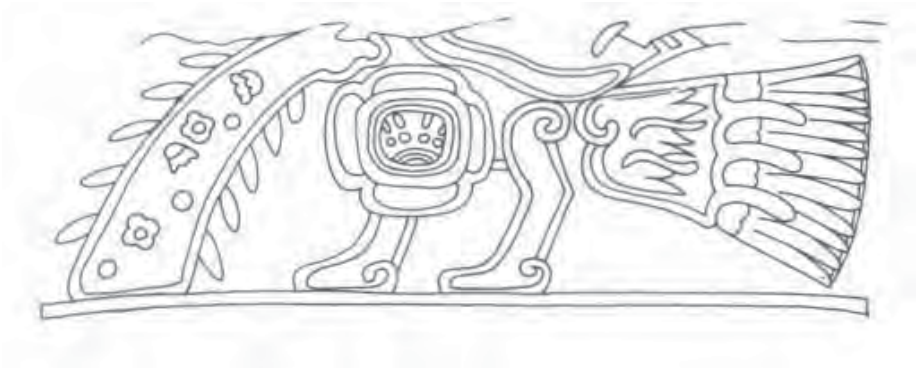


Conjunto noroeste de Zacuala. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.9, p. 339.

Séjourné reportó haber encontrado 25 figurillas con la imagen de Xipe, cuyos rasgos diagnósticos resultan ser tres orificios circulares en posición de ojos y boca. De manera polémica, la arqueóloga también reconoció a un Xipe teotihuacano en la imagen de la pintura mural de Zacuala presentada en la lámina anterior (Séjourné 1959: 90), cuyos rasgos característicos son distintos de los de las figurillas antes mencionadas.

CONJUNTO NOROESTE PÓRTICO 13, 13 A, CUARTOS 13 Y 13 A

Se trata de un personaje que Paulinyi identificó como una deidad teotihuacana con presencia en varios conjuntos arquitectónicos de la urbe (2011).



Conjunto Noroeste, Patio 13 de Zacuala. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.8, p. 339.

Posible grafema en la imagen del Pórtico 13, 13 a y del Cuarto 13 y 13 a:

ZAC MU PEC GC (Núm. 4 + L 165 RE 1986)

CONJUNTO SURESTE

Conjunto Sureste *figura antropomorfa frontal con atributos del Jaguar Reticulado y parafernalia bélica*

Quetzalcoatl Rojo (hombre tigre-pájaro-serpiente) ver Langley



Conjunto Sureste, Pórtico 2 de Zacuala. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.3, p. 324.

Los atributos de la imagen de la lámina anterior fueron identificados por Séjourné como distintivos de un personaje de la imaginería teotihuacana al cual nombró *hombre-tigre-pájaro-serpiente*, *encarnación de Quetzalcóatl resucitado*. La misma autora identifica a este personaje con la *eclosión del Quinto Sol,* el de la *Era de Quetzalcóatl.*[6] Desde luego, esta interpretación es congruente con la línea de interpretación de Séjourné, quien buscó fundamentar los orígenes de una *mística náhuatl* panmesoamericana, con base en la evidencia arqueológica teotihuacana.

A diferencia de otras imágenes de la pintura mural en las cuales se encuentra la combinación de un personaje antropomorfo con motivos del felino que viste un tocado y tiene ojos emplumados, en las cuales no se encuentra pintado el rostro antropomorfo,[7] en el mural de Zacuala el personaje fue presentado con un rostro humano sobre el cual hay un tocado con los rasgos del *Jaguar Reticulado*. La figura es frontal y no hay señales de representación de la parte inferior del cuerpo, lo cual hace recordar al tipo de figurillas cerámicas denominado semicónicas, que posiblemente relaciona a imágenes como esta con los fardos funerarios (Headrick 2007). La presencia de atributos bélicos, además de los rasgos felinos en el personaje pintado en el mural de Zacuala, relacionan al personaje con la imaginería bélica de otras imágenes de la plástica teotihuacana (Langley 2009). Langley observó que el simbolismo del jaguar en Mesoamérica está asociado al gobierno. Langley consideró también que un felino posiblemente fue animal totémico de la dinastía que gobernó la ciudad de Teotihuacan tras la reconstrucción de la fachada del Templo de la Serpiente Emplumada en La Ciudadela. El mismo autor sugiere una posible relación entre la imagen del jaguar teotihuacano y el gobernante temprano de Tikal llamado Chak Tok Ich´aak I (Langley 2009).

[6] Séjourné se refiere a un relato náhuatl, etnia la cual la arqueóloga identificaba a los teotihuacanos (1959: 33).

[7] Por ejemplo, Langley describe al mural de los *Tlaloques rojos* del Patio 9 de Tepantitla. Se trata de un mural fechado para la fase Xolalpan, por tanto su fecha de elaboración fue próxima a los murales de Zacuala en cuestión (Langley 2009).

Robb acertadamente identifica al tocado del personaje antropomorfo como una imagen del Jaguar Reticulado. La figura del mural lleva en la mano un *traje* que, según Robb, ofrece a otra persona. Robb concluye que en este sector de Zacuala se guardaban o vestían los trajes de Jaguar Reticulado. Los portadores de los trajes, según esta propuesta, serían miembros de una clase de cazadores-guerreros que estaban obligados a capturar animales para el sacrificio.

El tocado de Jaguar Reticulado como totalidad pudo haber aludido a un cargo o título, y también pudo haber formado parte del grupo nominal que identificaba al personaje de la pintura mural.

> En el arte maya los glifos nominales con frecuencia aparecen en los tocados de los señores (o como los propios tocados) Kelley (1982) ha observado que esto es un fenómeno pan-mesoamericano. Los murales de Bonampak están inusualmente llenos de estas correspondencias entre los tocados y los nombres personales. Sugerimos que a través de semejantes recursos enigmáticos, si podemos llamarlos así, los mayas y otros mesoamericanos mostraban de manera tangible y concreta un aspecto de la individuación, un desplegado de la personalidad. Fuentes mexicanas del Posclásico también muestran una conexión especial entre los jeroglíficos y la identidad individual como se expresa jeroglíficamente. Los trajes guerreros aztecas, en especial el traje tla/huiztli, incluía yelmos que en el Códice Mendoza, muestran lo que pueden ser nombres personales, aunque con frecuencia estos símbolos son interpretados como meras marcas de rango o membrecía a órdenes guerreras (Hassig 1988:fig. 15). Costumbres similares están bien documentadas entre los mixtecos, quienes colocaban nombres personales en los tocados, “yelmos”, o collares (Houston y Stuart 1998: 84-85).

La presencia de posibles nombres personales en las imágenes de tocados es relevante para la interpretación de posibles grafemas sobre distintos medios.

Posibles grafemas en el mural del Pórtico 2 del Conjunto Sureste de Zacuala:

ZAC MU ESC GD (VB 3 ESCUDO A 2012)

PATIOS DE ZACUALA

Los llamados Patios de Zacuala son un sector del conjunto arquitectónico en el cual Séjourné excavó una serie de siete edificaciones superpuestas en distintos niveles, de las cuales describió de manera sumaria cuatro (1959: 45).

CAPA SUPERIOR (NIVEL DEL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO O PALACIO DE ZACUALA)

PATIO 1

Séjourné describió un patio rodeado por cuatro basamentos.

PATIO 1 CORREDOR 1

Simétricamente ubicados a los lados de la Plataforma 1 se encuentran el Corredor 1 y el Corredor 2, los cuales tenían pinturas murales con motivos de secuencias de elementos polilobulados con distintas figuras en su interior.



Patios de Zacuala Corredor 1. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, figura 20.1, p. 313.

En el acceso de la esquina noroeste del Patio 1 se pintaron secuencias de motivos polilobulados con imágenes de gotas en el interior. Motivos similares fueron interpretados por Nielsen como posibles topónimos teotihuacanos. Recientemente Helmke y Nielsen complementan el trabajo que realizan sobre toponimia teotihuacana y proponen que el signo compuesto en cuestión tuvo el valor de /cerro de la lluvia/, y proponen la posible ubicación de tal lugar de culto con base en los topónimos nahuas del México central (en prensa).

Es posible identificar los componentes del motivo central de la composición como posibles grafemas:

ZAC MU GC (L 61 DROP EYE 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?)

En una propuesta basada en los motivos de origen teotihuacano que porta un espejo hallado en la Tumba Margarita de Copán, J. Nielsen señaló que el elemento identificado por algunos autores como la imagen de una montaña con bordes aserrados al interior, se presenta con frecuencia en el *corpus* teotihuacano mostrando *glifos* al centro de la *montaña*. El autor sostiene su argumentación con base en la identificación del elemento /montaña/ como un componente frecuente entre las referencias toponímicas mesoamericanas transmitidas mediante sistemas de escrituras autóctonas (Nielsen 2006). Helmke y Nielsen complementaron la anterior propuesta afirmando que los topónimos teotihuacanos con base en el signo /montaña/ eran calificados por medio de signos sobrepuestos o insertos en este elemento. Identifican el elemento aserrado al interior de algunos de los polilobulados como un signo que indicaba la materialidad de la montaña, como referencia a su cualidad pétrea y sin lectura, pues se trataba de un determinativo semántico (en prensa).

PATIO 1 CORREDOR 2

Como puede observarse en la lámina siguiente, el elemento que Nielsen identifica como un *glifo* al interior de la imagen de una montaña, aparece en el *corpus* teotihuacano, y particularmente en Zacuala, con diferentes motivos al interior.

En el caso de la imagen del Corredor 2 de Zacuala, es posible identificar un posible grafema compuesto:

ZAC MU GC (-L 202 STAR A 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?)

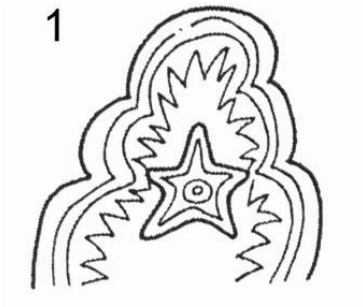


Imagen según Nielsen, 2006, p. 4.

En el Corredor 2 el interior de los elementos polilobulados está ocupado por imágenes de estrellas de cinco puntas. El elemento en cuestión fue identificado en su momento por Séjourné como Estrella de la Mañana (1959: 46). Nielsen, por su parte, reconoce una asociación de la imagen de la *montaña* en los murales teotihuacanos con los signos relacionados con el agua y, por tanto, identifica a las imágenes de la *montaña* de Zacuala y otros conjuntos arquitectónicos con el concepto mexica del *altepetl,* con el valor de /poblado/ (2006: 5). Nielsen ofrece una *lectura* de la imagen en el espejo de Copán en la cual coloca los elementos más específicos antepuestos al elemento genérico /montaña/, sin explicar los motivos de la elección de la secuencia sintáctica de la expresión, ni la omisión de algunos de sus componentes. Siguiendo el modelo de Nielsen, el orden sintáctico de los componentes del topónimo del Corredor 2 de Zacuala sería:

/Estrella/-/montaña/

Y en el caso de la lámina anterior:

/Gota de agua?/-/montaña/

Similar a lo que ocurre en la estructura de los topónimos en algunas lenguas otomangues.

En una propuesta reciente, Helmke y Nielsen abundan sobre la identificación del lugar específico referido por medio del topónimo con una estrella inserta y lo refieren a un lugar que la tradición teotihuacana identificaba con el

abatimiento de un ave celestial. En lo particular, consideran que podía referir al Cerro de la Estrella que se encuentra actualmente rodeado por la Ciudad de México, lugar en el cual consideran que desde tiempos teotihuacanos se llevaban a cabo ceremonias del Fuego Nuevo (en prensa).

CENEFAS DE LOS TABLEROS DEL PATIO 1

Las cuatro plataformas que rodean al Patio 1 de Zacuala conservaron restos de pintura mural con imágenes de posibles grafemas, que a continuación se describen brevemente. Se retoma la identificación de los motivos propuesta por Séjourné.

CENEFA DE LA PLATAFORMA NORTE (PATIO 1 PLATAFORMA 1):

En la cenefa se conservan restos de las imágenes del Quincunce sobre una *banda ondulada con cuchillos* y *corazones* a los extremos.



Imagen pintada en la cenefa del Patio 1 Plataforma 1 del patio Norte de Zacuala. Acuarela según publicación de Séjourné, 1959, figura III.3.



Zacuala. Patio 1. Plataforma 1. Imagen según Séjourné, 1959, figura III.4.

A manera de cenefa, en un tablero de la Plataforma 1 se pintaron bandas que fueron identificadas como imágenes de tiras de piel de coyote, al lado izquierdo dichas bandas rematan en un cuchillo curvo en cuyos extremos hay corazones (De la Fuente 1995 e: 314).

Con la debida reserva de que la imagen pintada sobre esta cenefa constituya una imagen resuelta mediante recursos de la sinécdoque, en el mural se pueden reconocer los siguientes signos clasificados por Langley como signos de notación:

ZAC MU CEN GD (L 162 QUINCROSS 1986)

ZAC MU CEN GC? (--L 159 QUADRILATERAL SEGMENTED 1986? + L 125 KNIFE 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986)

CENEFA DE LA PLATAFORMA ESTE (PATIO 1 PLATAFORMA 2):

En otra cenefa se conservan restos de las imágenes que se identificaron como *motivos geométricos* y restos de una lengua viperina.



Imagen según Séjourné, 1959, figura III.2.

Posiblemente la lengua viperina conservada correspondías a una imagen relacionada con el Dios de las Tormentas, aunque no es el único personaje al que podría pertenecer.

Se conserva un posible grafema, distribuido de manera rítmica y decorativa en la cenefa:

ZAC MU CEN GD (-L 1 ALMENA 1986…)

CENEFA DE LA PLATAFORMA SUR (PATIO 1, PLATAFORMA 3):

En la cenefa se conservan restos de las imágenes identificados como *ojos y redondeles*.



Imagen según Séjourné, 1959, figura III.6.

De manera similar a la imagen conservada en la Plataforma 1, en el caso de la imagen de la Plataforma Sur, con la debida reserva de que se trate de un compuesto resuelto mediante recursos de la sinécdoque, en el mural se pueden reconocer los siguientes signos:

ZAC MU CEN GC? (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 218 TRILOBE 1986?)
ZAC MU CEN GC? (-L 157 POD 1986?)

CENEFA DE LA PLATAFORMA OESTE (PATIO 1 PLATAFORMA 4):



Imagen según Séjourné 1959, figura III.5.

Se trata de un fragmento de pintura mural con la imagen de una cabeza ofidia encontrada en la base del *Templo Oeste* (1959: 47)**.**

Según el reporte de Séjourné, posiblemente el fragmento de mural perteneciera al tablero del Patio 1, aunque no está claro si la arqueóloga se refería a una serpiente pintada o esculpida, puesto que más adelante afirma lo que sigue:

> La escultura no parece haber tenido un papel importante en Zacuala. Sólo una pesada cabeza de serpiente encontrada a algunos metros del templo del Palacio atestigua su intervención en la arquitectura (1959: 163).

PATIO 2

A unos 40 cm. debajo del Patio 1 se encontraba el denominado Patio 2. Séjourné lo describe como *compuesto de piezas y patios sin comunicación entre ellos, que debieron pertenecer a varios conjuntos sucesivamente destruidos* (1959: 48). Entre los murales de la Plataforma 5 de este patio hay imágenes identificadas como topónimos por Nielsen y Helmke (Helmke 2006; Nielsen y Helmke 2008). El patio tenía un altar en miniatura, por tanto posiblemente fue espacio para la realización de actividades de culto.

PATIO 2 PLATAFORMA 5

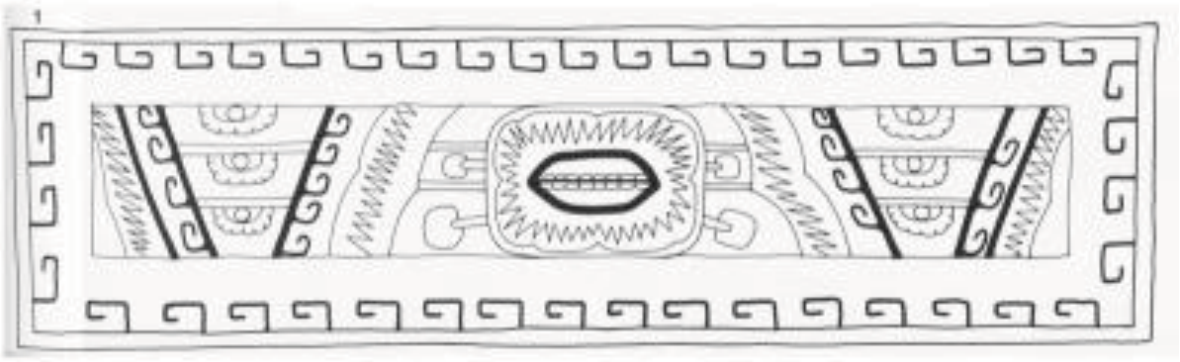
En un nivel más antiguo que el llamado Palacio de Zacuala se ubica el Patio 2. Séjourné reporta que *dos cámaras al sur de este patio están decoradas con el mismo motivo de ojos en pirámide, como el que acompaña la boca del tablero* (1959: 52). Pese a que el nivel constructivo es inferior al llamado Palacio de Zacuala, la pintura mural del Patio 2 fue fechada para la fase Xolalpan Temprano. La estratigrafía indica que más bien corresponde posiblemente a la fase Tlamimilolpa.



Imagen según Séjourné, 1959, figura III. 13.



Imagen según Séjourné, 1959, figura III.14.



Patios de Zacuala Plataforma 5. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 20.6, p. 319.

El elemento que Nielsen identifica como imagen de una montaña tiene en su interior un posible grafema:

ZAC MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986) + infijo (-L 136 MOUTH 1986)

Nielsen señala al mural de la Plataforma 5 del Patio 2 de Zacuala entre los ejemplos de posibles topónimos teotihuacanos que incluyen el elemento que identifica como /montaña/. En la lámina siguiente se pueden ver los ejemplos de *montañas* marcadas con *glifos* que presenta dicho autor.

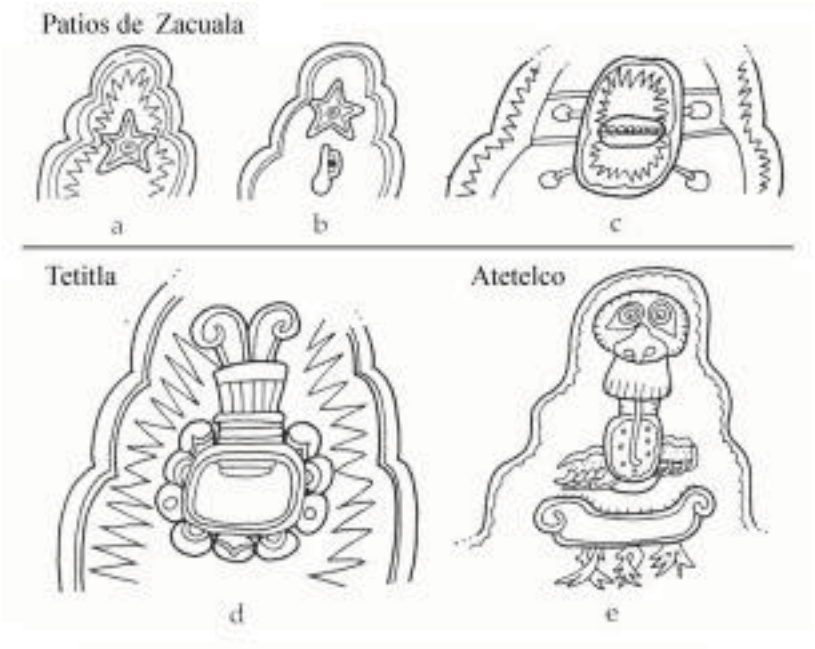


Imagen según Nielsen, 2006, p. 4.

En el caso del elemento pintado en la Plataforma 5, Helmke y Nielsen identifican un topónimo cuyo valor era /Monaña que Grita/ o /Montaña del Pregón/, con base en registros realizados por Sahagún de la existencia de tales lugares (en prensa). Concretamente los autores consideran que podría tratarse de la referencia particular al Cerro Gordo, que por diversos motivos consideran que fue una locación culturalmente relevante y apta para tal denominación (en prensa).

La copresencia en el talud del Patio 2 de Zacuala de varios elementos ampliamente distribuidos en la imaginería teotihuacana, permitiría considerar que este talud estaba pintado con imágenes acuáticas, sin embargo Helmke y Nielsen han propuesto recientemente que los elemento aserrados colocados al interior de la imagen del cerro más bien identifican su materialidad pétrea, mientras que las volutas que rodean las imágenes de cerros representarían nubes (Helmke y Nielsen en prensa). La composición de la imagen no tiene, sin embargo, las características cercanas a la representación de un mapa que se observa en otros taludes teotihuacanos como los de Tepantitla. La composición semeja una imagen naturalista según los cánones teotihuacanos antes que una composición de la

Clase B. Podría sin embargo tratarse de una composición de Clase C o mixta. En el último caso, puede considerarse que la imagen que Nielsen identifica como cerro, en efecto esté marcada en su interior con un grafema compuesto.

PATIO 3

Bajo la parte oeste del sector señalado como Patio 3, Séjourné encontró lo que describió como un templo porticado en cuyo piso encontró grabados que identificó como juegos de *patolli*. No se publicó evidencia de posibles grafemas.

PATIO 4

Bajo el *conjunto de los patolli,* Séjourné halló otro nivel constructivo del cual no se conserva pintura con motivos figurativos o posibles grafemas.

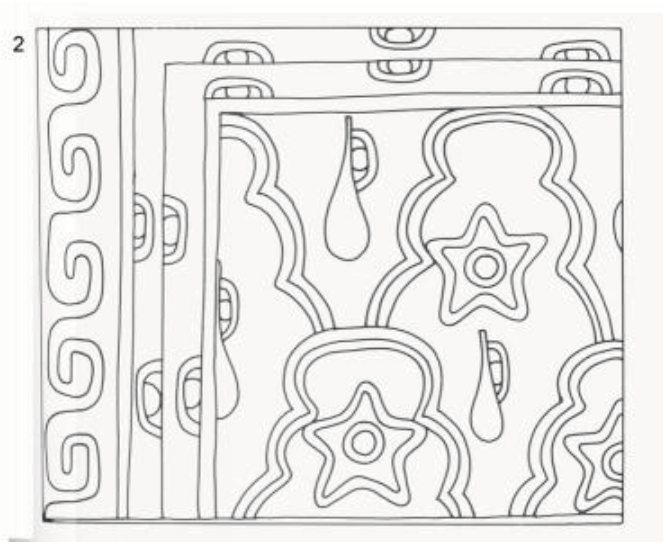
CUARTO 2

Hay un sector ubicado al sureste de los llamados Patios de Zacuala, donde Séjourné descubrió los restos de varios murales que en la parte baja tenían imágenes. Beatriz de la Fuente identificó los motivos pintados en los murales como *arcos polilobulados con estrella y ojo-gota en su interior* (De la Fuente 1995 e: 319); no se menciona la posición estratigráfica del sector en cuestión dentro de la secuencia de los Patios de Zacuala.

Como en otras imágenes semejantes distribuidas en los muros de la urbe, en el Cuarto 2 de Zacuala se pintaron repeticiones, rítmicamente distribuidas, de los motivos que Nielsen identifica como topónimos. Los polilobulados están enmarcados por una cenefa que subraya la cualidad acuática del ambiente referido por medio de la imagen. Parece tratase de una composición de la Clase C, en la cual hay inscritos posibles grafemas toponímicos.

Siguiendo la propuesta de Nielsen, la secuencia sintáctica de los motivos sería como sigue:

/ojo-gota/- /estrella/- /montaña/



Patios de Zacuala. Cuarto 2. Mural 5. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 20.5, p. 319.

Posibles grafemas en los murales del Cuarto 2 de los Patios de Zacuala:

ZAC MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986? + -L 202 STAR A 1986)
ZAC MU GD? (L 61 DROP EYE 1986)

En la cenefa del mismo mural hay posibles grafemas:

ZAC MU GC? (L 62 EYE 1986)
ZAC MU CEN GD? (L 177 SCROLL CHAIN 1986)

PINTURA, ESTAMPADO Y GRABADO SOBRE VASIJAS CERÁMICAS

A continuación se presenta el *corpus* de objetos cerámicos procedentes de Zacuala y publicado por Séjourné. Las imágenes seleccionadas son aquellas que presentan posibles grafemas. En tanto se trata de cerámica de distintos tipos, posiblemente destinada a cumplir con funciones diversas, es posible proponer que los valores de los grafemas correspondían con los usos de los objetos cerámicos.

Con base en las características de la pasta, las de la elaboración y las técnicas decorativas, Séjourné, clasificó a los *tepalcates* de Zacuala en nueve grupos básicos, algunos de los cuales se mencionan a continuación.

CERÁMICA DEL GRUPO 2

El Grupo número 2, identificado como *braseros*, suele presentar motivos clasificados por Langley entre los signos de notación. Uno de los subtipos en este grupo incluye los ejemplares de incensarios tipo teatro. Séjourné reportó que en Zacuala se encontraron abundantes restos de esta clase de objetos, los cuales ameritan estudios particulares que exceden los límites de la presente investigación.

Entre los dibujos de fragmentos del grupo cerámico 2 que Séjourné presenta en la figura V.48 (1959: 103) se pueden distinguir los signos:

GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
GD (L 66 EYE FEATHERED B 1986)
Posiblemente GD (L 123 HEART PARABOLIC 1986)
GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Pero dado el estado de deterioro de los fragmentos no es posible identificar la clase compositiva a la cual pertenecen los motivos.

CERÁMICA DEL GRUPO 3

Dentro del Grupo número 3 hay platos convexos con tres asas en ocasiones descritos como tapaollas, los cuales, en ocasiones, presentan posibles grafemas esgrafiados o sellados. Séjourné reportó que este grupo cerámico procede con frecuencia de tumbas y suele presentar en su interior restos de *una substancia* así como huellas de fuego (1959: 113).

En la lámina que sigue Séjourné mostró algunos motivos sellados en vasijas del Grupo 3.



FIGURA V.62.
Decoración sellada

Imagen según Séjourné 1959, figura V.62, p. 115.

Entre la cerámica del Grupo 3 que registró Séjourné, hay varios signos que podrían ser grafemas:

GC (L 17 BIGOTERA 1986? o L 226 U 1986? + L 214 TREFOIL 1986)
GD (L 160 QUATREFOIL 1986)
GD (L 6 ASTERISK 1986)
GD (-L 202 STAR A 1986)
GD (L 162 QUINCROSS 1986)
GD (L 181 SCROLL SOUND C 1986?)

El denominado Subgrupo 3 A, se compone de fragmentos de un tipo cerámico que por las características de su pasta, fina y compacta, Séjourné clasificó en un grupo aparte. Muchos de los vasos de las ofrendas mortuorias reportadas por Séjourné

pertenecen a este grupo. Pese a la abundancia reportada, Séjourné publicó escasas imágenes de esta clase de vasos.



Imagen según Séjourné 1959, lámina V.3.

Este vaso porta una secuencia compuesta por dos elementos dispuestos en orden alterno.

Uno de los componentes es la imagen de la vasija trípode pudo haber sido un grafema:

VA GD? (L 36 BUTTERFLY 1986)

En el borde inferior de la vasija, al parecer hay una secuencia de elementos que podrían ser grafemas:

VA GD? (L 85 FLOWER PROFILE 1986)

CERÁMICA DEL GRUPO 4

El Grupo número 4 está conformado por variedad de tipos cerámicos, de los cuales algunos suelen presentar posibles grafemas resueltos mediante distintas técnicas.

Séjourné ordenó muchas de las imágenes de los fragmentos cerámicos del Grupo 4 agrupando motivos semejantes, constatando así la presencia frecuente de determinados motivos en la cerámica de Zacuala. Las láminas que se reproducen a continuación son una muestra del criterio de Séjourné para la presentación de las imágenes de cerámica de Zacuala.

En este grupo cerámico tan amplio hay cajetes con el fondo esgrafiado. Séjourné publicó una imagen de uno en la cual se puede reconocer al signo:

VA GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Además de los fondos esgrafiados, como se puede ver a continuación, los posibles grafemas en este grupo cerámico se presentan en las paredes de diversos vasos y vasijas.



Dibujo según Séjourné, 1959, figura V.74.

Entre las imágenes de cerámica del grupo 4 de la lámina anterior se identifican los signos clasificados como:

VA GC (L 165 RE 1986 + L 37 C&B 1986 + ?)

Este posible grafema compuesto alterna con un complejo signo compuesto.

Otros vasos cilíndricos presentan repetición de signos rítmicamente distribuidos (1959: figs. V.73-V.77):

VA GD (L 97 HALFSTAR 1986)
VA GD (L 30 BUNDLE 1986?)
VA GC (L 17 BIGOTERA 1986? o L 226 U 1986? + L 56 DARTBUTT 1986? o --L 168 REED 1986?)
VA SHC GD (L 56 DARTBUTT 1986? o --L 168 REED 1986?)
VA SHC GD (VB 56 NOPAL 2012)
VA SHC GD (L 85 FLOWER PROFILE 1986)
Flor de 5 pétalos: --L 82 FLOWER FRONTAL C 1986?
VA SHC GD (L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986
VA SHC GD (L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)
VA SHC GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
VA GD (-L 170 ROSETTE A 1986?)
VA GD (L 218 TRILOBE 1986)

Con frecuencia, las secuencias horizontales de los fragmentos parecen representar cenefas que enmarcan, a la manera de los murales teotihuacanos, el tema central en las vasijas.

La siguiente lámina contiene imágenes que Séjourné identificó como ojos.

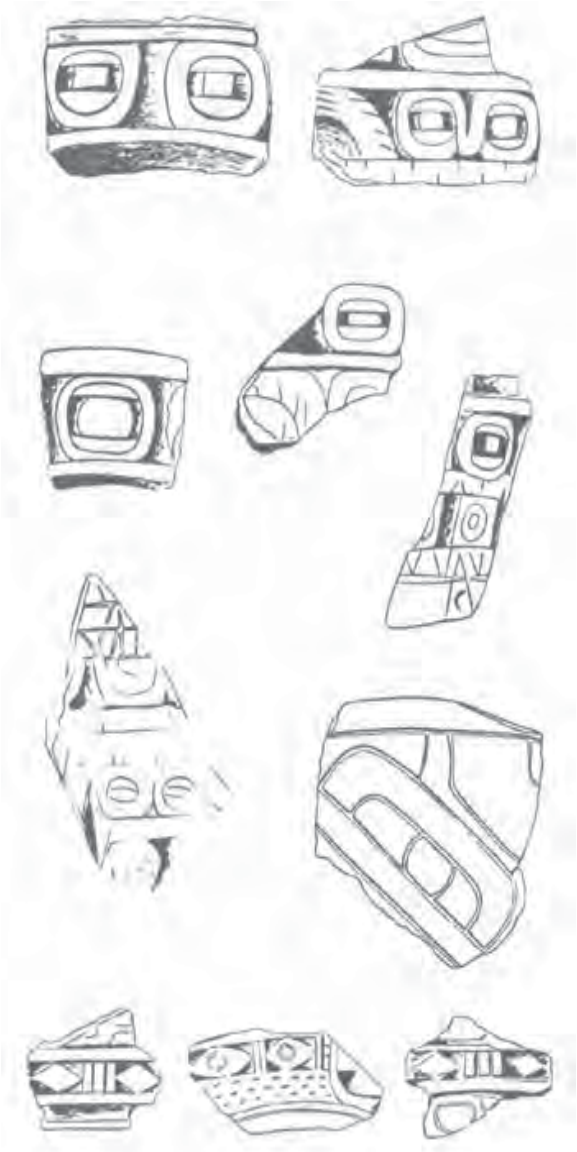


Imagen según Séjourné, 1959, figura V.78.

Posiblemente algunos de los motivos ilustrados en la lámina anterior constituyen grafemas, sin embargo, debido al estado de conservación de los fragmentos no es posible establecer a qué clase compositiva pertenecen los motivos, por tanto es posible que imágenes compuestas de manera metonímica o metafórica se confundan con grafemas. Sin embargo, es posible reconocer los motivos que Langley clasifica como:

L 71 EYE GOGGLED E 1986 o L 69 EYE GOGGLED 2002

L 72 EYE RHOMBOID
L 64 EYE ELONGATED 1986

Y un motivo que aparenta representar unas anteojeras circulares unidas al centro:

GD? (L 69 EYE GOGGLED 2002?)

En la lámina que sigue, Séjourné reunió motivos frecuentes entre las imágenes de la plástica teotihuacana de los cuales, debido al estado fragmentario de las piezas, y posiblemente también a los criterios de realización de los dibujos, no es posible determinar a qué clase compositiva pertenecían.



Dibujo según Séjourné, 1959, figura V.79.

Es posible identificar los posibles grafemas:

L 125 KNIFE 1986
SHC L 162 QUINCROSS 1986 + SHC -L 160 QUATREFOIL 1986
L 172 SALTIRE 1986
L 211 TR 1986
L 213 TR B 1986

L 97 HALFSTAR 1986
L 62 EYE 1986, L 17 BIGOTERA 1986 o L 226 U 1986
Fragmento con composición de la Clase C: -L 19 BIRD DORSAL 1986
GC (-L 161 QUATREFOIL C 1986 + VB 57 XIPE? 2012)

CERÁMICA DEL GRUPO 4 PROCEDENTE DE ENTIERROS

A partir de la imagen que se presenta a continuación surge una confusión en el criterio de clasificación propuesto por Séjourné para la cerámica de Zacuala. En el segundo dibujo de arriba hacia abajo, la imagen en cuestión fue presentada por Séjourné en una fotografía, como característica del grupo 3 A.

Como se puede observar, las imágenes de vasijas de esta lámina muestran un patrón compositivo característico de la plástica teotihuacana; se trata una cenefa compuesta por una secuencia formada por la repetición de elementos que tiene sobrepuesta una composición que constituye el tema dominante, conformado a su vez por elementos que conforman una secuencia alterna.



Dibujo según Séjourné, 1959, figura V.80.

Posibles grafemas en vasijas publicadas por Séjourné (1959: fig. V.80):

VA SHC GC (-L 161 QUATREFOIL C 1986 + cabeza xipe) + GC? (L 120 HEAD SERPENT P 1986 + Cabeza del Dios de las Tormentas frontal + L 120 HEAD SERPENT P 1986) sobre una cenefa: SHC (L Manta Compound?)

VA SHC (GC (L 165 RE 1986 + L Manta Compound?) + L 36 BUTTERFLY 1986) sobre una cenefa: SHC (L 85 FLOWER PROFILE 1986)

VA SHC (GC (L 165 RE 1986 + VB 55 MANTA 2012) + GC? (? + L 214 TREFOIL 1986)

VA SHC (L 125 KNIFE 1986) sobre una cenefa compuesta por elementos no identificados.
En la lámina que sigue Séjourné incluyó dos de las vasijas cuyos motivos desplegados se presentan en la lámina anterior.



Dos vasos hallados por Séjourné en el Entierro número 2 de Zacuala. Dibujo según Séjourné, 1959, figura, IV.3.

CERÁMICA DEL GRUPO 6

El grupo 6 está formado por piezas diversas de color anaranjado y de *barro muy ligero*. Séjourné reporta que los cajetes semiesféricos de este grupo siempre muestran imágenes de tipo religioso. Tan solo publicó dibujos de algunos motivos aislados de vasijas de este tipo, por tanto no es posible determinar la clase compositiva a la cual éstos pertenecen.

En el caso del primer dibujo de la lámina que sigue, ubicado en el extremo superior derecho, no existen grafemas, sin embargo, esto no es necesariamente un indicador de que en la imagen esté ausente la referencia a un nombre personal. Uno de los recursos documentados de representación del nombre personal en culturas mesoamericanas fue por medio del vestido (Kelley: 1982; Hermann 2008: 198). Como se ha observado en los estudios acerca de los

nombres personales en culturas mesoamericanas, un individuo recibía a lo largo de su vida distintos nombres o apelativos. Los nombres calendáricos se caracterizaban por la inclusión de numerales del 1 al 13. Sin embargo hubo también nombres personales que no eran nombres calendáricos, compuestos por distintos tipos de unidades lingüísticas.[8]

Resulta de interés la comparación de la representación plástica y gráfica de los nombres personales procedentes de distintas culturas mesoamericanas, con los materiales teotihuacanos que han sido propuestos como posibles nombres personales. En el caso mixteco, señala M. Hermann que las lecturas confirmadas de nombres propios proceden de documentos coloniales glosados. El mismo autor escribe que:

> En los códices mixtecos el nombre personal aparece como un conjunto de elementos pictográficos unidos a la representación convencional de un hombre o una mujer. En ocasiones las pictografías que indican el antropónimo se relacionan con los personajes por medio de tenues líneas negras (denominadas "lazo gráfico"). Sin embargo no en todos los códices mixtecos los nombres personales se representan de este modo, pues en varios códices llegan a formar parte de la vestimenta del personaje; en algunos códices, como el Bodley, Nutall, y Egerton, el nombre personal aparece como vestimenta, traje o parafernalia de los señores representados. Ocurre también que llegue a aparecer a un lado del personaje sin ninguna línea o trazo gráfico que los una (2008: 198).

En cuanto a los materiales teotihuacanos, aunque no existe evidencia del uso de los denominados lazos gráficos, se han expuesto argumentos acerca de que algunas imágenes unidas a la representación de personajes antropomorfos constituyen nombre propios. Hay evidencia a favor de que, en ocasiones, posiblemente se representara la imagen de algunos personajes por medio de atributos o de nombres personales. Como indican las figurillas cerámicas y otros registros del vestuario, pintura corporal y parafernalia teotihuacanos, posiblemente un medio para registrar nombres era el cuerpo de individuos. Otros medios para el

[8] Por ejemplo, los entre los nombres personales registrados en los códices mixtecas, M. Hermann encuentra nombres o sustantivos, verbos, adjetivos y topónimos. Hermann escribe que:
"Los nombres o sustantivos se refieren en su mayoría a animales y a objetos, pero también aparecen referencias a entidades mágico-religiosas, cuerpos celestes, fenómenos de la naturaleza, lugares, conceptos (Hermann 2008: 202)".

registro de nombres personales oficios cargos o apelativos de algún tipo, parecen haber estado en cierta medida relacionados con el estatus del personaje representado.

Los distintos medios para la representación de nombres personales serían: el grafiti, las figurillas cerámicas, las vasijas cerámicas, la pintura mural, y la escultura monumental.

A continuación se muestra una imagen de las publicadas por Séjourné para Zacuala que ilustra la problemática en torno al significado del vestido en la imagen plástica teotihuacana.



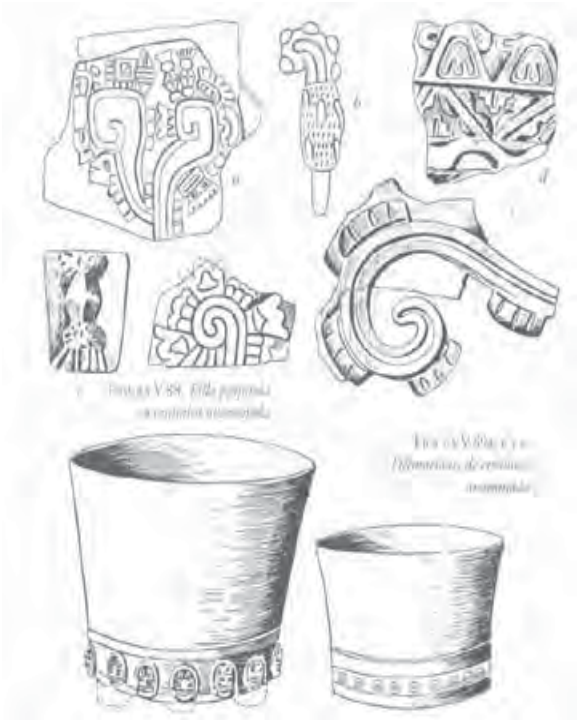
Imagen según Séjourné, 1959, figura V.84.

Entre los cajetes semiesféricos de Zacuala, Séjourné detectó las imágenes de lo que llamó el *Hombre-Tigre-Pájaro-Serpiente*, *Tlaloc*, el *Quincunce* y otros motivos cuyas configuraciones posteriormente aparecen catalogadas por Langley entre los signos de notación. En cuanto al primer personaje, como se mencionó no hay grafemas en la imagen de su tocado, sin embargo entre sus atributos se reconocen los rasgos diagnósticos de al menos dos personajes teotihuacanos culturalmente relevantes: el felino y el Dios de las Tormentas. El supuesto Tlaloc o Dios de las Tormentas teotihuacano está representado por medio de la imagen del rostro de la figurilla: las anteojeras, las orejeras y la máscara bucal.[9] Sobre esta caracterización se sobrepone la del tocado que trae a cuenta la imagen de otro personaje. La atribución de rasgos de personajes relevantes directamente en el rostro posiblemente tenía un valor cultural distinto que la atribución de éstos en el tocado o en distintas prendas del vestido teotihuacano.

Como se verá más adelante en el apartado relativo a las figurillas de cerámica de Zacuala, hay posiciones de los signos identificadores sobre las imágenes del cuerpo que indican una diferenciación específica de la identidad. Por lo pronto me aventuraré a sugerir que aspectos jerárquicamente diferenciables de la identidad del personaje de la imagen se mostraban en el rostro y en el tocado. En el fragmento cerámico del grupo 6 en cuestión, aspectos generales de la identidad se encuentran marcados mediante el tocado, que está bastante difundido entre las imágenes de la plástica teotihuacana. Posiblemente el rostro era un lugar predilecto para signos de identidad más específicos, que referían a pocos grupos sociales.

Cabe subrayar la relevancia entre las imágenes en Zacuala de personajes antropomorfos que portan un tocado con rasgos felinos, pues una pintura mural con estas características ocupa un importante lugar entre los murales del llamado Palacio de Zacuala.

[9] Desgraciadamente el dibujo que publica Séjourné no permite distinguir con claridad las características de la imagen de la boca del personaje, por este motivo la identificación como personificación del Dios de las Tormentas es incierta. Posiblemente se trata de otro personaje culturalmente relevante cuyo rasgo diagnóstico son el traje de élite y las anteojeras.



Entre la cerámica del Grupo 6 propuesto por Séjourné, hay vasijas gruesas con diseños en bajorrelieve. Dibujos según Séjourné, 1959, figuras V.88 y V. 89.

Dentro del grupo cerámico 6 hay vasijas gruesas que tenían grabados posibles grafemas en bajorrelieve, como puede verse en la lámina anterior. Resulta de particular interés el fragmento dibujado en el extremo superior izquierdo de la lámina, puesto que se trata de una de las escasas muestras de origen teotihuacano con largas secuencias lineales de posibles grafemas, en una distribución distinta de la rítmica decorativa. Es en este tipo de muestras en las cuales es posible observar una sintaxis transmitida por medio de grafemas. Desafortunadamente, se ha perdido el contexto plástico de la imagen en cuestión.

Los posibles grafemas presentes entre las imágenes publicadas por Séjourné del grupo cerámico 6 son:

Fragmento con una composición posiblemente de la Clase C en la cual la imagen de un personaje con los atributos del Dios de las Tormentas porta un tocado en el cual se mostró el signo:

VA TOC GD (L 212 TR A 1986)

Un cartucho que en el interior tiene el signo:

VA GC (L 218 TRILOBE 1986 + -L 202 STAR A 1986)

Un fragmento cerámico con una composición de clase indeterminada en la cual es posible identificar signos con la configuración de:

VA GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 108 HEAD BIRD 1986)

Posibles grafemas adheridos a una voluta:

VA VOL
SHC 1 (L 206 TASSEL 1986 + ? + L 67 EYE FEATHERED C 1986 + L 56 DARTBUTT 1986+ L 56 DARTBUTT 1986 + L 85 FLOWER PROFILE 1986)
VA VOL
SHC 2 (L 117 HEAD OLD HUMAN 2002? + VB 58 LANZADARDOS 2012 + VB 3 ESCUDO A 2012 + L 56 DARTBUTT 1986?)

VA SHC GD (L 206 TASSEL 1986…), sobrepuesto a una cenefa que muestra el mismo diseño observado en la Plataforma Este del Patio 1 de Zacuala, que incluye un elemento con la forma de: GD (-L 1 ALMENA 1986)

CERÁMICA DEL GRUPO 8

Este grupo cerámico presenta imágenes pintadas en color rojo sobre ocre. Varias de los motivos de la cerámica de este grupo han tenido interpretaciones polémicas, considero que muchas veces debido a la dificultad que presentan para la identificación de la clase compositiva a la cual pertenecen.



Dibujo según Séjourné, 1966 b, figura 1.

Séjourné reportó que encontró un *fragmento de vaso de cuatro por seis centímetros*, con una imagen pintada que se presenta en la lámina anterior. Encontró el fragmento durante la segunda temporada de excavaciones en Zacuala, los *tepalcates* estaban entre la tierra que se removió para despejar el conjunto arquitectónico. Los restos de vasijas finamente pintadas aparecieron en tierra removida probablemente por saqueadores y, por este motivo, la arqueóloga no los consideró como representativos de la secuencia estratigráfica de Zacuala (Séjourné 1959: 99).

Se trata de un fragmento de vasija trípode color rojo sobre ocre, coloración característica del Grupo 8. Este fragmento cerámico tiene pintado un controvertido motivo al cual Séjourné identificó como *Quetzalcóatl, rey de Tollan* (1959: 146). Con la identificación de este personaje, Séjourné consideró que estaba demostrado que en Teotihuacan *se conocía al rey de los toltecas*, y podía consecuentemente haber sido el emplazamiento de la legendaria Tollan (1959: 149-150). En los términos usados por Séjourné, el *nombre* del *Topiltzin,* representado mediante una reducción metonímica, sería la imagen de la cabeza de serpiente sobre una estera. Séjourné *leyó* una frase en esta imagen: /El Señor Quetzalcóatl/ (Séjourné 1959: 150). Más allá de la identificación del personaje, permanece la duda acerca de si se emplearon recursos metonímicos para la estructuración de la imagen en cuestión, pues esto tiene implicaciones importantes para la interpretación de la imagen. Posiblemente se representó una escena naturalista con un personaje identificado mediante un grafema antroponímico compuesto. En tal caso sería una composición de la Clase C. También cabe la opción de que se trate únicamente de grafemas, o de una escena naturalista sin grafemas.

Se identifican los posibles grafemas:

VA SHC GC? (L 133 MAT 1986 + L 120 HEAD SERPENT P 1986) + GD? (L 117 HEAD OLD HUMAN 2002?)

Los dibujos de la cerámica del Grupo 8 que fueron publicados por Séjourné, incluyen cajetes con paredes bajas con tres soportes globulares y *vasijas ornadas* que con frecuencia portan imágenes con formas de signos incluidos en el catálogo de Langley.

Dos vasijas que muestran un cartucho que contiene el signo (1959: fig. V.100):

VA GD (L 62 EYE 1986)

Dos versiones del signo (1959: fig. V.100):

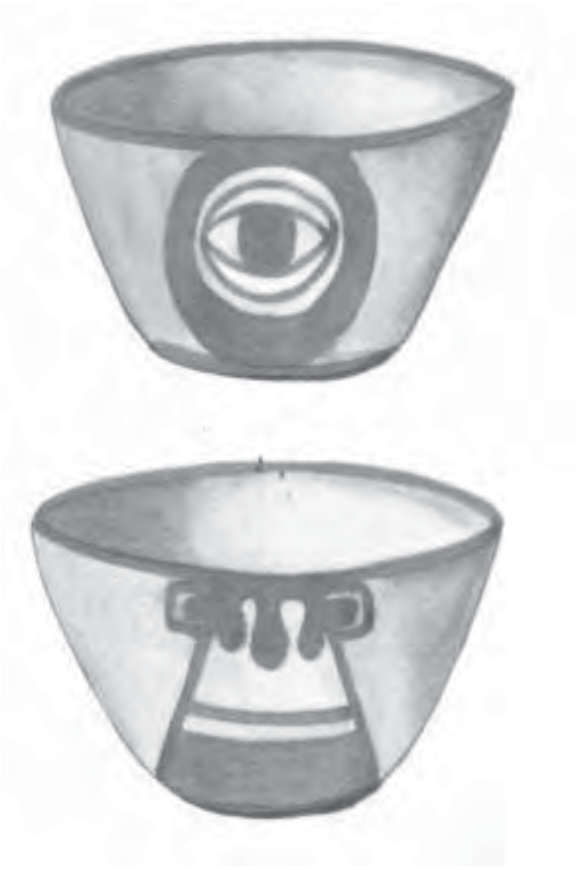
VA GD (L 206 TASSEL 1986)

Hay también una interesante imagen de mariposa con posibles cuchillos de obsidiana en las alas, a todas luces una versión teotihuacana de *Itzpapalotl* (1959: fig. V.100):

VA L 36 BUTTERFLY 1986

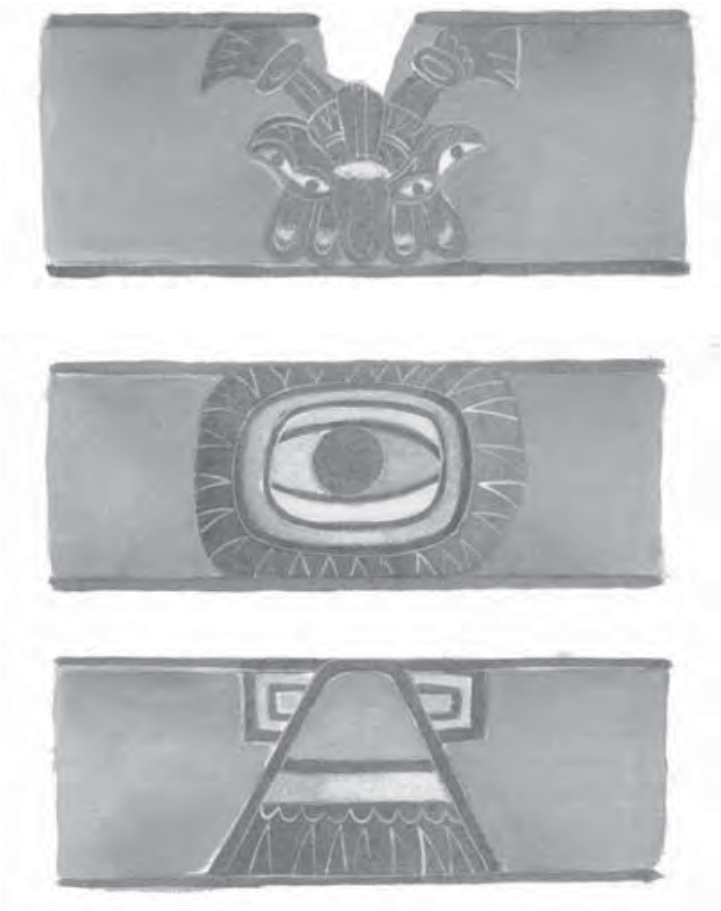
Y la imagen de un signo compuesto por los elementos (1959: fig. V.101):

VA GC (-L 140 OBJECT F 1986 + L 98 HAND 1986 + -L 55 DART 1986) sobrepuesto a un elemento que algunos autores identifican como una cueva, la cual lleva, a su vez, posibles grafemas L 97 HALFSTAR 1986.



Dibujo según Séjourné, 1959, figuras V.98 y V.99.

Séjourné subrayó la copresencia en Zacuala de algunos signos gráficos en diversos medios, en cerámica y pintura mural identificó el ojo, tres gotas de sangre sacrificial y, como se puede ver en las tres imágenes que se reproducen a continuación, una vasija portaba las imágenes de una mariposa con ojos en las alas, un ojo emplumado y lo que Séjourné identificó como un probable signo del año (1959: 146-147).



Dibujos según Séjourné, 1959, figura V.100.

En cuanto a la siguiente lámina, Séjourné propuso una identificación controversial de los motivos que forman la composición pintada sobre la vasija. En palabras de Séjourné:

> [D]os manos unidas, coronadas por un arco que representa el cielo y donde domina el signo de la Estrella de la Mañana. Atravesado por una lanza, el conjunto reposa sobre líneas dispuestas en ángulos característicos de la serpiente. La flecha es el atributo fundamental de Quetzalcóatl como Señor de la Aurora. Encerradas en este simbolismo, las manos –rojas y casi esféricas- hacen pensar en el sol levantándose sobre el horizonte (1959: 149).



Dibujo según Séjourné, 1959, figura V.101.

CERÁMICA DEL GRUPO PINTURA AL FRESCO

Se reportó presencia de cerámica pintada al fresco tanto en capas profundas como en capas superficiales en Zacuala. La pintura al fresco se pude encontrar sobre todas las clases cerámicas.

A continuación se presentan ilustraciones de este tipo de cerámica publicadas por Séjourné que presentan posibles grafemas.



Imagen según Séjourné, 1959, figura V.115.

La imagen de un personaje caracterizado por su tocado con rasgos felinos y un arreglo facial con anteojeras, orejeras y una máscara bucal, se encuentra en distintos tipos cerámicos procedentes de Zacuala.

En la imagen de la vasija pintada al fresco, el personaje lleva sobre el tocado un posible signo:

VA TOC GD (L 218 TRILOBE 1986)

Además de dos elementos que semejan antorchas inclinadas que Langley clasifica como:

GD? (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986, marcadas con el signo L 162 QUINCROSS 1986)

El personaje representado como un busto esta sobrepuesto a dos elementos ovalados que se presentan en otras vasijas.

Bajo la escena de la Clase Compositiva A antes descrita, hay pintada una franja a manera de cenefa en la cual se repite de manera rítmica la imagen de una bigotera de un tipo semejante al tipo B descrito por Sugiyama (2005: 75, 144-145). Posiblemente la bigtera fue un índice del estatus del personaje de la imagen de más arriba o de un personaje al cual se dedicó la vasija.

Langley clasifica entre los signos de notación una figura con forma de bigotera similar al de la vasija de la figura V.115 (Séjourné 1959):

VA GD? (L 151 PENDANT NOSE C 1986)

En la siguiente lámina se presenta el dibujo de una imagen pintada al fresco sobre una vasija que tiene varios elementos en común con la anteriormente descrita.



Dibujo según Séjourné 1959, figura V.112.

Es notoria la ausencia de la imagen de un personaje antropomorfo en esta vasija, puesto que conserva la estructura compositiva y algunos motivos comentados a propósito de la lámina anterior. Posiblemente la ausencia se debe al deterioro de la pintura o a que el personaje era referido por medo de la imagen de un tocado.

En la parte inferior de la vasija hay una cenefa formada por imágenes de bigoteras:

VA GD? (L 151 PENDANT NOSE C 1986)

El tema principal de la vasija se conforma por dos motivos discretos que alternan en secuencia horizontal. Séjourné, al publicar una ilustración de la vasija, sólo nos muerta uno de éstos. Un elemento compuesto por dos elementos ovalados ya comentados en la lámina anterior, en la parte superior de estos un gran tocado de plumas, mientras que al centro se conserva en elemento identificado como:

-L 145 PANELS OBLIQUE 1986, marcados con el signo L 162 QUINCROSS 1986

A continuación se presentan las imágenes de dos vasijas con posibles grafemas.

La primera muestra una composición de la Clase C con una imagen antropomorfa rodeada por varios signos que podrían ser grafemas:

Sobre la imagen del tocado lleva signos:

VA TOC SHC GD (L 206 TASSEL 1986…)

A los lados de la imagen del personaje se ven los signos:

VA GD (L 8 BANDS INTERLACED 1986)

Bajo la imagen del personaje hay un signo:

VA GD? (--L 207 TASSEL B 1986?)



Dibujo según Séjourné, 1959, figuras V.100 y V.111.

La vasija de la parte inferior de la lámina muestra en la parte inferior una franja formada por una secuencia de elementos:

VA SHC GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986…)

En la parte superior hay una imagen conformada por dos elementos simétricamente dispuestos:

VA GD (L 5 ASPERGILLUM 1986)

A continuación se presenta una lámina con la imagen de una vasija de de clase compositiva indeterminada.

Podría tratarse de un grafema con la configuración clasificada como:

VA GD? (L 18 BIRD 2002)



Dibujo según Séjourné, 1959, figura V.114.

O bien puede ser una de una escena naturalista en la cual se muestra la imagen de un pájaro que esparce agua.

CERÁMICA DEL GRUPO CANDELEROS

Los candeleros son pequeños objetos cerámicos horadados que son parte de la parafernalia del ritual doméstico teotihuacano.[10] Según datos de excavaciones arqueológicas recientes en otros sectores de Teotihuacan, se encuentran

[10]Barba, Ortiz y Manzanilla señalan que entre los objetos relacionados con el ritual doméstico teotihuacano se encuentran las vasijas Tlaloc, esculturas de Huehueteotl, los incensarios tipo teatro, los modelos de templos con talud-tablero, los candeleros y las figurillas articuladas, entre otros (Barba et al. 2007: 64).

normalmente en patios rituales o en los patios conectores (Barba et al. 2007: 64).



Dibujos tomados de Séjourné, 1959, figura V.118.

En Zacuala, Séjourné reportó que estos objetos se hallaron abundantemente. Algunos contenían restos de copal y de cera de abeja, por tanto, consideró que su uso fue de *braseros en miniatura* con posible uso ritual para la quema de sangre de autosacrificio y resina en altares dedicados posiblemente al *culto de Xochipilli* (1959: 159-160).

Con base en los dibujos de candeleros publicados por Séjourné, es posible obsevar que hay diferentes clases de decoración sobre estos objetos. Al parecer algunos imitan texturas orgánicas en su superficie, otros tienen ornamentos formados por secuencias de líneas y puntos, dispuestos en armonía con la forma del objeto que los porta, otros imitan el talud y el tablero, otros son imágenes de cabezas antropomorfas, particularmente del personaje identificado como Huehueteotl y otro grupo está formado por posibles grafemas esgrafiados.

FIGURILLAS DE CERÁMICA

Las figurillas cerámicas teotihuacanas se encuentran generalmente en contextos arqueológicos domésticos. Con poca frecuencia son exhumadas de templos, entierros y lugares públicos (Barbour 1975: 7-8). Debido a las particulares técnicas de excavación aplicadas en Zacuala y con excepción de las figurillas halladas en algunos entierros, basureros y los materiales de relleno, se desconocen las áreas de actividad donde fueron halladas las figurillas cerámicas.

En los rasgos más generales, lo que se conoce actualmente acerca de los contextos arqueológicos de las figurillas teotihuacanas, coincide con lo reportado por Séjourné acerca de las figurillas de Zacuala.

En palabras de Sue Scott, arqueóloga especializada en figurillas cerámicas teotihuacanas:

> En general, las figurillas se encuentran mezcladas con el relleno o escombro de edificios en ruinas que han sido identificados como residencias. Ocasionalmente se han recuperado en entierros y cachés que pueden indicar connotación conmemorativa; como sea, el uso familiar no refuta esta interpretación. No se encuentran en contextos públicos o en templos, así que parecen haber sido usadas de una manera más personal o privada. Roturas recurrentes, comúnmente en el área del cuello, sugieren un uso ritual de las figurillas. En las excavaciones arqueológicas, sólo una parte de la figurilla se recupera, incluso en exploraciones extensivas en grandes áreas. […] No hay evidencia arqueológica de por cuánto tiempo eran usadas las figurillas antes de romperse (2001:15).

S. Scott realizó una propuesta de clasificación tipológica de las figurillas de cerámica teotihuacanas. Kim Goldsmith, unos años más tarde, detalló las clasificaciones anteriores con base en el estudio de un nuevo *corpus* de figurillas teotihuacanas procedentes de las excavaciones en La Ventilla de la temporada 1992-1994 y en el Grupo 5´ (2000). Goldsmith llegó a la conclusión de que en Teotihuacan se desarrollaron tipos de figurillas cuyos rasgos diagnósticos estandarizados podían variar ligeramente en lo que atañe al vestido y la anatomía. La tipología de Goldsmith tiene como base a la *entidad o figura representada*. Otras características de las figurillas, como las técnicas de manufactura y las ligeras variaciones en algunos atributos, fueron consideradas por la autora como *subtipos* (Goldsmith 2000: 14-15, 24). Las variaciones pudieron estar motivadas por diferencias cronológicas en la elaboración de las figurillas, o por el deseo del autor de resaltar algunos aspectos de la imagen, quizás por características del estilo individual o de los talleres de producción (Goldsmith 2000: 25).

Se han propuesto diversos usos para los cuales estaban destinadas las figurillas teotihuacanas. Goldsmith menciona tan solo algunos: ídolos domésticos, amuletos o fetiches, incluso juguetes o recuerdos de fiestas (Goldsmith 2000: 27).

Recientemente, Fonseca propuso usos rituales específicos para distintos tipos de figurillas (Fonseca 2008).

Las observaciones que a continuación se presentan en torno al *corpus* publicado de figurillas de Zacuala, parten de las clasificaciones elaboradas por Scott y Goldsmith.

CABEZAS DE FIGURILLAS CON *TOCADOS CON ANTEOJERAS*

Al realizar un estudio tipológico de las figurillas teotihuacanas, Goldsmith resaltó un aspecto característico de la transmisión de rasgos de la identidad en el área cultural mesoamericana. Se trata de la relevancia del tocado en la expresión simbólica de la identidad (Kelley 1982; Houston y Stuart 1998; Zender 2009). En palabras de Goldsmith: *los atributos más notables y variados de las figurillas se encuentran en los tocados* (2000: 29). La anterior observación pone de manifiesto que una ubicación privilegiada para posibles grafemas antroponímicos en las figurillas teotihuacanas es el tocado. Goldsmith escribió, con base en las conclusiones de varios autores (Scott, 1994; Sugiyama 1995; Taube, 1992; C. Millon; 1973):

> Aparentemente los tocados representados en Teotihuacan servían como una especie de insignia, pero no es claro si representaban o no grupos étnicos, oficio, estatus, etc. Los tocados son símbolos que por sí mismos portaban un significado legible y reconocible para los teotihuacanos. Esto se evidencia en las frecuentes representaciones de tocados aislados en el arte público teotihuacano (Goldsmith 2000: 36).



Figurilla modelada de tipo arcaico. Tocado tipo Banda con dos círculos. Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.10.

En la lámina anterior se muestra una variante de cabeza modelada elaborada en una fecha anterior al año 300 d.C. Goldsmith señala que este tipo de tocado perdura hasta TMM (2000: 70).

El personaje representado en la figurilla porta sobre la cabeza el denominado Tocado de Banda Ancha, que muestra al centro el elemento clasificado por Langley como L 71 EYE GOGGLED E 1986, mismo que perdura en los tocados de las posteriores figurillas de molde.

Goldsmith considera que este signo, por sí mismo, no es diagnóstico de un personaje específico, pero puede ser un indicador de estatus social, o indicar *alguna asociación con una entidad* (2000: 70). En algunos casos, los grafemas en posición central posiblemente fueron especificadores de la identidad individual en tipos de tocados genéricos. Es el caso del tan difundido del signo Anteojeras, en imágenes de individuos ataviados de maneras diversas; pienso que Golsmith tiene razón en que posiblemente se trató de un signo indicador de algún atributo que caracterizaba un grupo social.



Figurilla masculina elaborada en la etapa TMM. Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V. 12.

La figurilla presentada en la lámina anterior lleva el mismo signo en el tocado, que la figura de la lámina anterior, un grafema identificador. La figurilla corresponde a la categoría nombrada por Scott como *maxtlatl* elaborado y anteojeras en la frente.

Es notorio que porta una faja con elementos que han sido relacionados con el Dios del Fuego teotihuacano, lo cual confirma que las anteojeras estuvieron relacionadas con otros personajes de la cultura local, además del Dios de las Tormentas. Detrás de la figura se encuentra la imagen de un elemento identificado en ocasiones con una cueva.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.21.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.22.

El tipo de atuendo que puede verse en la lámina anterior se representa en varias figurillas del posible *corpus* de Zacuala. Los rasgos que diferencian a las figurillas se marcan, en cada caso, en los tocados.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

En la cabecita cerámica de la lámina anterior prácticamente desaparece el tocado tras los dos enormes círculos que recuerdan al signo L 71 EYE GOGGLED E 1986.

Von Winning relacionó con la expresión de la muerte a los aros en la frente figuras con ojos cerrados (1987).



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

El tocado de esta figurilla se caracteriza por el panel liso con círculos sobrepuestos. Posiblemente no tenga relación con el signo que Langley identifica como L 71 EYE GOGGLED E 1986.

Un contexto posiblemente significativo de los grafemas en el atuendo teotihuacano era el tocado; otro distinto, las orejeras. A la fecha no han sido identificados patrones de correlación entre orejeras y tocados en las figurillas teotihuacanas. La variedad de signos que aparece en las imágenes de tocados teotihuacanos es muy reducida en las imágenes de orejeras, por tanto considero

que, en las figurillas, los signos en los tocados posiblemente marcaban distinciones sociales mayores que los de las orejeras.

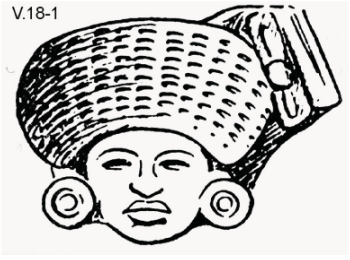


Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

En las imágenes de los tocados de las figurillas de cerámica, con frecuencia se repite de manera rítmica y aparentemente decorativa un posible grafema. En el caso de la lámina anterior se trata del signo -L 160 QUATREFOIL 1986. Una posible explicación es que la cantidad de grafemas repetidos en un tocado fuera significativa y resaltara cuantitativamente algún atributo o rango.



Orejeras con círculos concéntricos y nudo en el tocado. Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.18.

Los posibles grafemas en las imágenes de tocados de las figurillas ocupan ya sea la posición central o se ubican en el extremo de la derecha o a la izquierda del espectador. Posiblemente las posiciones de los signos eran significativas.

FIGURILLAS CON VESTIMENTAS FEMENINAS Y TOCADOS CON AVES



Tocado amplio con plumas horizontales, ave y penacho a los lados. Dibujo según Séjourné, 1959 a, p. 53.

Séjourné interpretó al tocado de la figurilla de la lámina anterior como Tocado de Xochiquetzal (1959 a: 53).

La imagen del tocado con plumas horizontales y un penacho a la izquierda del espectador, muestra una compleja combinación de posiciones en los posibles grafemas. Como se puede constatar en las siguientes dos láminas, al parecer el lugar preferente para colocar los posibles grafemas en el atuendo femenino, tanto como en el masculino, era la cabeza. Entre las figurillas de Zacuala, las imágenes de aves en los tocados se colocaban a la derecha del espectador. Los signos al centro del tocado solían variar o estar ausentes del todo.

Scott reporta que un signo que se encuentra comúnmente en el centro de los tocados de figurillas femeninas teotihuacanas es la flor de cuatro pétalos, sin embargo la figurilla de la lámina siguiente muestra que hubo variedad de signos en esa posición.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.11.

Goldsmith ha identificado el tipo de figurillas de la lámina siguiente como posibles imágenes de bultos mortuorios (2000: 105). En tal caso, conforme al tocado representado, posiblemente se trata de la imagen de un bulto femenino.

La falta de naturalismo, según los cánones teotihuacanos, en la representación del cuerpo del tipo de figurillas semicónicas debió ser significativo, pues es notable el contraste con la representación anatómica en las figurillas de las dos láminas anteriores; Headrick interpretó esta característica de las semicónicas como la representación de fardos funerarios (2007: 57).

Como se vio, el pájaro a la derecha del tocado aparece en tipos distintos de figurillas. Se presenta tanto en imágenes de individuos vivos que portan al centro del tocado motivos diversos y en posibles imágenes de individuos muertos sin identificadores al centro del tocado. Siendo el elemento común la imagen del ave, el único elemento que podría señalar a rasgos específicos sería el ubicado al centro del tocado y posiblemente la ausencia de este signo sea significativa. Propongo que posiblemente a los lados de los tocados se colocaban signos de atributos generales y al centro identificadores específicos.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.11.

El tipo específico de la figurilla es con túnica simple con banda horizontal y penacho de plumas con ave. Este tipo de imagen del cuerpo está presente en figurillas femeninas y masculinas (Kolb 1995: 290).

FIGURILLA CON VESTIMENTA MASCULINA Y TOCADO CON AVE



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.18.

Atavío masculino con ave sobrepuesta al signo Anteojeras, colocado a la derecha del tocado. Como puede verse si se compara con la lámina que sigue, la figurilla anterior comparte los rasgos de la vestimenta con figurillas que portan tocados

completamente distintos, lo cual es evidencia a favor de que el tocado teotihuacano fuera un recurso de diferenciación al interior de grupos sociales.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.18.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.18.

Esta figurilla presenta el ave en el tocado a la izquierda del espectador. Comparte signos con la primera de las dos figurillas antes mencionadas, pero algunos de estos son presentados en ubicaciones distintas.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.18.

En el caso de esta imagen, no está claro si el ave en las orejeras tenía un valor distinto del que tenía en tocados.

FIGURILLA TIPO ANFITRIONA-HUÉSPED



Dibujo según Séjourné 1959, fig.V.16.

Figurilla tipo anfitriona-huésped. Los signos del tocado de la figurilla cerámica anfitriona señalan una relación con el Dios del Fuego teotihuacano confirmada por la postura en la cual se presenta al personaje, similar a la de los braseros con la

imagen del Dios Viejo del Fuego. En cuanto a la figurilla huésped, parece ser una figurilla del tipo semicónicas con un tocado femenino semejante a los dibujados en las láminas anteriores.

Barbour considera que este tipo de figurillas pudo representar al grupo que consagraba una ofrenda al interior de un conjunto arquitectónico. También propone que las figurillas dentro de las anfitrionas podían representar grupos o individuos destacados del conjunto arquitectónico (Barbour 1993 a: 210).

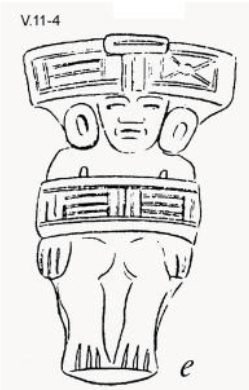
TOCADO DE BANDA ANCHA

A continuación se presentan tres láminas con dibujos de figurillas tipo arcaico publicadas por Séjourné.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.11.

Aunque Scott considera que los infantes representados por medio de este tipo de figurillas portan tocados femeninos (Scott 2001: 42), en mi opinión las tres imágenes de mujeres que portan infantes de la lámina anterior posiblemente comparten un tocado que marcaba el estatus de la relación entre madres e hijos.



Las imágenes de tocados de Banda Ancha suelen presentarse en figurillas del tipo torso con los brazos atados. Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.11.

Séjourné considera que las figurillas con brazos atados son imágenes de personajes muertos (1959 a: 51). Las figurillas semejan infantes, pero se representan de manera individual, sin la madre, y con los brazos atados al cuerpo. Resulta de interés que en estos casos los tocados e incluso las ataduras sí presentan varios signos distintivos, algunos de ellos pueden ser signos de notación o grafemas.

El la figurilla de la lámina anterior se pueden distinguir los signos:

FT SHC GD (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)

En la figurilla representada en la lámina que sigue se distinguen los posibles grafemas:

FT GD (L 21 BOW 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.11.

FIGURILLAS TIPO CARAS REGORDETAS Y OJOS CERRADOS

Hay una clase de figurillas teotihuacanas la cual Scott describe como: con *maxtlatl* elaborado, caras regordetas, ojos cerrados y tiara. La figurilla que se presenta dibujada en la lámina siguiente pertenece a este tipo, y además, comparte la representación de la postura corporal con las figurillas del tipo *torso con los brazos atados*. Ambos tipos de figurillas tienen proporciones faciales que asemejan las de niños pequeños, y tienen colocados signos distintivos ya sea al centro del tocado, o en la frente.



Dibujo según Séjourné, 1959, figura V.25.

Séjourné señaló a esta pieza como ejemplar único y la interpretó, con base en la vestimenta representada, como la imagen de un jugador de pelota (1959: 87). Sin embargo, varios rasgos característicos de esta figurilla de cuerpo completo asemejan los de un conjunto de cabecitas de barro de Zacuala a las cuales Séjourné identificó como el polémico Dios Gordo, una entidad muy frecuente en Zacuala, según la autora.

Además de las proporciones faciales, los ojos cerrados y la gestualidad, uno de los rasgos compartidos entre este grupo de figurillas es la imagen de un tocado con forma de diadema. Otro rasgo compartido es un signo pintado o tatuado en la frente del personaje, lo cual indica que los signos específicos de identidad se podían, en algunos casos, presentar en tocados y en otras situaciones semióticas, directamente sobre la frente de personajes.

Un tocado con características semejantes, además de ropajes, collar y orejeras idénticas y una postura corporal similar, se presenta en figurillas identificadas como imágenes de monos por Séjourné. Estas figurillas, sin embargo, carecen de signos en la frente. Algunas figurillas no tienen rasgos de monos, sino más bien de seres con caracteres de animales mixtos. Uno de ellos porta la máscara del personaje identificado por Séjourné como *hombre-tigre-pájaro-serpiente.* Por lo menos una de las figurillas identificada por Séjourné como mono tiene cubierto el rostro con rasgos felinos, presenta un atavío y un tocado que la relacionan con cierto grupo de figurillas que constituyen imágenes de posibles infantes con vestimentas idénticas y signos marcados en la frente.



Dibujos según Séjourné, 1959, fig. V.35.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.30.

La figurilla de la lámina anterior porta en la frente el signo:

FIG FTE GC (Núm. 1 + L 165 RE 1986)

Los signos que las imágenes de estos personajes portan en la frente indican que mediante estas figurillas se caracterizó a personajes distintos. Las imágenes de los tocados comparten sus rasgos distintivos, lo cual puede indicar pertenencia de los personajes representados a un grupo social o un estado común.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.30.

La figurilla de la lámina anterior porta en la frente el signo:

FIG FTE GD (L 214 TREFOIL 1986?)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.30.

La figurilla de la lámina anterior porta en la frente el signo:

FIG FTE GD (L 48 CIRCLE SET 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.30

La figurilla de la lámina anterior porta en la frente el signo:

FIG FTE GD (L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.30.

La imagen de la figurilla de la lámina anterior muestra las proporciones y la gestualidad comentada anteriormente en el grupo de figurillas de *caras regordetas y ojos cerrados* que señaló Scott. Carece de signos marcados en la frente del personaje, sin embargo porta la diadema comentada en las láminas anteriores. El tipo de penacho dividido al centro se presenta en figurillas semicónicas, lo cual, en conjunto con los ojos cerrados, posiblemente es un dato a favor de que la imagen de la figurilla está relacionada con la representación de personajes muertos. Posiblemente la diadema identificaba genéricamente a infantes muertos, cuya identidad se especificaba mediante ropajes distintivos de oficios, quizás incluso de cargos y, en casos necesarios, se especificaba aún más la identidad personal del infante mediante signos marcados en la frente.

FIGURILLAS ANTROPOZOOMORFAS CON RASGOS FELINOS

A continuación se muestran los dibujos de figurillas que Séjourné publicó e identificó como imágenes de tigres, con el *simbolismo de la fuerza bruta sometida a las necesidades del espíritu* (1959: 96).



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.37.

Séjourné subrayó que la postura de los brazos de la figurilla de la lámina anterior existe en otras muestras y posiblemente fue significativa en un contexto ritual (1959). Esta figurilla pertenece al tipo Articuladas, relacionado por Fonseca con rituales de desmembramiento (2008).

La figurilla se muestra con un pectoral que lleva el signo:

FIG PEC GD (L 218 TRILOBE 1986?)

Es posible clasificar la figurilla de la lámina anterior en el grupo propuesto por Scott como *Torsos humanos articulados*. Sin embargo, esta atribución deja pendiente establecer el estatus semiótico de las imágenes antropozoomorfas en la plástica de Teotihuacan, el cual resulta muy variado.

Los rasgos antropomorfos y zoomorfos en la imagen plástica de Teotihuacan:

En la imagen plástica antropozoomorfa teotihuacana es posible identificar imágenes que representan de manera naturalista la anatomía de determinados animales según los cánones teotihuacanos; éstos se muestran desarrollando acciones que caracterizan la conducta animal, como la depredación; otras imágenes muestran la anatomía de animales que se presentan en actitudes y acciones que se atribuyen a personajes de la elite teotihuacana; por otra parte hay imágenes con rasgos anatómicos animales que, sin embargo, se presentan en posturas anatómicamente extrañas a los animales mostrados; también hay imágenes que presentan combinaciones anatómicas antropozoomorfas. El rango de lo *humano* a lo *animal* en la imagen plástica posiblemente finaliza con las imágenes antropomorfas en posturas anatómicas atribuidas a animales, las cuales pueden portar rasgos animales en forma de indumentaria.

En cuanto a la figurilla de la lámina anterior en particular, posiblemente se trata de la imagen de un ser sobrenatural, puesto que no se recurrió en su diseño a los recursos de la plástica teotihuacana para representar seres humanos ataviados con atributos felinos. Se presenta orgánicamente integrado un cuerpo humano con una cabeza felina. Dominan en la imagen los rasgos humanos, pues el único rasgo felino: la cabeza, está rematado por un tocado. Una imagen en la lámina siguiente parece confirmar la validez de la descripción anterior, con excepción de un rasgo relevante: la figurilla se muestra a gatas, así que la relación entre los rasgos humanos y zoomorfos se vuelve más compleja.

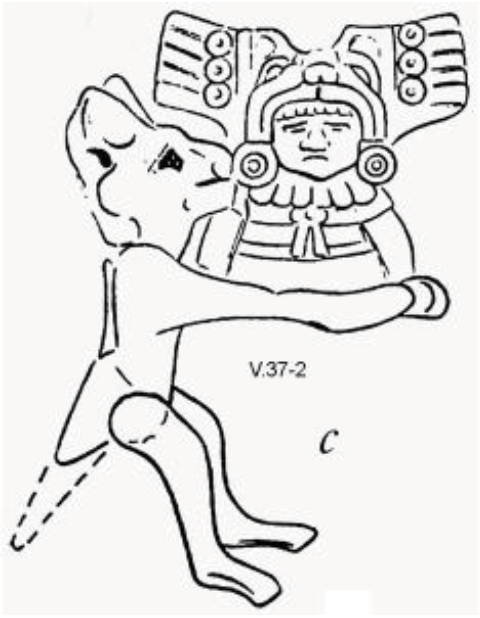


Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.37.

Goldsmith considera que las figuras en esta postura posiblemente eran imágenes de actividades rituales en las cuales un individuo personificaba a un animal (2000: 49-50). Me parece una hipótesis muy plausible, sin embargo, resta explicar por qué motivo no se recurrió a otros recursos de representación de la personificación de un animal comunes en la plástica teotihuacana.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.37.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.37.

Resulta de interés que el personaje antropozoomorfo de la lámina anterior carga una figura del tipo *semicónicas.* Posiblemente ésta es la imagen de una escena sobrenatural que muestra la realización de actividades de tipo funerario. No hay posibles signos de notación. Aparentemente la identificación que se hacía mediante el tocado de la semicónica era suficiente en la situación presentada en la imagen: posiblemente una situación prototípica que implicaba sobreentendidos culturalmente pertinentes.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.22.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.37.

En las dos láminas anteriores se muestran dibujos de figurillas tipo semicónicas que comparten rasgos de personificación de un felino por medio del tocado. No hay mayor especificación de rasgos identitarios por medio de grafemas. Es posible sugerir que quizás el felino era un numen al cual eran dedicados ciertos cadáveres.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.22.

Hay autores que sugieren que las figurillas del tipo *En trono* representaban bultos mortuorios presentados para su exhibición (Headrick 2007: 56-57). Como se vio más arriba, hay algunos elementos que parecen señalar una relación entre las imágenes semicónicas y la representación de la muerte. No es posible explicar con la evidencia publicada disponible la presencia de posibles grafemas fuera de la imagen del cuerpo humano figurillas como la de la lámina anterior. Los signos se encuentran sobre la parte frontal del *trono*.

Se trata de los signos:

FIG GC? (L 21 BOW 1986 + L 30 BUNDLE 1986?)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

En el caso de esta figurilla del tipo En trono, los posibles grafemas se encuentran en la imagen del complejo tocado. Se trata de signos repetidos y colocados de manera rítmica formando secuencias horizontales.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla En trono:

FT SHC GC (--L 207 TASSEL B 1986? o --L 224 TUFT 1986? + L 90 FRINGE FEATHER 1986…) + SHC GD (L 208 TEMPLE 1986?...)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

Al parecer tras la imagen antropomorfa hay un signo identificado en ocasiones como cueva.

La diferencia en la ubicación de los posibles grafemas en las figurillas entronizadas mencionadas podría deberse a distintas razones. Tal vez los signos en el *trono* referían a la acción representada, mientras que los signos en el tocado al personaje representado, sin embargo falta evidencia para comprobar la hipótesis.

En las láminas siguientes se presentan las imágenes de figurillas semicónicas y cabecitas cerámicas con una estructura semejante en los tocados y posibles grafemas como signos distintivos de identidad.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

FT SHC GD (L 206 TASSEL 1986…) + SHC GD (L 48 CIRCLE SET 1986 …)

En las orejeras:

-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

Grafemas sobre el cuerpo:

FIG VES GD (-L 164 RATTLE SERPENT 1986? o -L 210 TONGUE BIFURCATED?)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FIG TOC GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986?)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT SHC GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986…)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986) + GD? (--L 134 MOUNTAIN 1986) + GD (L 218 TRILOBE 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 92 FRINGE FEATHER E 1986?)

Otras figurillas semicónicas portan tocados planos con posibles grafemas en la superficie.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.23.

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

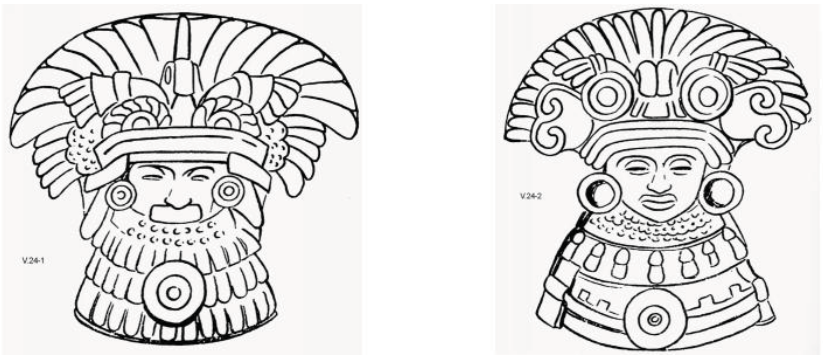
FT SHC GD (-L 202 STAR A 1986…)

Las orejeras son casi siempre idénticas lo cual sugiere que era más importante el tocado como signo representativo de distinciones entre grupos sociales e individuos.

Con frecuencia orejeras y pectorales representados en la clase de figurillas Semicónicas están conformados por círculos concéntricos, un signo ubicado en una posición y un contexto que crea cohesión visual entre figurillas con atributos diversos y posiblemente señala la pertenencia a un estatus común a personajes diversos.

SEMICÓNICAS CON TOCADO CON ELEMENTOS DE MARIPOSA Y PECTORAL CON CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

Además de los tocados con motivos de felino, en Zacuala Séjourné exhumó figurillas del tipo semicónicas con el llamado *tocado de mariposa*. Séjourné relacionaba los elementos asociados con la imagen de la mariposa teotihuacana con Xochipilli (1959: 86).



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.24.

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

Como pectoral:

FIG PEC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GD? (L 109 HEAD BUTTERFLY F 1986)

Como puede verse en la lámina que sigue, el pectoral con círculos concéntricos no se limita a las figurillas semicónicas, ni la máscara bucal con colmillos y tres puntos, característicos del Dios de las Tormentas, a figuras masculinas, pues en este caso parece tratarse de atavíos típicamente femeninos.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.12.

Posibles grafemas en figurilla de cuerpo completo:

En la boca:

FIG GC? (L 73 FANGS A 1986 + L 48 CIRCLE SET 1986)

Como pectoral:

FIG PEC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

FIGURILLAS CON POSIBLES GRAFEMAS EN LA ROPA

Otras figurillas tienen signos distintivos esgrafiados en la imagen de la ropa, algunos de los cuales figuran entre los signos de notación clasificados por Langley. Algunos de estos signos pueden referir a la identidad del personaje representado por medio de la figurilla, mientras que otros probablemente constituyen teónimos.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.12.

Posibles grafemas en la ropa de una figurilla:

Como pectoral:

FIG PEC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En las orejeras:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

En la ropa:

FIG VES GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Hay evidencia para considerar que la figurilla que se presenta en la lámina que sigue porta un pectoral con un grafema con valor de teónimo.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.24.

Como pectoral:

FIG PEC GC (-L 160 QUATREFOIL 1986 + L 31 BUNDLE B 1986 + L 21 BOW 1986 + -L 19 BIRD DORSAL 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986)

BRASEROS CON LA IMAGEN DEL *DIOS DEL FUEGO* TEOTIHUACANO



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.27.

Posibles grafemas en brasero con la imagen del Dios Viejo:

GC? (L 31 BUNDLE B 1986? + L 218 TRILOBE 1986)

Posiblemente se trata de un logograma compuesto o dos logogramas coordinados.

En las orejeras:

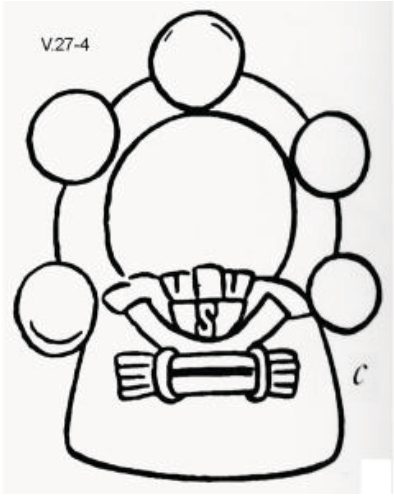
GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

TOC GD (L 22 BOW A 1986)

Séjourné notó que los braseros con la imagen modelada interpretada como el Dios del Fuego teotihuacano solían estar tapados por una *frágil cubierta con asa* (1959: 88). La evidencia que presenta procede de la colección Diego Rivera y no es claro si los ejemplares que publicó proceden de Zacuala. Afirma que los cinco puntos en

el asa, las *tres gotas de sangre* y la *figura en S* relacionan a la figura del anciano con Xiuhtecuhtli. En las asas se colocaron posibles grafemas.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.27.

Se trata de los mismos posibles grafemas que pueden verse en la lámina anterior. Los posibles grafemas en estos objetos muestran una coherencia temática general de tipo icónico entre el personaje representado y sus atributos, esto puede indicar que no se trata de grafemas o que los signos identificados como éstos funcionaban de una manera emblemática y reiteraban rasgos diagnósticos que identificaban al Dios del Fuego. Es posible afirmar, debido a la coherencia icónica que no se trató de ninguna manera de signos fonéticos, sino de posibles logogramas coordinados o de un solo logograma compuesto, referido por medio de dos motivos figurativos.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.27.

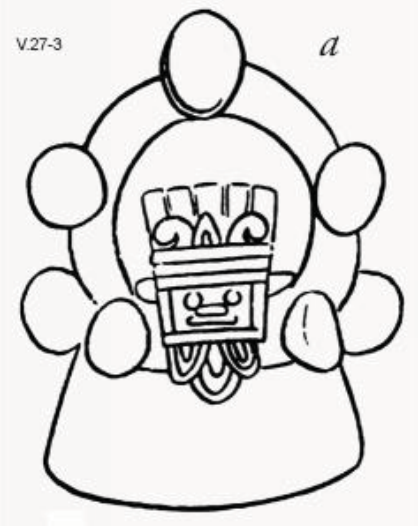
Séjourné identifica la imagen de las bandas cruzadas como el signo Cielo y al anciano como la *vieja divinidad creadora* (1959: 90). También en el caso de esta imagen el posible grafema pudo presentar coherencia temática con la figura antropomorfa.

En las orejeras:

L 171 ROUNDEL 1986

En el tocado:

TOC (L 30 BUNDLE 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.27.

Posible grafema en un brasero con la efigie del Dios Viejo:

GC? (L 30 BUNDLE 1986 + signos no identificados)

FIGURILLAS CON RASGOS DEL DIOS DE LAS TORMENTAS

La identificación de los personajes posiblemente representados en las figurillas teotihuacanas es polémica. Scott argumenta acerca de que las figurillas teotihuacanas no representaban dioses, exceptuando quizás por las imágenes de

Tlaloc y Huehueteotl. Goldsmith, por su parte, considera que no es posible demostrar que no se trate de imágenes de dioses (2000: 27-28).



Dibujo de figurilla según Séjourné, 1959, fig. V.29.

Como fuera, es prematuro en el caso teotihuacano distinguir entre las posibles imágenes de deidades y sus personificadores, pues no es claro si esta distinción era culturalmente pertinente.

Posibles grafemas en el tocado de figurilla con rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

Llama la atención que la imagen de una posible deidad presenta las mismas orejeras que multitud de figurillas que no presentan atributos de dioses.

En el tocado:

TOC GD? (L 22 BOW A 1986)

TOC GD (VB 43 TRIÁNGULO 2012)

Séjourné, fiel a su línea de interpretación, subraya que la imagen de Tlaloc es poco frecuente entre las figurillas de Zacuala (1959: 91), sin embargo hay algunos ejemplares.



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.29.

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

En el tocado:

FT GD (L 48 CIRCLE SET 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.29.

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

En el tocado:

FT GC? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.29.

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD(-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GD (L 21 BOW 1986)



Dibujo según Séjourné, 1959, fig. V.29.

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GD (L 22 BOW A 1986)

SELLOS

Los sellos cerámicos teotihuacanos posiblemente sirvieron para realizar distintos propósitos relacionados con la transmisión de identidad. El objetivo de marcar una superficie con formas gráficas puede responder al deseo o necesidad de transmitir a otro, rasgos de la identidad del poseedor, autor o destinatario de un objeto. También para señalar información acerca del contenido de un recipiente, o para dotarlo con símbolos de estatus.

Como en distintas culturas mesoamericanas, los soportes de las imágenes selladas pudieron ser el cuerpo humano, telas o pieles para vestidos, diversos artículos destinados al uso doméstico, ritual o al comercio. La información marcada mediante sellos podía aludir a características diversas del objeto marcado, por ejemplo su uso, a nombres o apelativos personales tanto del poseedor, realizador o destinatario del objeto o al realizador o destinatario de un acto en el cual el objeto estaba involucrado.

Manzanilla propone algunas funciones específicas de algunas imágenes de los sellos teotihuacanos, en lo particular los ha considerado como indicadores de actividades administrativas en algunos sectores de los barrios de la urbe y posiblemente imágenes que permitían diferenciar grupos productores de objetos (2007 a; 2009). Manzanilla escribe acerca de las funciones posibles de algunos sellos:

> Por lo pronto, podemos decir que a nivel de barrio la cara del gobierno central y quizá de su administración podría verse a través de los sellos redondos de estampa (diferentes de las pintaderas de telas), como lo vemos en Mesopotamia, pero quizás aplicados sobre telas de amarre, en lugar de masas de arcilla. En

> Teopancazco existen sellos de estampa que aluden a la deidad estatal de Teotihuacan, otros que sugieren la relación con el dios del Fuego y otros más que parecen referirse a las deidades patronas menores. Pero es curioso que hallemos sellos con la flor de cuatro pétalos, posible símbolo de la ciudad misma, y que tan profusamente está representada en Xalla (2006 b: 35).

En cuanto al significado de las imágenes de los sellos, Manzanilla propone que:

> Un sector administrativo en el sector sur del complejo así como en la plaza principal donde los grupos corporados, particularmente representantes artesanales se encontraban con administradores urbanos a tratar los productos del barrio. Aquí se estampaban los sellos, con iconografía relativa a las principales unidades sociales –la ciudad, la deidad estatal (Dios de la Tormenta), dios del fuego, grupos foráneos […] (2009 b: 27).



Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.39.

El sello de la lámina anterior lleva la imagen de un personaje que porta un gran tocado que tiene en la parte superior un elemento común en las orejeras teotihuacanas representadas en figurillas de barro, pero no comúnmente representado en los tocados pintados en los muros de la ciudad. Séjourné identifica la forma como una flor e identifica consecuentemente al personaje como Xochipilli. Tal parece que el personaje lleva representadas anteojeras sobre los ojos y orejeras circulares, además de un tocado con nudo. En la pintura teotihuacana hay un elemento que asemeja la forma del elemento central

representado en el sello de Zacuala. Se encuentra pintado en el piso de la Plaza de los Glifos de La Ventilla, junto a la de la imagen cabeza de un personaje identificado como el Dios de las Tormentas; Taube identificó a este signo como un numeral 1 (2011).

La imagen de La Ventilla y la del sello de Zacuala tienen como atributos comunes el moño en el tocado, anteojeras y orejeras circulares y el elemento formado de puntos que rodean una forma redonda, podría tratarse de imágenes de personajes similares plasmadas en distintos medios y con funciones diversas. Para identificar a la imagen del sello con la de algún aspecto del Dios de las Tormentas falta, por lo menos, la imagen de una máscara bucal. Adicionalmente el personaje del sello se presenta sentado sobre una plataforma o asiente, es posible que la imagen del sello aluda a una relación de los objetos -o sujetos- sellados con un personaje de la élite.



Dibujo según Cabrera, 1996, p. 33.

El sello que sigue presenta un motivo plástico desconocido en otros ejemplos teotihuacanos. Posiblemente se trata de una falsificación o de un elemento intrusivo.



Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.43.

Los dos sellos de las láminas siguientes presentan atributos del Dios de las Tormentas que se presentan con frecuencia en la plástica teotihuacana como un signo discreto, compuesto por unidades constantes.

Posibles grafemas en sellos registrados por Séjourné:

SE GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)





Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.43.

El siguiente sello presenta un motivo identificado como una flor de cuatro pétalos, la cual algunos autores consideran que posiblemente representaba a la ciudad de Teotihuacan misma (Manzanilla 2006 b).

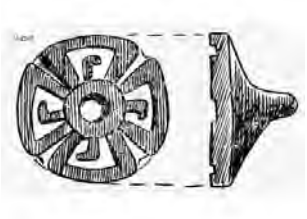


Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.43.

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

-L 160 QUATREFOIL 1986

La comprensión de la imagen del conejo en Teotihuacan ha sido modificada desde que se ha identificado por Manzanilla como posible deidad patrona familiar en Teopancazco (1996 b: 240). La imagen del sello de la lámina que sigue podría representar un conejo o quizás un tlacuache. Sea cual fuere el motivo representado, el hecho de que se represente en un sello permite suponer que este servía para marcar la pertenencia de lo sellado a un determinado grupo familiar.



Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.43.

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

SE GD (VB 46 ZOOMORFO A 2012)

Los tres sellos que siguen muestran una imagen identificada como un mono. Los sellos que portan la imagen del mono han formado parte de la propuesta para identificar a un sector administrativo en Teopancazco. Manzanilla propuso que los sellos pudieron usarse en *bultos y contenedores donde se almacenaba la producción especializada del centro del barrio*. En lo particular, subraya la relevancia de los siguientes motivos para la identificación de unidades sociales por medio de los sellos: flor de 4 pétalos, Dios de la Tormenta, Dios del fuego, quincunce y el mono (2007 a: 492). Manzanilla identifica la imagen del mono en los sellos con grupos foráneos, para diferenciar de otros sus productos o tributos (2009 b).

Riego, tras un estudio de las figurillas cerámicas propone que *monos aves canidos o murciélagos pudieron representar dioses patronos* (2005: 24).

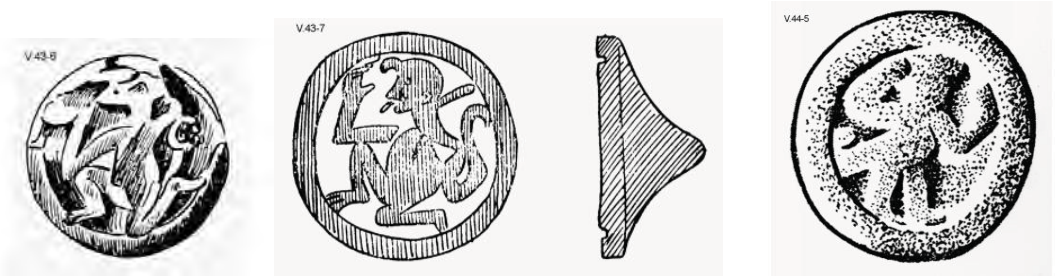


Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.43.

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

SE GD (VB 59 MONO 2012)



Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.44.

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

SE GD (L 156 PINWHEEL 1986)

Los tres sellos que siguen muestran imágenes de cabezas antropomorfas no clasificadas por Langley, pero dada su presencia en sellos, es necesaria su inclusión como parte del inventario de posibles grafemas.



Imagen según Séjourné, 1959, fig. V.44.

Posibles grafemas en sellos registrados por Séjourné:

SE GD (VB 57 XIPE? 2012)
SE GD (VB 60 ROSTRO FRONTAL 2012)

Hay un grupo de sellos encontrados en tumbas durante las excavaciones de Séjourné en Zacuala. Es un grupo particularmente interesante pues son los únicos sellos relacionados con áreas de actividad en el conjunto arquitectónico. Podían haber sido motivos que identificaban a los individuos enterrados, con su cargo o quizás un nombre personal.

CERÁMICA DEL GRUPO SELLOS

SELLOS PROCEDENTES DE TUMBAS



Imagen según Séjourné, 1959, figura IV.9.

El sello del *quetzal* pertenece a la Tumba no. 13; mientras el de bandas cruzadas a la Tumba no. 22.

Es posible que las imágenes de los sellos de contextos funerarios constituyan grafemas:

SE GD (-L 18 BIRD 1986)
SE GD (L 8 BANDS INTERLACED 1986)
SE GC (L 163 QUINCUNX 1986? + ?)

Si Manzanilla tiene razón, los sellos de Zacuala son también un indicador de actividades administrativas en Zacuala, aunque es imposible determinar, con base en los reportes de , en qué sector del conjunto arquitectónico éstas se llevaban a cabo. Resultará necesario tomar en cuenta, al momento de realizar conclusiones acerca de las posibles funciones administrativas relacionadas con los sellos teotihuacanos, que los motivos posiblemente relacionados con unidades sociales determinadas se encontraban distribuidos en unidades arquitectónicas a las cuales se les han atribuido funciones diversas en la organización urbanística teotihuacana. En caso de que, en efecto los sellos representen marcas de unidades sociales diferenciadas por sus funciones, digamos, en la economía de la urbe, quizás diferenciadas también étnicamente, será necesario explicar su presencia simultánea en unidades urbanísticas de distinto nivel.

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS:

Contextos comunicativos en Zacuala: (Se refieren al *contexto de enunciación*. Es la situación en la que se inserta el *enunciado*.)

El *corpus* de imágenes de procedencia segura es el de la pintura mural. Se trata entonces de posiblemente varios programas de murales con coherencia temática entre sí que cumplían funciones diversas.

Hubo sectores relacionados con posibles temas relacionados con la presentación de atributos bélicos, estos temas fueron transmitidos por medio de imágenes de personajes diversos, como un antropozoomorfo emplumado y una figura antropomorfa frontal con atributos del Jaguar Reticulado; ambos motivos pertenecían a pórticos ubicados en distintos patios sin conexión directa, por tanto

su nexo temático probablemente tampoco fue directo, seguramente estos motivos estuvieron relacionados con actividades distintas.

Otro tema identificado en los murales de Zacuala son secuencias de ofrendantes en forma de zoomorfos, como las aves con pectorales marcados con el signo conocido como Ojo de Reptil, aunque hubo también imágenes de ofrendantes antropomorfos, ambos relacionados a su vez con patios distintos. Otro posible ofrendante antropomorfo, estuvo sin embargo relacionado con el anteriormente descrito, pues se encontraban el pórticos en los lados opuestos del Patio Principal. Hubo en los edificios que limitaban a este patio otros posibles ofrendantes ataviados con atributos característicos del Dios de las Tormentas. En otros conjuntos arquitectónicos como La Ventilla y Teopancazco estas secuencias se han relacionado con sectores caracterizados por actividades de tipo administrativo, lo cual podría ser extensivo al sector del Patio Principal de Zacuala. Un caso distinto es el del mural con el ave con pectoral, pues imágenes semejantes en otros conjuntos arquitectónicos han sido relacionadas con la descripción de un ciclo mítico teotihuacano (Paulinyi 2011). Estas últimas imágenes parecen haber estado relacionadas con un uso del espacio de tipo más bien religioso. No se reportó pintura monumental en los sectores relacionados con actividades domésticas.

Contextos plásticos:

En la pintura mural descubierta en Zacuala se trató básicamente de secuencias de motivos repetidos con distintos temas: el Dios de las Tormentas prodigando bienes, la serpiente emplumada con símbolos de poder y estatus en forma de tocados, la presentación de los atributos del Jaguar Reticulado con parafernalia bélica, posibles sacerdotes en procesión ataviados con máscaras relacionadas con los atributos del Dios de las Tormentas, posibles temas de la mitología teotihuacana relacionados con aves, que tuvieron una distribución en el nivel urbano en algunos importantes conjuntos de élite y la posible imagen de un desollado.

Soportes:

No es segura la procedencia de la mayoría de los objetos portátiles procedentes de las excavaciones de Séjourné, por tanto los contextos plásticos que pueden ser considerados como característicos de Zacuala son exclusivamente los que se presentan en inmuebles.

Contextos arquitectónicos:

En Zacuala solo se contrastan espacios rituales contra espacios residenciales o administrativos. Sólo en los primeros y en los últimos hubo pintura mural. Los lugares preferidos para algunos temas en Zacuala fueron los pórticos, lugares de reunión por excelencia, por tanto se trató de imágenes pintadas con la intención de ser difundidas entre sectores de la población, no sólo fue importante una posible presencia de la imagen por sí misma, por sus posibles propiedades de agencia.

Contextos arqueológicos:

Poco se sabe de las áreas de actividad de Zacuala, excepto por los entierros en los cuales hubo presencia de algunos sellos de cerámica que posiblemente estuvieron relacionados con la identidad de los personajes enterrados.

Procesos de la función comunicativa del texto:

1 Trato entre destinador-destinatario.

En este caso se trata de un Conjunto arquitectónico de élite, cuyo acceso posiblemente era muy restringido, debido principalmente a su ubicación en la organización urbana teotihuacana.

En el caso de la pintura monumental de Zacuala es necesario distinguir los temas que se presentan en interiores de aquellos pintados en los pórticos y corredores.

Pórticos:

- Dios de las Tormentas prodigando bienes
- Felino emplumado con escudo
- Personaje vestido como Jaguar Reticulado (posible bulto mortuorio)
- Posible sacerdote con máscara relacionada con el Dios de las Tormentas que ofrece maíz
- Serpiente Emplumada que porta tocados
- Ofrendante sobre posible serpiente emplumada
- Secuencia de ofrendantes

Pórticos y cuartos:

- La imagen del ave con pectoral, en cambio, se presenta tanto en pórticos como en cuartos, lo cual la distingue de las anteriores.

No todas las imágenes mencionadas presentan o conservan posibles grafemas. Sólo las del Dios de las Tormentas prodigando bienes, Personaje vestido como Jaguar Reticulado, Posible sacerdote con máscara relacionada con el Dios de las Tormentas, Ofrendante sobre posible serpiente emplumada y la del ave con pectoral.

La mayoría de estas imágenes se inscriben en programas de pintura monumental representados en el nivel urbano, en distintos edificios relacionados con actividades de las élites, algunas de estas imágenes estaban posiblemente dirigidas a los participantes en actividades rituales de un culto religioso, como es el caso de las pinturas con el motivo de las aves con pectorales.

La difusión de las actividades que involucraban imágenes de la plástica y grafemas, muy posiblemente era llevada a cabo por representantes de distintos sectores de la sociedad.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

Es evidente que hubo varios temas de la plástica que estuvieron difundidos al menos en algunos conjuntos arquitectónicos de la urbe, así es que se puede asegurar que los temas de la plástica del conjunto de Zacuala estuvieron difundidos y posiblemente arraigados entre diferentes élites teotihuacanas y entre aquellos representantes de otros grupos sociales con acceso a estos espacios.

Se puede señalar la presencia de tradiciones relacionadas con rituales que posiblemente involucraban actividades administrativas en los murales con el tema de los ofrendantes, y de otras tradiciones relacionadas posiblemente con la actualización y difusión de pasajes de la mitología local.

3 Trato del lector consigo mismo.

Tanto en la plástica monumental como posiblemente en la plástica relacionada con los entierros, las imágenes involucraban al espectador o al participante, en un haces de relaciones propuestas en la plástica. En el caso de los entierros, seguramente hubo vasijas y sellos relacionados de maneras muy distintas con la afimación por parte de los participantes en la ceremonia de la identidad del difunto.

En la plástica monumental, los distintos temas planteados a la vista de los espectadores posiblemente participaban en la afirmación identidad de individuos y grupos sociales.

4 Trato del lector con el texto.

¿Había alguna interacción del espectador con las imágenes de la plástica? Seguramente si la hubo, no fue la misma en el caso de los distintos objetos portátiles y los distintos temas desplegados en la plástica monumental de Zacuala.

Posiblemente las imágenes monumentales restringían el comportamiento del espectador y el participante en distintas actividades en los diversos espacios funcionales.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

Aunque algunos temas coinciden, se puede notar también una oposición entre el espectro de imágenes presente en Zacuala en el contexto más amplio de los conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, puesto que las imágenes del conjunto son únicas por sus rasgos característicos. Un ejemplo de lo anterior son los atavíos y los posibles grafemas en estos últimos de los personajes pintados en los muros del conjunto, pese a que el tema de los ofrendantes puede considerarse como pan teotihuacano, los rasgos característicos de estos personajes en Zacuala son únicos e irrepetibles.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Zacuala:

PINTURA MURAL

CORREDOR 1

El tocado y las volutas del habla de la imagen pintada en el Corredor 1 de Zacuala contienen posibles grafemas:

ZAC MU VOL GD (L 162 QUINCROSS 1986
ZAC MU TOC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

PATIO PRINCIPAL

PÓRTICO NORTE O PÓRTICO 11

Posible grafema en el mural del Pórtico 11 de Zacuala:

ZAC MU TOC GD (L 211 TR 1986)

PINTURAS EN LOS MUROS DE LOS RECINTOS DE LAS ESQUINAS. PORTICO 3, PÓRTICO 5 Y PÓRTICO 6

El tocado presenta posibles grafemas

ZAC MU TOC SHC GD (L 61 DROP EYE 1986)

CONJUNTO NOROESTE PÓRTICO 13, 13 A, CUARTOS 13 Y 13 A

Posible grafema en la imagen del Pórtico 13, 13 a y del Cuarto 13 y 13 a:

ZAC MU PEC GC (Núm. 4 + L 165 RE 1986)

CONJUNTO SURESTE

Pórtico 2. ***Figura antropomorfa frontal con atributos del Jaguar Reticulado y parafernalia bélica***

Posibles grafemas en el mural del Pórtico 2 del Conjunto Sureste de Zacuala:

ZAC MU ESC GD (VB 3 ESCUDO A 2012)

PATIOS DE ZACUALA. CAPA SUPERIOR (NIVEL DEL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO O PALACIO DE ZACUALA)

PATIO 1 CORREDOR 1

Es posible identificar los componentes del motivo central de la composición entre las formas clasificadas por Langley como *signos de notación*:

ZAC MU GC (L 61 DROP EYE 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?)

PATIO 1 CORREDOR 2

En el caso de la imagen del Corredor 2 de Zacuala, es posible identificar un posible grafema compuesto:

ZAC MU GC (-L 202 STAR A 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?)

CENEFAS DE LOS TABLEROS

PATIO 1

CENEFA DE LA PLATAFORMA NORTE (PATIO 1 PLATAFORMA 1):

En el mural se pueden reconocer los siguientes signos clasificados por Langley como signos de notación:

ZAC MU CEN GD (L 162 QUINCROSS 1986)

ZAC MU CEN GC? (--L 159 QUADRILATERAL SEGMENTED 1986? + L 125 KNIFE 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986)

CENEFA DE LA PLATAFORMA ESTE (PATIO 1 PLATAFORMA 2):

Se conserva un posible grafema, distribuido de manera rítmica y decorativa en la cenefa:

ZAC MU CEN GD (-L 1 ALMENA 1986…)

CENEFA DE LA PLATAFORMA SUR (PATIO 1, PLATAFORMA 3):

En el mural se pueden reconocer los siguientes signos clasificados por Langley como signos de notación:

ZAC MU CEN GC? (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 218 TRILOBE 1986?)
ZAC MU CEN GC? (-L 157 POD 1986?)

PATIO 2

PATIO 2 PLATAFORMA 5

El elemento que Nielsen identifica como imagen de una montaña tiene en su interior un posible grafema:

ZAC MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986) + infijo (-L 136 MOUTH 1986)

CUARTO 2

Posibles grafemas en los murales del Cuarto 2 de los Patios de Zacuala:

ZAC MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986? + -L 202 STAR A 1986)
ZAC MU GD? (L 61 DROP EYE 1986)

En la cenefa del mismo mural hay posibles grafemas:

ZAC MU GC? (L 62 EYE 1986)
ZAC MU CEN GD? (L 177 SCROLL CHAIN 1986)

CERÁMICA DEL GRUPO 2

Entre los dibujos de fragmentos del grupo cerámico 2 que Séjourné presenta en la figura V.48 (1959: 103) se pueden distinguir los signos:

GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
GD (L 66 EYE FEATHERED B 1986)
Posiblemente GD (L 123 HEART PARABOLIC 1986)
GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

CERÁMICA DEL GRUPO 3

Entre la cerámica del Grupo 3 que registró Séjourné, hay varios signos que se encuentran clasificados por Langley como *signos de notación*:

GC (L 17 BIGOTERA 1986? o L 226 U 1986? + L 214 TREFOIL 1986)
GD (L 160 QUATREFOIL 1986)
GD (L 6 ASTERISK 1986)
GD (-L 202 STAR A 1986)
GD (L 162 QUINCROSS 1986)
GD (L 181 SCROLL SOUND C 1986?)

Posible grafema en la imagen de la vasija trípode:

VA GD? (L 36 BUTTERFLY 1986)

Secuencia de elementos en el borde inferior de la vasija:

VA GD? (L 85 FLOWER PROFILE 1986)

CERÁMICA DEL GRUPO 4

Séjourné publicó una imagen de uno en la cual se puede reconocer al signo:

VA GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Entre las imágenes de cerámica del grupo 4 se identifican los signos:

VA GC (L 165 RE 1986 + L 37 C&B 1986 + ?)

Este posible grafema compuesto alterna con un complejo signo compuesto.

Otros vasos cilíndricos presentan repetición de signos rítmicamente distribuidos (1959: figs. V.73-V.77):

VA GD (L 97 HALFSTAR 1986)
VA GD (L 30 BUNDLE 1986?)
VA GC (L 17 BIGOTERA 1986? o L 226 U 1986? + L 56 DARTBUTT 1986? o --L 168 REED 1986?)
VA SHC GD (L 56 DARTBUTT 1986? o --L 168 REED 1986?)
VA SHC GD (VB 56 NOPAL 2012)
VA SHC GD (L 85 FLOWER PROFILE 1986)
Flor de 5 pétalos: --L 82 FLOWER FRONTAL C 1986?
VA SHC GD (L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986
VA SHC GD (L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)
VA SHC GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
VA GD (-L 170 ROSETTE A 1986?)
VA GD (L 218 TRILOBE 1986)

Es posible reconocer los motivos:

L 71 EYE GOGGLED E 1986 o L 69 EYE GOGGLED 2002
L 72 EYE RHOMBOID
L 64 EYE ELONGATED 1986

Y un motivo que aparenta representar unas anteojeras circulares unidas al centro.

L 69 EYE GOGGLED 2002?

Es posible identificar imágenes de elementos:

L 125 KNIFE 1986

SHC L 162 QUINCROSS 1986 + SHC -L 160 QUATREFOIL 1986
L 172 SALTIRE 1986
L 211 TR 1986
L 213 TR B 1986
L 97 HALFSTAR 1986
L 62 EYE 1986, L 17 BIGOTERA 1986 o L 226 U 1986
Fragmento con composición de la Clase C: -L 19 BIRD DORSAL 1986
GC (-L 161 QUATREFOIL C 1986 + VB 57 XIPE? 2012)

CERÁMICA DEL GRUPO 4 PROCEDENTE DE ENTIERROS

Posibles grafemas en vasijas publicadas por Séjourné (1959: fig. V.80):

VA SHC GC (-L 161 QUATREFOIL C 1986 + cabeza xipe) + GC? (L 120 HEAD SERPENT P 1986 + Cabeza del Dios de las Tormentas frontal + L 120 HEAD SERPENT P 1986) sobre una cenefa: SHC (L Manta Compound?)

VA SHC (GC (L 165 RE 1986 + L Manta Compound?) + L 36 BUTTERFLY 1986) sobre una cenefa: SHC (L 85 FLOWER PROFILE 1986)

VA SHC (GC (L 165 RE 1986 + VB 55 MANTA 2012) + GC? (? + L 214 TREFOIL 1986)

VA SHC (L 125 KNIFE 1986) sobre una cenefa compuesta por elementos no identificados.

CERÁMICA DEL GRUPO 6

Fragmento con una composición en la cual la imagen del Dios de las Tormentas porta un tocado en el cual se mostró el signo:

VA TOC GD (L 212 TR A 1986)

Un cartucho que en el interior tiene el signo:

VA GC (L 218 TRILOBE 1986 + -L 202 STAR A 1986)

Un fragmento cerámico con una composición de clase indeterminada en la cual es posible identificar signos con la configuración de:

VA GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 108 HEAD BIRD 1986)

Posibles grafemas adheridos a una voluta:

VA VOL
SHC 1 (L 206 TASSEL 1986 + ? + L 67 EYE FEATHERED C 1986 + L 56 DARTBUTT 1986+ L 56 DARTBUTT 1986 + L 85 FLOWER PROFILE 1986)
VA VOL
SHC 2 (L 117 HEAD OLD HUMAN 2002? + VB 58 LANZADARDOS 2012 + VB 3 ESCUDO A 2012 + L 56 DARTBUTT 1986?)

VA SHC GD (L 206 TASSEL 1986…), sobrepuesto a una cenefa que muestra el mismo diseño observado en la Plataforma Este del Patio 1 de Zacuala, que incluye un elemento con la forma de: GD (-L 1 ALMENA 1986)

CERÁMICA DEL GRUPO 8

Se identifican las formas clasificadas por Langley como:

VA SHC GC? (L 133 MAT 1986 + L 120 HEAD SERPENT P 1986) + GD? (L 117 HEAD OLD HUMAN 2002?)

Dos vasijas que muestran un cartucho que contiene el signo (1959: fig. V.100):

VA GD (L 62 EYE 1986)

Dos versiones del signo (1959: fig. V.100):

VA GD (L 206 TASSEL 1986)

Mariposa con posibles cuchillos de obsidiana en las alas (1959: fig. V.100):

VA L 36 BUTTERFLY 1986

Imagen de un signo compuesto por los elementos (1959: fig. V.101):

VA GC (-L 140 OBJECT F 1986 + L 98 HAND 1986 + -L 55 DART 1986) sobrepuesto a un elemento que algunos autores identifican como una cueva, la cual lleva, a su vez, posibles grafemas L 97 HALFSTAR 1986.

CERÁMICA DEL GRUPO PINTURA AL FRESCO

En la imagen de la vasija pintada al fresco, el personaje lleva sobre el tocado un posible signo:

VA TOC GD (L 218 TRILOBE 1986)

Además de dos elementos que semejan antorchas inclinadas que Langley clasifica como:

GD? (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986, marcadas con el signo L 162 QUINCROSS 1986)

Figura con forma de bigotera (Séjourné 1959):

VA GD? (L 151 PENDANT NOSE C 1986)

Vasija con una cenefa formada por imágenes de bigoteras:

VA GD? (L 151 PENDANT NOSE C 1986)

Vasija que al centro se conserva en elemento identificado como:

-L 145 PANELS OBLIQUE 1986, marcados con el signo L 162 QUINCROSS 1986

Una vasija muestra una composición de la Clase C con una imagen antropomorfa rodeada por varios signos cuya configuración está registrada en el catálogo de Langley:

Sobre la imagen del tocado lleva signos:

VA TOC SHC GD (L 206 TASSEL 1986…)

A los lados de la imagen del personaje se ven los signos:

VA GD (L 8 BANDS INTERLACED 1986)

Bajo la imagen del personaje hay un signo:

VA GD? (--L 207 TASSEL B 1986?)

Otra vasija muestra en la parte inferior una franja formada por una secuencia de elementos:

VA SHC GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986…)

En la parte superior hay una imagen conformada por dos elementos simétricamente dispuestos:

VA GD (L 5 ASPERGILLUM 1986)

Vasija de de clase compositiva indeterminada. Podría tratarse de un grafema:

VA GD? (L 18 BIRD 2002)

FIGURILLAS DE CERÁMICA

CABEZAS DE FIGURILLAS CON *TOCADOS CON ANTEOJERAS*

El personaje representado en la figurilla porta sobre la cabeza el denominado Tocado de Banda Ancha, que muestra al centro el elemento:

FIG GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986)

TOCADO DE BANDA ANCHA

El la figurilla de la lámina anterior se pueden distinguir los signos:

FT SHC GD (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)

En la figurilla se distinguen los posibles grafemas:

FT GD (L 21 BOW 1986)

FIGURILLAS TIPO CARAS REGORDETAS Y OJOS CERRADOS

Las figurillas portan en la frente el signo:

FIG FTE GC (Núm. 1 + L 165 RE 1986)

FIG FTE GD (L 214 TREFOIL 1986?)

FIG FTE GD (L 48 CIRCLE SET 1986)

FIG FTE GD (L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986)

FIGURILLAS ANTROPOZOOMORFAS CON RASGOS FELINOS

La figurilla se muestra con un pectoral que lleva el signo:

FIG PEC GD (L 218 TRILOBE 1986?)

En otra figurilla se trata de los signos:

FIG GC? (L 21 BOW 1986 + L 30 BUNDLE 1986?)

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla En trono:

FT SHC GC (--L 207 TASSEL B 1986? o --L 224 TUFT 1986? + L 90 FRINGE FEATHER 1986…) + SHC GD (L 208 TEMPLE 1986?...)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

FT SHC GD (L 206 TASSEL 1986…) + SHC GD (L 48 CIRCLE SET 1986 …)

En las orejeras:

-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

Grafemas sobre el cuerpo:

FIG VES GD (-L 164 RATTLE SERPENT 1986? o -L 210 TONGUE BIFURCATED?)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FIG TOC GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986?)

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT SHC GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986…)

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986) + GD? (--L 134 MOUNTAIN 1986) + GD (L 218 TRILOBE 1986)

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 92 FRINGE FEATHER E 1986?)

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT SHC GD (-L 202 STAR A 1986…)

SEMICÓNICAS CON TOCADO CON ELEMENTOS DE MARIPOSA Y PECTORAL CON CÍRCULOS CONCÉNTRICOS

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

Como pectoral:

FIG PEC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GD? (L 109 HEAD BUTTERFLY F 1986)

Posibles grafemas en figurilla de cuerpo completo:

En la boca:

FIG GC? (L 73 FANGS A 1986 + L 48 CIRCLE SET 1986)

Como pectoral:

FIG PEC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

FIGURILLAS CON POSIBLES GRAFEMAS EN LA ROPA

Posibles grafemas en la ropa de una figurilla:

Como pectoral:

FIG PEC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En las orejeras:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

En la ropa:

FIG VES GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Como pectoral:

FIG PEC GC (-L 160 QUATREFOIL 1986 + L 31 BUNDLE B 1986 + L 21 BOW 1986 + -L 19 BIRD DORSAL 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986)

BRASEROS CON LA IMAGEN DEL *DIOS DEL FUEGO* TEOTIHUACANO

Posibles grafemas en brasero con la imagen del Dios Viejo:

GC? (L 31 BUNDLE B 1986? + L 218 TRILOBE 1986)

En las orejeras:

GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

TOC GD (L 22 BOW A 1986)

En las orejeras:

L 171 ROUNDEL 1986

En el tocado:

TOC (L 30 BUNDLE 1986)

Posible grafema en un brasero con la efigie del Dios Viejo:

GC? (L 30 BUNDLE 1986 + signos no identificados)

FIGURILLAS CON RASGOS DEL DIOS DE LAS TORMENTAS

Posibles grafemas en el tocado de figurilla con rasgos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

TOC GD? (L 22 BOW A 1986)

TOC GD (VB 43 TRIÁNGULO 2012)

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

En el tocado:

FT GD (L 48 CIRCLE SET 1986)

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986)

En el tocado:

FT GC? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FIG GD (L 21 BOW 1986)

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En las orejeras:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

En el tocado:

FT GD (L 22 BOW A 1986)

SELLOS

Posibles grafemas en sellos registrados por Séjourné:

SE GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

-L 160 QUATREFOIL 1986

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

SE GD (VB 46 ZOOMORFO A 2012)

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

SE GD (VB 59 MONO 2012)

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:

SE GD (L 156 PINWHEEL 1986)

Posibles grafemas en sellos registrados por Séjourné:

SE GD (VB 57 XIPE? 2012)
SE GD (VB 60 ROSTRO FRONTAL 2012)

SELLOS PROCEDENTES DE TUMBAS

Es posible que las imágenes de los sellos de contextos funerarios constituyan grafemas:

SE GD (-L 18 BIRD 1986)
SE GD (L 8 BANDS INTERLACED 1986)
SE GC (L 163 QUINCUNX 1986? + ?)

Apéndice 7

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Tetitla

Ubicación

El conjunto arquitectónico de Tetitla se sitúa aproximadamente a 975 metros de la esquina suroeste de la Pirámide del Sol, no lejos del Barrio de la Purificación en el actual pueblo de San Juan Teotihuacan. Tetitla se encontraba en una locación donde, cerca de 1942, se realizó una excavación clandestina en la cual se sustrajo un antiguo mural con la imagen de un personaje antropomorfo vestido con un traje de felino reticulado. El mural se sacó de México por contrabando y apareció exhibido en la colección Bliss de Washington (Séjourné 1994: 39). Así dieron comienzo las excavaciones en el conjunto arquitectónico teotihuacano conocido como Tetitla.

Exploraciones arqueológicas

En 1944 el arqueólogo Carlos Margain excavó en un lote de la sección sureste del conjunto arquitectónico de Tetitla. La excavación fue continuada por Pedro Armillas en 1945, quien excavó el Pórtico 11, el Cuarto 11 y el Cuarto 12 (Armillas 1950). En esta primera exploración se develaron varios entierros, en cuatro o cinco niveles constructivos, que permitieron elaborar una primera periodización del desarrollo del conjunto arquitectónico. Como resultado de las excavaciones, también se establecieron similitudes entre Tetitla y los conjuntos arquitectónicos de Xolalpan, Tlamimilolpa, Tepantitla y el Grupo Viking, entonces considerados como *palacios* teotihuacanos.

Frank W. Moore excavó durante el año de 1951 en el sector suroeste de Tetitla (Moore 1966). Durante estas excavaciones se despejó el Corredor 1, el

Corredor 21, el Cuarto 22, el Patio 22, el Pórtico 23 y el Pórtico 24 (Ruiz 2003: 42). Moore encontró una rica ofrenda con materiales cerámicos que fue base para establecer los fechamientos del conjunto arquitectónico.

Entre los años 1963 y 1964, el Instituto Nacional de Arqueología e Historia, a través del Proyecto Teotihuacan, promovió excavaciones en el conjunto arquitectónico de Tetitla, que fueron llevadas a cabo por Laurette Séjourné. La arqueóloga exploró la totalidad del área ocupada por el conjunto, lo cual le permitió realizar dibujos de los planos generales del segundo y tercer niveles constructivos (Séjourné 1966 c).

Durante el desarrollo del *Teotihuacan Mapping Project*, dirigido por René Millon, se realizaron exploraciones en Tetitla. En el marco de este proyecto E. Rattray excavó el pozo estratigráfico TE24, ubicado detrás del Cuarto 12 a, en el territorio de las exploraciones llevadas a cabo décadas antes por Armillas (Rattray 1997: 100-102).

En 1987 Jorge Angulo realizó calas en Tetitla (Ruiz 2003: 44). Encontró cinco etapas constructivas en el desarrollo de cuatro unidades espaciales que fueron fusionadas hacia Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano.

Fechamientos

En Tetitla, Armillas localizó al menos cuatro etapas constructivas correspondientes a distintas fases de ocupación. En la etapa más antigua, halló un entierro primario bajo el piso. El entierro, que estaba depositado al nivel del tepetate, fue fechado por Armillas para la fase Miccaotli, con base en los tipos de vasos cerámicos que contenía.

La periodización de la segunda etapa fue establecida por medio de cerámica parecida a la Xolalpan o Tlamimilolpa, que se ubicaba sellada bajo los pisos con líneas rojas pintadas sobre el estuco blanco. El tercer y cuarto niveles fueron fechados por Armillas mediante cerámica de los tipos Coyotlatelco y Mazapa respectivamente.

Años más tarde, E. Rattray excavó el pozo estratigráfico TE24, lo cual le permitió corregir la periodización de Tetitla elaborada por Armillas. En el pozo TE24, en el mismo nivel y cercano al entierro explorado años antes por Armillas, fue hallado un depósito de cerámica Tlamimilolpa Tardío, por tanto Rattray ubicó al entierro en la fase Tlamimilolpa. Rattray corrigió a su vez el fechamiento, Entierro 1, hallado por Moore en Tetitla, situándolo en la fase Xolalpan Temprano (Rattray 1997: 100-102).

Por otra parte, Jorge Angulo trabajó en una correlación cronológica de la pintura mural y de las superposiciones arquitectónicas de Tetitla, comparándolas con las etapas constructivas de varios *conjuntos departamentales*. El arqueólogo distinguió cinco fases constructivas que abarcan de Tlamimilolpa Temprano a Xolalpan. Angulo detectó varias unidades arquitectónicas independientes que con el tiempo se fusionaron para conformar el conjunto de Tetitla, como actualmente se conoce. El conjunto como unidad amurallada, siguiendo a Angulo, corresponde a la fase Tlamimilopa Tardío o Xolalpan Temprano (Angulo 1987: 288).

Función del área urbana

Ponciano Salazar, en una interpretación del altar central de Tetitla, describió que el conjunto arquitectónico se ubicaba fuera del centro ceremonial de Teotihuacan, en la *zona residencial* y en la vecindad de otros *suntuosos palacios* teotihuacanos, Zacuala, Yayahuala y Atetelco (Salazar 1966).

Una veintena de años después de la publicación del trabajo de Salazar, Angulo realizó un nuevo estudio de la relación entre la pintura mural y la distribución arquitectónica en Tetitla. Este estudio lo llevó a afirmar que los llamados *conjuntos departamentales* no eran *palacios*, en cambio, fueron centros burocráticos del gobierno teocrático, en los que se administraban actividades cívicas y religiosas (Angulo 1987: 311). Estos *centros burocráticos* podían estar destinados a los requerimientos administrativos de los barrios o de la urbe en general. Angulo considera que los funcionarios de los conjuntos como Tetitla, quizás controlaban la enseñanza a través de instituciones gubernamentales, la producción agrícola y el trabajo comunal, la producción artesanal y estimulaban el

comercio (Angulo 1987: 314). En pocas palabras, estas funciones administrativas que Angulo observó en Tetitla, prefiguran el posterior modelo de centro de barrio teotihuacano, pero los hallazgos arqueológicos más recientes indican, sin embargo, que Tetitla no cumple con el conjunto de rasgos que al parecer caracterizan un centro de barrio teotihuacano.

La clasificación tipológica y funcional de los edificios teotihuacanos es controversial. Manzanilla considera que un *palacio* puede ser la vivienda de un gobernante, la sede de un gobierno, un edificio destinado a la concentración del tributo, el signo de un poder político (2001: 476). Según un modelo basado en civilizaciones prístinas con un gobernante único, Manzanilla señala que un palacio es una estructura arquitectónica fácilmente discernible por su *construcción monumental sin parangón*; las áreas funcionales que distinguirían a un palacio serían sectores domésticos, áreas de almacenamiento, salas de trono, salas de audiencia y sectores de servicio (2001 b: 157-158).

> En civilizaciones en las que hay un gobierno colectivo, no hay distinciones claras entre el sitio donde moran los gobernantes y las residencias de la elite, ya que quizás el “palacio”, más que una residencia para los gobernantes, sea una sede donde se toman las decisiones políticas y administrativas (Manzanilla 2001 b: 158).

Si seguimos la hipótesis sostenida por Manzanilla de que Teotihuacan estaba regido no por un gobernante único sino por un gobierno colectivo, y que la sociedad teotihuacana tuvo distinciones socioeconómicas poco marcadas (2001 b: 166), entonces el conjunto arquitectónico de Tetitla, con características funcionales y marcadores de estatus compartidos por varios conjuntos arquitectónicos, sería una más de las múltiples residencias de élite.

Especialización del conjunto

Tetitla fue uno de los más grandes conjuntos arquitectónicos teotihuacanos. Una vez que estaba constituido como una unidad amurallada, tuvo un área de aproximadamente 60 metros por lado. De tamaño similar a los conjuntos de

Zacuala y de Yayahuala y menor a la de Xolalpan,[1] Tetitla fue uno de los mayores conjuntos arquitectónicos de Teotihuacan. La estandarización de medidas en el área de los conjuntos arquitectónicos teotihuacanos pudo responder a que conjuntos con áreas similares tenían funciones similares, en etapas determinadas del desarrollo urbano.

Después de las excavaciones en Tetitla, Armillas subrayó la presencia de muros pintados con *murales religiosos* en los dos niveles constructivos superiores. Tiempo después, F. Moore, tras conocer los hallazgos arqueológicos de Séjourné, publicados en 1966, concuerda con la autora en que Tetitla fue una de las más grandiosas residencias de elite teotihuacanas (Moore 1966). En una línea de interpretación que coincide con la de Armillas, Séjourné describió al conjunto arquitectónico de Tetitla como un *convento*, el cual opuso a los conjuntos de Zacuala y Yayahuala. El primero, según Séjourné, constituía un *palacio*, mientras que el segundo, sería la sede de una *iglesia de barrio* (1994: 41). Séjourné ubica a Tetitla *a medio camino de la nobleza de Zacuala y de la acumulación utilitaria de Yayahuala*. El conjunto contaba con un patio central que la arqueóloga consideraba *modesto*, que medía cerca de 125 m², lo cual se confirma si se compara con el patio principal hallado en La Ventilla durante las excavaciones de 1992-1994, que medía 400 m² (1966 c: 31, 33).

En Tetitla, Clara Millon observó en las *pinturas realistas* y los fragmentos de murales del *Hombre jaguar*, la compleja interacción de motivos relacionados con la zona maya y con la costa del Golfo; a parir de estas observaciones describió al conjunto arquitectónico como una *casa internacional* (Millon 1973: 11-12).

Angulo por su parte, argumentó en torno a que los llamados *conjuntos departamentales*, en vez de ser *palacios*, posiblemente fueron *ministerios*. En los últimos estaba concentrada la sede de la burocracia gubernamental al servicio de los barrios o del gobierno general de la urbe. Otra opción es que albergaran *escuelas*, como lo fueron el Calmecac, el Telpochcalli y el Temamalcalli mexicas

[1] Manzanilla, "Gobierno corporativo en Teotihuacan", "Los conjuntos departamentales varían considerablemente en superficie: hay algunos muy grandes (3600 m2), otros medianos (entre 1300 y 3200 m2) y algunos más de tamaño chico (entre 280 y 600 m2) (2001 b: 168-170".

(1987: 314). Las funciones de conjuntos como Tetitla posiblemente fueron la recolección de impuestos y la distribución del trabajo. En Tetitla, según Angulo, también habrían habitado los funcionarios institucionales.

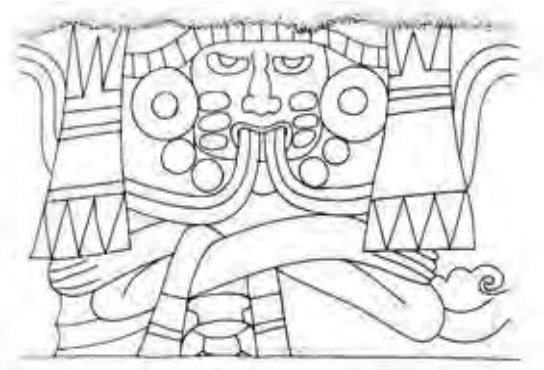
Para Angulo las cocinas, cuya presencia fue inferida con base en restos carbonizados procedentes del pozo estratigráfico TE24, excavado en el patio de servicio 12 a de Tetitla, estaban destinadas a la preparación de alimentos de los funcionarios que habitaron el conjunto.

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

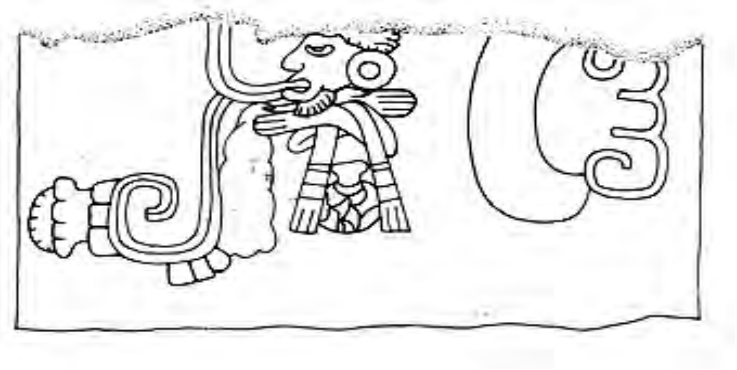
Tetitla ha sido un conjunto arquitectónico emblemático de las manifestaciones plásticas que muestran una teotihuacana con la zona maya y de la órbita de influencia teotihuacana más allá de los límites de la urbe. Ya Seler, a inicios del siglo XX había detectado la presencia maya en los estilos de las manifestaciones plásticas teotihuacanas, particularmente en una almena procedente de un entierro infantil hallado al sur de la Pirámide del Sol (1992: 198). Linné identificó en Teotihuacan fragmentos de cerámica con motivos figurativos mayas. Agustín Villagra confirmó una presencia cultural maya en las imágenes de la plástica teotihuacana, cuando en 1952 encontró y dibujó unos 250 fragmentos de pintura mural procedentes de los recintos que rodeaban al Cuarto 11, corredores 12 y 12 a de Tetitla. Entre dichos fragmentos había tanto motivos figurativos exógenos como otros que semejaban *glifos mayas* (Villagra 1955). Por su parte, Clara Millon y Arthur Miller también identificaron motivos relacionados con el área maya en la pintura mural de Tetitla. Algunos murales provienen del muro sur del Cuarto 7 (Miller 1973: 31), donde Miller encontró que el uso del color amarillo remite a la pintura maya, de la misma manera que los personajes antropomorfos que emergen de una concha, y los temas de algunos fragmentos de las llamadas Pinturas Realistas (Miller 1978: 69). Millon encontró en este conjunto arquitectónico un complejo tejido de motivos relacionados también con la costa del Golfo.

A continuación se reproducen dibujos de murales relacionados por Miller con el área maya.

CUARTO 7 MURALES 4 Y 5



Tetitla. Cuarto 7: Mural 4. Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.21, p. 287.



Tetitla. Cuarto 7. Mural 5. Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.20, p. 286.

Como se verá más adelante, Karl Taube y Ma. Elena Ruiz, retomaron el estudio de los motivos pintados en un sector de Tetitla para relacionarlos con el área maya.

Clase compositiva. Interpretaciones

De las excavaciones de Séjourné en Tetitla, al parecer, se conservan restos de vasijas de cerámica, posiblemente de sellos y de figurillas, de los cuales con frecuencia no es posible determinar la procedencia exacta. Los fragmentos de objetos cerámicos procedentes de estas excavaciones están mezclados con los de otros conjuntos cercanos, Yayahuala y Zacuala. Las conclusiones que se

obtengan a partir de los estudios de esos fragmentos pueden ser válidas para cualquiera de esos conjuntos arquitectónicos.

Tetitla fue un enorme conjunto arquitectónico; su pintura mural es abundante y su interpretación, polémica. Los recintos que rodean al Cuarto 11, ubicado al oeste del patio principal, presentan composiciones mixtas, de las cuales se conservaron tanto fragmentos de la parte baja de los muros, como pinturas muy fragmentadas que formaban parte de la sección superior de los muros; estas pinturas presentaban un tipo de composición de la cual se han conservado pocos restos en Teotihuacan; la hay, además de Tetitla, en el Templo de la Agricultura, en Tepantitla y en Atetelco.

Jorge Angulo desarrolló un estudio de la temática de la pintura mural *dentro de su propio contexto urbano-arquitectónico* (1987: 310). Encontró que la repetición de motivos en la pintura de Tetitla refuerza la hipótesis de que allí se ubicaba la sede de un centro administrativo del gobierno teotihuacano. Considera que algunos motivos repetidos configuraban *emblemas heráldicos* mediante los cuales se identificaban las actividades llevadas a cabo en Tetitla (Angulo 1987: 311-312). El arqueólogo propuso una oposición entre mensajes pintados en los pórticos y mensajes pintados en el interior de los recintos. Según su propuesta, los murales de los pórticos indicaban de manera explícita las actividades para las cuales se destinaron los recintos que rodeaban la plaza, mientras que los murales dentro de los recintos estaban dirigidos, de manera más específica, a los visitantes que acudían a determinado interior con peticiones (Angulo 1987: 313).

La argumentación de Angulo está fundamentada en la interpretación de la temática de la pintura mural y en características arquitectónicas y urbanísticas del conjunto arquitectónico. Los temas pintados en la pintura mural de Tetitla, en la interpretación de Angulo, fueron mítico-religiosos, y su justificación fue que la estructura burocrática asentada en conjuntos arquitectónicos como Tetitla, formaba parte de un gobierno con poderes y atribuciones político-religiosos, que correspondían a las formaciones políticas de sociedades *teocráticas* (1987: 314).

Karl Taube, por otra parte y también con base en evidencia procedente de la interpretación de la pintura mural, subrayó que Tetitla fue el conjunto arquitectónico teotihuacano en el que hubo mayor *influencia maya*. En una descripción de las pinturas murales relacionadas con los recintos alrededor del Cuarto 11, Taube comenta que en la parte inferior de los muros había composiciones naturalistas, mientras que en la parte superior localiza tanto escenas, como textos lineales escritos por medio de *glifos mayas* (2003).

María Elena Ruiz rastreó las bodegas donde se guardaron los fragmentos de las *pinturas realistas* dibujados por Villagra y realizó el estudio y catalogación de las pinturas encontradas en su tesis doctoral. Ruiz retomó la propuesta elaborada por Villagra de reconstrucción temática de taludes y tableros relacionados con las *Pinturas Realistas*. Villagra elaboró dicha propuesta con base en la ubicación de los fragmentos en los rellenos, lo cual permitió a Ruiz elaborar una interpretación de la pintura mural de la mayor parte de Tetitla (Ruiz 2003: 50). Para la interpretación, Ruiz retomó una propuesta de López Austin y López Luján según la cual, hubo una relación entre dioses patronos y familiares y los bultos de muerto y las reliquias, que enlazaba a unidades sociales determinadas con los ancestros. Ruiz propone que hay una relación, justificada por el culto a los ancestros, entre reliquias del altar central de Tetitla, la imagen de un *fardo funerario* pintado en los muros el Pórtico 11 y el *dios patrono* representado mediante los murales del Hombre jaguar (2003: 241). Quedó pendiente fundamentar de qué manera se manifiesta la divinidad de este personaje en la plástica teotihuacana en general.

En una interpretación distinta de la de Ruiz, Zoltán Paulinyi retomó una propuesta acerca de la existencia de una deidad teotihuacana identificada como la Gran Diosa, que se remonta hasta los tempranos trabajos de Eduard Seler. Paulinyi propone una relación de cohesión entre algunos personajes pintados en la pintura mural teotihuacana, y el personaje pintado en el Pórtico 11 de Tetitla, un *bulto mortuorio* o fardo funerario según interpreta Ruiz. Siguiendo a Paulinyi, los personajes frontales del tablero del Pórtico 2 de Tepantitla, los del Pórtico 11 de

Tetitla y los de un relieve procedente del Conjunto Plaza Oeste, representaban a una deidad acuática relacionada con el Dios de la Lluvia teotihuacano y conocida como la Gran Diosa; ese personaje, según indagó Paulinyi, se ha identificado por medio de los atributos iconográficos de, al menos, tres *conjuntos iconográficos* distintos, entre los cuales están presentes posibles elementos *glíficos* (Paulinyi 2006 b).

Por otra parte, en un estudio que involucra la relación entre la imaginería teotihuacana y la representación del poder político en la urbe, A. Headrick retoma una propuesta en la cual K. Taube sugirió que algunos *glifos* en Teotihuacan estaban representados mediante recursos monumentales (Headrick 2007: 30-37). En el Pórtico 11 de Tetitla, siguiendo a Headrick, posiblemente se pintó al gobernante teotihuacano muerto, que porta los atributos del árbol cósmico, como una entidad sobrenatural que emerge de una vasija, invocado por medio de un acto ritual (Headrick 2007: 30-37); es una propuesta que resulta congruente con la de Ruiz.

Forman parte del *corpus* de posibles grafemas procedentes de Tetitla las vasijas cerámicas con fondo esgrafiado que suelen acompañar ofrendas y entierros. M. Spence y E. Rattray abordaron un tema poco trabajado en los estudios de las imágenes plásticas de Teotihuacan, que es el de la sistematización del *corpus* de estos materiales. Las vasijas con fondos esgrafiados están ampliamente distribuidas en Teotihuacan, incluso en los barrios foráneos (Spence y Rattray 2002). Los autores mencionados retomaron un trabajo iniciado décadas antes por Alfonso Caso y reconocieron la presencia recurrente de imágenes de varios *objetos* y *signos iconográficos* (Spence y Rattray 2002), aunque Caso reconoció en éstas signos del calendario teotihuacano. Varios de los signos mencionados por Spence y Rattray se encuentran clasificados en el catálogo de *signos de notación* elaborado por Langley; por ejemplo el *ojo emplumado*, la *cabeza de serpiente emplumada*, la *telaraña*, el *ave marcial*, la *flor*, *dardos* o *flechas*, el *signo del año*, *conchas*, *cruces* y el *signo cuadripartito*.

Spence y Rattray sostienen la hipótesis de que las vasijas fueron esgrafiadas por sus *consumidores*, pues las marcas de alfarero o de distribuidor no serían tan diversas, en el contexto teotihuacano. Los autores notaron que en vasijas Anaranjado Delgado, los esgrafiados están ausentes en el lugar de producción, aunque este no es el único tipo cerámico en el cual aparecen motivos esgrafiados. Con base en la diversidad de los dibujos esgrafiados, los autores suponen que las vasijas sirvieron para varios propósitos, aunque es necesario agregar que multitud de motivos presentes en estas vasijas forman parte del inventario de signos de notación de Langley y constituyen posibles grafemas, lo cual posiblemente es un índice de que por medio de estos signos, posiblemente logográficos, se hizo referencia a multitud de nombres. Entre las funciones de los dibujos, Spence y Rattray proponen marcas de pertenencia. Es necesario aún integrar los contextos de procedencia y los materiales asociados a la interpretación de los motivos grabados en las vasijas.

Con base en la presencia de esta cerámica esgrafiada tanto en conjuntos arquitectónicos de élite como Tetitla, como en otros sectores de la ciudad, Spence y Rattray encuentran que por el momento no es posible establecer una distinción ente los diseños utilizados por la élite y aquellos utilizados por la gente común, lo cual puede apuntar a una ideología compartida (2002).

Corpus

El *corpus* de posibles grafemas procedente de Tetitla se presenta en soportes móviles e inmuebles. Del conjunto arquitectónico se obtuvieron y publicaron imágenes plásticas en forma de figurillas, vasijas, candeleros, incensarios y sellos de cerámica, además de la pintura monumental. Es común que en el registro de Séjourné no se especifique con claridad el conjunto arquitectónico de procedencia de los objetos portátiles.

Casi todo el *corpus* de signos plásticos discretos y posibles grafemas procedentes de la pintura mural de Tetitla que a continuación se presenta fue

ubicado por Séjourné en el plano del tercer nivel constructivo del conjunto arquitectónico de Tetitla (1966 c: 306-307).

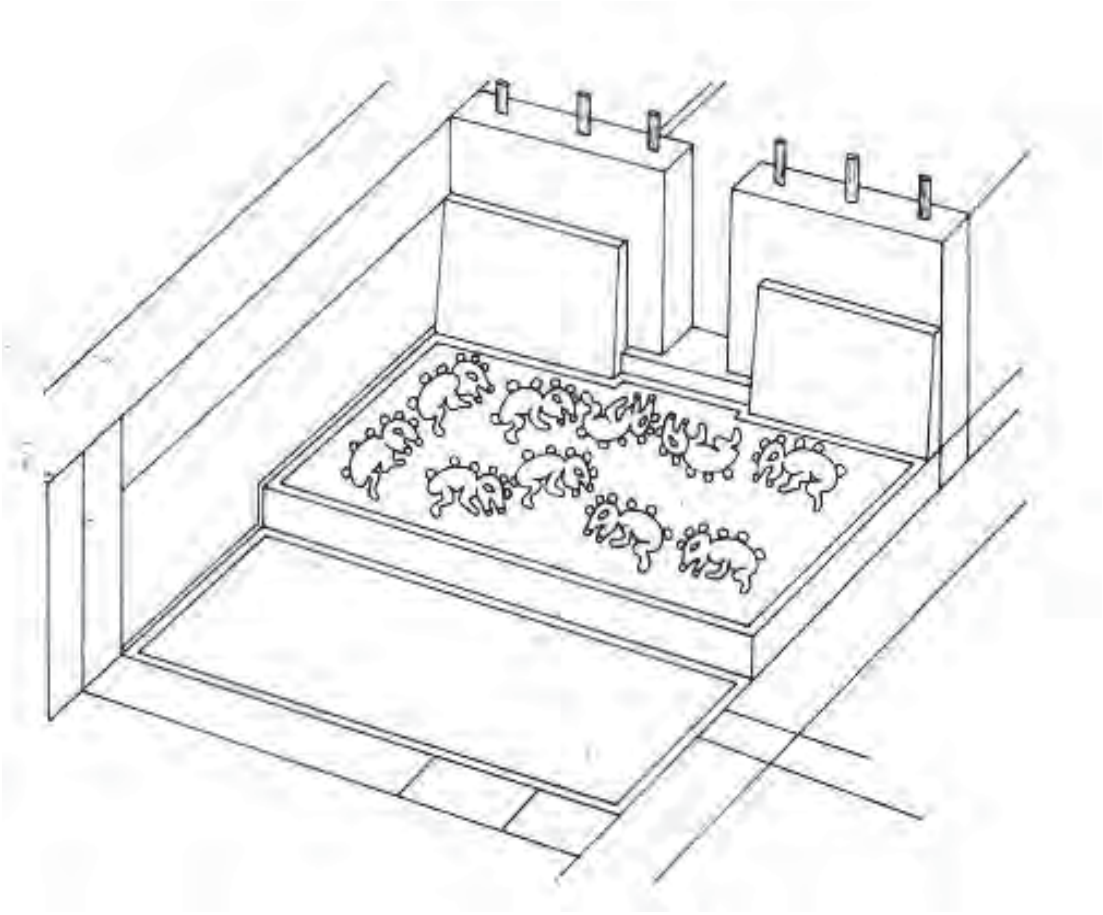


Plano de Tetitla. Imagen tomada de Beatriz de la Fuente, 1995, plano 19, p. 258.

PINTURA MONUMENTAL SOBRE PISO

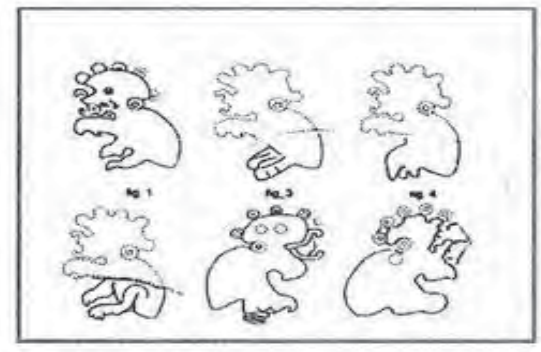
PÓRTICO 24: EL PISO PINTADO DE TETITLA Y EL MURAL 1. Sector funcional indeterminado

Tetitla es uno de los escasos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos en los cuales se conservan motivos pintados sobre el piso.



Pórtico 24 de Tetitla. Imagen tomada de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.12, p. 283.

En el Frente 2 de La Ventilla 1992-1994, señalado como sector administrativo de un centro de barrio, también se conservaron, pintados en el piso, motivos configuración semejante a los del pórtico 24 de Tetitla.

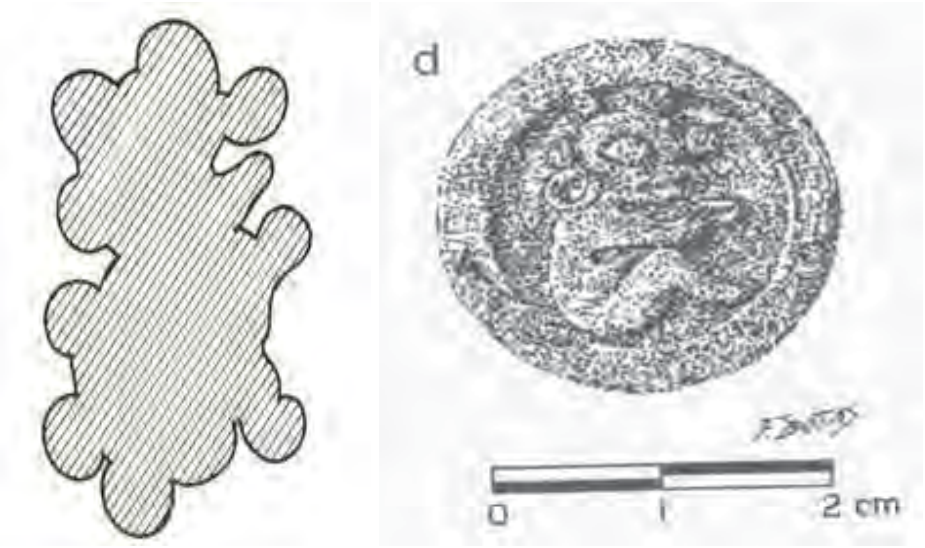




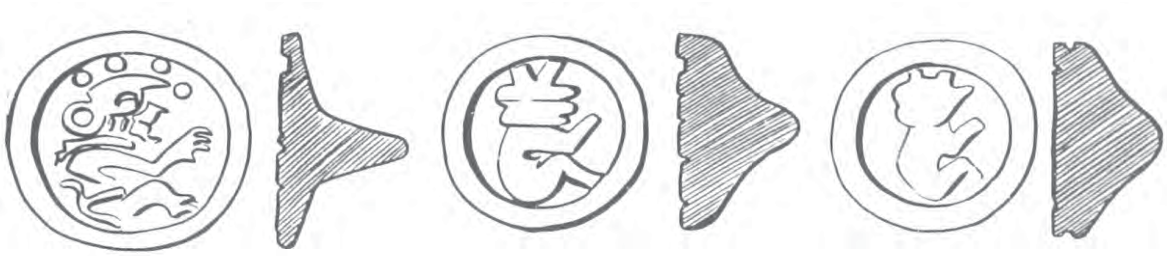
Dibujo de los motivos pintados sobre el piso de La Ventilla y fotografía de un motivo pintado sobre el piso del Pórtico 24 de Tetitla. Imágenes tomadas de Cervantes, 2007, p. 252.

Figuras semejantes a las pintadas en el piso de Tetitla y de La Ventilla se presentan a su vez en sellos de cerámica y otros medios plásticos procedentes de diversos conjuntos arquitectónicos y centros de barrio teotihuacanos. Un motivo similar ha sido interpretado por Manzanilla como el posible emblema que caracterizaba a grupos foráneos asentados en la urbe, y que se distinguían como una unidad social por medio de esa imagen (Manzanilla 2009 b: 27).

En las dos láminas que siguen se presentan dibujos de distintos sellos de cerámica con configuraciones semejantes a las pintadas en el piso de Tetitla.



Comparación entre la silueta pintada en Tetitla y un sello procedente de Teopancazco. Tetitla. Pórtico 24. Según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, 1995. Sello de Teopancazco. Dibujo de Fernando Botas tomado de Manzanilla, 2009, fig. 2.6, p. 28.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 a, figs. 56, 58.

También en la pintura monumental del Conjunto del Sol se presenta este motivo incluido entre los *signos de notación* que, según Langley, conforman el *Panel Cluster*.



Fragmento de mural. Conjunto del Sol, Cuarto 23, murales 1-3. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.15, p. 78.

En algunos de los dibujos presentados en las láminas anteriores, particularmente en los sellos hallados por Séjourné y posiblemente en los de Teopancazco, los puntos que forman parte de la silueta aparentan ser numerales, mientras que en otras imágenes, como las de Tetitla es menos claro. En las siluetas de los dibujos publicados con base en las imágenes de Tetitla pueden distinguirse seis o siete puntos sobre los lomos de los zoomorfos.

Posiblemente diferían los valores del motivo identificado como posible imagen d un mono, conforme con los soportes en los cuales se presentaba,

puesto que en la imagen del Conjunto del Sol parece estar relacionada con ofrenda y con actividades rituales.

Posible grafema sobre el piso del Pórtico 24 de Tetitla:

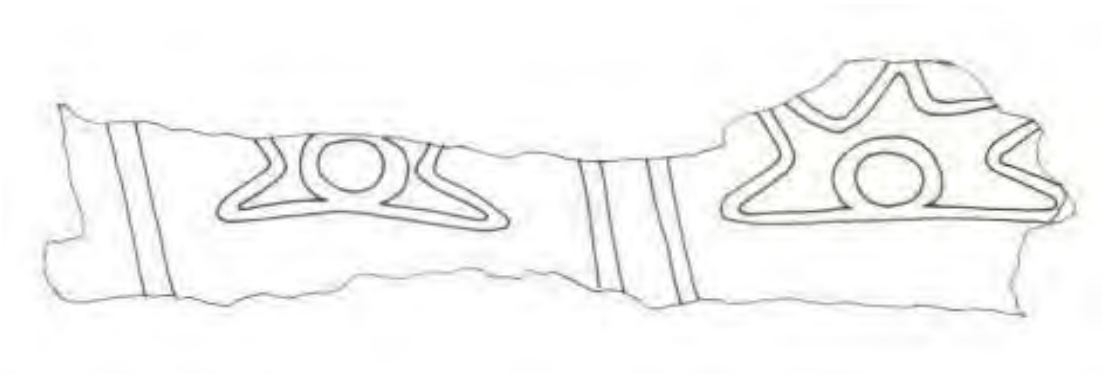
TT PI GC? (NUM 6 o 7) + (VB 2 ZOO PUNTOS 2012)

PÓRTICO 24: EL MURAL 1. Sector funcional indeterminado

En un muro del Pórtico 24, contiguo al piso pintado, se conservan restos de una secuencia de motivos clasificados por Langley como *signos de notación*. No es posible determinar la clase compositiva a la cual pertenecían estas imágenes. Puede tratarse tanto de posibles grafemas, como de imágenes de carácter naturalista que situaban al espectador en un ambiente de tipo acuático.

Posibles grafemas del Mural 1 del Pórtico 24:

TT MU PO SHC GD L 97 HALFSTAR 1986) + …



Tetitla. Pórtico 24: Mural 1. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.10, p. 283.

Nielsen considera que imágenes como ésta fueron topónimos teotihuacanos (2006).

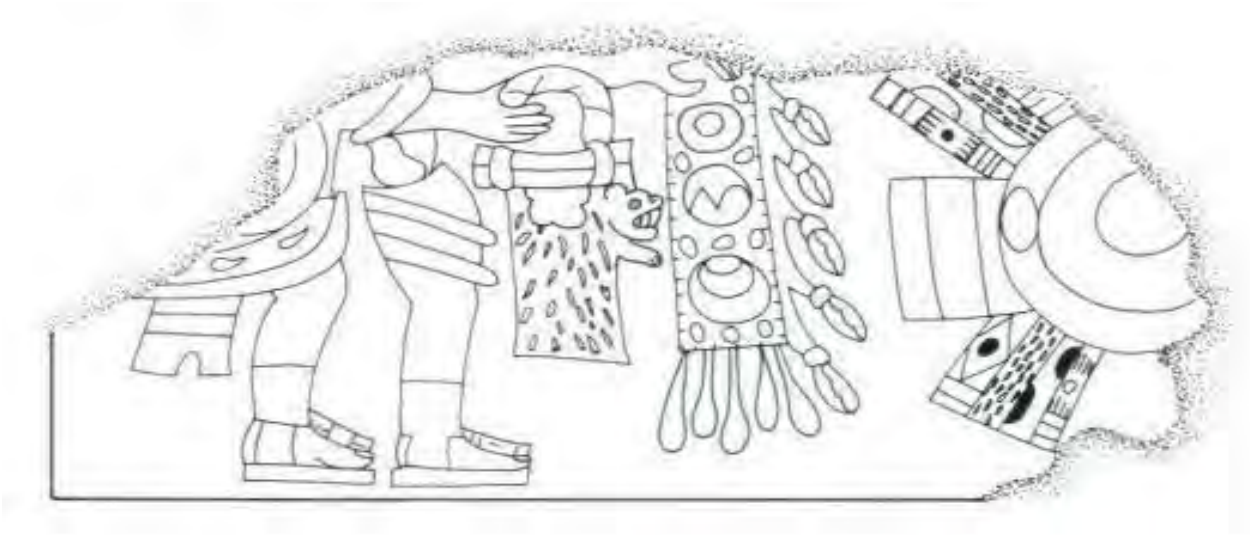
PINTURA MONUMENTAL SOBRE MUROS

PÓRTICO 1 MURALES 3, 2 Y 1: MURAL CON POSIBLE NOMBRE PERSONAL O TÍTULO, MURAL CON CABEZA FRONTAL Y MURAL CON MANOS QUE OFRENDAN, MURAL CON ELEMENTO NO IDENTIFICADO. Sector funcional indeterminado

Pórtico 1 Mural 3

En un muro orientado hacia el este, en el Pórtico 1 de Tetitla, hay una composición cuya estructura es frecuente en la pintura mural y en la cerámica teotihuacana; se trata de una figura antropomorfa de perfil que porta una posible bolsa y esparce un líquido cargado de objetos; la figura está mostrada con atavíos distintivos que sólo se presentan en Tetitla, y está precedida por un elemento de gran tamaño. Composiciones con temas semejantes se encuentran tanto en espacios arquitectónicos interpretados como centros de barrio, como Teopancazco y La Ventilla, como en conjuntos arquitectónicos como Tetitla y Techinantitla. Como en el mural del Cuarto 1 de Teopancazco, se trata de la imagen de un ofrendante que ofrece libaciones a un objeto de culto colocado en posición frontal. De manera similar a lo que ocurre con el mural de Teopancazco, la imagen del objeto de culto de Tetitla podría ser tanto un posible grafema compuesto –en este caso sin numeral-, como una imagen construida con base en la sinécdoque, metonimia o metáfora. No se conservaron posibles grafemas sobre la imagen del atuendo del personaje.

En posibles centros de barrio como La Ventilla y Teopancazco se ha considerado que las imágenes de ofrendantes se encontraban en sectores administrativos. Como se ha visto, en el caso de Tetitla, hay propuestas según las cuales el conjunto arquitectónico como tal estaba dedicado a este tipo de funciones.



Tetitla. Pórtico 1. Mural 3. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.3, p. 261.

Por otra parte, imágenes de objetos circulares sobrepuestos a bandas cruzadas con posibles grafemas al interior se presentan en otras muestras teotihuacanas; por ejemplo, en el Palacio de los Jaguares, Patio 20, Mural 3. Objetos de culto con elementos circulares sobrepuestos a bandas cruzadas son imágenes recurrentes en la plástica teotihuacana. Posiblemente se trataba de la representación de teónimos o apelativos que referían a atributos de los objetos de culto, en tal caso serían emblemas en los términos en los cuales los defino en el presente trabajo.

Algunos elementos que se encuentran separados en las escenas del Pórtico 1 de Tetitla: el círculo sobre bandas cruzadas del Mural 3 y la cabeza antropomorfa del Mural 2, se presentan juntos formando una unidad visual en un mural del Palacio de los Jaguares. Si bien se trata de personajes aparentemente distintos, los recursos compositivos teotihuacanos para designar atributos de personajes antropomorfos frontales son limitados. Considero que el esquema compositivo del Palacio de los Jaguares demuestra que el elemento de culto pintado en el mural del Pórtico 1 de Tetitla designaba el nombre o los rasgos distintivos de un personaje al cual se le rendía culto. El motivo sobre el que se sobrepuso la imagen de la cabeza en la pintura del Palacio de los Jaguares, se reitera en el centro del tocado, lo cual indica que los atributos de la imagen sobre

la que se sobrepone la cabeza, referían a rasgos de la identidad del personaje mostrado en la pintura.



Palacio de los Jaguares. Patio 20. Mural 3. Imagen tomada de Miller, 1973.

Como en el caso de imágenes sobre muros y vasijas de escenas de actos de ofrenda efectuados por personajes de perfil, en el caso del Mural 3 del Pórtico 1 de Tetitla se trata de una composición de la Clase A o de la Clase C. En el primer caso, el tema fue un acto de procesión y ofrenda a un objeto de culto representado por medio de recursos naturalistas y figurativos. En el segundo, la posición de los componentes indicaría que hay un grafema que antecede al ofrendante. Se trataría posiblemente del registro de un nombre personal, de un título, oficio o de un cargo, político o religioso, o un grafema que identifica a una entidad a la que se le ofrece culto, un teónimo. También es posible que, por medio de una simbolización que no implicaba la presencia de grafemas sino de referencias a temas religiosos, se presentara la entidad a la cual se rendía culto. La última opción matizaría una composición de Clase A, con la integración de otro nivel de significación, en la estructura básica de una composición basada en los principios de coherencia icónica.

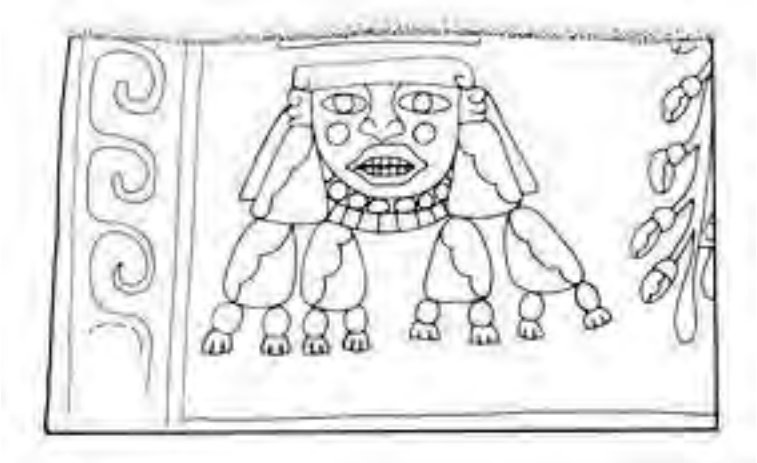
Posibles grafemas en el Mural 3 del Pórtico 1 de Tetitla:

Objeto de culto TT MU GC (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986, -L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + ¿? – *glifo* Cuatro Elementos de von Winning -)

El elemento identificado como una variante de *Panels Oblique* presenta un *glifo* identificado por von Winning como *Cuatro Elementos*, integrado por los motivos: Lluvia, Agua, Rombo y Doble Peine, que según dicho autor significaba *una ofrenda para agua suficiente para una buena cosecha en el periodo venidero* (1987: fig. 144).

Pórtico 1 Mural 2

En el mismo pórtico que la composición anteriormente descrita, se encuentra el fragmento de una composición integrada por una cabeza antropomorfa frontal, que semeja al contorno de las máscaras funerarias teotihuacanas. La imagen de la cabeza en la parte inferior y a los lados tiene elementos fitomorfos que Beatriz de la Fuente identificó como hojas de nopal (1995 f: 259-260). En el fragmento de pintura mural hay dos elementos que ratifican una coherencia temática en las imágenes pintadas en el Pórtico 1. El primer elemento cohesivo es la presencia del mismo elemento que emerge de la mano del ofrendante del Mural 3, antes descrito, por tanto se trata de otra imagen de culto representada en posición frontal, a la cual se ofrecían libaciones. Al otro extremo de la representación antropomorfa está el segundo elemento cohesivo conservado, se trata de una cenefa conformada por elementos curvos relacionados con líquidos en la imaginería teotihuacana.



Tetitla. Pórtico 1. Mural 2. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.2, p. 260.

La singularidad de los rasgos diagnósticos de esta composición hace imposible su comparación con otros grafemas, por tanto se considera que no está constituida por estos últimos, sino que se trata de la imagen de un objeto de culto. Posiblemente se identificaba a esta entidad, no por medio de la simbolización, sino por los atributos de su ajuar. Se puede agregar que máscaras teotihuacanas análogas a la de este mural están en el Palacio de los Jaguares, Patio 20, mural 3; en el Conjunto del Sol, Cuarto 23, Murales 1 a 3, y en el Pórtico 11 de Tetitla.

No se identifican posibles grafemas.

Pórtico 1 Mural 1

En la siguiente imagen se observa la misma distribución de componentes que en el fragmento de mural antes descrito: en un extremo estaría posicionado el ofrendante que esparce líquidos, mientras del otro lado se encuentra el fragmento de cenefa con elementos curvos.



Tetitla. Pórtico 1. Mural 1. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.1, p. 259.

En el Pórtico 1 de Tetitla se pintó la imagen de actos de ofrenda por parte de ofrendantes al menos a tres elementos de culto distintos. El motivo pintado en las cenefas sugiere que se trataría de un acto ritual relacionado con líquidos. En Techinantitla, en Teopancazco, en Tlacuilapaxco y en numerosas vasijas teotihuacanas, se encuentran muestras del patrón compositivo en el cual ofrendantes que esparcen substancias se perfilan hacia objetos diversos. En el caso del fragmento del Mural 1 del Pórtico 1, se trata de un posible objeto de culto que es a su vez un ofrendante o una entidad que prodiga bienes. Hay otras imágenes en Tetitla que presentan estas características, como las pinturas del Pórtico 11. El objeto de culto está marcado en la parte superior con un posible grafema.

Posibles grafemas en el Mural 1 del Pórtico 1:
TT MU GD (L 31 BUNDLE B 1986)
Cuarto 1 Mural 4



Tetitla. Cuarto 1. Mural 4. Dibujo según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.4, p. 264.

El fragmento de mural de la lámina anterior confirma que en el Pórtico 1 y en el Cuarto 1, el tema compositivo de los *ofrendantes* junto a los objetos de culto era el tema dominante de los murales. No se observan posibles grafemas.

El modelo compositivo descrito en los murales del Pórtico 1 puede contener dos clases de elementos antepuestos a las figuras antropomorfas de perfil. Una primera clase está conformada por imágenes compuestas que rivalizan en tamaño con las imágenes de los ofrendantes, y que posiblemente representaban, de manera naturalista, objetos de culto, aunque en ocasiones también constituyen grafemas que al parecer aluden al nombre de la entidad de culto. La segunda clase de elementos compositivos estaría conformada por posibles grafemas que singularizan a las figuras de los *ofrendados*, como ocurre en Techinantitla.



Teopancazco. Cuarto 1. Mural 1. Dibujo publicado por Manzanilla 2009 fig. 2.5, p. 27, siguiendo a Starr 1894.

En el Mural 1 de Teopancazco, los ofrendantes dirigen sus ofrendas a un objeto de culto identificado como posible grafema. En un fragmento de mural procedente de Tlacuilapaxco reproducido en la lámina siguiente, un posible grafema, que está presente en otras muestras de la plástica teotihuacana, antecede a las imágenes de ofrendantes. El motivo de los atados ensartados con hojas de maguey está presente en el piso de la Plaza de los Glifos de La Ventilla, lo cual es un argumento a favor de que puede constituir un grafema; pero el argumento se vuelve insuficiente para demostrar que en Tlacuilapaxco se trataba de la referencia a un nombre personal, pues un elemento idéntico calificaría a figuras

idénticas. Las imágenes que anteceden a ofrendantes no necesariamente constituían nombres personales que identificaban a las imágenes de ofrendantes, sino que se trataba, en algunos casos, de objetos a los cuales se rendía culto o los cuales eran rociados durante ceremonias.

Dada la similitud compositiva entre los motivos que anteceden a los ofrendantes del Pórtico 1 de Tetitla, y algunas imágenes de objetos de culto que aparecen en la pintura monumental teotihuacana, me inclino a pensar que los elementos que anteceden a los ofrendantes de los murales de Tetitla identificarían entidades ofrendadas, aunque cabe la posibilidad que se tratase del registro de alguna parte de la liturgia que tenía que ver con el esparcimiento de libaciones sobre parafernalia ritual. Me parece también posible que se trata de imágenes estructuradas por medio de recursos compositivos diversos, que pueden ser sólo grafemas, o imágenes mixtas en las cuales reducciones el tipo de la sinécdoque se complementaban con grafemas.



Ofrendante de Tlacuilapaxco. Imagen tomada de según publicación de Millon 1988 b, p. 197.

A continuación se reproducen láminas con imágenes elaboradas con diversos recursos técnicos sobre vasijas de cerámica de élite. Excepto por el ejemplo procedente de Santiago Ahuizotla, es difícil distinguir entre posibles grafemas e imágenes naturalistas de objetos de culto al cual se realizan las ofrendas.



Vasija de Aljojuca. Imagen tomada de Angulo, en Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 3.25, p. 114.



Imágenes de ofrendantes en la Vasija de Calpulalpan. Dibujo tomado de Taube, 2000, fig. 8.

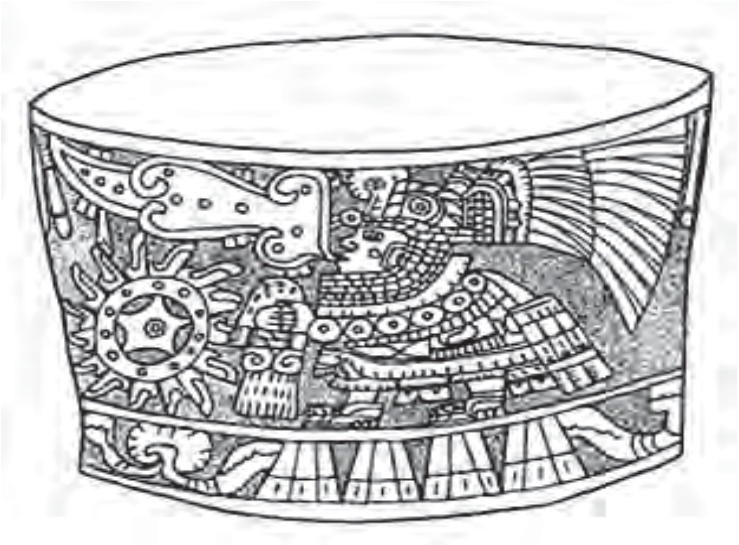


Vaso decorado en *plano-relieve* procedente de Santiago Ahuizotla. Dibujo tomado de von Winning, 1987, fig. 5b.

En la composición gráfica de la vasija de Santiago Ahuizotla reproducida en la lámina anterior, la figura antropomorfa está antecedida por dos clases de signos, un posible grafema que caracteriza al ofrendante y un gran motivo en posición frontal con los rasgos de un felino antopomorfizado que porta un tocado; se trata del felino devorador de corazones que se presenta con cierta frecuencia entre las imágenes de la plástica teotihuacana. La imagen del felino parece tiene la

estructura y la posición compositiva de una imagen de culto, tal como ocurre en la composición del Mural 1, ubicado en el Cuarto 1 de Teopancazco.

Otras vasijas de cerámica obtenidas por Séjourné, y que aparentemente proceden de las excavaciones en Tetitla, presentan con frecuencia el modelo compositivo antes descrito. Aunque en algunos casos, como en el de la lámina que sigue, la figura de perfil no se presenta ofreciendo libaciones.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 84.

Grafemas en una vasija que posiblemente procede de Tetitla:

Objeto de culto TT VA GC? (L 77 FLAME 1986… + L 171 ROUNDEL 1986 + -L 202 STAR A 1986)

Grafemas en una vasija que posiblemente procede de Tetitla:



Vasija redibujada de Séjourné, 1966 b, fig. 134.

Grafemas en una vasija que posiblemente procede de Tetitla:

SHC (GC (NUM 5 + L 156 PINWHEEL 1986) + GD(--L 224 TUFT 1986) + GC (Núm. 8 + L 156 PINWHEEL 1986)
GD? (MANO CON ANTORCHA)

Los signos compuestos que anteceden a las imágenes de los ofrendantes en el Pórtico 1 de Tetitla son:

- un círculo sobrepuesto al *glifo cuatro signos*,
- una cabeza antropomorfa frontal sobre elementos fitomorfos,
- una *mano dadivosa* sobrepuesta a una estructura,
- un elemento no identificado.

Los signos antes descritos no se presenta formando combinaciones recurrentes en el *corpus* de imágenes plásticas teotihuacano, sin embargo, contienen algunos elementos discretos cuya configuración está registrada por Langley en el catálogo de *signos de notación*. La explicación de lo anterior puede ser que se trata de una clase de elementos compositivos organizados según el principio de *la parte por el todo*, cuya combinación aludía a escenas organizadas según principios de coherencia icónica y que podían, ocasionalmente, integrar grafemas entre sus componentes. Me parece que el elemento con configuración de *mano,* en la plástica teotihuacana, en ocasiones puede indicar a realización de acciones

diversas mediante recursos de la sinécdoque, ejemplos semejantes existen en la antigua plástica ñuiñe.

PÓRTICO 2, MURAL 1: IMAGEN LOCATIVA

En un pórtico ubicado en el extremo oeste del conjunto de Tetitla, lejano del patio principal, se conservó una posible imagen locativa que incluía un cerro o cuerpo de agua con elementos aserrados infijos. Este pórtico se encuentra en el lado opuesto del Patio 1, en el cual se encuentran el Pórtico y el Cuarto 1, cuyos murales fueron antes descritos.



Tetitla. Pórtico 2. Mural 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.5, p. 264.

Según la propuesta que sostienen Helmke y Nielsen se trataría de un topónimo, que en este caso formaría parte de una escena, cuyos restos aun es posible observar en los detalles del fragmento. Los autores sostienen que el topónimo formaría parte de un programa narrativo en el cual una serie de ofrendantes, identificados por medio de sus nombre personales, realizan una ceremonia en un lugar indicado por medio de un signo toponímico con el valor de /Montaña Cantora/ (Helmke y Nielsen, en prensa).

Posibles grafemas en el mural del Pórtico 2 de Tetitla:

TT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986) + infijo GC (L 179 SCROLL SOUND 1986 + L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + elementos no conservados)

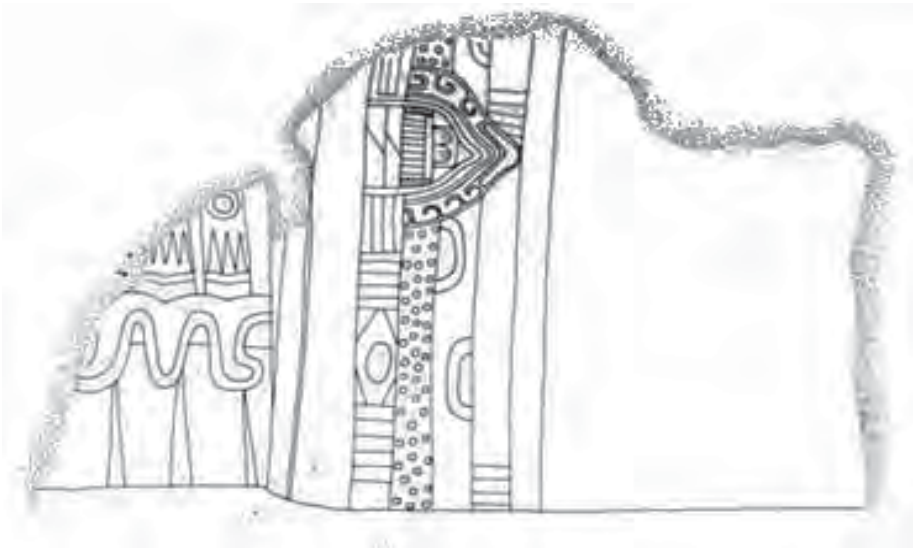
PÓRTICO 3 MURALES 1 Y 2. Sector indeterminado

Cercano al Pórtico 1, se encuentra el Pórtico 3 de Tetitla, que colinda con un patio común. Allí se encuentra, en un muro ubicado al oeste, un elemento pintado que establece una coherencia visual con la pintura del Pórtico 1, Mural 3, por medio de

la repetición de motivos. Se trata nuevamente del elemento identificado por von Winning como el *glifo cuatro signos*. El motivo del Pórtico 3 lleva además sobrepuesto un elemento clasificado por Langley como L 7 BAG TRILOBAL 1986. Un elemento de forma similar aparece en la posición de grafema en el Pórtico 2, Mural 3 de Tepantitla. Angulo considera que el motivo representa un cúmulo de nubes o una montaña de agua, y Langley reporta que aparece como pectoral en imágenes del Dios de las Tormentas.

Posibles grafemas en la pintura mural del Pórtico 3 de Tetitla:

TT MU GC? (L 7 BAG TRILOBAL+ 4 signos?)



Tetitla. Portico 3: Murales 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.6, p. 281.

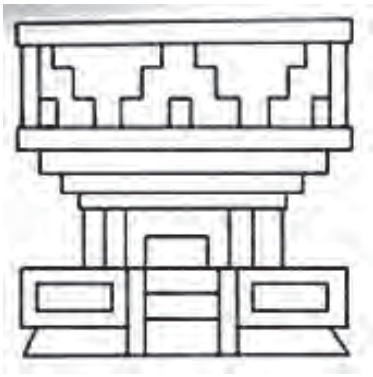
PÓRTICO 4 MURAL 1: IMAGEN DE UN EDIFICIO. Sector indeterminado

Contiguo al mismo patio estaba el Pórtico 4; en sus muros, en una cenefa, la imagen de un motivo arquitectónico cuyos rasgos diagnósticos se presentan con frecuencia en varios medios que caracterizan a la plástica teotihuacana. El templo como signo discreto aparece en varias ocasiones en la pintura mural de Tetitla: en el Pórtico 4, Mural 1; en el Pórtico 25, Mural 6 y en el Pasillo 8, Murales 1-4. Es posible que, en el Pórtico 4, la imagen no constituya un grafema, pues no aparece en una ubicación compositiva característica de los grafemas subordinados a

imágenes naturalistas, sino como tema compositivo principal de la cenefa. No es posible saber, dado el estado de conservación de la pintura, si este signo refería a un tema principal actualmente desaparecido, como ocurre en otras muestras de Tetitla con imágenes de edificios.

Langley registró un signo que denomina *templo* en su catálogo de *signos de notación*: L 208 TEMPLE 2002. Autores como Taube (2000) y Headrick (2007), sostienen que la escritura teotihuacana puede presentarse en formatos monumentales, lo cual es posible, pero difícilmente demostrable en el caso de la imagen que permanece en el Pórtico 4. Si los autores mencionados tienen razón, se trata de una imagen locativa o de un posible grafema.

El elemento escalonado en la parte superior del dibujo del edificio también está presente en otros ejemplos de pintura mural de Tetitla y de otros conjuntos arquitectónicos con motivos de templos pintados, y por tanto puede que se trate de referencias al mismo lugar, o que el templo indicara, de manera genérica, la referencia a un lugar que se especifica mediante otros recursos plásticos.



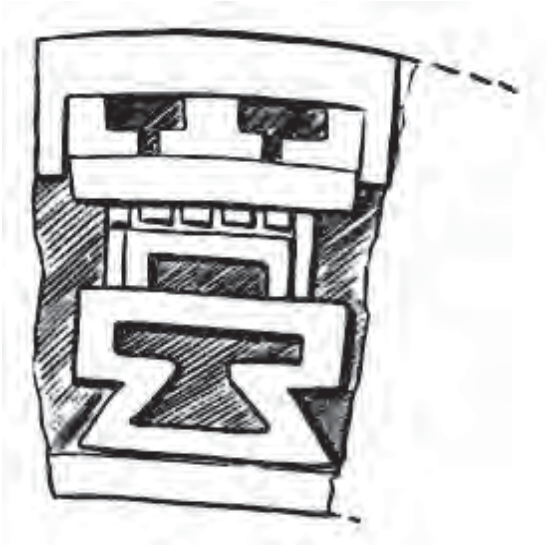
Tetitla. Pórtico 4: Mural 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.17, p. 285.

Otro elemento con la configuración de un edificio o templo, pero que posiblemente no constituye un grafema se encuentra en Tepantitla, en el Pórtico 2, Mural 5. Los elementos que configuran las imágenes de templos o edificios en la plástica bidimensional teotihuacana son diversos y, como un paso previo necesario para distinguir sus funciones, es necesario explicar estas diferencias.

En caso de que el edificio pintado en el Pórtico 4 de Tetitla tuviera la función de grafema, éste llevaría la nomenclatura propuesta por Langley en su catálogo:

Posibles grafemas el Pórtico 4 Mural 1:

TT MU GC? (L 208 TEMPLE 2002 + -L 1 ALMENA 1986?)



Dibujo de un fragmento de cerámica. Tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 48.

Posible grafema sobre un fragmento de cerámica de Tetitla:

GC? (L 208 TEMPLE 2002 + -L 1 ALMENA 1986?)

PÓRTICO 11; SANTUARIO DE LAS MANOS; CÁMARA DEL HOMBRE JAGUAR; PATIO ROJO; SALA INTERNACIONAL; PATIO BLANCO. Sectores funcionales indeterminados

A continuación, se reproducen dibujos de algunas de las pinturas murales de Tetitla registradas por A. Villagra en una proyección isométrica publicada en 1955. Villagra ubicó en dicho alzado los murales que estaban pintados en los taludes y tableros de siete recintos despejados durante la excavación arqueológica:

I) **Pórtico** (Pórtico 11); talud: figuras de *Tlaloc*; tablero: decoración de redes con figuras de tigres.

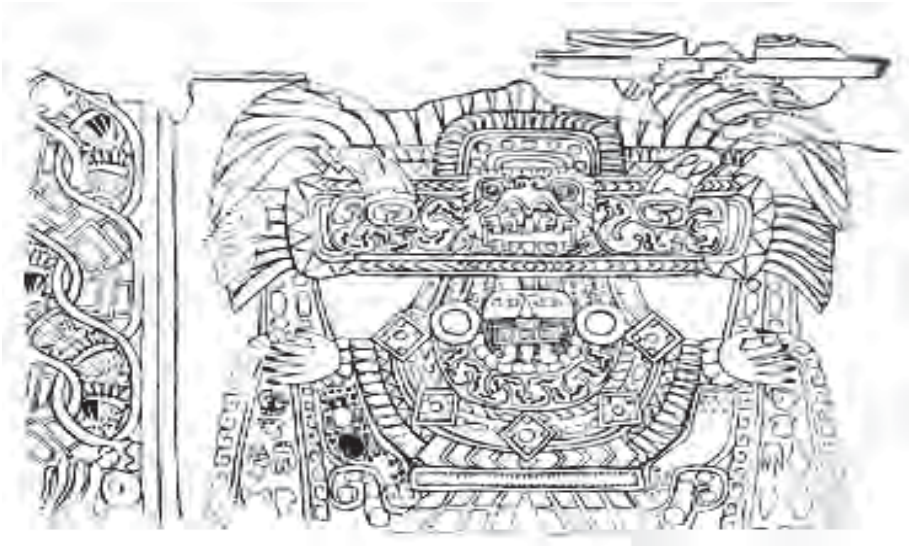
II) **Santuario de las manos** (Cuarto 11); talud: manos; tablero: sin decoración.

III) **Cámara del Hombre-jaguar** (Cuarto 12); talud: tigre hincado; tablero poniente: pintura decorativa; tablero sur: pintura decorativa con templos; marco del tablero poniente: pintura decorativa.
IV) **Patio rojo** (Cuarto 12 a); talud: discos; tablero: sin decoración.
V) Pasillo del Hombre-jaguar (Corredor 12); talud: tigre hincado; tablero: pintura realista con fondo azul.
VI) **Sala internacional** (Corredor 12 a); talud: tigre hincado en muro poniente y talud del pórtico al sur; tablero: pintura realista con fondo rojo. Dos franjas de pintura decorativa en la parte superior.
VII) **Cuarto blanco** (Corredor 12 b) (Ruiz 2003: 106-107).

PATIO PRINCIPAL PÓRTICO 11

Personaje antropomorfo frontal

El motivo pintado en el Pórtico 11 de Tetitla se ha interpretado como la *Gran Diosa Teotihuacana*, como un personaje relacionado con el Dios de la Tormentas, y también como la imagen de un bulto mortuorio. Entre los atavíos que presenta la figura antropomorfa hay posibles grafemas que distinguen su identidad. La presencia de las *manos dadivosas* en un plano principal del mural, y el hecho de que está ubicado en el pórtico que antecede al Cuarto 11, llamado Santuario de las Manos, sugiere que las escenas de pórtico y el cuarto estaban relacionadas. Ruiz, siguiendo una propuesta de Clara Díaz, supone que en la pintura del Pórtico 11 se presentó la imagen de las *manos cercenadas,* que se encuentra también en los murales del interior del cuarto, y que se trata de la representación de un bulto mortuorio preparado para su cremación (Ruiz 2003).



Tetitla. Pórtico 11. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.37, p. 304.

Es posible que la relación visual y espacial entre el motivo de las manos en el Pórtico 11 y en el Cuarto 11, indique que las manos pintadas en el cuarto son una muestra más del uso del recurso de *la parte por el todo,* en una composición teotihuacana de Clase A o de tipo mixto. Cabe agregar que la diferencia entre el tocado del personaje pintado en el pórtico y el que se pintó en el cuarto, puede deberse a que las composiciones en ambos espacios aluden ya sea a personajes distintos, o a distintas manifestaciones de un mismo personaje. Considero que en el Pórtico 11 de Tetitla, así como en la escena del tablero del Pórtico 2 de Tepantitla, se representaron escenas de culto que involucraban imágenes que también se presentan en forma de incensarios *tipo teatro*, como lo demuestran varios incensarios estilo teotihuacano procedentes de la región de Escuintla, en Guatemala, en los cuales se representan las imágenes de posibles recipientes curvos de los cuales emergen diversos motivos que rodean representaciones de rostros o máscaras (Hellmuth 1975: 42, 45).

Es necesario subrayar que posiblemente se trate, en todos los casos descritos, de composiciones organizadas, en un primer nivel, según principios de coherencia icónica. Lo anterior no implica que no pueda haber grafemas y otra clase de símbolos involucrados en la construcción del significado en las imágenes.

En el personaje pintado en el Pórtico 11, por ejemplo, puede haber grafemas, al menos en el tocado y en la ropa de la imagen.

A continuación se reproduce la reconstrucción, elaborada por Ruiz, de la pintura del Pórtico 11. En esta reconstrucción se puede apreciar que en el vano de la puerta hay pintados posibles grafemas.



Reconstrucción del mural del Pórtico 11 de Tetitla. Imagen tomada de Ruiz, 2003, p. 118.

En el vano de la puerta del Pórtico 11 había un posible grafema que en Teopancazco ocupaba la posición de la imagen de culto del Mural 1. El Tetitla esta imagen pudo indicar el nombre del personaje representado en la retícula de la parte superior del muro.

Posibles grafemas en la imagen del Pórtico 11:

TT MU Cuerpo? GD? (L 98 HAND 1986?)
TT MU TOC GC central (L 153 PENDANT NOSE E 1986 + L 108 HEAD BIRD 1986) GD lateral (L 125 KNIFE 1986?)
TT MU PEC GD (L 162 QUINCROSS 1986)
Vano de la puerta TT MU GD (L 137 NET 1986)

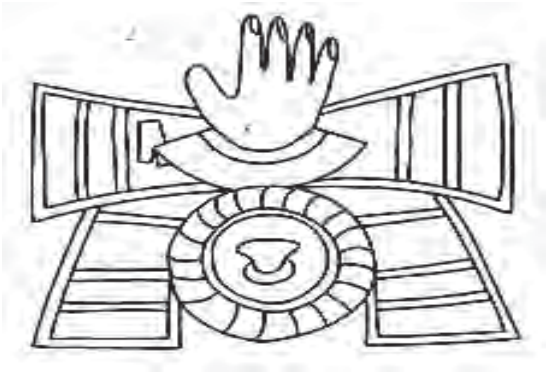
Aparentemente no se pintaron grafemas en el atuendo que porta el personaje antropozoomorfo colocado en los vanos de la parte superior del muro.

PATIO PRINCIPAL SANTUARIO DE LAS MANOS

Cuarto 11 Mural 1: el signo *mano* en composición

Las pinturas que a continuación se comentan, excepto la del Cuarto 12, fueron descubiertas durante la exploración arqueológica de 1945. Como característica común tienen al signo *mano* entre los componentes principales.

Las dos láminas siguientes tienen dibujos de detalles que integran un programa compositivo unitario, en el cual alternan dos signos compuestos. Uno de los compuestos integra una mano y un elemento circular, sobrepuestos a lo que Ruiz identifica como *paños con chevrones* y grecas escalonadas. Se trata de un lienzo con función ritual (Ruiz 2003: 190-192), que también aparece en el Sector 3 de La Ventilla 1992-1994, y en el Pórtico 2 de Tepantitla, en composiciones basadas en principios de coherencia icónica.



Tetitla. Cuarto 11. Mural 1. Santuario de las manos. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.42, p. 309.

Dentro del elemento circular hay un signo catalogado por Langley.

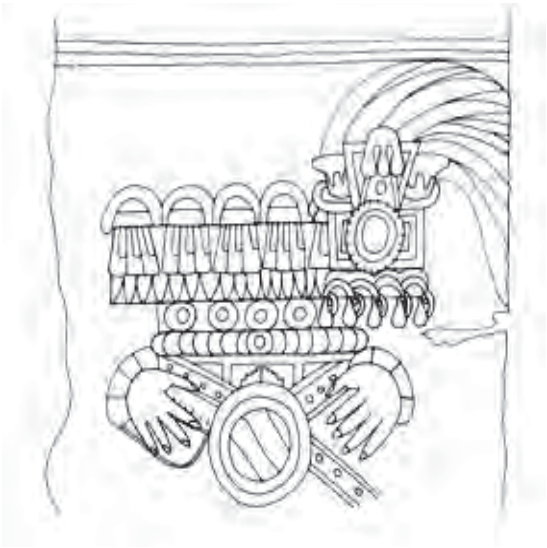
Posibles grafemas en el Mural 2 del Cuarto 11:

TT MU GC (L 14 BELLSHAPE A 1986 + L 98 HAND 1986 + PAÑO?)

María Elena Ruiz coincide con Clara Díaz en la identificación de la imagen como un compuesto con base figurativa y naturalista que integra una *boquilla* sobrepuesta a la imagen del *paño*; la imagen de la *boquilla* relaciona la composición con los signos de identidad de una *clase guerrera de élite*. Ruiz también considera que las manos representadas son *manos cercenadas con un propósito sacrificial*, como lo constata la presencia del paño ritual (Ruiz 2003: 190-192). Respecto a los murales del *Santuario de las Manos*, Ruiz concluye que

están relacionados con el sacrificio y con el militarismo, así como con un *conjunto iconográfico* relacionado con el poder político y la transferencia de poder. Me parece que el campo temático con el cual Ruiz relaciona el *sentido* del signo puede ser atinado, aunque difiero en la identificación de los posibles recursos de estructuración del significado que estuvieron involucrados en la formación del signo plástico.

En la lámina siguiente se reproduce el dibujo de un fragmento de la composición que integra una versión de un Tocado de Borlas con rasgos distintivos específicos, sobrepuesto a la imagen de unas manos que abrazan un disco, y unas franjas cruzadas que pueden haber sido parte de un cinturón o faja, como parece confirmar un dibujo sobre una placa de cerámica teotihuacana publicado por Headrick (2007: 74).



Santuario de las manos (Cuarto 11); TT CU11 MU1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.43, p. 309.

El signo con las barras en diagonal probablemente tuvo distintos valores según el contexto plástico en el cual se presentaba; aparece en el cuerpo de coyotes antropomorfizados en la pintura mural de Atetelco, pero no como un signo que denote individualización; también aparece en signos identificados como posibles topónimos en Techinantitla. En el caso de Tetitla, ya que se encuentra en asociación con la imagen de un importante tocado con borlas y plumas,

posiblemente fue un signo que denotaba un cargo político-administrativo y/o religioso. Otra posibilidad es que, en todos los casos mencionados, el signo refiriera a un lugar de procedencia caracterizado por medio de un grafema.

El disco en el centro de la imagen del tocado tiene el signo clasificado por Langley como:

TT MU TOC GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986…)

Posibles grafemas en el compuesto del Mural 1 del Cuarto 11:

TT MU GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986 + L 98 HAND 1986 + GC (L 121 HEADRESS TASSEL 1986 + L 211 TR 1986 + --L 144 PANACHE FEATHER 1986)

Ruiz considera que no se trata de borlas sino de vértebras, interpretación congruente con su identificación de los demás componentes del Mural 1 del Cuarto 11. El tema de la sucesión del poder en la pintura del Cuarto 11, para Ruiz, se confirma con la presencia del *signo del año* sobre el tocado (Ruiz 2003: 197).

El signo discreto con la configuración de una mano también se encuentra en el Cuarto 12, Mural 2, de Tetitla, lo cual sugiere una posible coherencia funcional entre distintos espacios arquitectónicos.

En la Zona 2, Conjunto Jaguares, Pórtico 10, hay un fragmento de pintura mural similar a la del Cuarto 11 de Tetitla, pero en lugar del Tocado de Borlas se encuentra un jaguar reticulado; debido a esta sustitución, Taube considera que el Jaguar Reticulado representaba un cargo u oficio (2000, 2003). El hecho de que en el mural del Conjunto Jaguares no se pintara el disco con franjas transversas, puede deberse a que fue un calificativo específico que caracterizaba a un personaje distinto, representado en Tetitla mediante el recurso de la parte por el todo o mediante grafemas.



Zona 3 Plataforma 14 Cuarto 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 8.4, p. 88.

Para concluir con esta sección, los componentes que se presentan como unidades discretas en las pinturas del Santuario de las Manos (Cuarto 11) y en el Pórtico 1 de Tetitla, aparecen configurando una escena de ofrenda completa en un mural de la Zona 3, Plataforma 14, Cuarto 1. Se puede agregar que el collar de flores que porta el personaje de la Zona 3, también está presente entre las figuras de las Pinturas Realistas de Tetitla. Resulta posible afirmar que el tocado y las manos del Pórtico y Cuarto 11 referían a ofrendantes. Es muy posible que los rasgos distintivos del personaje de la Zona 3 y el de Tetitla formaran parte del vestido, del cual en Tetitla sólo se representó un cinturón con el grafema de las bandas diagonales. La mano como signo discreto pudo referir al acto de ofrendar; sin embargo, escenas explícitas de ofrenda se encuentran en Tetitla en el Pórtico 1.

Objetos de culto distintos en los murales del Pórtico 1 de Tetitla:

En el Pórtico 1 de Tetitla aparecen las imágenes con el tema de la acción de ofrendar. Tienen un contexto plástico común: son escenas de ofrenda a objetos de culto distintos.

1 Máscara o cabeza con círculos en las mejillas.
2 Manos que ofrendan o vierten líquidos con semillas como signos discretos. Las manos están sobrepuestas a posibles signos de tierra y agua.
3 Objeto circular sobrepuesto a bandas con el denominado *glifo cuatro signos*.

En el Pórtico 11 de Tetitla aparece la imagen de:

1 Manos ofrendantes en el contexto de una figura antropomorfa. Acción de ofrendar.

En el Cuarto 11 de Tetitla aparecen las imágenes de:

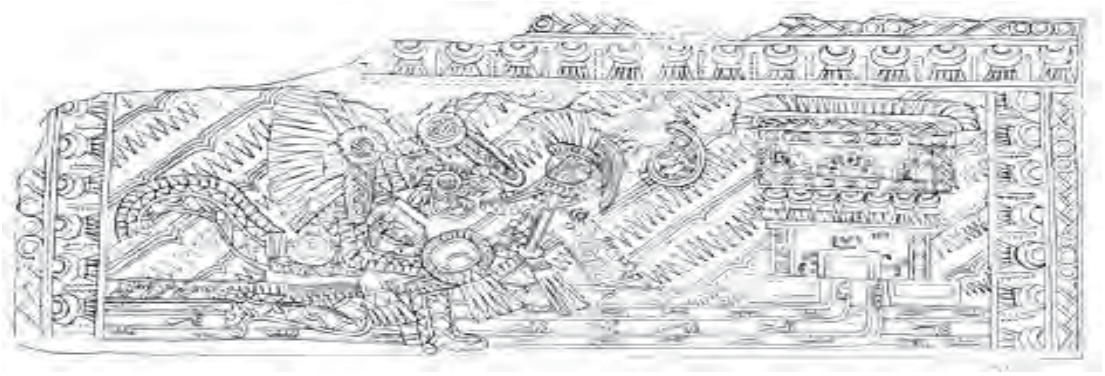
1 Tocado de Borlas o vértebras con el llamado Signo del Año.
2 Manos *dadivosas* u ofrendantes.
3 Mano como signo discreto.

En un mural de la Zona 3, bajo el denominador común que constituye una escena de ofrenda, se encuentran los motivos de la máscara o el maquillaje con círculos en las mejillas y la boca dentada del Pórtico 1 de Tetitla, un tocado con borlas o vértebras y la acción de ofrendar con las manos del Cuarto 11 de Tetitla; sostengo que en todos los elementos mencionados del Pórtico 1 y del Cuarto 11 de Tetitla se usaron recursos de la sinécdoque para representar escenas organizadas bajo convenciones de coherencia icónica. Estas escenas posiblemente integraban grafemas como recurso de referencia logográfica.

PATIO PRINCIPAL PÓRTICO 11, CUARTO 11 Y CUARTO 12

FRAGMENTOS DE MURAL CON EL HOMBRE VESTIDO DE JAGUAR RETICULADO FRENTE A UN TEMPLO

En la siguiente lámina se presenta el dibujo de un fragmento de composición perteneciente a la parte baja de los murales descubiertos en Tetitla a inicios de la década de los cincuenta.



Tetitla. Cuarto 12. Mural 7. Cámara del Hombre-jaguar. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.38, p. 305.

El fragmento pertenece al Cuarto 12, pero otros fragmentos con el mismo motivo fueron hallados en el Pórtico 11 y en el Cuarto 11. Se trata de una composición de la Clase A en la que se pintó la imagen de un jaguar reticulado antropomorfo, hincado frente a un templo del que sale un camino. El motivo almenado del templo está en los murales y otros medios plásticos de Tetitla; puede ser que las almenas refieran a una misma locación.

Villagra escribió que los murales de Tetitla son de dos tipos: *decorativos* y *realistas*. En el caso de los fragmentos con el *tigre hincado*, éstos constituían la *porción decorativa del muro*, y sobrepuestas, estaban las *pinturas realistas* (Villagra 1954: 39), las cuales se comentarán más adelante.

En su trabajo acerca de la presencia maya en Tetitla, Taube sugiere que, las borlas y la estera que rodean a manera de cenefa al motivo central, en realidad representan un trono, que refiere al gobierno teotihuacano (2003). Si Taube tiene razón, la cenefa de borlas y la estera no está formada por *glifos* o *signos de notación*, sino que es la muestra de un recurso de la plástica teotihuacana mediante el cual se imitaban objetos y materiales por medio de la pintura, una especie de *trompe d`oeil*. Por otra parte, el autor señala que la manera de

arrodillarse que se presenta en el fragmento de mural corresponde a cómo durante el Preclásico Tardío y el Clásico maya se representaba una pose cortesana de sumisión frente a un señor entronizado (2003).

Posibles grafemas en el mural del *hombre-jaguar* arrodillado:

TT MU Imagen locativa Templo + GD (-L 1 ALMENA 1986?)
TT MU TOC GD (L 126 LATTICE 2002)

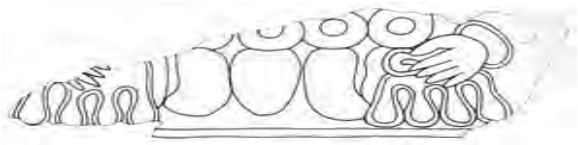
Los pórticos relacionados por contigüidad con el Patio Principal de Tetitla son: Pc. 9, Pc. 11, Pc. 13 y Pc. 14.

Aunque no pertenezca al llamado *Santuario de las Manos*, la imagen que a continuación se muestra se encuentra en relación de contigüidad con el mismo patio principal que dicho *santuario*, por tanto no es sorprendente la relación temática entre los murales, los cuales, por cierto se encontraron todos en interiores y no en pórticos, lo cual indica que posiblemente estuvieron dirigidos a un número menor de potenciales espectadores que aquellos que tuvieron acceso al patio principal.

Posiblemente en los murales se presentó la escena en la cual un personificador de un ente de culto identificado por medio del grafema L 126 LATTICE 2002, llevaba a cabo un acto de procesión a un lugar que se presenta repetidas veces en la imaginería de Tetitla.

MURAL DEL CUARTO 14 (PATIO PRINCIPAL)

La pintura dibujada en la siguiente lámina fue descubierta en el Cuarto 14 de Tetitla entre 1963 y 1964, durante las excavaciones de L. Séjourné. Este cuarto corresponde al Pórtico, que tenía su fachada hacia el Patio Principal y estaba pintado con murales con la imagen de lo que se ha denominado como *diseño arquitectónico*, pero en el cual no es posible reconocer la configuración de un templo. El fragmento de mural estaba en un cuarto cercano a los murales del Hombre-jaguar.



Tetitla. Cuarto 14. Mural 2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.33, p. 294.

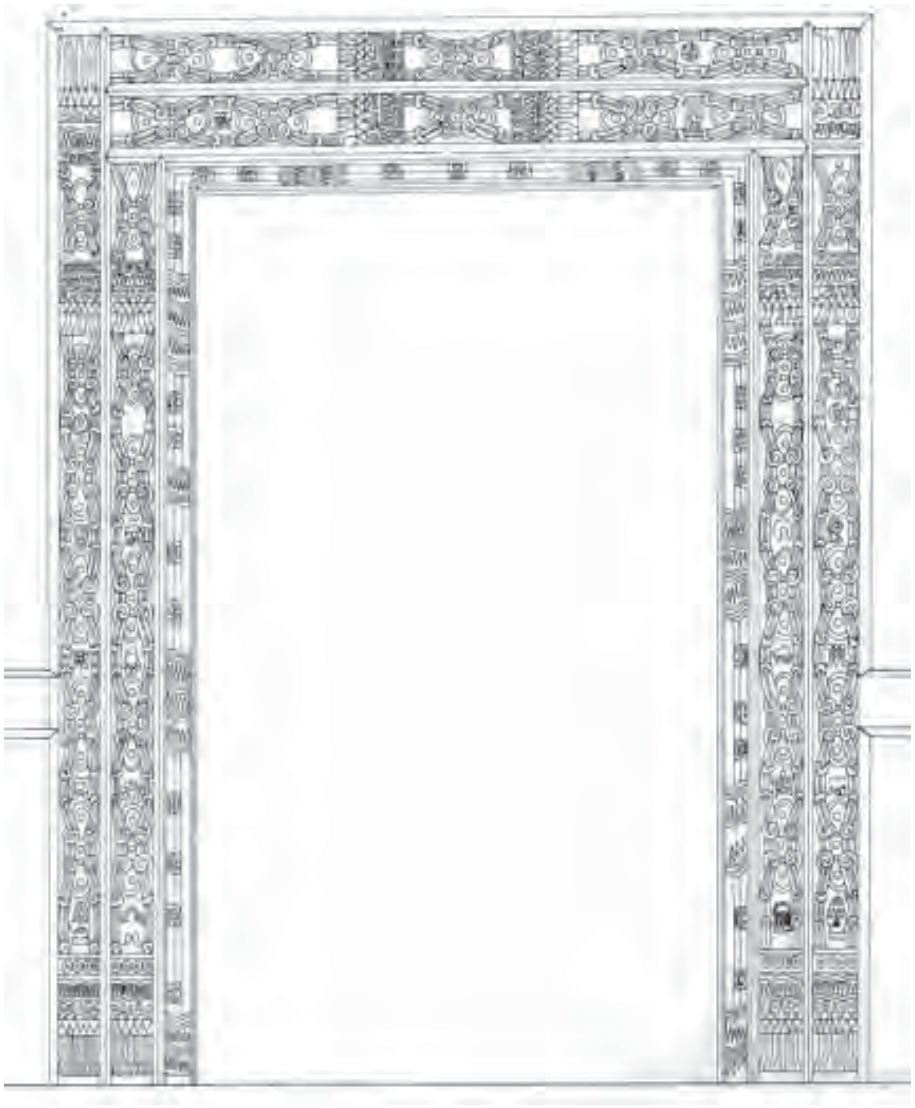
El mural del Cuarto 14 tiene pintada una imagen similar en composición a los fragmentos del Cuarto 11 o Santuario de las Manos; puede tratarse de una escena reducida por medio de recursos de la sinécdoque, en la cual las manos denotaban una acción. En el fragmento que nos ocupa, las manos parecen abrazar signos relacionados con líquidos. El polilobulado sobre el cual se pintaron las manos, antes que ser un posible grafema, puede ser la contracción de la representación del líquido que mana de las *manos dadivosas*, que están presentes en otros murales teotihuacanos. En tal caso, las manos son un signo del ofrendante, y se trata de la contracción de una escena de ofrenda a un objeto de culto, como en el caso de las pinturas del Santuario de las Manos.

En caso de que la imagen esté conformada por grafemas, estos serían:

TT MU GC (L 98 HAND 1986 + L 220 TRILOBE B 1986)

CUARTO 12: COMPOSICIÓN CON ENTRELACES (al suroeste del Patio principal)

En las dos láminas que siguen se presentan los dibujos de los diseños que enmarcan la entrada del Cuarto 12 y del Corredor 12. Estos diseños acompañan a algunos de los murales con los motivos de *jaguares reticulados hincados*. Los lazos como recursos compositivos marcan la unidad visual con el resto de los murales que integraban el programa pictórico relacionado con el patio principal de Tetitla.



Tetitla. Cuarto 12. Cámara del Hombre-jaguar. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.39, p. 306.

Taube encuentra que los motivos entrelazados de la cenefa del Cuarto 12 son comparables al *estilo de Veracruz* y subraya que en el Cuarto 12 no había vestigios de las llamadas Pinturas Realistas, a diferencia del Corredor 12 y el Corredor 12 a, donde encuentra el estilo maya (2003).

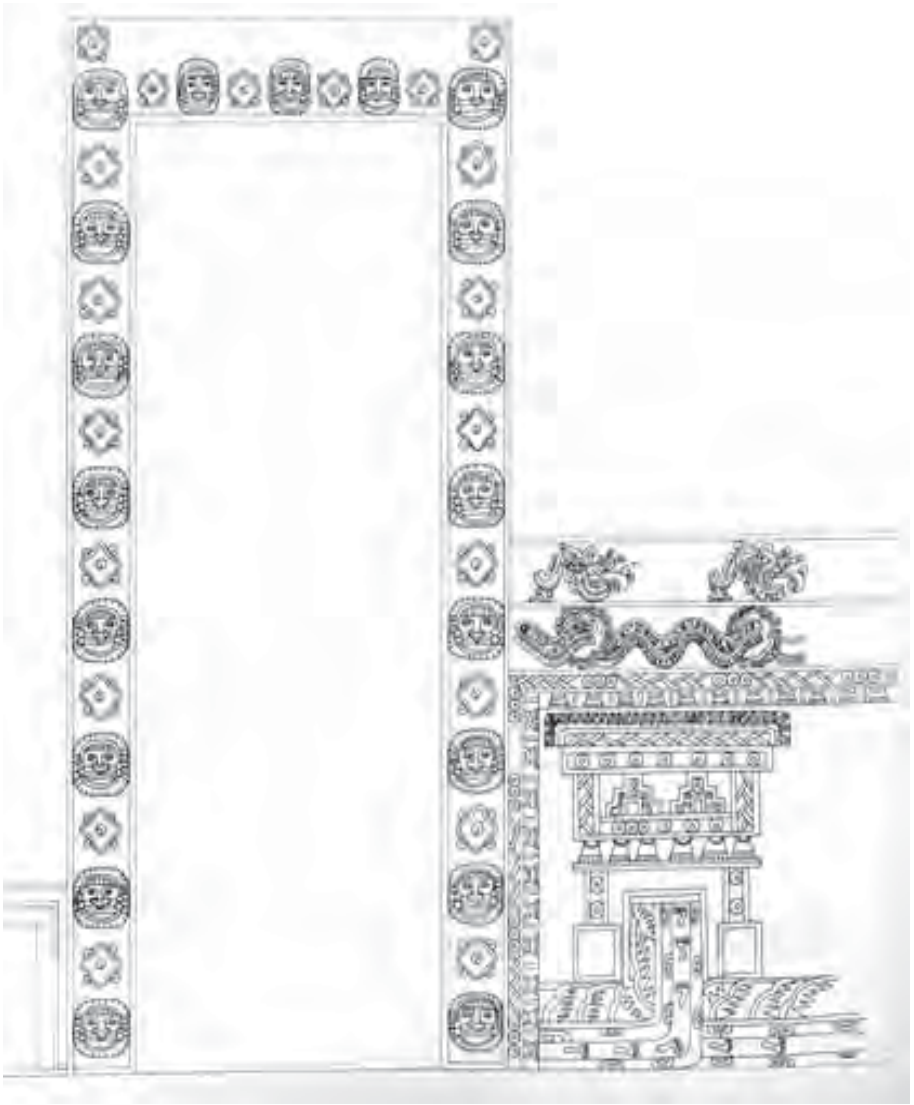
Se presenta la combinación de componentes asociados con agua y fuego.

Posibles grafemas integrados a una cenefa organizada de manera secuencial y rítmico-decorativa:

TT MU CEN GC (L 62 EYE 1986 + L 38 C&B SERRATED 1986)

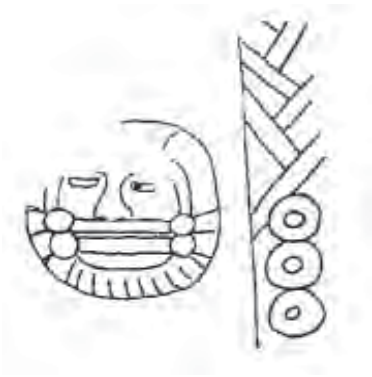
CORREDOR 12: COMPOSICIÓN CON EDIFICIO

El vano de entrada de la llamada Sala Internacional tiene un marco en el cual se repite la imagen del rostro frontal de un personaje con estrabismo y con la boca tapada, el cual alterna con un elemento romboidal. De nuevo en los taludes de este lugar aparece la imagen del edificio de los murales del Jaguar Reticulado.



Tetitla. Corredor 12. Pasillo del Hombre-jaguar. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.41, p. 308.

El elemento romboidal del vano de la puerta fue identificado por Ruiz como una representación del mes del calendario maya *Lamat* y del planeta Venus. Ruiz explica la combinación de ambos elementos en el marco de la entrada como una *representación de Venus-Quetzalcóatl* (2003: 234).



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. Dibujo tomado de Taube, 2003, fig. 11.14.

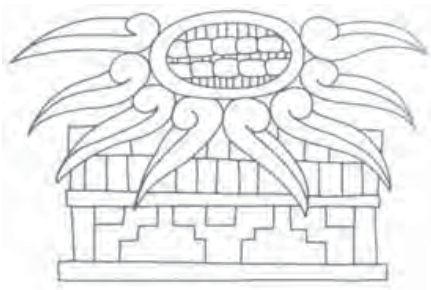
Por su parte, Taube relacionó a un Dragón Barbado de la cenefa del mural con un *ente de brisa y viento*. El Dragón Barbado, según Taube, cuando aparece con la imagen de una cabeza humana en sus fauces, como en el fragmento TT 281 de las Pinturas Realistas, refiere al culto a los ancestros. Taube considera que el culto a los ancestros llevado a cabo en Tetitla justifica la presencia del *dragón* y el rostro de frente pintados en el marco de la puerta, pues la boca tapada con *nudos horizontales* era una convención maya relacionada con la representación de la muerte (2003: 187).

PATIO 8 MURALES 1-4: BOCA CON HUMO O FUEGO SOBRE ELEMENTO ARQUITECTÓNICO

En el Patio 8, un pequeño patio ubicado en la esquina noroeste del patio principal Murales 1 a 4, probablemente se pintó un topónimo o un elemento locativo. El signo compuesto del fragmento de mural muestra un friso cuyo motivo escalonado está presente en otras imágenes arquitectónicas pintadas en Tetitla, por tanto puede ser que en dichas imágenes se señalara una misma locación.

El compuesto integrado por la imagen de la boca con volutas, que ocupa la posición del elemento variable en las imágenes del *templo con grecas*

escalonadas, podría referir a actividades determinadas llevadas a cabo en dicha locación o a algún nombre asociado con ésta. Taube recientemente publicó que combinaciones de distintos motivos con templos constituyen representaciones gráficas de topónimos (2011).



Tetitla. Pasillo 8. Murales 1-4. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.25, fig. 288.

En el caso del mural del Patio 8, la imagen de la boca con volutas puede estar calificando a la imagen del edificio con el motivo escalonado al cual se sobrepone. En cambio, en el Mural 1 del Cuarto 19, el elemento arquitectónico identificado como almena parece caracterizar al entorno donde se presenta la imagen del dios.

Posibles grafemas en el mural del Pasillo 8:

TT MU GC (L 208 TEMPLE 1986 + -L 136 MOUTH 1986, L 77 FLAME 1986, -L 1 ALMENA 1986)

ACERCA DE LOS POSIBLES GRAFEMAS DE LAS *PINTURAS REALISTAS.* Pasillo del Hombre-jaguar (Corredor 12) y Sala internacional (Corredor 12 a)

Las llamadas Pinturas Realistas son un *corpus* de fragmentos de pinturas murales procedentes de los corredores 12 y 12 a de Tetitla, que estaban ubicados al extremo oeste del patio principal, no lejos del Pórtico y Cuarto 11. Se trata de una zona de Tetitla de acceso, si se compara con los pórticos que rodeaban al patio principal. No resulta sorprendente, si se observa su relación con la distribución arquitectónica, que los murales de los pórticos que conformaban el patio principal de Tetitla presentes mayor cantidad de motivos frecuentes en el *corpus*

teotihuacano, motivos que además se estructuran bajo principios de coherencia icónica, como los *murales del hombre-jaguar* y las llamadas *Diosas Verdes*.

Las pinturas del Corredor 12 y 12 a se encontraron en tal estado de fragmentación y deterioro, debido a que formaban parte de la sección alta de los muros que fue cortada y utilizada como material de relleno durante la edificación de la siguiente etapa constructiva. Villagra, al conocer la distribución de los fragmentos en los muros, reportó que allí estaban pintadas imágenes de ceremonias religiosas, la vida de los *principales* y la *gente del pueblo* (Villagra 1954: 39). Se trata de una de las pocas composiciones conservadas en Teotihuacan en las cuales se presentan escenas de la vida ritual de una manera *permisiva* con respecto al estricto canon compositivo teotihuacano. Composiciones comparables se conservaron sólo en el Templo de la Agricultura, en Atetelco y en Tepantitla.

El tema de la *celebración* en las Pinturas Realistas fue retomado por K. Taube, quien encuentra imágenes de personajes de las celebraciones cortesanas del área maya entre los fragmentos del Corredor 12. Encuentra la imagen de un jorobado que posiblemente porta una sonaja (Taube 2003). También un personaje vestido con prendas que tienen correlatos en la plástica de Tikal del Clásico Temprano. Señala la presencia de *seres sobrenaturales* en las imágenes, particularmente el *Dragón Barbado* maya, y también, como se verá más adelante, la presencia de textos escritos.

A continuación se presentan algunos dibujos de los fragmentos procedentes de Tetitla que Villagra denominó como Pinturas Realistas y que María Elena Ruiz se encargó de recuperar, estudiar y clasificar tras años de olvido. Los dibujos provienen del trabajo de tesis de Ma. Elena Ruiz.

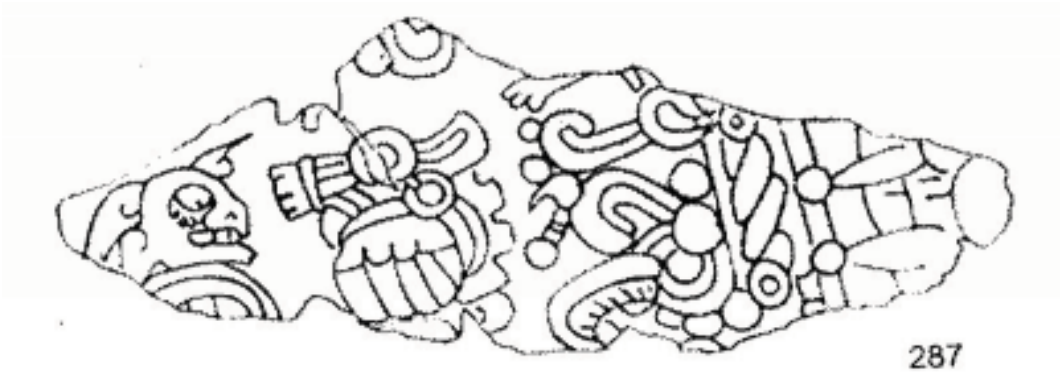
Los fragmentos procedentes de la Sala Internacional tienen fondo rojo. Ruiz observa que las pinturas con fondo rojo *son las que se reconocen como de tradiciones ajenas a la teotihuacana* (Ruiz 2003: 126).

Algunos de los *glifos* fueron publicados anteriormente por A. Caso, pero sin una interpretación de su significado.

Ruiz considera que en estas pinturas no se recurrió a los patrones compositivos teotihuacanos (2003: 242); aunque este punto es debatible. Me parece que la distribución general de la composición de lo que fueron los murales de la Sala Internacional sí corresponden a un modelo teotihuacano; sin embargo, las soluciones particulares de los motivos de los murales incluyen recursos plásticos y motivos probablemente exógenos, aunque en los fragmentos también se reconocen motivos característicos de la plástica teotihuacana.

Sala internacional (Corredor 12 a); *Glifos*

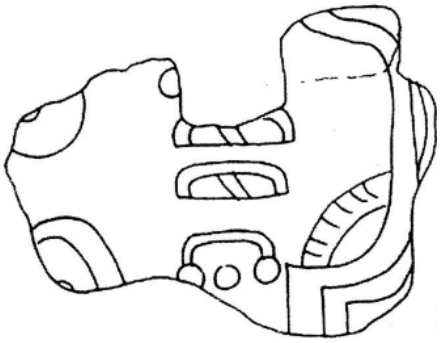
En este apartado se reproducen los dibujos de los fragmentos de las Pinturas Realistas en los que Ruiz señala la presencia de *glifos*. Ruiz propone una diferenciación entre los elementos que están ordenados en forma de *columnas* y aquellos con *relaciones horizontales*. Identifica que ambas estructuras distributivas *pertenecen a distintos sistemas de escritura mesoamericanos que fueron representados en este espacio* (2003: 286).



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional (Corredor 12 a). TT 13. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 287.

Ruiz identifica dos *glifos* en el fragmento TT13. Aunque su interpretación se basa en el reconocimiento de motivos figurativos, sin embargo, propone que se debe hacer una lectura conjunta de los dos elementos.

Taube señala que este fragmento contiene uno de los *textos lineales* de Tetitla. A la izquierda encuentra un posible logograma del nombre del dios maya *Ek´Sip*; encuentra que el *glifo* a la derecha del anterior es una frase de personificación de dicho personaje. El *glifo* estaría formado por el prefijo /*yaax*/ con el valor de /verde/ o /primero/, junto a un posible signo con el valor fonético /te/ y otro con el valor /ch´i/ (Taube 2003).



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 95. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 289.

Acerca del fragmento reproducido en la lámina anterior, Ruiz se limita a identificar tres *glifos* pintados y su distribución en forma de *columna*.



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 103. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 290.

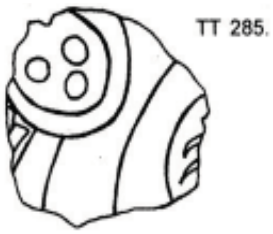
Ruiz coincide con J. Marcus al identificar un *glifo calendárico zapoteca* en el fragmento de mural cuyo dibujo se presenta en la lámina anterior; los componentes del *glifo* están distribuidos en forma de columna. Según registros

coloniales, se trataría del quinto día, */zee/ y /ziy/,* con el valor de /serpiente/, /maíz joven/ e /infortunio/ (Ruiz 2003: 292).



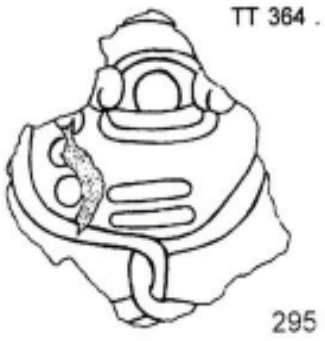
Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 165. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 293.

Ruiz identifica en este fragmento dos *glifos* cuyas posibles lecturas están todas relacionadas con aspectos calendáricos. A la izquierda está pintado el quincunce, mismo que Ruiz compara con el de la Estela 12 de Monte Albán, como portador de años, y con la Estela 1 de Xochicalco.



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 285. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 295.

Ruiz no ofrece una interpretación del motivo reproducido en la lámina anterior.

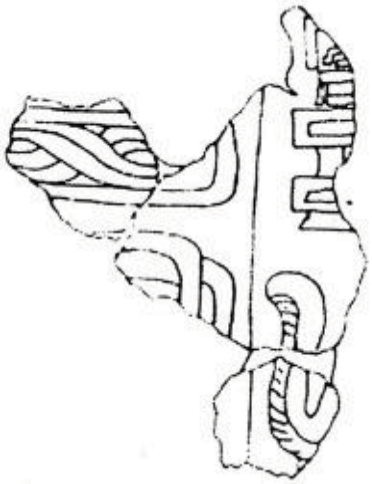


Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 364. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 295.

En el fragmento de mural de la lámina anterior Ruiz identifica el numeral 14.

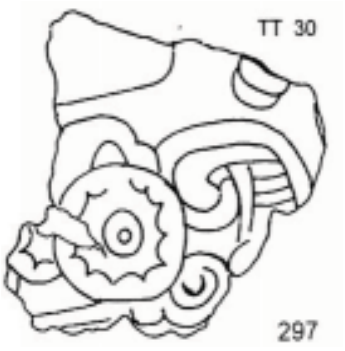
Sala internacional (Corredor 12 a). *BANDA DE GLIFOS*

Según la reconstrucción de Villagra, basada en restos de pintura adheridos al muro, la *Banda de Glifos* se encontraba en el muro poniente de la Sala Internacional (Ruiz 2003: 296).



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT9. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 297.

En este fragmento Ruiz vuelve a señalar la presencia del motivo al cual denomina como “8”, del fragmento TT 103, en este caso sin la presencia del numeral.



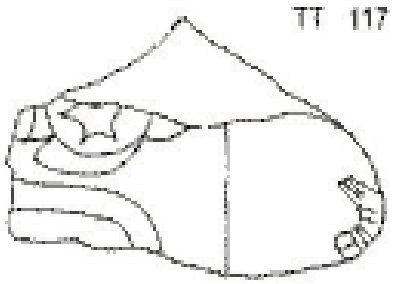
Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT30. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 297.

Ruiz no propone una interpretación de los elementos pintados en este fragmento.



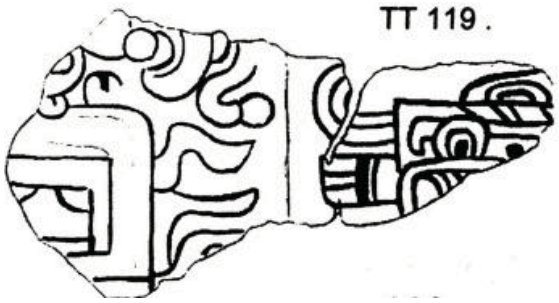
Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 115. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 298.

Ruiz encuentra semejanza entre la imagen de la lámina anterior y la parte central del fragmento TT 30.



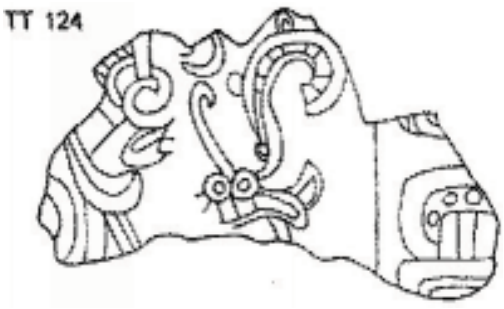
Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 117. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 298.

Ruiz se limita a describir las formas que observa en la pintura del fragmento cuyo dibujo se reproduce en la lámina anterior.



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 119. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 299.

En este fragmento Ruiz identifica nuevamente la distribución de *glifos* en forma de *columna*.



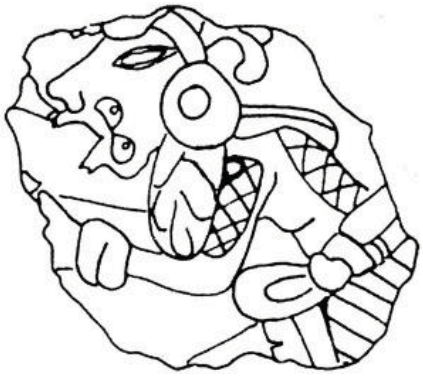
Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 124. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 300.

Ruiz señala la presencia de un *glifo* en el extremo derecho del fragmento cuyo dibujo se reproduce en la lámina anterior, aunque se abstiene de hacer una interpretación.



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 171. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 300.

Ruiz no interpreta el significado posible de la imagen del fragmento TT171.



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 36/V7. Dibujo tomado de Ruiz, 2003, p. 246.

El fragmento de las Pinturas Realistas de la lámina anterior presenta la imagen de un hombre el cual tiene pintado o tatuado en su cuerpo signos que lo identifican. Tal vez se trata del signo clasificado por Langley como:

TT MU Cuerpo GD (L 126 LATTICE 2002)



Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. Dibujo tomado de Taube, 2003, fig. II.8.

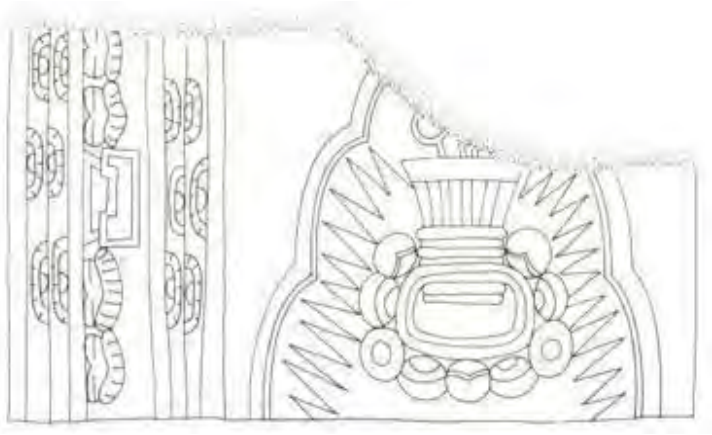
El fragmento de la lámina anterior forma parte de una propuesta de interpretación de los textos lineales de Tetitla elaborada por K. Taube. Como en el fragmento TT 13, Taube encuentra una frase de personificación de una deidad escrita fonéticamente mediante escritura maya. Se trataría del equivalente de una frase que en el Clásico Tardío de leía como /*ubahil (i) anum*/, seguida por el nombre de la deidad personificada. Su traducción sería “es la imagen del famoso dios…” (Taube 2003: 181).

Como una conclusión parcial de este apartado, observo que en el caso de los fragmentos TT 95, TT 103, TT 165, TT364, TT9, TT 115, TT124 no es posible afirmar que las imágenes no tuvieron correlatos entre los motivos considerados como *teotihuacanos*.

CUARTO 16, UBICADO AL NORESTE DEL PATIO PRINCIPAL: MURAL 4 y PÓRTICO 2, MURAL 1: POSIBLES NOMBRES DE LUGAR

En un cuarto y un pórtico ubicados en la esquina noreste del patio principal también se conservaron murales con posibles grafemas.

Ruiz identifica en el fragmento de mural que se reproduce a continuación la imagen de un incensario con flamas y un elemento en la cenefa similar al del Pórtico 11 (Ruiz 2003: 165).



Tetitla. Cuarto 16. Mural 4. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.35, p. 295.

Jesper Nielsen, por su parte, observa las imágenes sobre espejos hallados durante la excavación de la Estructura Margarita de Copán y concluye que el signo *montaña* teotihuacano, que aparece con formas dentadas infijas y motivos distintos sobrepuestos constituye una *referencia toponímica*. También sugiere que el elemento dentado denota agua y por lo tanto se trata de un *concepto similar al del altepetl mexica,* aunque en un trabajo posterior identifica al mismo elemento como un determinativo semántico que refería a la cualidad pétrea de la montaña (Helmke y Nielsen en prensa). Si Nielsen tiene razón, la imagen pintada en el Cuarto 16, Mural 4 de Tetitla representa un topónimo, según las convenciones teotihuacanas (2006); aunque difícilmente el componente infijo podría interpretarse como un grafema.

Posibles grafemas en el mural del Cuarto 16:

TT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986)

Helmke y Nielsen identifican, a la fecha, catorce de estos *topónimos* en el *corpus* teotihuacano, y consideran que se caracterizan por el signo polilobulado que los envuelve y que contiene un calificador en forma de las líneas aserradas que indica

materialidad: están hechas de roca (en prensa). En la parte superior o insertos en el cuerpo de la montaña hay *signos calificativos* que establecían la especificidad del topónimo por medio de logogramas.

En otros conjuntos teotihuacanos, como en La Ventilla 1992-1994, este tipo de murales se encuentra en el sector funcional identificado como administrativo, lo cual es congruente con lo que se observa en este sector de Tetitla pues tal como sucede en La Ventilla, en la cercanías del Patio Principal de este conjunto hay murales con imágenes de ofrendantes y de polilobulados. Es posible proponer que las imágenes de ofrendantes y cerros en la pintura monumental caracterizaban un sector funcional específico en los conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

Patio 18. Cuartos relacionados: Cuarto 18 y 18 a, Cuarto 19. Pórticos relacionados: Pórtico 19 y Pórtico 18 (sin pintura mural)

MURALES DEL CUARTO 18 Y 18 a: BOCAS CON VOLUTAS Y POSIBLES CORAZONES

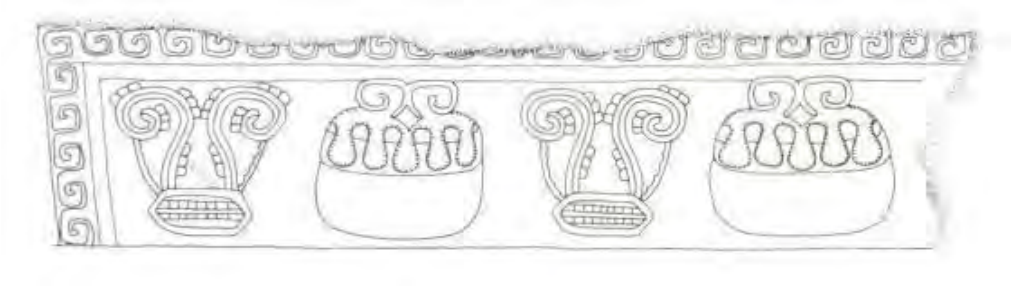
El patio 18 medía aproximadamente la cuarta parte del patio principal. Estuvo rodeado por tres cuartos con pintura mural, dos de ellos porticados.

En los cuartos 18 y 18 a se conservaron imágenes en las cuales alternan dos signos discretos, uno de ellos posiblemente fue un signo compuesto. Pasztory considera que la imagen de la boca con dientes en general refiere a la *Gran Diosa Teotihuacana,* en su aspecto destructivo (Pasztory 1972, 1976), con base en los contextos donde la imagen de la boca aparece en composiciones ordenadas según principios de coherencia icónica. Por otra parte, la imagen de la boca dentada como signo discreto y posible grafema está presente en el Cuarto 18 y en el Pasillo 18 de Tetitla, también en el Patio 8, un pequeño patio ubicado al noroeste del Patio Principal de Tetitla. Por otra parte la imagen de la boca y la voluta conjugadas se encuentra también en el Pórtico 2, Mural 3 de Tepantitla, donde ambos elementos representan una unidad visual discreta, al igual que en el Cuarto 18 de Tetitla. No hay evidencia suficiente para sostener que, en caso de tratarse de un grafema en ambos murales, éste tuvo un valor fonético, pero quizás

pudo constituir un logograma. Posiblemente los dos signos que se identifican como componentes de la imagen formaron una unidad de significado indivisible.

Posibles grafemas en los murales del Cuarto 18 y 18 a:

SHC (GC? (-L 136 MOUTH 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986) + GD (-L 193 SHELL BN 1986)



Tetitla. Cuarto 18. Murales 1-3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.13, p. 283.

Por otra parte, en la composición pintada en la etapa constructiva posterior se conservó una secuencia del posible signo *montaña* que en el interior presentaba una flor de cuatro pétalos. No es claro si estas imágenes conformaban otra cenefa o una composición de carácter ambiental. Como sea, el elemento pudo referir a un elemento topográfico relacionado con la composición antes descrita. Helmke y Nielsen sostienen que hubo relación temática entre los murales con bocas y vírgulas de la etapa anterior -que de acuerdo con varios autores representaban un título guerrero- y una locación identificada por Taube como la *Montaña Florida*, lugar paradisiaco a donde las almas de los militares muertos en batalla se dirigían (Berlo 1989:33; Taube 2000:17-18; Salinas 2010: 34-90; Helmke y Nielsen en prensa; Taube 2006: 159).

Posibles grafemas en la parte superior del muro del Cuarto 18:

TT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + -L 160 QUATREFOIL 1986)

MURALES DEL CUARTO 19: ELEMENTO ESCALONADO Y CABEZA DE DIOS DE LAS TORMENTAS FRONTAL

Nuevamente se presenta la composición alterna en un cuarto contiguo al Patio 18. En el Cuarto 19 hay composiciones en las cuales se sucede el motivo de la *almena escalonada* con el del Dios de las Tormentas frontal. El elemento que establece la cohesión visual entre los motivos que se presentan en los tres cuartos es la cenefa conformada por volutas que rodea a los murales. En el pórtico 19 se conservó la imagen de un ave en la cual no es posible reconocer grafemas.

Angulo relaciona a la imagen de la almena escalonada con la lluvia y los líquidos (Angulo 1995: 106). Posiblemente la cabeza frontal del Dios de las Tormentas tuvo la función de grafema en algunos contextos plásticos de Teotihuacan. Es posible que en el mural se hiciera referencia a un edificio particular, pues como se vio, en los frontones de las imágenes de los edificios pintados en los murales de Tetitla aparece pintado un elemento escalonado, aunque podría tratarse de otra referencia de tipo ambiental, particularmente a las nubes (Langley 1986).



Tetitla. Cuarto 19. Murales 1-5. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.15, p. 284.

Posibles grafemas en los murales del Cuarto 19:

SHC (-L 1 ALMENA 1986 + Cabeza Dios de las Tormentas frontal)

La temática de las imágenes del Patio 18 puede caracterizarse, por oposición con la del Patio Principal, donde domina la imagen del *jaguar reticulado*, por la presencia del Dios de las Tormentas, el cual está acompañado por un posible elemento locativo con el cual alterna. Este elemento locativo caracteriza las imágenes del templo que se presentan en el patio principal. Otro elemento cohesivo presente en los espacios relacionados con el patio principal y con el Patio 18 es la imagen de la boca dentada. Estos dos patios mencionados

posiblemente conformaban espacios funcionalmente interrelacionados y complementarios. Los posibles grafemas tal vez referían a las actividades llevadas a cabo en dichos espacios.



Tepantitla. Imagen tomada de Browder, 2005.

Pese a que hay distintas configuraciones en las imágenes de templos teotihuacanos en la plástica bidimensional, por lo general éstas comparten el elemento almenado que caracteriza al frontón. Una excepción es la imagen del templo que s presenta en uno de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla. La diferencia puede deberse al uso y formación semiótica de las imágenes. Probablemente en Tepantitla no se trataba de un posible grafema, sino de la descripción visual de un lugar.

PÓRTICO 25 MURAL 6 Y MURAL 2: POSIBLE RECURSO METONÍMICO, O GRAFEMA

Al norte del patio principal de Tetitla hubo un pequeño patio limitado por dos cuartos porticados donde se conservaron murales con imágenes de posibles grafemas. En el Mural 6 del Pórtico 25 de Tetitla aparece la imagen de un edificio con elementos escalonados en el frontón, aunque en este, no como motivo central del mural, sino en la cenefa que enmarca el motivo focal pintado en la parte baja del muro.



Tetitla. Pórtico 25. Mural 6. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.28, p. 290.

Como se vio, la imagen del edificio en Tetitla aparece pintada en varios contextos plásticos,

1 Como partícipe de una escena de peregrinación y culto: Corredor 12
2 Como entorno locativo del Dios de la Tormenta: Cuarto 19
3 Como posible elemento focal de la composición: Pórtico 4
4 Como elemento calificado por un posible grafema superpuesto: Patio 8
5 Como elemento que contextualiza al motivo focal de la pintura: Pórtico 25.
6 Como parte del entorno en el cual se desarrollan las escenas de las Pinturas Realistas

En el caso del mural del Pórtico 25 ,se trata de una posible imagen locativa o de un grafema cuyo contenido especificaba una locación relacionada con el tema principal del mural.

Posible grafema en el Pórtico 26 de Tetitla:

TT MU GD (L 208 TEMPLE 1986)

Llama la atención el mural 2 del Pórtico 25, pues hay una equivalencia manifiesta en la posición y la permuta del elemento cabeza de ave y el elemento con forma de edificio. Ambos parecen referir al motivo central del ave.



Tetitla. Pórtico 25. Mural 2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.27, p. 289.

En el mural del Pórtico 25 de Tetitla podría tratarse del grafema:

TT MU GD (L 108 HEAD BIRD 1986)

Todos los posibles elementos toponímicos o imágenes locativas en forma de montañas en la pintura monumental de Tetitla refieren a locaciones distintas.

Las imágenes o grafemas variables son:

- Una posible antorcha
- Un signo compuesto por volutas, una flor de perfil y otros componentes desaparecidos
- La flor de cuatro pétalos

Por otra parte, en Tetitla se conservan imágenes de templos junto con los motivos que refieren a:

- Aves o águilas
- Dios de las Tormentas
- Boca flamígera
- J*aguar reticulado*

CERÁMICA QUE PROCEDE POSIBLEMENTE DE TETITLA. Áreas funcionales desconocidas

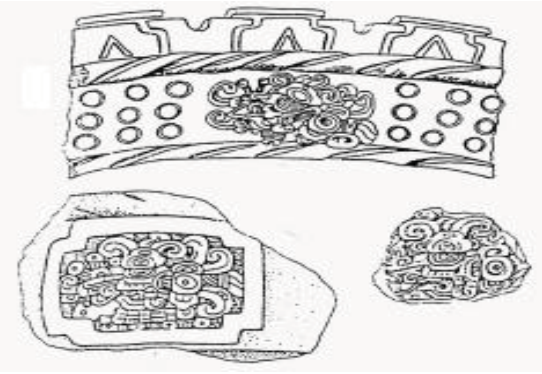
A partir de las publicaciones de Séjourné es posible suponer que un nutrido *corpus* de cerámica con posibles grafemas fue extraído durante las excavaciones de la arqueóloga en Tetitla.

Las piezas que se presentan completas probablemente procedían de entierros u ofrendas (Séjourné 1966 b: 218).

A continuación se presentan imágenes de vasijas de cerámica halladas por Séjourné posiblemente en dicho conjunto arquitectónico. Varias de las láminas que se reproducen fueron publicadas en distintos catálogos elaborados por la arqueóloga y su registro procedencia resulta confuso.

Fragmento de incensario anaranjado grueso con motivo maya

El fragmento de cerámica dibujado en la parte superior de la lámina siguiente fue hallado durante las excavaciones de Séjourné en Tetitla. Fragmentos estampados con la imagen del mismo personaje y hechos posiblemente con el mismo molde fueron hallados posteriormente en La Ventilla 1992-1994 y en Oztoyahualco. Se trata de una cerámica del tipo anaranjado grueso. Cabrera identificó que los fragmentos formaban parte de incensarios, y que probablemente portan una imagen del número 4 por medio del sistema de puntos (Cabrera 2001). Taube considera que se trata de la imagen del Dragón Barbado maya, un personaje presente en rituales de culto a los ancestros cuya imagen según el autor, en el caso de este fragmento cerámico, constituye un *glifo* con el valor de /chan/ o /kan/ (2003).



Dibujo tomado de Taube, 2003, fig. II.17.

En el caso del fragmento procedente de Tetitla, no fue sorprendente para los estudiosos de la imagen teotihuacana que estuviera sellado con motivos

identificados como mayas. Resultaron más sorprendentes los mismos motivos en contextos arquitectónicos teotihuacanos no asociados con la presencia maya. En tanto se trata de objetos portátiles, puede haber múltiples motivos por los cuales estos incensarios fueron distribuidos en conjuntos arquitectónicos teotihuacanos con distintas funciones a nivel urbano. Uno de los motivos pudo ser una distribución centralizada de tales objetos, para propósitos ceremoniales.

Taube asoció a los fragmentos en cuestión con contextos domésticos lo cual, siguiendo al autor, resulta inesperado, pues el culto al Dragón Barbado en la zona maya caracterizaba a grupos de élite.

Posibles grafemas en el fragmento de cerámica de Tetitla:

TT GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012)

Vasija con escena de ofrendante y secuencias de posibles grafemas

La pieza representada en la lámina siguiente es una muestra de la distribución de grafemas en forma de secuencias, en las composiciones teotihuacanas (Millon 1973, Taube 2000). Resta explicar cuál fue la intención compositiva manifiesta en el elemento antepuesto a la imagen del ofrendante pintado sobre el cuerpo de la vasija. Este elemento se encuentra en una posición compositiva que Clara Millon identificó como característica de los nombres personales, títulos o cargos en la imagen plástica teotihuacana (Millon 1973, 1988).



Redibujado de Séjourné, 1966 b, fig. 134.

En cuanto a la estructura de la escena de ofrenda, se trata de una reducción, por medio de la sinécdoque, de la imagen de un ofrendante de alto rango. El rango, al parecer, se marcó por medio de la imagen de la estera sobre la cual se asienta el ofrendante. El personaje está pintado en forma de busto, un recurso compositivo al cual se recurre en otras muestras de la plástica bidimensional teotihuacana, por ejemplo en la pintura monumental de Atetelco. Las distintas muestras de coherencia compositiva entre vasijas y pinturas murales puede ser un índice de que, en algunos casos, las imágenes sobre vasijas de cerámica compartían funciones con la pintura monumental.

En cuanto al elemento antepuesto a la imagen del ofrendante, por su posición puede tratarse de la presentación, a modo de sinécdoque o de grafema compuesto, de una imagen de culto; también pudo tratarse de la representación de una acción que complementaba a la imagen del ofrendante o, debido a su posición en la composición general, de un posible nombre personal, apelativo o calificativo del ofrendante.

Posibles grafemas en la vasija con la imagen del ofrendante:

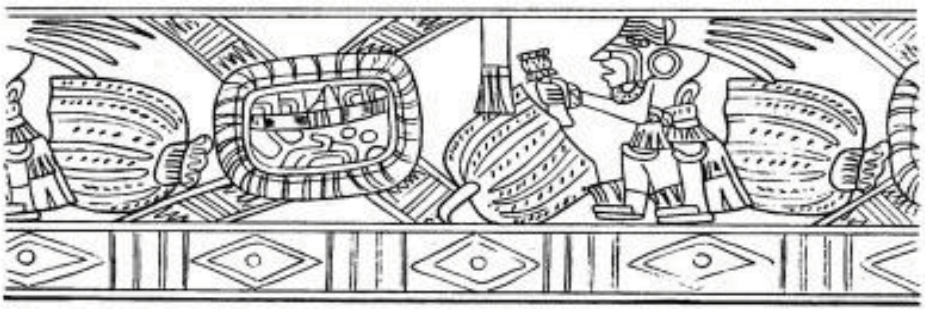
VA TOC SHC GD (L 48 CIRCLE SET 1986?)
Grafema antepuesto a ofrendante GC? (L 99 HAND A 1986 + L 30 BUNDLE 1986)

Cuello de la vasija SHC GC (Núm. 5 + L 156 PINWHEEL 1986) + GD (--L 224 TUFT 1986) + GC (Núm. 8 + L 156 PINWHEEL 1986)

El signo referido como L 156 PINWHEEL 1986 ha sido asociado con los nombres de los días del calendario teotihuacano, particularmente con el día /Movimiento/ (Urcid 2010: 3-6). Consecuentemente, es posible que la secuencia de grafemas contenga dos nombres de tipo calendárico, /5 Movimiento/ y /8 Movimiento/.

Vasija con personaje con sonaja

Un caso compositivo similar al anteriormente descrito puede observarse en la lámina que sigue, en la cual se presenta un posible grafema compuesto, dentro del cartucho que antecede a una escena naturalista, en la cual participa un personaje de perfil con una pintura facial que recuerda a un personaje alado de los murales del Conjunto del Sol, del cual Paulinyi explica que *nació de una calabaza* (2011).



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig.94.

El signo compuesto inserto en el cartucho constituye una unidad recurrente entre las imágenes de la plástica teotihuacana y se ha asociado también con la representación del calendario. Langley considera que el significado del *Panel Cluster* y el del *Ojo de Reptil*, que se observa en la parte inferior del compuesto fueron muy cercanos. El signo *Ojo de Reptil* posiblemente contiene un numeral 2 entre sus componentes. Langley considera que posiblemente el *Panel Cluster* fue un registro de algún tipo de periodo o ciclo (1986: 169). Debido a la presencia del signo *Panels Oblique* junto al cartucho, un signo que se presenta en imágenes

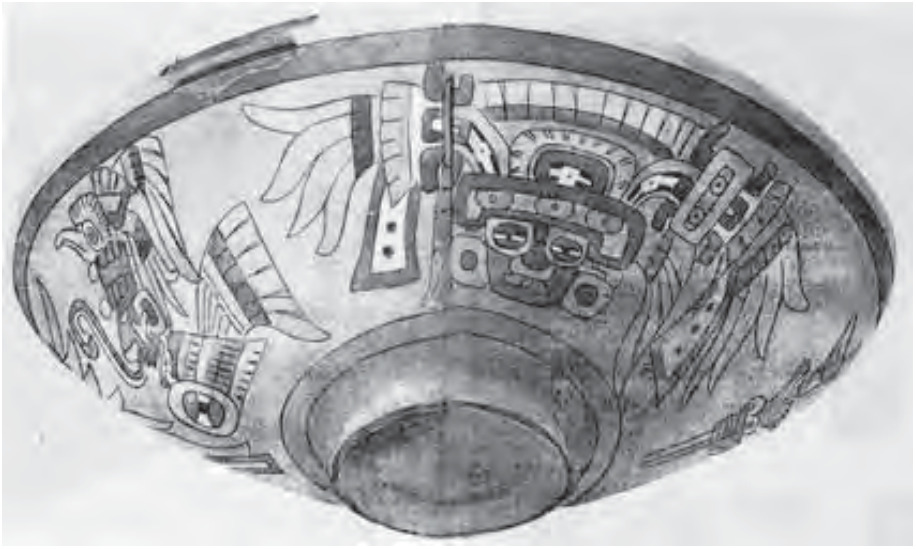
compuestas en posición de objetos de culto en la pintura monumental teotihuacana, posiblemente se trata del nombre o atributos de un personaje de culto teotihuacano, y no del nombre personal del personaje representado en la vasija, quien tendría la función de feligrés.

Posibles grafemas en la vasija:

VA CEN SHC (GD (L 72 EYE RHOMBOID) + …
VA GC (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + Panel Cluster)

Plato de cerámica con dos cabezas antropomorfas

El plato que se presenta a continuación tiene las imágenes de al menos dos cabezas antropomorfas en secuencia horizontal, una de frente y otra de perfil. Se trata de un modelo compositivo distinto de los referidos a la fecha en el canon teotihuacano.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 61.

No es posible identificar con claridad en esta composición una escena de culto, como sugeriría la presencia simultánea de una figura frontal acompañada por una de perfil; tampoco una imagen de tipo naturalista complementada por un grafema con valor nominal, aunque las dos situaciones serían posibles en el marco de la

imagen plástica teotihuacana. Ambos personajes sin embargo presentan posibles grafemas.

La imagen del personaje A presenta anteojeras y nariguera, además de un gran tocado de plumas identificado por medio del Quincunce en posición de grafema.

La imagen del personaje B presenta rasgos antropozoomorfos que podrían referir a un atavío con los rasgos de un ave con penacho de plumas, y además presenta en la base de la imagen un ojo en un cartucho; esta última podría referir a un nombre o apelativo del personaje de perfil, aunque también debe tomarse en cuenta la configuración zoomorfa del tocado en la posible formación de un nombre personal. Este personaje se presenta emitiendo alguna clase de sonido por la boca. Ambos personajes podrían conformar una escena con base naturalista, en la cual el sonido que emite uno de los personajes –un ser sobrenatural o un guerrero- está dirigido al personaje frontal ataviado con parafernalia asociada con el Dios de las Tormentas.

Posibles grafemas en la imagen:

VA Personaje A TOC GD (L 162 QUINCROSS 1986)
VA Personaje B GD (L 62 EYE 1986)

Vasija trípode con cabeza de perfil estrellas y calaveras

La imagen que porta la vasija cuyo dibujo se presenta a continuación presenta una composición recurrente en las vasijas de cerámica teotihuacana. Se trata de un rostro antropomorfo de perfil sobrepuesto a un cartucho con posibles grafemas.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 133.

Posiblemente se trata de una composición Clase C o mixta en la cual la reducción por medio de la sinécdoque de la imagen de un personaje está acompañada por un grafema en el cual se codificaban datos acerca de su identidad, o del lugar en el cual se encontraba. Podría tratarse de un topónimo compuesto en el cual se señalaría mediante el tocado del personaje rasgos del nombre propio de este, asociados con el nombre de un lugar escrito por medio de los grafemas insertos en el cartucho.

Posibles grafemas en la vasija trípode:

VA Cartucho SHC GD (-L 199 SKULL 1986) + GD (-L 202 STAR A 1986) + …

Varios fragmentos de vasijas con imágenes del Dios de las Tormentas

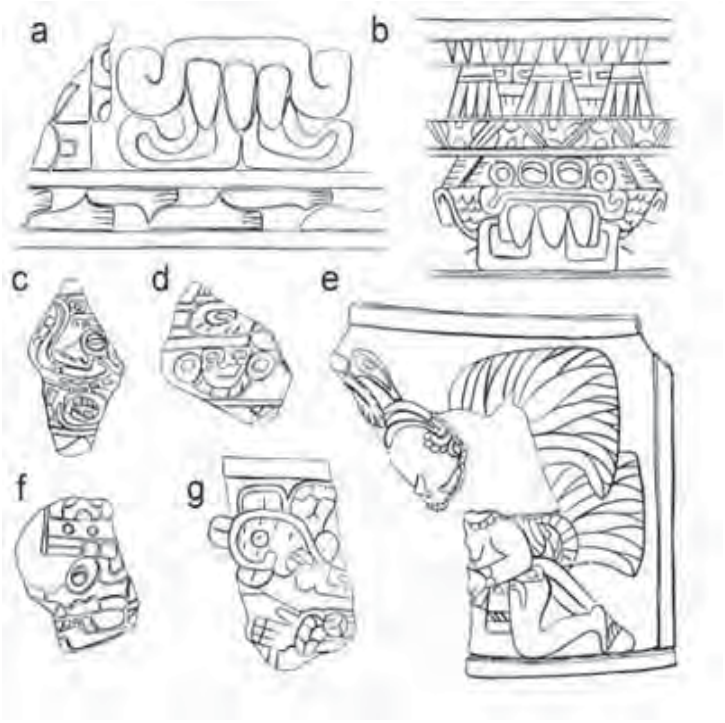


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 41.

En esta imagen se hay ejemplos de cómo posiblemente una reducción a manera de sinécdoque – figs. a y b- pudo haber funcionado como un posible grafema que identificaba un logograma con el valor de /Dios de las Tormentas/

Posibles grafemas en los fragmentos de cerámica:

Fragmento a VA GD (bigotera, colmillos y lengua bífida)
Fragmento b VA rostro GD (rostro el Dios de las Tormentas frontal); TOC SHC GD (L 206 TASSEL 1986 + …

Vasija con posible guerrero de perfil

El de la lámina siguiente también es un motivo compuesto de aparición frecuente en la cerámica teotihuacana. Parece tratarse de una escena reducida por medio de recursos relacionados con la sinécdoque, en la cual se grabó la imagen de un personaje, sus atavíos militares específicos y un ave que puede presentarse en distintas posiciones compositivas.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 37.

En las cenefas que enmarcan la escena se colocaron elementos que probablemente referían a un ambiente paisajístico determinado por medio de signos con valor topográfico.

No se presentan grafemas en la imagen.

En la lámina que sigue se presentan varios fragmentos con el motivo de una mano inserta en un cartucho. Debido al estado fragmentario de los materiales, no es posible determinar en cada caso si formaban parte de una composición similar a la de la lámina anterior o se trataba del elemento que Langley identifica como:

GD (L 98 HAND 1986)

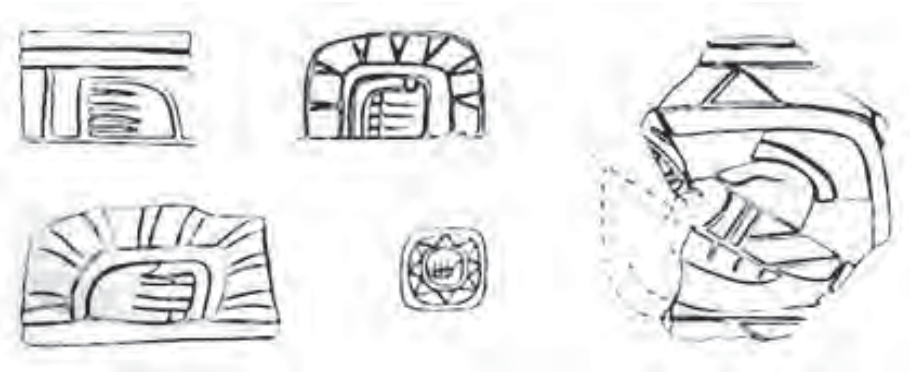


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 40.

Con frecuencia el signo */mano/* debió tener un significado estructurado a modo de sinécdoque.

Fragmentos de cerámica con el signo Estrella de Cinco Puntas

En la lámina que sigue se presentan dibujos de fragmentos de cerámica con el signo Estrella de Cinco Puntas, en combinaciones y estructuras compositivas distintas. Algunas imágenes en cenefas parecen ser de tipo naturalista-ambiental, como q, c; otras están asociadas con el signo que algunos autores identifican como *Cerro* y son de tipo posiblemente toponímico: l, o, d; otras forman parte de posibles imágenes locativas como cuevas o *umbrales*: a, j; como parte de los atributos distintivos de la imagen del lugar (Taube 2006).



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b*,* fig. 45.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 66.

Algunas imágenes de la estrella se presentan en cartuchos.

Posibles contextos plásticos en los cuales aparece el signo con forma de estrella de cinco puntas:

Antroponímico
Ambiental
Toponímico

Vasija con la imagen de una cabeza de ave frontal

La imagen de una cabeza de un ave en posición frontal fue identificada por Langley como un posible signo de notación. Hay distintos contextos plásticos en los cuales aparecen cabezas semejantes, no siempre asociadas con composiciones con base combinatoria de tipo simbólico. Las imágenes de cabezas de aves se presentan portando distintos tocados, que podrían distinguir las referencias a personajes distintos, o a diferentes manifestaciones de un mismo personaje.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 42.



Conjunto del Sol. Cuarto 12. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.2, p. 68.

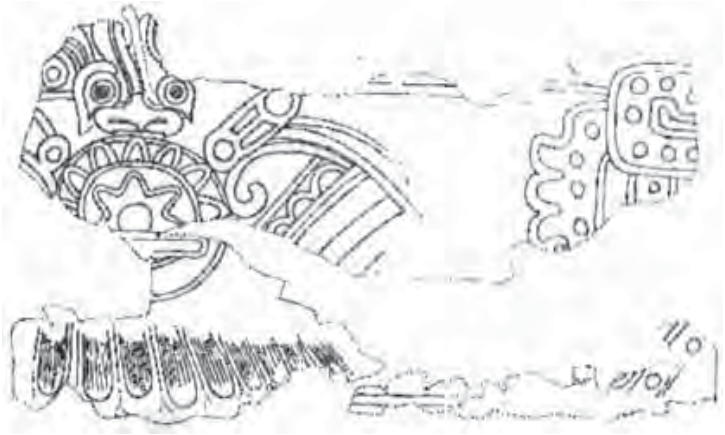
Una de las muestras de la plástica en la cual aparece el ave frontal cuya cabeza es muy similar a la imagen prototípica que propone Langley como signo de notación, está pintada en el Conjunto del Sol. Recientemente Helmke y Nielsen han asociado esta imagen con un mito pan-mesoamericano en el cual un ave celeste es abatida por héroes culturales (en prensa). Los autores consideran que los murales del Conjunto del Sol demuestran que este fue un mito que formaba parte de la tradición teotihuacana. La imagen antropozoomorfa del Conjunto del Sol tiene pintada en la zona de la cabeza y de las alas un elemento posiblemente locativo con estrellas insertas. En otros casos, la imagen del ave frontal presenta otros tocados distintivos, como el signo asociado con periodos calendáricos conocido como *Triángulo y Trapecio*.



Imagen tomada de Langley, 1986.

El ave frontal marcada con una estrella de cinco puntas, como lo muestra la imagen de otro mural de la Zona 5 a, Conjunto del Sol, que se presenta en la lámina que sigue, está relacionada con el signo compuesto por el ave frontal, el

escudo y las flechas cruzadas, identificado como el emblema de una organización militar teotihuacana.



Conjunto del Sol. Cuarto 17. Imagen tomada de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 6.13, p. 77.

Con base en la mitología náhuatl, las imágenes del ave y de la mariposa en Teotihuacan han sido identificadas con la imagen del guerrero muerto. En la cerámica teotihuacana, la imagen del ave frontal o de algunos de sus atributos se suele presentar combinada con los atributos de la mariposa, y aparece con frecuencia junto con la flor de cuatro pétalos. Así sucede en la imagen del pectoral que se muestra en la lámina siguiente, el cual procede de una figurilla hallada durante las excavaciones dirigidas por Séjourné, probablemente en Zacuala. Este pectoral probablemente representaba un teónimo. Helmke y Nielsen han argumentado en torno a que algunas vasijas de cerámica teotihuacana con imágenes de mariposas referían a las almas de guerreros que se dirigen a un lugar paradisiaco llamado la *Montaña Florida* (en prensa).



Imagen según Séjourné 1959, figura V.24.

Dada la abundancia de imágenes de cabezas de aves frontales en el *corpus*, es posible considerar que, tal y como sucede con algunas imágenes diagnósticas del Dios de las Tormentas, un personaje identificado por medio de la imagen de un ave frontal, era referido por medio de un grafema que representaba su nombre.

Posible grafema en la vasija con la cabeza de un ave:

VA GD (-L 19 BIRD DORSAL 1986)

Vasija con dos cabezas de ave

Otro es el caso de las imágenes de aves de perfil en la plástica teotihuacana. A continuación se presenta la imagen de una de las variedades de aves que se presentan de perfil en la plástica teotihuacana.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b*,* fig. 35.

Una imagen similar se encontró en la pintura mural de Totometla; dado que esta imagen se presenta tanto en la cerámica ritual como en la pintura monumental, resalta la relevancia cultural del motivo de las dos cabezas de ave de perfil.



Imagen tomada de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 24.2, p. 360.

La imagen del ave de perfil en Teotihuacan aparece con el registro de muy distintos rasgos morfológicos, así que muchas veces no se trata de réplicas de signos que podrían ser grafemas, sino de imágenes con base compositiva de tipo naturalista.

Sin embargo, este no parece ser el caso de la vasija en cuestión, en la cual se encuentra la imagen del posible grafema:

VA GD (VB 61 DOS CABEZAS AVE 2012)

En la tapadera de vasija que se presenta en la lámina que sigue aparece la reducción, a manera de sinécdoque, de una imagen que combina una base semicircular sobre la cual hay un ave de perfil. En imagen de la tapadera, el ave se presenta echando un líquido por el pico y acompañada por un elemento ondulado que remata en una borla, que parece un cuchillo de sacrificio, lo cual parece integrar una escena de tipo naturalista que refiere al sacrificio de aves.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 48.

Una composición semejante se presenta en una vasija funeraria cuya imagen puede verse en la lámina que sigue.

Vasija funeraria o de una ofrenda con imagen de ofrendante y ave

Del *corpus* de vasijas de cerámica que presenta, Séjourné sólo especifica que esta vasija en particular procede de un entierro u ofrenda (1966 b). De nuevo aparece la imagen del ave sobre un pedestal, ahora en el contexto de una composición ambigua.

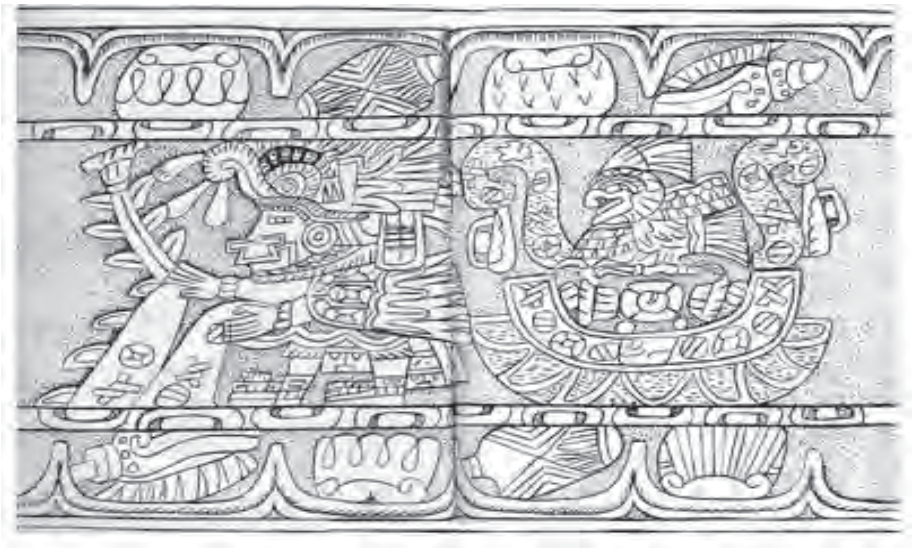


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b*,* fig. 38.

El ave de la vasija porta un penacho semejante al que lleva el ave frontal recientemente comentada en una vasija teotihuacana, lo cual refiere a que fue un personaje recurrente en la cultura teotihuacana.

Puede considerarse la posibilidad de que el ave y las imágenes que la rodean conformaban un signo de escritura, como sugirió Taube (2000: 22-23). En su propuesta, Taube llamó a imágenes como ésta *escritura emblemática*, caracterizada según este autor por signos grandes, compuestos de varios elementos y no abreviados. Taube considera que se trata del registro del nombre personal del personaje antropomorfo de la vasija, y lo relaciona con el Dios Mariposa-pájaro de Paulinyi (1995). Aunque está justificado establecer relaciones de significado entre las dos figuras que componen la escena, demostrar el carácter *glífico* de la figura del pájaro y los elementos que lo rodean resulta demasiado complejo, por no decir forzado, pues son muchos los componentes de la imagen que refieren a actividades de tipo ritual y de posible sacrificio; uno muy notorio es el elemento que Langley identifica como *Core Cluster,* que tiene presencia en varios objetos y escenas relacionados con actividades rituales de ofrenda y culto.

No obstante las observaciones anteriores, si se tratara de un signo de escritura, es posible considerar la presencia de un posible numeral dos como componente, justo debajo de la imagen de la flor frontal. Uno de los componentes del elemento identificado por Langley como *Core Cluster*, que entre sus componentes al parecer tiene un signo con bandas diagonales que aparece en Atetelco marcando imágenes de cánidos en procesión, y en posibles topónimos. Las bandas diagonales también aparecen en cerámica de Tetitla cuyos motivos se consideran de estilo maya, como puede verse en la lámina que sigue.

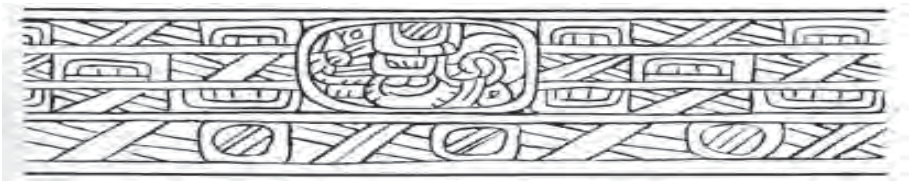


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 36.

En el caso de la vasija funeraria en cuestión, el *Core Cluster*, y el pedestal semicircular ayudan a identificar al compuesto como una imagen de culto o como una ofrenda.

En cuanto a la cenefa, que remite a un ambiente acuático, entre sus componentes tiene la imagen de una trompeta de caracol, que también aparece como uno de los atributos de un personaje pintado en Atetelco, un conjunto habitacional relacionado por varios autores con organizaciones militares teotihuacanas.

El ofrendante de la vasija funeraria porta en su indumentaria signos que han sido identificados como característicos de guerreros teotihuacanos, aunque no porta armas. Podría tratarse de una escena se ofrenda y sacrificio de aves.

Posible grafema en la vasija funeraria de Tetitla:

VA GC? (Núm. 2 + -L 160 QUATREFOIL 1986 + -L 18 BIRD 1986 + L 3 ARRAY FEATHER 1986?)

También puede interpretarse que en la imagen de la vasija, el ofrendante, vestido con atributos de mariposa y de ave, se presenta ofreciendo culto a un personaje representado por medio de la referencia a su nombre personal. De manera semejante al Mural 1 de Teopancazco, se trataría de la imagen naturalista de un oficiante de un culto, acompañado no por un nombre personal, sino por el nombre del objeto de culto.

Dos vasijas con atributos de la mariposa

En las vasijas cuyas imágenes se presentan en la lámina que sigue se confirma la relación visual entre la flor de cuatro pétalos y la mariposa en distintos contextos compositivos. En la cenefa, las imágenes de flores probablemente son ambientales, mientras que en la vasija de la derecha posiblemente se representó un antropónimo por medio de un grafema.

Posiblemente ambas son muestras de cerámica funeraria.



Imágenes tomadas de Séjourné, 1966 b, figs. 39 y 46.

Posibles grafemas en las vasijas:

Vasija a: CEN SHC (GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)); centro compositivo GD (L 36 BUTTERFLY 1986) + GD (L Panel Cluster)
Vasija b (GC (L 36 BUTTERFLY 1986 + -L 160 QUATREFOIL 1986))

Imágenes sobre vasijas con el tema de la mariposa

En los fragmentos de la lámina que sigue se puede ver otra combinación de signos recurrente, se trata de la mariposa y signo identificado por Langley como *Panel Cluster*. De acuerdo con este autor, las imágenes probablemente referían a un asunto de tipo calendárico, aunque en ninguna de las muestras el Ojo de Reptil contiene posibles numerales.

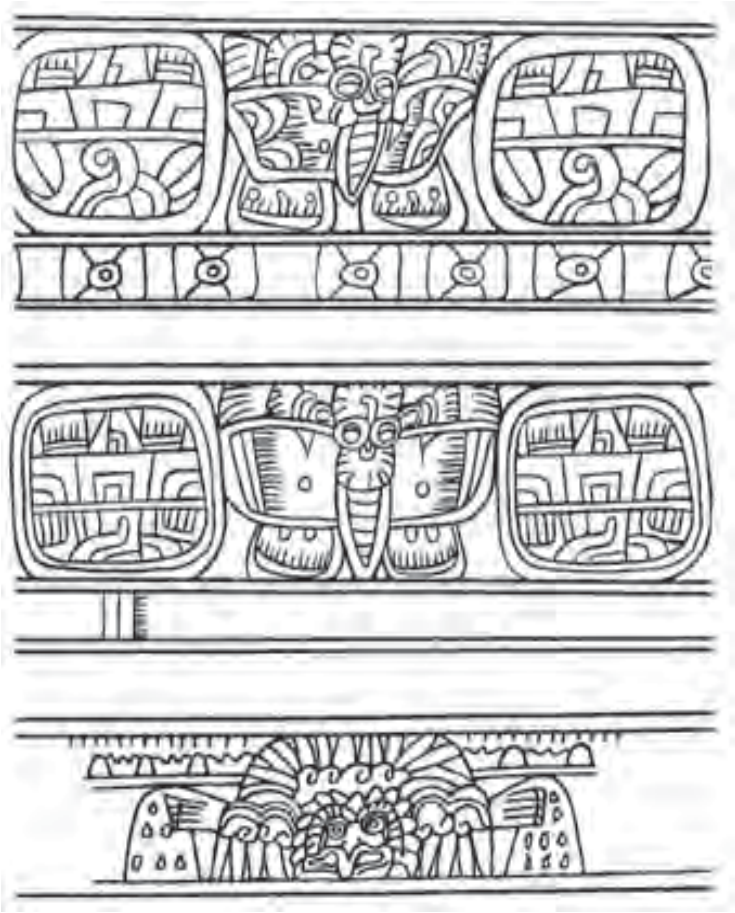


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 36.

Resulta interesante la imagen de la parte inferior de la lámina, donde nuevamente se presenta un ofrendante con atributos de mariposa y de ave combinados, en este caso en posición frontal. Detrás parece haber una referencia visual de tipo paisajístico. Este personaje, que puede ser el mismo que se encuentra en algunos murales del Conjunto del Sol y de Atetelco, se representó con frecuencia en

vasijas de cerámica. La primera imagen corresponde a una de las vasijas anteriormente comentadas.

Posibles grafemas en las vasijas:

Vasija a (se desglosó más arriba)

Vasija b CEN SHC GD (L 37 C&B 1986 +…; centro compositivo GD (L 36 BUTTERFLY 1986) + GD (L Panel Cluster)

Vasija con posible imagen locativa

Además de escenas que integran posibles nombres y apelativos, en las vasijas se presentan imágenes locativas con posibles referencias toponímicas. A continuación se reproduce una imagen con un referente topográfico. Otras imágenes semejantes se presentan en cenefas de la pintura monumental teotihuacana, por ejemplo en Atetelco. Como se ha comentado con anterioridad, Helmke y Nielsen identifican a uno de los componentes de la imagen como un cerro con valor toponímico, el cual en el interior lleva un elemento calificativo. Según la propuesta de Helmke y Nielsen, en esta vasija se presenta el sustantivo geográfico con el valor de /cerro/, acompañado por un calificativo infijo con un valor desconocido. Como ocurre en otras imágenes semejantes, el elemento del interior del posible cerro no es una réplica de signos teotihuacanos que entran en la clasificación de Langley, por lo tanto, si tuvo la función de grafema, será necesario darle una denominación.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 55.

Otros elementos que se presentan en la cerámica teotihuacana presentan formas angulosas no identificadas hasta ahora en los inventarios de signos plásticos teotihuacanos.

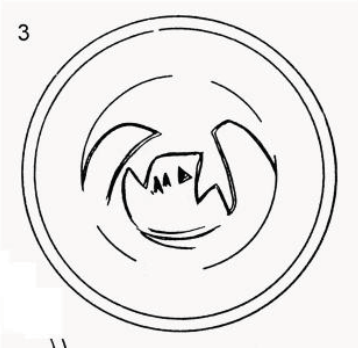


Imagen esgrafiada en el fondo de un cajete teotihuacano. Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Es relevante que muchos de los elementos que dichos autores identifican como signos *calificativos* presentan una construcción plástica relativamente libre que no tiene correlato entre los *signos de notación* clasificados por Langley, esto puede deberse a que los topónimos de este tipo presentaban un inventario de signos, una construcción y una combinatoria que les era característica en tanto clase sígnica.

Posibles grafemas en la vasija:

GC (--L 134 MOUNTAIN 1986?) + infijo (?)

Vasija con posible imagen locativa y soportes con Triángulo y Trapecio



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 66.

En el caso de la lámina anterior, y en la siguiente se presenta el elemento que Helmke y Nielsen, con base en Taube, identifican como la *Montaña Florida*. Es necesario aún explicar la presencia de elementos infijos variables es esta imagen que consta de tres unidades visuales discretas. El elemento que fue identificado como imagen de una montaña suele presentar variedad de elementos infijos y en ocasiones ninguna referencia visual que remita a las flores.

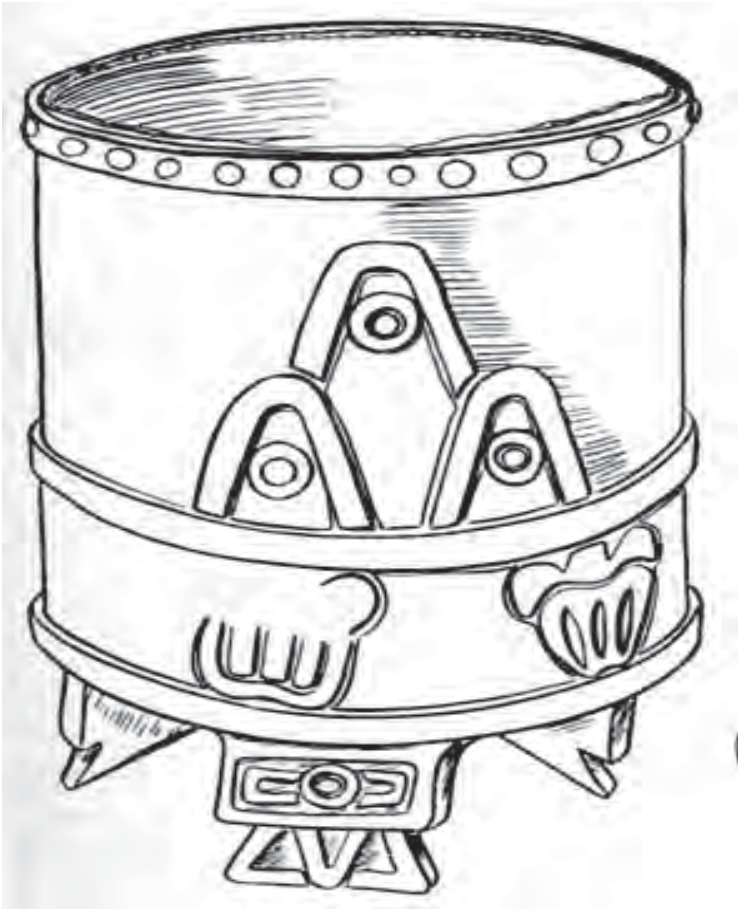


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 160.

En la vasija cuyo dibujo se presenta en la lámina que sigue hay una combinación de signos que, debido a la presencia del elemento conocido como Triángulo y Trapecio, remite a imágenes de tocados de elite y signos que fueron relacionados con fechas del calendario teotihuacano. También hay un signo -L 200 SQUASH 1986 que se repite en la banda que a manera de cenefa rodea a la vasija y que se presenta en objetos de culto que remiten a ofrendas funerarias: los incensarios tipo teatro.

El contexto plástico parece confirmar que esta vasija formaba parte de un proceso ritual de tipo funerario y que el contenido del mensaje emitido por medio de grafemas estaba determinado por la función de la vasija.

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA Soportes GC (L 211 TR 1986 + L 21 BOW 1986)
VA Cenefa SHC (GD (-L 200 SQUASH 1986 + …
VA Centro compositivo GD (L 135 MOUNTAIN TRIPLE 1986)

Vasija con imágenes locativas y tocado

Otra vasija que presenta características semejantes a las anteriormente mencionadas se presenta en la lámina que sigue. Nuevamente se puede observar el elemento identificado como la posible imagen de un cerro, pero ahora sin elementos calificativos y a manera de cenefa. Posiblemente este tipo de cenefa presentaba, como en otros casos, referencias ambientales topográficas.

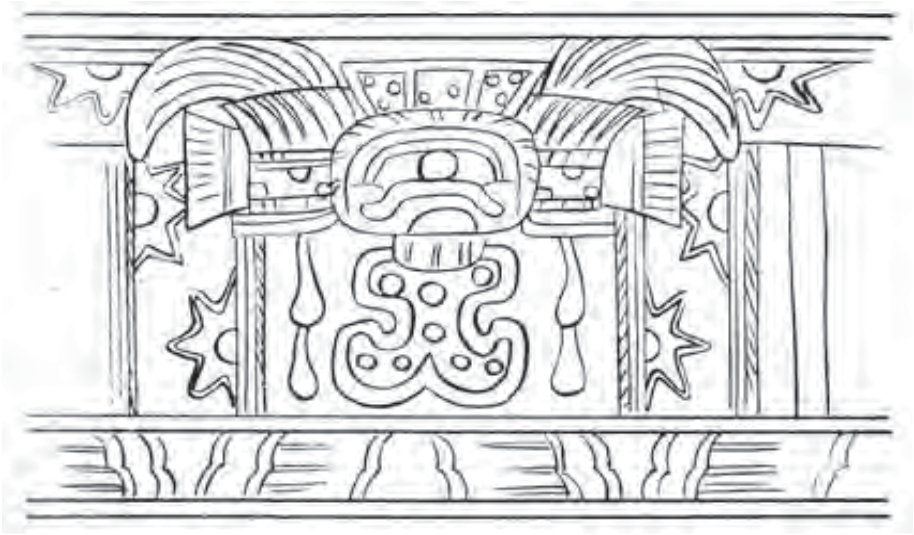


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 95.

En el centro compositivo, la imagen que porta la vasija presenta un compuesto que corresponde a la Clase Compositiva C o mixta, en el cual nuevamente se presenta la sinécdoque como recurso combinatorio.

Se trata de un elemento que Taube identifica como un *umbral* (2006), posiblemente la representación de una cueva que lleva sobrepuesta una imagen compuesta por una nariguera y un tocado de plumas caracterizado por un signo en posición de posible grafema. Se trata de toda una escena, compuesta por una

referencia topográfica y los atributos de un personaje de alto rango, del cual manan gotas de líquido.

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA GD (-L 210 TONGUE BIFURCATED)
VA TOC GD? (L 62 EYE 1986)

Vasija con imagen de nariguera en cartucho

En las vasijas de cerámica se presentan imágenes de narigueras con formas diversas. En el caso de la que se presenta en la lámina siguiente, la posición compositiva de la nariguera sugiere que posiblemente funcionó como un grafema que identificaba el nombre o cargo de algún individuo o entidad de culto.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 78.

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA SHC GD (L 151 PENDANT NOSE C 1986) + …

Vasija con imágenes de edificios

En el caso de la vasija que sigue, se trata de otra imagen locativa. Como en el caso de otras composiciones teotihuacanas, en el centro hay un elemento construido por medio del recurso de la sinécdoque, mientras que en las cenefas se presentan elementos ambientales topográficos, que en este caso refieren a la arquitectura. La imagen central refiere a un personaje relacionado por algunos autores con la jerarquía militar teotihuacana. Es más común encontrar a este personaje descrito de perfil, como en el caso de otras vasijas antes comentadas; en ocasiones el personaje antropomorfo es sustituido por la imagen de un ave, o se presentan ambos personajes. No siempre el elemento antropomorfo porta el Tocado de Borlas, así que por medio de este esquema compositivo se pudo haber hecho referencia a distintos personajes teotihuacanos.

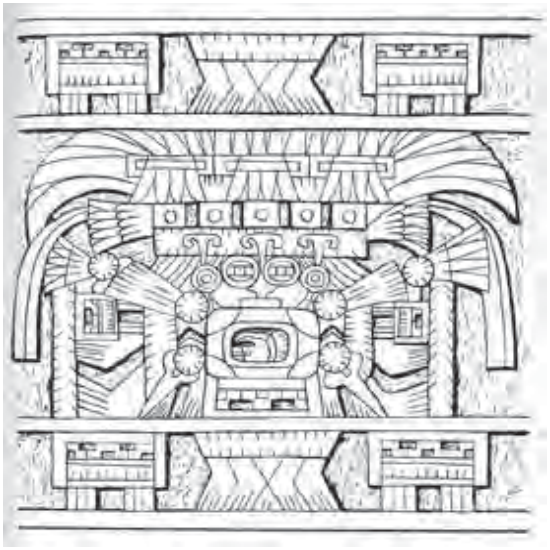


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 87.

Primero García-des-Lauriers, y más tarde Conides y Barbour se refieren a esta imagen como una *posible referencia iconográfica a una "Casa de Dardos"* (García-des-Lauriers 2000; Conides y Barbour 2002).

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA Cenefas SHC GD (L 208 TEMPLE 1986) + GD (-L 140 OBJECT F 1986)
VA Tocado de plumas SHC (L 206 TASSEL 1986 + …)

Vasijas con secuencias de posibles grafemas distribuidos de manera alterna

En la vasija cuya imagen se reproduce en la lámina siguiente se presentan dos posibles grafemas compuestos, uno de los cuales es la imagen de una nariguera que posiblemente transmitía información acerca del cargo de un personaje.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 65.

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA SHC GC (L 153 PENDANT NOSE E 1986? + …) + GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

Varios signos discretos sobre vasijas

En la imagen de la parte inferior de la lámina se presenta una secuencia de dos signos, uno de los cuales posiblemente tuvo el valor de un nombre personal, pues presenta como infijo un posible número 3.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 164.

El signo de la derecha pudo representar un nombre personal de tipo calendárico por medio del signo Ojo de Reptil; mientras que el otro signo un título o cargo por medio del signo Borla.

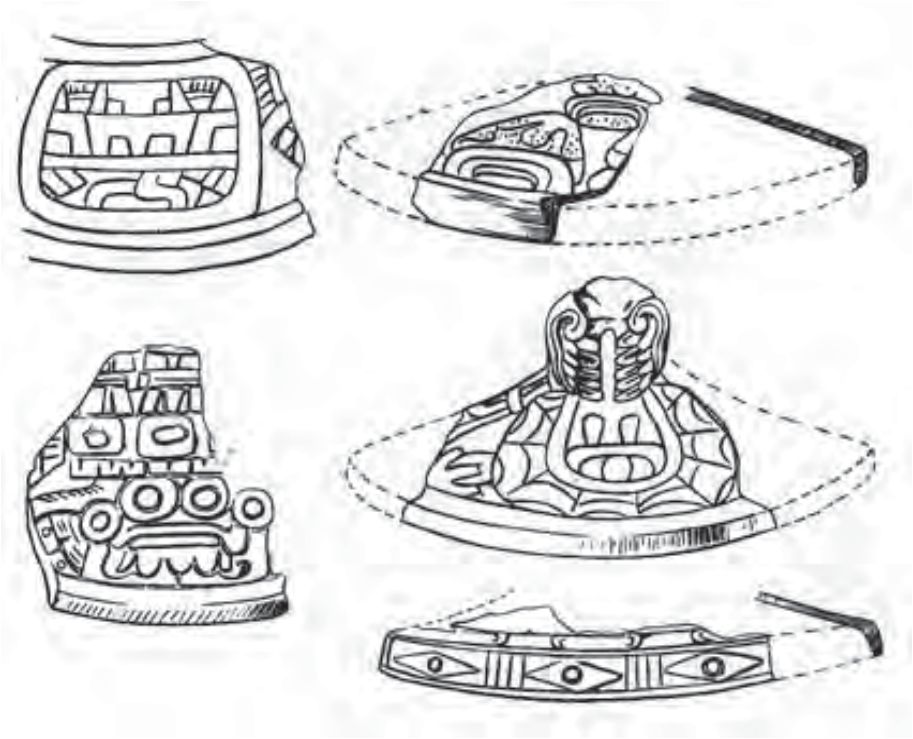
Posibles grafemas sobre la vasija:

VA SHC (GD (cargo L 206 TASSEL 1986) + (GC (nombre calendárico? Núm. 3 + L 165 RE 1986)

Tapas de vasijas

Algunas tapaderas de vasijas de diversos tipos presentan en la superficie composiciones estructuradas de maneras que es posible ver en distintos medios de la plástica de Teotihuacan. Es frecuente que se presenten posibles grafemas

en cartuchos, u en imágenes donde el centro compositivo se rodea por franjas que conforman cenefas donde se repiten secuencias de diversos motivos.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 49.

Posibles grafemas sobre las tapaderas:

Tapadera 1: GD? (L Panel Cluster)
Tapadera 2: GD? (L 125 KNIFE 1986?)
Tapadera 3: GD (rostro el Dios de las Tormentas frontal); TOC SHC (L 206 TASSEL 1986 + …
Tapadera 4: GC (-L 51 COBWEB 1986 + L 61 DROP EYE 1986)
Tapadera 5: cenefa SHC (GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986)

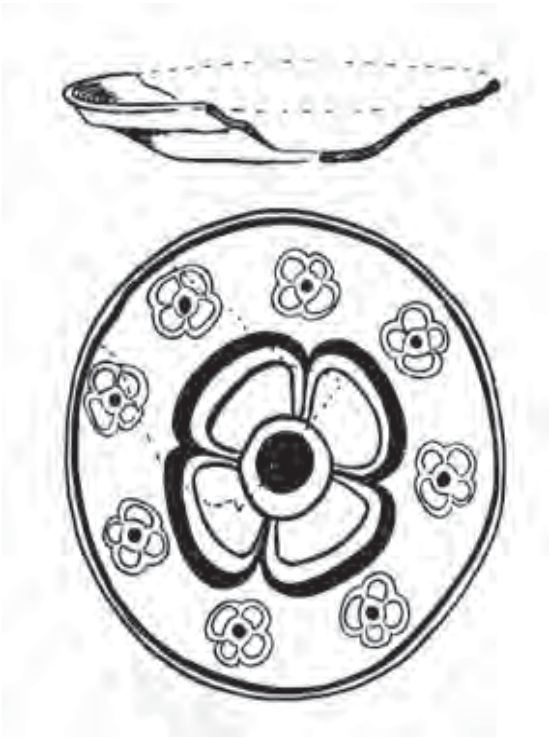
Tapaderas de cerámica sellada con tres asas

Tapadera con pintada el motivo de la flor

Séjourné presenta en sus catálogos distintas imágenes de *tapaderas* procedentes de contextos funerarios, sin embargo sólo ilustra las imágenes pintadas o grabadas en algunas de ellas. Tapaderas extraídas de otros contextos funerarios o

de ofrendas muestran que este tipo de cerámica presentaba con frecuencia imágenes de deidades y posibles grafemas. Las tapaderas se hallaron en edificios con distintas funciones.

En el caso de la tapadera ilustrada en la imagen que sigue, el signo Flor de Cuatro Pétalos se encuentra pintado sobre la superficie y conforma una composición de tipo rítmico-decorativa, la cual posiblemente calificaba al destinatario o al emisor de la imagen, al contexto de su procedencia o al contenido de la vasija.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 31.

Posibles grafemas sobre la tapa:

SHC (GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Séjourné presentó algunos motivos sellados en tapaderas de cerámica. Aunque los ejemplos que publicó no incluyen numerales, algunos de estos signos forman parte de la lista de nombres de los días del calendario teotihuacano según la reconstruyó Urcid (2010).

Los nombres de los días posiblemente representados en la lámina que sigue son: Nudo, Ojo, Agua, Movimiento, Maíz?, Reptil?, y un signo que algunos autores identifican como portador del año: el Triángulo y Trapecio.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 29.

Posibles grafemas sellados sobre las tapaderas:

GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
GD (L 129 LINE WAVY 1986)
GD (REPTIL?)
GD (-L 202 STAR A 1986)
GD (L 162 QUINCROSS 1986)
GD (L 8 BANDS INTERLACED 2002)
GD (MAIZ?)
GD (L 21 BOW 1986?)
GD (L 62 EYE 1986)
GC (L 21 BOW 1986? + L 211 TR 1986)
GD (AGUA?)

LOS CAJETES ESGRAFIADOS DE TETITLA

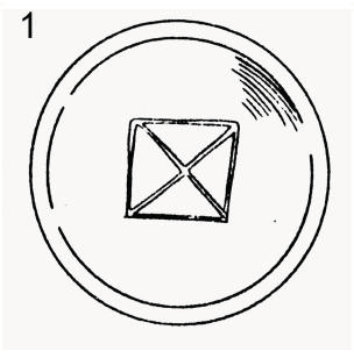
Otros objetos sobre los cuales aparecen signos discretos y posibles grafemas son los cajetes de cerámica que se encuentran ocasionalmente en contextos de ofrenda y funerarios. El tipo cerámico que con mayor frecuencia se presenta es el Anaranjado Delgado, sin embargo no es el único. Pese al tipo cerámico, autores como Spence y Rattray consideran que probablemente no se trataba de una expresión que caracterizaba a las elites teotihuacanas.

A continuación se reproducen dibujos del *corpus* de cajetes esgrafiados procedente de Tetitla, estudiado como conjunto por M. Spence y E. Rattray (2002). La cerámica esgrafiada, según los arqueólogos, se encuentra por toda la ciudad, incluidos los barrios foráneos. Debido a que los motivos fueron esgrafiados post-cocción, Spence y Rattray consideran que fueron los consumidores quienes grabaron la cerámica. No se pronuncian acerca del posible propósito que condujo a hacer los dibujos, aunque suponen que sirvieron para varias funciones, como por ejemplo marcar la propiedad sobre los objetos.

Acerca de los contextos en que fueron hallados los cajetes, Spence y Rattray reportan que la mayoría proviene de colecciones de superficie y del relleno de las estructuras arquitectónicas. Existen algunos datos procedentes de las excavaciones de Tlailotlacan (2002: 103-104).

La frecuencia de la presencia de motivos señalados como *signos de notación*, la hipótesis de que los motivos esgrafiados constituyen marcas de pertenencia y el tipo de composición estandarizada en que se presentan los dibujos, posibilita incluir cada muestra en el *corpus* de grafemas de Tetitla.

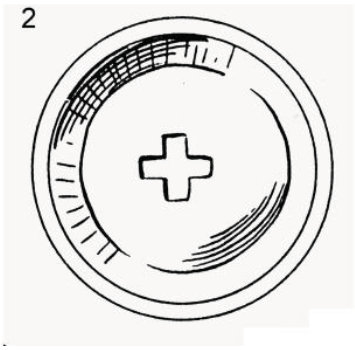
Por lo general las muestras de este tipo publicadas presentan posibles grafemas discretos, pero en algunos casos se presentan signos de tipo compuesto y articulado, conformados por un numeral y una figura.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

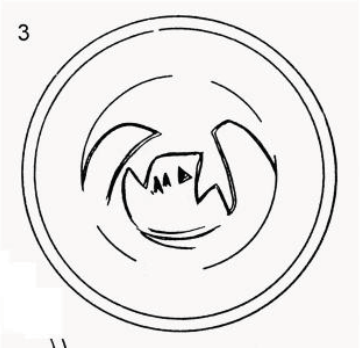
VA GD (L 172 SALTIRE 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig.136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

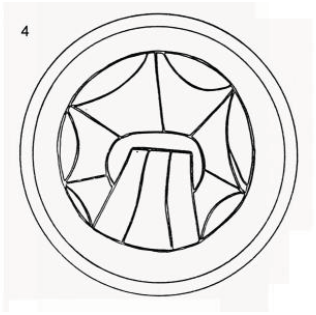
VA GD (L 172 SALTIRE 1986?)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

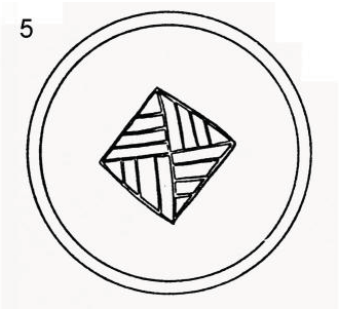
(DESCONOCIDO)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

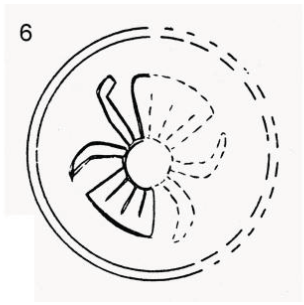
VA GD? (-L 51 COBWEB 1986?)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

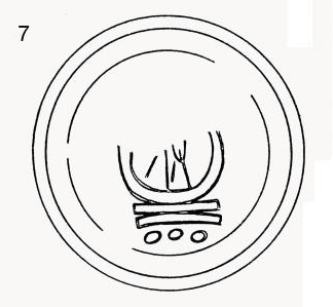
VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

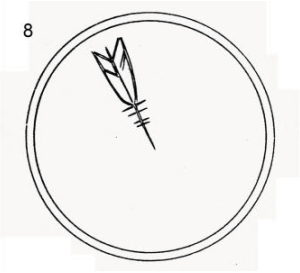
VA GD (L 36 BUTTERFLY 1986?)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

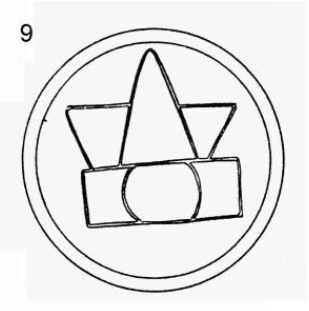
VA GC (Núm. 13 + VB 54 DESCONOCIDO A 2012)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

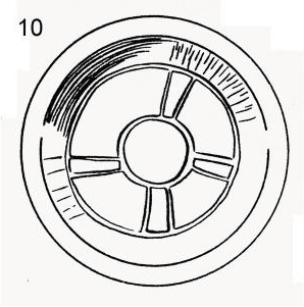
VA GD (L 56 DARTBUTT 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

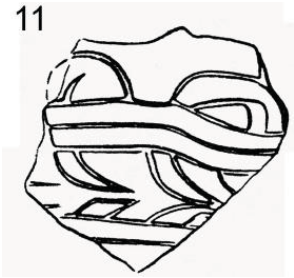
VA GD (L 212 TR A 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

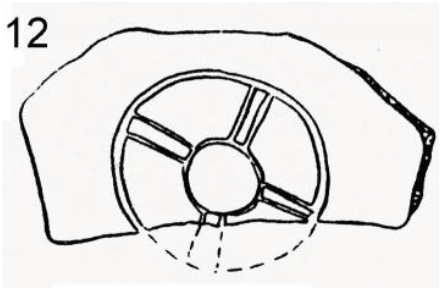
VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

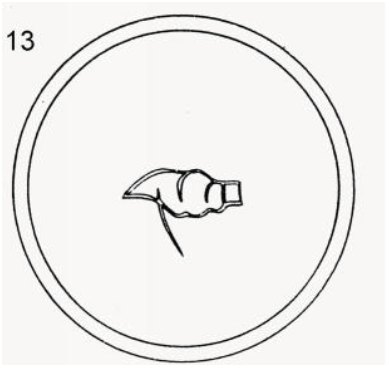
VA GD (L 120 HEAD SERPENT P 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

(DESCONOCIDO)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GC? (L 18 BIRD 2002 + L 237 BEAD 2002)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

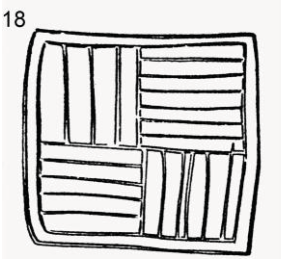
DESCONOCIDO



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 138.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

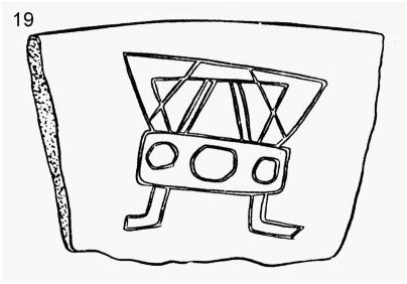
VA GD (VB 55 MANTA 2012)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 138.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

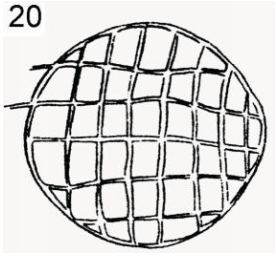
VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 138.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

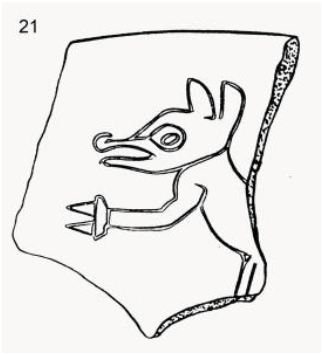
VA GD (L 213 TR B 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 138.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

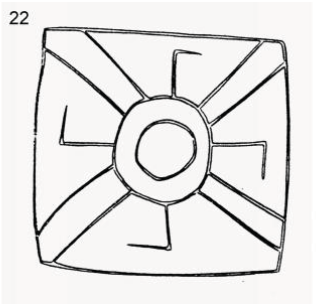
VA GD (L 126 LATTICE 2002?)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 138.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

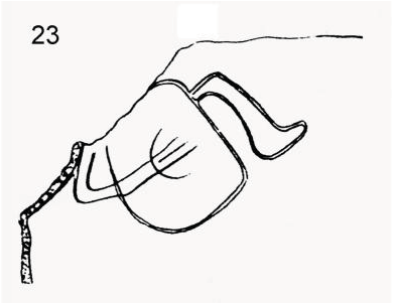
VA GD (L 103 HEAD CANINE 2002?)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. fig. 138.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986)



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 138.

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

DESCONOCIDO



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 138.

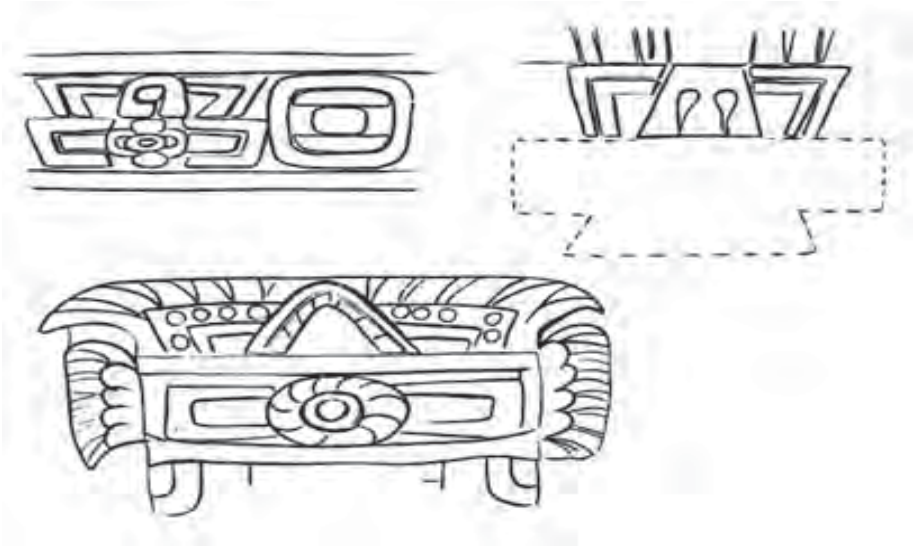
Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 181 SCROLL SOUND C 1986)

En cuanto a los cajetes que proceden de contextos funerarios, se puede considerar que las inscripciones estaban dirigidas ya fuera al difunto o a alguna entidad protectora. Los emisores del mensaje pudieron haber sido los responsables de llevar a cabo la ceremonia funeraria o una ofrenda. Las inscripciones son muy diversas, por tanto difícilmente referían de manera directa al tipo de actividad ceremonial que involucraba el uso de cajetes esgrafiados.

Fragmentos de vasijas de cerámica con la imagen del Triángulo y el Trapecio

Otro signo que se presenta en diversas combinaciones en la cerámica es el Triángulo y Trapecio.



Dibujo tomado de Séjourné, 1966 b, fig. 86.

La primera imagen de la lámina anterior muestra una combinación sígnica presente sobre los caracoles que A. Caso identificó como fechas del calendario teotihuacano (1967); el signo Triángulo y Trapecio incluye un posible grafema con la imagen de una flor de cuatro pétalos en lugar del signo Ojo de los caracoles citados, que se encuentra en un cartucho separado del signo antes descrito. El conjunto de signos podría integrar la representación de un nombre compuesto por varios elementos organizados de manera jerárquica, pero no se trata de un nombre de tipo calendárico.

El resto de los posibles grafemas colocados sobre la imagen del Triángulo y Trapecio muestran que este signo integraba especificadores o calificativos distintos.

Posibles grafemas sobre los fragmentos de cerámica:

Fragmento 1: SHC (GC (L 211 TR 1986 + -L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (L 62 EYE 1986)
Fragmento 2: GC (L 211 TR 1986 + L 218 TRILOBE 1986)
Fragmento 3: tocado de plumas GD (L 211 TR 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)

CANDELEROS

Han sido poco estudiadas las imágenes sobre los objetos denominados *candeleros* o *incensarios portátiles*. La arqueóloga, con base en la obra de Sahagún, consideró que estos objetos eran pequeñas ofrendas llevadas a los templos (Séjourné 1966 b: 32-44).

Muchos de estos objetos presentan posibles grafemas distribuidos de distintas maneras sobre su superficie; algunos de estos presentan secuencias que incluyen distintos rostros frontales entre los cuales es posible identificar los rasgos diagnósticos del Dios Viejo.



Imagen tomada de Séjourné,1966 b, fig. 19.

En el caso de los objetos que presentan rostros antropomorfos en alguna de las caras de la superficie, los posibles grafemas podían calificar, mediante algún tipo de nombre personal o cargo, al personaje representado de manera icónica. Otros objetos que presentan secuencias de signos con valor simbólico presentan dificultades de interpretación similares a las de algunas vasijas de cerámica; podría tratarse de referencias a la actividad de la cual formaron parte los candeleros; o posiblemente los grafemas calificaban al destinatario o al emisor de la imagen del candelero, o mostraban dos aspectos distintos de la representación de la identidad de los anteriores.

Posibles grafemas sobre los candeleros:

Rostro frontal + GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)
SHC (GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986) + GD (L 31 BUNDLE B 1986)
GD (L 173 SAWTOOTH EQUILATERAL 1986)
GC (L 59 DROP 1986 + SANGRE? O L 58 DOTS MULTIPLE 2002)



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 20.

Posibles grafemas sobre los candeleros:

SHC (-L 160 QUATREFOIL 1986)
GD (CRUZ)
GD (L 126 LATTICE 2002?)
GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986)

FIGURILLAS

El modo en que Séjourné publicó el *corpus* de figurillas teotihuacanas impide conocer la excavación de procedencia, sin embargo, en el catálogo dedicado a la cerámica teotihuacana hay algunas ilustraciones de figurillas que posiblemente procedan de las excavaciones en Tetitla.

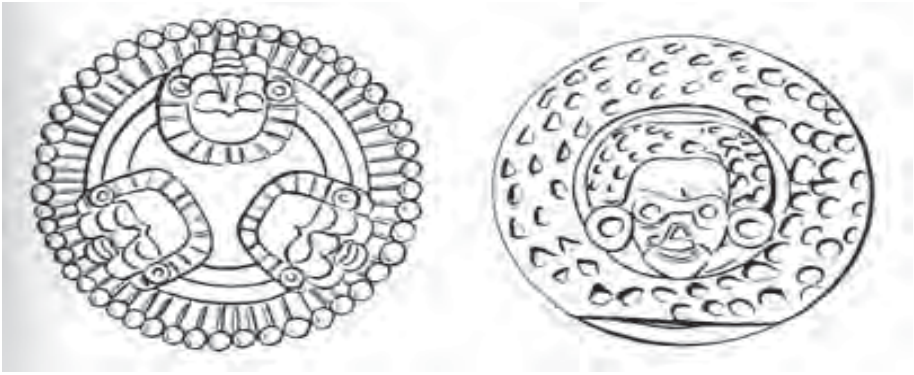
Como puede observarse, las figurillas en general confirman que la zona de la cabeza concentraba posibles grafemas en distintas posiciones y posiblemente con distintas funciones.

Quisiera detenerme en este caso en un motivo en particular, se trata de las figurillas que algunos autores identifican como imágenes del *Dios Gordo*.



Dibujos tomados de Séjourné, 1966 b, fig. 15.

El tocado que el personaje porta sobre la cabeza en la figura f, caracteriza también a las figuras que portan posibles grafemas directamente sobre la frente. En otros apartados del presente estudio en los cuales se presenta el *corpus* de figurillas publicado por Séjourné, se puede observar que diversos motivos sobre la frente de figurillas con rostros mofletudos portan dicho tocado y tienen proporciones que remiten a infantes. En la lámina que se reproduce a continuación, se puede observar una tapadera de cerámica funeraria en la cual el personaje mofletudo con el tocado tipo diadema se presenta nuevamente con los ojos cerrados. Este tipo de figurillas probablemente representaban infantes muertos u ofrendados durante ceremonias especiales y los posibles grafemas que se presentaban sobre la frente estaban determinados por el tipo de ceremonia en la cual se requerían estas imágenes.



Dibujos tomados de Séjourné, 1966 b, fig. 206.

Posibles grafemas sobre las figurillas:

FIG a GD (agua? O L 129 LINE WAVY 1986)
FIG b GD (L 96 GOGGLES 1986?)
FIG c GD (L 96 GOGGLES 1986)
FIG d GD (L 96 GOGGLES 1986)
FIG e GD (L 96 GOGGLES 1986)
FIG f GD (--L 224 TUFT 1986?)
FIG g GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
FIG h GD (¿?)
FIG i GD (¿?)
FIG j GD? (¿?)

CONCLUSIÓN. RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS:

Soportes:

El *corpus* de posibles grafemas de Tetitla se presenta sobre soportes inmuebles y portátiles. Los soportes inmuebles son los muros de cinco sectores del conjunto arquitectónico, constituidos por los recintos que rodean al Patio 22; al Patio 1; al Patio Principal; al Patio 18 y al Patio 25. No se han atribuido funciones específicas a los distintos sectores que conforman el conjunto arquitectónico, por este motivo es que lo he dividido de esta manera.

Sector 1. Patio 22. Pórtico 24
Sector 2. Patio 1. Pórticos 1, 2, 3 y 4.
Sector 3. Patio Principal. Pórtico 11; Cuarto 11; Cuarto 12; Corredor 12 y 12 a; Cuarto 14; Cuarto 16; Patio 8.
Sector 4. Patio 18. Cuarto 18 y 18 a; Cuarto 19.

Sector 5. Patio 25. Pórtico 25.

Los posibles grafemas sobre soportes portátiles se presentan en las siguientes clases de objetos de cerámica; algunos objetos proceden de contextos rituales como ofrendas y entierros:

Incensarios; distintas tapaderas, vasijas y platos; candeleros y figurillas.

Desafortunadamente, no es posible correlacionar los sectores anteriormente mencionados con los posibles grafemas sobre soportes portátiles, debido a las características del registro arqueológico llevado a cabo. Muchas veces tampoco es posible establecer con seguridad a qué conjunto arquitectónico pertenecen los objetos portátiles que se estudian en el *corpus* y cualquier conclusión debe tener en cuenta esta última característica.

Se presentan posibles grafemas en composiciones de la Clase B y Clase C sobre todos los soportes mencionados.

Contextos arquitectónicos:

Es posible proponer hipótesis acerca de las funciones de los distintos sectores en los cuales se ha dividido al conjunto arqueológico, con base en las composiciones de la plástica bidimensional en soportes inmuebles. Estos soportes deben ser considerados de manera aislada, con base en la función de los distintos objetos portadores de posibles grafemas.

Sector 1. Es enigmática la función de este sector con el piso pintado con motivos que se presentan en el piso de un conjunto identificado como centro de barrio como es La Ventilla 1992-1994.

Sectores 2 y 3. Algunos de los temas de la pintura monumental con posibles grafemas que caracterizan a estos sectores se encuentran relacionados con los temas pintados en sectores administrativo-rituales de distintos conjuntos arquitectónicos de Teotihuacan.

Sector 4. Seste sector se caracteriza por imágenes con posibles grafemas que remiten a actividades de culto relacionadas con el Dios de las Tormentas, considerado como la posible Deidad Estatal teotihuacana por excelencia.

Sector 5. En este pequeño sector se conservaron imágenes en un pórtico que posiblemente indicaban la función de éste, por medio de imágenes de tipo locativo o incluso toponímico con el valor de /Lugar de las aves/ o /Lugar de las águilas/.

Contextos arqueológicos:

Debido a las características del registro arqueológico, no es posible establecer asociaciones entre artefactos y soportes inmuebles; sin embargo se ha propuesto que el conjunto de Tetitla se especializaba en la realización de actividades de tipo administrativo, una propuesta que está apoyada por la evidencia temática de algunas imágenes de la plástica de algunos sectores del conjunto, particularmente del sector que rodea al Patio Principal, donde se encuentran composiciones cuyas estructuras formales y temas –composiciones conformadas por gran concentración de posibles grafemas, escenas de ofrendantes e imágenes locativas de posibles cerros- se presentan en sectores administrativos de conjuntos arquitectónicos con diversas funciones a nivel urbano.

Contextos plásticos:

Recientemente se han publicado nuevas hipótesis acerca de signos con el valor de topónimos presentes en el *corpus* de pintura monumental de Tetitla. Estas hipótesis tienen su fundamento en una nueva revisión de las relaciones compositivas entre los motivos naturalistas y figurativos de la plástica monumental teotihuacana y la estructura de los topónimos en la plástica de distintas culturas mesoamericanas. Pero estos posibles topónimos no son los únicos tipos de signos que caracterizan a la plástica monumental de Tetitla. Existen motivos para considerar que en los muros del conjunto arquitectónico se plasmaron signos con el valor de teónimos y objetos de culto diversos. Hay también atributos de las imágenes del vestido y tocados que pueden constituir tanto nombres personales

como títulos, cargos, rangos u oficios, incluso puede haber signos de tipo locativo en la parafernalia representada.

En cuanto a los objetos de cerámica, éstos presentan posibles grafemas y complejos compuestos cuyo valor estuvo seguramente determinado por el uso a que cada objeto era destinado. En ocasiones las composiciones sobre cerámica funeraria parecen cumplir las funciones de la plástica monumental. En las vasijas también se encuentran reducciones de escenas figurativas por medio de recursos compositivos basados en la sinécdoque, que incluyen signos con estructura de tipo simbólico. En cuanto a las cabecitas de figurillas de cerámica, las posibles muestras procedentes de Tetitla confirman la presencia de posibles grafemas utilizados de distintas maneras según la posición que ocupan en el cuerpo representado y según el tipo de imagen que constituye cada figurilla.

Contextos comunicativos:

Pintura monumental:

Piso de pórtico

Se trata de un soporte semipermanente. La composición se encuentra en un pórtico pequeño en el cual aparentemente debió haber habido poco tránsito. No se trata de una composición que singularice al conjunto arquitectónico de Tetitla, sino que más bien parece estar acorde con la función de un sector particular presente en varios conjuntos arquitectónicos de distinto tipo. Los murales conservados remiten a un ambiente acuático que podía estar acorde con el elemento repetido en el piso, aunque algunos autores han identificado esta silueta con la imagen del mono. Es posible que en la imaginería teotihuacana criaturas acuáticas fuesen identificadas con siluetas que semejaban al mono.

Pórticos

En los pórticos de los patios de reunión se encuentran por lo general las composiciones destinadas a un espectro más amplio de espectadores. En Tetitla las composiciones de la plástica monumental en se encuentran en pórticos de muy

diversas dimensiones. Comenzando por el mayor patio, que es el reconocido como el Patio Principal, se encuentran en orden decreciente el Patio 1, el Patio 18, el Patio 25 y el Patio 22. Pero la relación entre el número de espectadores y el tamaño del patio seguramente no era *automática*; muy posiblemente el tráfico de cada patio estaba determinado también por las funciones de cada sector de Tetitla. Se puede también proponer, con base en la distribución en Teotihuacan de ciertos motivos de la plástica monumental, que los pórticos más concurridos estaban relacionados con las imágenes de figuras frontales de ofrendantes, como el Pórtico 11, los que tenían imágenes de ofrendantes de perfil en procesión y los que tenían imágenes de posibles montañas. Los motivos relacionados con el Dios de las Tormentas, en Tetitla se encuentran en un recinto cerrado, por tanto probablemente se destinaban a los ocupantes permanentes del conjunto o a los visitantes específicos.

Cuartos

La estructura compositiva de las imágenes de los interiores estaría dedicada a espectadores más especializados y capaces de acceder a códigos simbólicos de uso restringido. Esto se confirma por medio de las composiciones que integran secuencias de imágenes construidas mediante complejas combinaciones de motivos, posiblemente reducidos mediante el recurso de la sinécdoque, que a su vez integran motivos con valores de tipo simbólico, o que están estructuradas exclusivamente como grafemas.

Objetos portátiles: (contexto arquitectónico desconocido)

Incensarios o candeleros

Las imágenes sobre la superficie de los candeleros son de distinta naturaleza. Algunos posibles grafemas podían referir a un tipo de nombre personal o cargo de un personaje representado de manera icónica sobre el objeto mismo. Otros objetos con secuencias de signos de estructura simbólica podrían ser referencias a la actividad en la cual participaron los candeleros; posiblemente los grafemas

calificaban al destinatario o al emisor de la imagen del candelero, o mostraban aspectos distintos de la identidad de los anteriores.

Vasijas

Las vasijas con imágenes complejas por lo general no constituyen cerámica de tipo utilitario. Los contextos controlados de los que proceden algunas de estas vasijas son entierros y ofrendas. Otros contextos no han sido especificados en el caso de Tetitla. Las imágenes procedentes de contextos de entierros pudieron estar dirigidas a un ente protector del difunto o al difunto mismo; menos probable es que hayan estado dirigidas a los participantes del ritual funerario, aunque podría darse tal posibilidad. Con las ofrendas ocurriría algo similar, con excepción de los aspectos que atañen al difunto. Hay vasijas con largas secuencias de posibles grafemas que pudieron constituir objetos conmemorativos que pertenecían a una comunidad o a un difunto específico. Es posible que algunos signo refirieran al contenido de las vasijas.

Tapaderas selladas

Algunos objetos cerámicos con imágenes selladas, como las tapaderas, suelen presentar huellas de uso, tales que algunos autores han propuesto que en ocasiones eran utilizadas para las comidas de personajes de elite; también es cierto que este tipo de objetos aparecen también en contextos funerarios y es posible que las imágenes que portaban estos objetos en dichos contextos refirieran a actividades rituales relacionadas con la muerte.

Cajetes con fondo esgrafiado

Debido al conocimiento riguroso del canon de la plástica bidimensional teotihuacana que muestra por lo general el trazo de los motivos esgrafiados, me parece poco probable que los usuarios finales de estos cajetes hayan sido los productores de las imágenes. Encuentro posible que estos usuarios finales hayan encargado a especialistas aquellos motivos adecuados a sus necesidades.

Figurillas

Los motivos de la plástica que presentan algunos recipientes cerámicos confirman la relación entre las figurillas mofletudas con la muerte, probablemente se trata de imágenes de infantes muertos y preparados con un ajuar determinado para una actividad ritual.

Procesos de la función comunicativa del texto

1 Trato entre destinador-destinatario

Tetitla fue un conjunto arquitectónico de élite con posibles funciones de tipo administrativo. La pintura mural de este conjunto es compleja y al parecer presenta varios programas narrativos coordinados, no todos los murales presentan posibles grafemas. Algunos temas culturales confirman esta asociación pues hay presencia de programas pictóricos en los que se presentan secuencias de polilobulados y de ofrendantes, una asociación que también se presenta en otros conjuntos arquitectónicos.

No se observa una preferencia por ubicar posibles grafemas en interiores o exteriores. Los mensajes codificados de maneras complejas estaban distribuidos por todo el conjunto arquitectónico, aunque las pinturas en las cuales la sinécdoque y los grafemas son los únicos recursos compositivos se encuentran en interiores, como es el caso del Cuarto 11 y el Cuarto 14. Hubo una posible relación funcional entre el Pórtico 1 y el Cuarto 1 marcada por el tema de los murales.

Las pinturas en interiores son:

1 Ofrendante con objeto de culto posible antorcha (Cuarto 1) POSIBLES GRAFEMAS
2 Grupo de tres *ancianos* en busto (Cuarto 7)
3 Mano sobre paño ?; tocado sobre manos (Cuarto 11) POSIBLES GRAFEMAS
4 *Hombre-jaguar* arrodillado (Cuarto 12 y Corredor 12) POSIBLES GRAFEMAS
5 Manos con polilobulados y objeto central con círculos (Cuarto 14) POSIBLES GRAFEMAS
6 Perico y cenefa con ojos (Corredor 15) POSIBLES GRAFEMAS
7 Dios de las Tormentas busto frontal con rayo (Corredor 21)
8 Polilobulado con compuesto infijo –antorcha?- (Cuarto 16)

9 Ondas con animales acuáticos y cenefa con antorchas (Cuarto 17)
10 Bocas con volutas y corazones o conchas (Cuarto 18) POSIBLES GRAFEMAS
11 Aves de perfil sobre caracoles (Cuarto 22)
12 Cabeza de Dios de las Tormentas frontal rodeado por almenas (Cuarto 19)
13 Figura sedente de perfil con ave (Cuarto 27)

Las pinturas en exteriores son:

1 Ofrendantes con: Señora del Nopal y Manos que prodigan semillas (Pórtico 1) POSIBLES GRAFEMAS
2 Polilobulado con flor (Pórtico 2) POSIBLES GRAFEMAS
3 Cenefa con glifo cuatro signos y bolsa ? (Pórtico 3) POSIBLES GRAFEMAS
4 Templo y templo en cenefa (Pórtico 4) POSIBLES GRAFEMAS
5 Cabeza de Dios de las Tormentas frontal con lirio en la boca rodeado por caracoles (Pórtico 5)
6 Templo con boca (Patio 8) POSIBLES GRAFEMAS
7 Posible objeto conmemorativo (Pórtico 9)
8 Diosas verdes (Pórtico 11) POSIBLES GRAFEMAS
9 Felino con penacho sobre plataforma que devora corazones (Pórtico 13)
10 Posible objeto conmemorativo calendárico (Pórtico 14)
11 Ave con gotas (Pórtico 19)
12 Felino de perfil con penacho (Pórtico 20)
13 Secuencia con estrellas y figuras en el piso (Pórtico 24) POSIBLES GRAFEMAS
14 Buzos (Pórtico 26)
15 Águilas y cenefa con templo (Patio y Pórtico 25) POSIBLES GRAFEMAS
16 Cánido con manchas (Pórtico 25 a)

Hay alguna coherencia temática entre la pintura mural de pórticos y sus correspondientes cuartos, que sugieren que en algunos casos, la pintura de interiores y exteriores concordaba con actividades determinadas. Lo que no es claro es si los participantes en esas actividades, en su totalidad, tenían acceso a los mismos espacios, y, por tanto, si esos murales estaban dirigidos al grueso de los participantes en determinadas actividades, o hubo, en algunos casos, una distinción entre mensajes dirigidos a funcionarios y oficiantes de cultos y a los usuarios o participantes; es el caso de los murales con el tema de ofrendantes, que se encuentran distribuidos en un pórtico, pero también estuvieron en el cuarto correspondiente.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural

Hay algunos temas de la pintura mural de Tetitla que muestran ser de la tradición cultural común a algunos conjuntos arquitectónicos de elite.

Temas culturales de Tetitla, distribuidos en el nivel urbano:

Secuencias de ofrendantes
Polilobulados con signos especificadores
El Jaguar Reticulado
Felinos con penachos devorando corazones
El Dios de las Tormentas
Aves
Bocas con volutas
Manos como signos discretos en combinaciones diversas
Ambientes acuáticos
Templo como signo discreto

3 Trato del lector consigo mismo.

De acuerdo con los distintos ejes temáticos de la pintura mural de Tetitla, se puede afirmar que se actualizaban distintos aspectos de la identidad de los espectadores de la pintura mural.

4 Trato del lector con el texto.

Posiblemente en algunos casos la pintura mural tenía una función en determinadas actividades administrativas, ceremoniales o religioso-rituales que involucraban una interacción de los funcionarios, y otros participantes con escenas plásticas e incluso con grafemas. Sería el caso de posibles imágenes sagradas que se consideraban como agentes culturales, tal vez es el caso de los motivos relacionados con posibles deidades o entidades de culto como las llamadas Diosas Verdes o el Dios de las Tormentas.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

El tema cultural de Jaguar Reticulado está aún poco esclarecido. Algunos autores lo consideran como una deidad, aunque no está claro cuál fue su papel. Este personaje, en Tetitla aparece en una versión antropomorfa y con una sonaja,

realizando una actividad de culto, como si se tratara de la imagen de un sacerdote. En otros casos, distintos rasgos diagnósticos de este personaje muestran que fue el objeto mismo de culto, como en Teopancazco, donde al parecer su imagen fue sustituida por un grafema. El un mural de la Zona 2, una versión zoomorfa del Jaguar reticulado está rodeado por un par de manos, de una manera que recuerda las imágenes del Cuarto 11 de Tetitla. Posiblemente en los murales se registraron manifestaciones de un culto de élite que tuvo lugar en algunos edificios de la urbe y que aún demanda la realización de un estudio independiente.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Tetitla:

PINTURA MONUMENTAL SOBRE PISO

PÓRTICO 24: EL PISO PINTADO DE TETITLA Y EL MURAL 1. Sector funcional indeterminado
Posible grafema sobre el piso del Pórtico 24 de Tetitla:

TT PI GC? (NUM 6 o 7) + (VB 2 ZOO PUNTOS 2012)

PÓRTICO 24: EL MURAL 1. Sector funcional indeterminado

Posibles grafemas del Mural 1 del Pórtico 24:

TT MU PO SHC GD L 97 HALFSTAR 1986) + …

PINTURA MONUMENTAL SOBRE MUROS

PÓRTICO 1 MURALES 3, 2 Y 1: MURAL CON POSIBLE NOMBRE PERSONAL O TÍTULO, MURAL CON CABEZA FRONTAL Y MURAL CON MANOS QUE OFRENDAN, MURAL CON ELEMENTO NO IDENTIFICADO. Sector funcional indeterminado
Pórtico 1 Mural 3

Posibles grafemas en el Mural 3 del Pórtico 1 de Tetitla:

Objeto de culto TT MU GC (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986, -L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + ¿? – *glifo* Cuatro Elementos de von Winning -)

Pórtico 1 Mural 2

Pórtico 1 Mural 1

Posibles grafemas en el Mural 1 del Pórtico 1:

TT MU GD (L 31 BUNDLE B 1986)

Cuarto 1 Mural 4

Grafemas en una vasija que posiblemente procede de Tetitla:

Objeto de culto TT VA GC? (L 77 FLAME 1986… + L 171 ROUNDEL 1986 + -L 202 STAR A 1986)

Grafemas en una vasija que posiblemente procede de Tetitla:

Grafemas en una vasija que posiblemente procede de Tetitla:

SHC (GC (NUM 5 + L 156 PINWHEEL 1986) + GD(--L 224 TUFT 1986) + GC (Núm. 8 + L 156 PINWHEEL 1986)
GD? (MANO CON ANTORCHA)

PÓRTICO 2, MURAL 1: IMAGEN LOCATIVA

Posibles grafemas en el mural del Pórtico 2 de Tetitla:

TT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986) + infijo GC (L 179 SCROLL SOUND 1986 + L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + elementos no conservados)

PÓRTICO 3 MURALES 1 Y 2. Sector indeterminado

Posibles grafemas en la pintura mural del Pórtico 3 de Tetitla:

TT MU GC? (L 7 BAG TRILOBAL+ 4 signos?)

PÓRTICO 4 MURAL 1: IMAGEN DE UN EDIFICIO. Sector indeterminado

Posibles grafemas el Pórtico 4. Mural 1:

TT MU GC? (L 208 TEMPLE 2002 + -L 1 ALMENA 1986?)

Posible grafema sobre un fragmento de cerámica de Tetitla:

GC? (L 208 TEMPLE 2002 + -L 1 ALMENA 1986?)

PÓRTICO 11; SANTUARIO DE LAS MANOS; CÁMARA DEL HOMBRE JAGUAR; PATIO ROJO; SALA INTERNACIONAL; PATIO BLANCO. Sectores funcionales indeterminados

PATIO PRINCIPAL PÓRTICO 11

Personaje antropomorfo frontal

Posibles grafemas en la imagen del Pórtico 11:

TT MU Cuerpo? GD (L 98 HAND 1986?)
TT MU TOC GC central (L 153 PENDANT NOSE E 1986 + L 108 HEAD BIRD 1986) GD lateral (L 125 KNIFE 1986?)
TT MU PEC GD (L 162 QUINCROSS 1986)
Vano de la puerta TT MU GD (L 137 NET 1986)

PATIO PRINCIPAL SANTUARIO DE LAS MANOS

Cuarto 11 Mural 1: el signo *mano* en composición

Posibles grafemas en el Mural 2 del Cuarto 11:

TT MU GC (L 14 BELLSHAPE A 1986 + L 98 HAND 1986 + PAÑO?)

El disco en el centro de la imagen del tocado tiene el signo clasificado como:

TT MU TOC GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986…)

Posibles grafemas en el compuesto del Mural 1 del Cuarto 11:

TT MU GC (L 11 BARS TRANSVERSE 1986 + L 98 HAND 1986 + GC (L 121 HEADRESS TASSEL 1986 + L 211 TR 1986 + --L 144 PANACHE FEATHER 1986)

FRAGMENTOS DE MURAL CON EL HOMBRE VESTIDO DE JAGUAR RETICULADO FRENTE A UN TEMPLO

Posibles grafemas en el mural del *hombre-jaguar* arrodillado:

TT MU Imagen locativa Templo + GD (-L 1 ALMENA 1986?)
TT MU TOC GD (L 126 LATTICE 2002)

MURAL DEL CUARTO 14 (PATIO PRINCIPAL)

En caso de que la imagen esté conformada por grafemas, estos serían:

TT MU GC (L 98 HAND 1986 + L 220 TRILOBE B 1986)

CUARTO 12: COMPOSICIÓN CON ENTRELACES (al suroeste del Patio principal)

Posibles grafemas integrados a una cenefa organizada de manera secuencial y rítmico-decorativa:

TT MU CEN GC (L 62 EYE 1986 + L 38 C&B SERRATED 1986)

CORREDOR 12: COMPOSICIÓN CON EDIFICIO

PATIO 8 MURALES 1-4: BOCA CON HUMO O FUEGO SOBRE ELEMENTO ARQUITECTÓNICO

Posibles grafemas en el mural del Pasillo 8:

TT MU GC (L 208 TEMPLE 1986 + -L 136 MOUTH 1986, L 77 FLAME 1986, -L 1 ALMENA 1986)

Sala internacional (Corredor 12 a)

El fragmento de las Pinturas Realistas de la lámina anterior presenta la imagen de un hombre el cual tiene pintado o tatuado en su cuerpo signos que lo identifican. Tal vez se trata del signo clasificado por Langley como:

TT MU Cuerpo GD (L 126 LATTICE 2002)

CUARTO 16, UBICADO AL NORESTE DEL PATIO PRINCIPAL: MURAL 4 y PÓRTICO 2, MURAL 1: POSIBLES NOMBRES DE LUGAR

Posibles grafemas en el mural del Cuarto 16:

TT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986)

Patio 18. Cuartos relacionados: Ct 18 y 18 a, Ct 19. Pórticos relacionados: Pc 19 y Pc 18 (sin pintura mural)

MURALES DEL CUARTO 18 Y 18 a: BOCAS CON VOLUTAS Y POSIBLES CORAZONES

Posibles grafemas en los murales del Cuarto 18 y 18 a:

SHC (GC? (-L 136 MOUTH 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986) + GD (-L 193 SHELL BN 1986)

Posibles grafemas en la parte superior del muro del Cuarto 18:

TT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + -L 160 QUATREFOIL 1986)

MURALES DEL CUARTO 19: ELEMENTO ESCALONADO Y CABEZA DE DIOS DE LAS TORMENTAS FRONTAL

Posibles grafemas en los murales del Cuarto 19:

SHC (-L 1 ALMENA 1986 + Cabeza Dios de las Tormentas frontal)

PÓRTICO 25 MURAL 6 Y MURAL 2: POSIBLE RECURSO METONÍMICO, O GRAFEMA

Posible grafema en el Pórtico 26 de Tetitla:

TT MU GD (L 208 TEMPLE 1986)

En el mural del Pórtico 25 de Tetitla podría tratarse del grafema:

TT MU GD (L 108 HEAD BIRD 1986)

CERÁMICA QUE PROCEDE POSIBLEMENTE DE TETITLA. Áreas funcionales desconocidas

Fragmento de incensario anaranjado grueso con motivo maya

Posibles grafemas en el fragmento de cerámica de Tetitla:

TT GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012)

Vasija con escena de ofrendante y secuencias de posibles grafemas

Posibles grafemas en la vasija con la imagen del ofrendante:

VA TOC SHC GD (L 48 CIRCLE SET 1986?)
Grafema antepuesto a ofrendante GC? (L 99 HAND A 1986 + L 30 BUNDLE 1986)
Cuello de la vasija SHC GC (Núm. 5 + L 156 PINWHEEL 1986) + GD (--L 224 TUFT 1986) + GC (Núm. 8 + L 156 PINWHEEL 1986)

El signo referido como L 156 PINWHEEL 1986 ha sido asociado con los nombres de los días del calendario teotihuacano, particularmente con el día /Movimiento/ (Urcid 2010: 3-6). Consecuentemente, es posible que la secuencia de grafemas contenga dos nombres de tipo calendárico, /5 Movimiento/ y /8 Movimiento/.

Vasija con personaje con sonaja

Posibles grafemas en la vasija:

VA Cenefa SHC (GD (L 72 EYE RHOMBOID) + …
VA Cartucho GC (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + Panel Cluster)

Plato de cerámica con dos cabezas antropomorfas

Posibles grafemas en la imagen:

VA Personaje A TOC GD (L 162 QUINCROSS 1986)
VA Personaje B GD (L 62 EYE 1986)

Vasija trípode con cabeza de perfil estrellas y calaveras

Posibles grafemas en la vasija trípode:

VA Cartucho SHC GD (-L 199 SKULL 1986) + GD (-L 202 STAR A 1986) + …

Varios fragmentos de vasijas con imágenes del Dios de las Tormentas

Posibles grafemas en los fragmentos de cerámica:

Fragmento a VA GD (bigotera, colmillos y lengua bífida)
Fragmento b VA rostro GD (rostro el Dios de las Tormentas frontal); TOC SHC GD (L 206 TASSEL 1986 + …

Vasija con posible guerrero de perfil

Debido al estado fragmentario de los materiales, no es posible determinar en cada caso si formaban parte de una composición similar a la de la lámina anterior o se trataba del elemento que Langley identifica como:

GD (L 98 HAND 1986)

Vasija con la imagen de una cabeza de ave frontal

Posible grafema en la vasija con la cabeza de un ave:

VA GD (-L 19 BIRD DORSAL 1986)

Vasija con dos cabezas de ave

Posible grafema:

VA GD (VB 61 DOS CABEZAS AVE 2012)

Vasija funeraria o de una ofrenda con imagen de ofrendante y ave

Posible grafema en la vasija funeraria de Tetitla:

VA GC? (Núm. 2 + -L 160 QUATREFOIL 1986 + -L 18 BIRD 1986 + L 3 ARRAY FEATHER 1986?)

Dos vasijas con atributos de la mariposa

Imágenes tomadas de Séjourné, 1966 b, figs. 39 y 46.

Posibles grafemas en las vasijas:

Vasija a: cenefa SHC (GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)); centro compositivo GD (L 36 BUTTERFLY 1986) + GD (L Panel Cluster)
Vasija b (GC (L 36 BUTTERFLY 1986 + -L 160 QUATREFOIL 1986))

Imágenes sobre vasijas con el tema de la mariposa

Posibles grafemas en las vasijas:

Vasija a (se desglosó más arriba)

Vasija b cenefa SHC GD (L 37 C&B 1986 + … ; centro compositivo GD (L 36 BUTTERFLY 1986) + GD (L Panel Cluster)

Vasija con posible imagen locativa

Posibles grafemas en la vasija:

GC (--L 134 MOUNTAIN 1986?) + infijo (?)

Vasija con posible imagen locativa y soportes con Triángulo y Trapecio

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA Soportes GC (L 211 TR 1986 + L 21 BOW 1986)
VA Cenefa SHC (GD (-L 200 SQUASH 1986 + …
VA Centro compositivo GD (L 135 MOUNTAIN TRIPLE 1986)

Vasija con imágenes locativas y tocado

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA GD (-L 210 TONGUE BIFURCATED)
VA TOC GD? (L 62 EYE 1986)

Vasija con imagen de nariguera en cartucho

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA SHC GD (L 151 PENDANT NOSE C 1986) + …

Vasija con imágenes de edificios

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA Cenefas SHC GD (L 208 TEMPLE 1986) + GD (-L 140 OBJECT F 1986)
VA Tocado de plumas SHC (L 206 TASSEL 1986 + …)

Vasijas con secuencias de posibles grafemas distribuidos de manera alterna

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA SHC GC (L 153 PENDANT NOSE E 1986? + …) + GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

Varios signos discretos sobre vasijas

Posibles grafemas sobre la vasija:

VA SHC (GD (cargo L 206 TASSEL 1986) + (GC (nombre calendárico? Núm. 3 + L 165 RE 1986)

Tapas de vasijas

Posibles grafemas sobre las tapaderas:

Tapadera 1: GD? (L Panel Cluster)
Tapadera 2: GD? (L 125 KNIFE 1986?)
Tapadera 3: GD (rostro el Dios de las Tormentas frontal); TOC SHC (L 206 TASSEL 1986 + …
Tapadera 4: GC (-L 51 COBWEB 1986 + L 61 DROP EYE 1986)
Tapadera 5: cenefa SHC (GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986)

Tapadera con pintada el motivo de la flor

Posibles grafemas sobre la tapa:

SHC (GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Posibles grafemas sellados sobre las tapaderas:

GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)
GD (L 129 LINE WAVY 1986)
GD (REPTIL?)
GD (-L 202 STAR A 1986)
GD (L 162 QUINCROSS 1986)
GD (L 8 BANDS INTERLACED 2002)
GD (MAIZ?)
GD (L 21 BOW 1986?)
GD (L 62 EYE 1986)
GC (L 21 BOW 1986? + L 211 TR 1986)
GD (AGUA?)

LOS CAJETES ESGRAFIADOS DE TETITLA

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 172 SALTIRE 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 172 SALTIRE 1986?)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

(DESCONOCIDO)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD? (-L 51 COBWEB 1986?)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 36 BUTTERFLY 1986?)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GC (Núm. 13 + VB 54 DESCONOCIDO A 2012)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 56 DARTBUTT 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 212 TR A 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 120 HEAD SERPENT P 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

(DESCONOCIDO)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GC? (L 18 BIRD 2002 + L 237 BEAD 2002)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

DESCONOCIDO

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (VB 55 MANTA 2012)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 213 TR B 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 126 LATTICE 2002?)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 103 HEAD CANINE 2002?)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986)

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

DESCONOCIDO

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:

VA GD (L 181 SCROLL SOUND C 1986)

Fragmentos de vasijas de cerámica con la imagen del Triángulo y el Trapecio

El resto de los posibles grafemas colocados sobre la imagen del Triángulo y Trapecio muestran que este signo integraba especificadores o calificativos distintos.

Posibles grafemas sobre los fragmentos de cerámica:

Fragmento 1: SHC (GC (L 211 TR 1986 + -L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (L 62 EYE 1986)
Fragmento 2: GC (L 211 TR 1986 + L 218 TRILOBE 1986)
Fragmento 3: tocado de plumas GD (L 211 TR 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)

CANDELEROS

Posibles grafemas sobre los candeleros:

Rostro frontal + GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986)
SHC (GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986) + GD (L 31 BUNDLE B 1986)

GD (L 173 SAWTOOTH EQUILATERAL 1986)
GC (L 59 DROP 1986 + SANGRE? O L 58 DOTS MULTIPLE 2002)

Posibles grafemas sobre los candeleros:

SHC (-L 160 QUATREFOIL 1986)
GD (CRUZ)
GD (L 126 LATTICE 2002?)
GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986)

FIGURILLAS

Posibles grafemas sobre las figurillas:

FIG a GD (agua? O L 129 LINE WAVY 1986)
FIG b GD (L 96 GOGGLES 1986?)
FIG c GD (L 96 GOGGLES 1986)
FIG d GD (L 96 GOGGLES 1986)
FIG e GD (L 96 GOGGLES 1986)
FIG f GD (--L 224 TUFT 1986?)
FIG g GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)
FIG h GD (¿?)
FIG i GD (¿?)
FIG j GD? (¿?)

Apéndice 8

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Atetelco

Ubicación

Los restos del conjunto arquitectónico de Atetelco se ubican al oeste del centro ceremonial de Teotihuacan, en el cuadrante N2W3 del plano de Millon (1973).

Exploraciones arqueológicas

Las excavaciones arqueológicas en el conjunto arquitectónico de Atetelco dieron inicio en la primera mitad del siglo XX y, a la fecha, han develado la mayor parte del área que el conjunto ocupó, aproximadamente 3260 m² (Cabrera 2011).

Las excavaciones arqueológicas fueron iniciadas en 1945 por Pedro Armillas, en la sección de Atetelco conocida como Patio Rojo, al centro del conjunto (Cabrera 2011). Después de 1947, Carlos Margain continuó las excavaciones, añadiendo al sector despejado por Armillas el área del Patio Blanco y el Patio Pintado. El arqueólogo R. Cabrera reportó que los materiales procedentes de ambas excavaciones fueron entregados para su estudio a Séjourné (Séjourné 1956; Cabrera 2011).

Entre 1980 y 1982, Laurette Séjourné llevó a cabo una nueva excavación en el Patio Norte, en el marco del Proyecto Teotihuacán 1980, dirigido por Rubén Cabrera. Séjourné, en esa ocasión, tuvo oportunidad de excavar el sector noreste del conjunto; no ha habido publicaciones de estas excavaciones pues ni los materiales, ni los edificios han sido aun estudiados (Cabrera 2011).

Después de los trabajos de Séjourné, hubo varios hallazgos en Atetelco realizados durante trabajos de rescate, restauración y acondicionamiento (Cabrera 2011). Entre 1997 y 1998, el sector sureste del conjunto arquitectónico fue excavado por Rubén Cabrera, añadiendo nuevas áreas al conjunto conformado, a la fecha, por cinco secciones pertenecientes a épocas distintas.

Cuatro secciones tuvieron pintura mural. No se han publicado imágenes de la plástica realizadas en otros medios, por lo que actualmente todos los posibles grafemas procedentes de Atetelco publicados proceden de muestras de pintura mural.

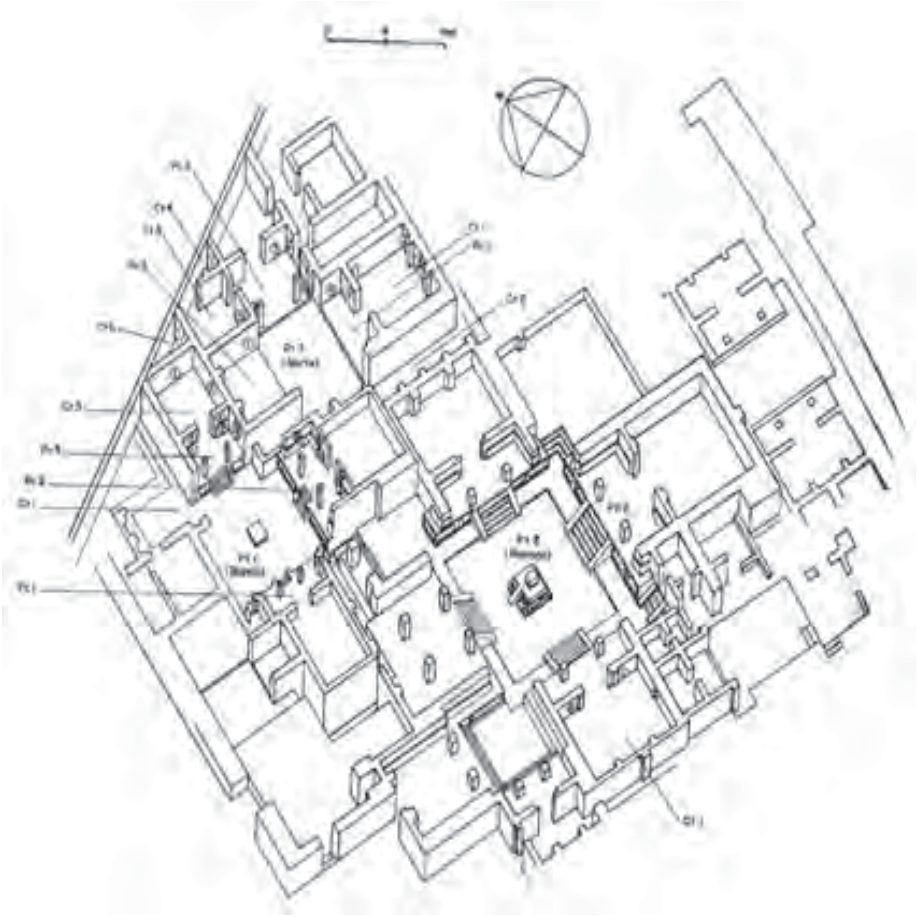
Los murales del conjunto arquitectónico de Atetelco proceden del Patio Blanco, el Patio Pintado, la Plaza Norte y de la sección sureste (Cabrera y Gómez 1998; Cabrera 1995 b: XXVIII, 2002: 140).

Fechamientos

Por el momento, la secuencia constructiva de Atetelco carece de dataciones precisas y se desconoce la secuencia de su desarrollo (Cabrera 2011: 2).

El Patio Blanco es anterior al Patio Rojo y al sector sureste (Cabrera 2011). El primero se encuentra en el segundo nivel constructivo y fue cubierto por el nivel del Patio Pintado. En ausencia de estudios que permitan aún realizar fechamientos precisos y confiables, R. Cabrera observó que la Plaza Norte se ubicaba en un nivel constructivo superpuesto al del Patio Blanco, y en el mismo nivel constructivo que el Patio Pintado. Aunque la secuencia cronológica de Atetelco permanece en debate, Cabrera consideró, con base en la estratigrafía de los niveles constructivos, que las pinturas del Patio Blanco corresponden a los años 350-450 d.C., mientras que las pinturas más tardías fueron pintadas entre 450 y 650 d.C. (Cabrera 1995 b: XXVIII). Es necesario cotejar estos fechamientos con base en los hallazgos de los estudios más recientes relativos a la cronología de las fases teotihuacanas.

El sector sureste excavado por Cabrera es contemporáneo al Patio Rojo, ubicado en el último nivel de ocupación teotihuacano (Cabrera 2011).



Proyección isométrica del plano de Atetelco. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, plano 18.1, p. 204.

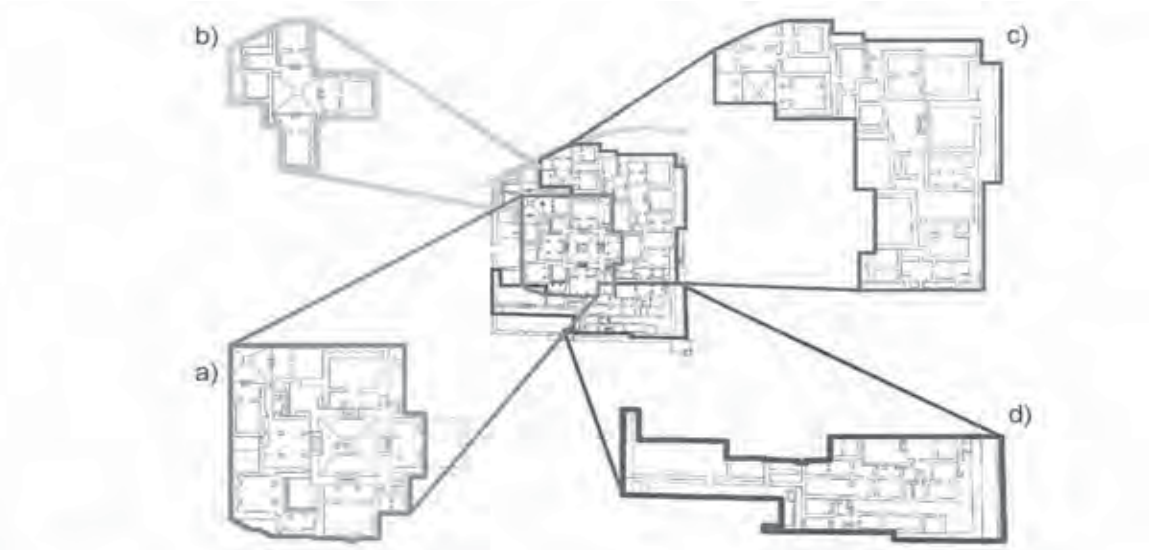
La secuencia cronológica de pintura mural de Atetelco fue estudiada con base en los criterios de datación característicos de distintas disciplinas. Además de los estudios de Cabrera, se ocuparon de la periodización de los restos materiales procedentes de Atetelco Carlos Margain, Rémy Bastién, René y Clara Millon, Arthur Miller, Diana Magaloni y Sonia Lombardo. Lombardo considera que los murales pintados en los siguientes espacios corresponden a la Cuarta Fase Estilística, ubicada en la fase Xolalpan:

- Patio Blanco: Pórtico 1, Pórtico 2, Pórtico 3. Segundo nivel constructivo según Cabrera.

- Adoratorio del Patio Pintado. Tercer nivel constructivo según Cabrera.
- Patio 3, Pórtico 2. Mismo nivel del Patio Pintado según Cabrera.

Según la propuesta cronológica de Lombardo, dos niveles constructivos se ubican en la fase Xolalpan.

La larga secuencia ocupacional de Atetelco y los motivos pintados los muros representan para Cabrera un indicador de *una actividad militar desde épocas muy tempranas* en el conjunto arquitectónico de Atetelco (1995 b: XXVIII).



Excavaciones de Atetelco

a) Sección "Patio Rojo", excavado por Pedro Armillas 1945.

b) Sección "Patio Blanco", excavado por Carlos Margain 1947.

c) Sección noreste, excavado por L. Sejourné 1980-82.

d) Sección Sureste, excavado por alumnos de la ENAH bajo la dirección de Rubén Cabrera y Sergio Gómez 1997-1998.

Dibujo tomado de Cabrera, 2011, p. 3.

Función del área urbana

El conjunto arquitectónico de Atetelco, con un área aproximada de 3600 m², tuvo dimensiones que lo sitúan entre los mayores conjuntos de la urbe. Tiene la traza de un típico conjunto arquitectónico. El área del conjunto fue ampliada hacia el

sureste donde se encontraron habitaciones con funciones domésticas (Cabrera 2011: 14).

Al parecer, Atetelco fue un conjunto arquitectónico teotihuacano relacionado con actividades de grupos militares, y no se caracteriza por presentar las funciones diagnósticas de un centro de barrio teotihuacano.

Especialización del conjunto

A diferencia de la pintura monumental de Tetitla, algunos autores identifican en Atetelco una temática dominante relacionada con la expresión marcial. Con base en la interpretación de la temática bélica en la pintura mural del conjunto, R. Cabrera considera que Atetelco *desempeñó una actividad más intensa en el campo al servicio de la* guerra *y de la militarización* (2002: 159).

Cabrera sostiene que la estratigrafía y la temática general de la pintura mural del conjunto indican que la actividad militar que caracterizó a Atetelco se mantuvo desde épocas tempranas (2002).

Clase compositiva. Interpretaciones

Patio Blanco

En opinión del arqueólogo R. Cabrera, el Patio Blanco contiene los murales más antiguos excavados a la fecha en Atetelco.

El sector conocido como Patio Blanco se ubica en el sector noroeste del conjunto arquitectónico. Se compone de tres edificios porticados distribuidos alrededor de un altar central. Las pinturas murales de los tres edificios porticados tienen una estructura compositiva semejante, en la cual hay una división entre la parte baja y la parte alta de los muros; cada una de estas secciones tuvo un tema principal y estaba rodeada por cenefas características.

El programa narrativo de los murales del Patio Blanco ha sido parte de la argumentación de hipótesis que sostienen la presencia de fuertes organizaciones

militares que conformaban la estructura del gobierno teotihuacano (Millon 1988 c; Sugiyama 2002; Cabrera 2002; Headrick 2007).

En la parte baja de los muros de los pórticos del Patio Blanco se pintaron imágenes interpretadas como procesiones de coyotes, de sacerdotes y de jaguares y coyotes; estos personajes no se encuentran en actitud de ofrendar algo, sólo conforman secuencias de motivos idénticos, en las cuales se despliega su carácter colectivo y sus atributos distintivos. Las escenas de procesión están rodeadas por cenefas en algunas de las cuales fueron pintados motivos discretos que se sobreponen a franjas integradas por varios elementos (Cabrera 2002: 140). En la parte superior de los muros de los tres pórticos se pintaron retículas con diversos personajes inscritos.

Destaca el Pórtico 2 o Pórtico Este en el cual, a ambos lados del vano de la puerta, alternan figuras identificadas como *coyotes y jaguares en procesión*. En la retícula de parte superior del muro se insertaron imágenes antropomorfas que han despertado el interés de varios investigadores, en parte debido al lugar importante que ocupan en la estructura compositiva de los murales y del patio mismo, pues se ubican en el eje que marca la distribución simétrica de las pinturas del patio. Se trata de las imágenes repetidas de un personaje lujosamente ataviado, que porta una trompeta de caracol y un posible *báculo o bastón de mando.* El personaje fue identificado tempranamente por Séjourné como *Quetzalcóatl* (Séjourné 1956: 145). Imágenes de personajes con los mismos atributos se pintaron en un cuarto que corresponde al Patio Pintado, construido en época posterior, lo cual podría señalar que, con el tiempo, se desplazó la función a la cual estaba dedicado el pórtico del Patio Blanco hacia un interior del Patio Pintado; es decir que espacios distintos cumplieron con funciones similares en distintas etapas constructivas. Llama la atención la ausencia de las imágenes del resto de los personajes pintados.

En los pórticos Sur y Norte del Patio Blanco, A. Headrick identificó imágenes de representantes de órdenes militares que participaban en el gobierno

teotihuacano, destacando así la relevancia de Atetelco en el diseño urbano teotihuacano, como lugar dedicado a funciones militares articuladas con la estructura gubernamental de la urbe (Headrick 2007). Otros conjuntos arquitectónicos a los cuales se han atribuido funciones semejantes a Atetelco son Techinantitla y Tlacuilapaxco (R. Millon 1988), en el llamado Barrio de las Pinturas Saqueadas; a diferencia de los dos conjuntos antes mencionados, destaca en Atetelco la relativa independencia y la lejanía espacial respecto de las grandes estructuras que conforman el centro cívico de la urbe.

Como otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, en los muros de Atetelco se pintaron en las partes bajas de algunos muros escenas identificadas como procesiones; lo distintivo del Patio Blanco es que no se trata de procesiones de ofrendantes. Los personajes antropomorfos del Patio Blanco portan distintos objetos en una mano, pero no ofrecen libaciones de líquidos, como también ocurre entre los murales del Cuarto 1 del Gran Conjunto y en el Pórtico 19 del Conjunto del Sol, en donde, a semejanza del Patio Blanco, los personajes se muestran llevando cuchillos con corazones ensartados, aunque los vestidos y tocados de los personajes en ambos conjuntos son distintos; hubo imágenes de procesiones, pero no de ofrendantes, en los muros del Cuarto 1 de la Plataforma 14 de la Zona 3, y en otras locaciones.

Si la interpretación funcional de este sector de Atetelco dependiera de la pintura mural, podría considerarse que, en la época en la cual se mantuvo en actividad el Patio Blanco, éste estuvo dedicado a las actividades de un grupo administrativo/militar. Ese sector estuvo relacionado con la expresión de la alta jerarquía de algunos ocupantes del conjunto arquitectónico.

Patio Pintado, Patio 2 o Patio Rojo

R. Cabrera considera al Patio Pintado como la sección *más importante* del conjunto arquitectónico, lo cual es plausible pues se sitúa en la distribución arquitectónica como la plaza principal del conjunto. Se trata de un gran patio rodeado por cuatro grandes basamentos. La evidencia arqueológica sugiere que

las fachadas de los edificios estaban totalmente pintadas (Cabrera 2002: 150) y que el motivo dominante en las pinturas eran las serpientes, los cuchillos, los corazones y el motivo llamado *chevron*. En el altar del patio, según la interpretación de A. Miller, dominaban los motivos acuáticos (1973: 164).

El único sector de Atetelco que tiene imágenes de la pintura mural publicadas con el motivo de ofrendantes es el Cuarto 1 del Patio Pintado. El hecho de que las imágenes se pintaran al interior de un recinto cerrado y no en un pórtico, como en el Patio Blanco, implica que eran pertinentes para un número de espectadores más limitado. Se trata de las imágenes de personajes cuyos atributos también aparecen en el Patio Blanco, sólo que, a diferencia de este último, en el Patio Pintado los personajes ataviados con atributos idénticos aparecen en actitud de derramar líquidos con flores y además el personaje se presenta como busto. La imaginería relacionada con el sacrificio de sangre que se desplegaba en los muros al aire libre en el Patio pintado contrasta con la ofrenda de líquido con flores pintada en el interior del Cuarto 1.

En la pintura mural de otras locaciones teotihuacanas como La Ventilla 1992-1994, los motivos de ofrendantes antropomorfos de perfil se han asociado con funciones administrativas de los edificios. En los murales del Patio Pintado de Atetelco es difícil distinguir una imaginería *cívico-religiosa* de una *administrativa.* Esta última tendría un apoyo visual en los murales de una etapa constructiva anterior, en el Patio Blanco, donde las imágenes de posibles funcionarios de la administración teotihuacana se desplegaron generosamente en los muros.

Patio Norte

El Patio Norte estaba conformado por estructuras arquitectónicas de menores dimensiones que las del Patio Pintado. Dominan los motivos relacionados con la ritualidad, algunos animales, armas y el sacrificio de sangre.

En los muros del Pórtico Este o Pórtico I del Patio Norte se encuentran pintados *aves y coyotes sobre un pedestal*.

En el Pórtico Norte se encuentran pintados motivos identificados como *guerreros con trajes de jaguar* y *flechas y corazones sangrantes* (Cabrera 2002: 153).

En los muros del Cuarto 1 se pintaron motivos identificados como *escudos.* En el Corredor 2 se pintaron motivos identificados como *biznagas y cuchillos sangrantes* que en la parte superior tienen pintada la imagen de un elemento circular del cual emerge una garra de ave (Séjourné 1966b: 259). La estructura de este mural sugiere que se recurrió a una combinación de recursos compositivos entre los cuales se presenta la reducción metonímica o la sinécdoque.

Por oposición a lo observado en los murales del Patio Blanco, en la imaginería desplegada en la pintura monumental de este sector no hizo énfasis en la exhibición directa de títulos o signos de alta jerarquía por medio de imágenes de ropajes ostentosos; en el Patio Norte, además de un mural en el cual se conservan restos de un personaje antropomorfo con rica parafernalia militar, se prefirió la antropomorfización de las imágenes de animales, sin más atributos agregados a su cuerpo que unos tocados con penachos. La antropomorfización se obtuvo por medio de actitudes humanas

Sector Sureste de Atetelco

Continúan actualmente los estudios arqueológicos en este sector, dirigidos por el arqueólogo Rubén Cabrera, quien recientemente publicó dibujos y estudios de la pintura mural (2011).

A juzgar por los fragmentos de murales del Sector Sureste publicados, hubo en Atetelco, como en Tepantitla, Tetitla y en el Templo de la Agricultura, motivos antropomorfos presentados en actitudes de menor rigidez, respecto del canon compositivo teotihuacano, si se comparan con las composiciones de los otros sectores del conjunto.

Zotlán Paulinyi estuvo encargado de los estudios de varios murales de este sector, en el cual encontró un programa narrativo relacionado con el personaje del hombre-pájaro (2011). En los murales de Atetelco, el hombre pájaro es una figura

sin connotaciones marciales evidentes, que tuvo correlatos en la pintura mural del Conjunto del Sol y también en Zacuala, a juzgar por el grafema del pectoral que caracteriza la imagen de un ave de la pintura mural de este último conjunto.

Corpus

Atetelco PATIO BLANCO. Xolalpan

El Patio Blanco está compuesto por un adoratorio central y tres edificios porticados conocidos como Templo Norte, Templo Este y Templo Sur. En los pórticos de estos edificios se conservan restos de pinturas murales con composiciones estructuradas de la misma manera. En la parte baja de los muros de los pórticos se conservan composiciones de la Clase A que comparten el tema de las figuras antropomorfas y zoomorfas en procesión; estas composiciones están rodeadas por cenefas.

En la parte alta de los muros se conservan restos de imágenes de retículas formadas por bandas diagonales formadas por motivos distintos. Dentro de cada retícula se inscriben imágenes de personajes antropomorfos y antropozoomorfos, un mismo motivo repetido en cada muro. A su vez, la composición pictórica de la parte alta de los muros está rematada por cenefas distintas. En distintas posiciones compositivas de las pinturas de los Pórticos se pintaron motivos que pueden ser considerados como grafemas. Los posibles grafemas pueden encontrase entre las composiciones con base referencial naturalista, pintadas en la parte baja de los muros; también en los espacios que se establecen como los vanos que forma la retícula pintada en la parte alta de los muros hubo posibles grafemas, los cuales también están presentes en las cenefas que rodean los dos sectores en los cuales está dividido cada muro, en forma de elementos discretos sobrepuestos a las bandas que las conforman. Hay posibles grafemas entre las imágenes de los atavíos de todos los personajes inscritos en la retícula.

Atetelco PATIO BLANCO CORREDOR 1. Xolalpan

Dos personajes antropomorfos con pies deformes

En el Corredor 1 del Patio Blanco hay restos de pinturas murales que fueron fechadas por Cabrera hacia 300 o 400 d.C. Se trata de fragmentos de composiciones pictóricas cuyo tema involucraba a dos personajes antropomorfos con los pies deformes. En una de ellas se conservan restos de lo que se ha interpretado como un numeral, por este motivo se considera que posiblemente hubo grafemas entre los motivos pintado en el Corredor 1, aunque también pudo haber grafemas sobre el cuerpo de uno de los personajes.

Posible grafema en el Mural 2 del Corredor 1 del Patio Blanco:

AT MU GD (Núm. 8?)
AT MU CU GD (VB 49 ESPIRAL DOBLE 2012)

Es posible que en la frente de los personajes pintados en el Corredor 1 se encuentre pintado o tatuado un signo clasificado por Langley como:

AT MU FTE GD (L 96 GOGGLES 1986)

Este signo ha sido asociado con deidades acuáticas mesoamericanas, y también ha sido considerado en la plástica teotihuacana como un posible signo de muerte (Langley 1986: 261). En caso de tratarse de un grafema, su valor probablemente sería logográfico, pues no hay evidencia de una articulación que sugiera fonetismo.



Atetelco. Patio Blanco. Corredor 1. Dibujos tomados de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18. 10 y 18.11, pp. 214-215.

El elemento que se ha interpretado como un numeral está colocado a un lado de la imagen de la cabeza del personaje que Séjourné identificó como Nanahuatzin, personaje mitológico conocido por medio de los *Anales de Cuauhtitlan* (Cabrera 1995 d: 215). Esta identificación no explica la distribución de las figuras en las pinturas murales del Corredor 1, ni las diferencias en la anatomía –un personaje presenta los dos pies deformes, mientras que otro sólo uno-, el atavío –claramente se oponen dos personajes distintos cuyos vestidos subrayan su diferenciación-, y la pintura corporal o tatuajes de los personajes.



Según dibujo publicado por Séjourné, 1966 a, fig. 136.

Entre los sellos de cerámica publicados por Séjourné (1966 a), hay un motivo que semeja la pintura corporal del personaje pintado en el Corredor 1; posiblemente algunos sellos de cerámica pudieron ser usados para la pintura corporal de determinados personajes.

Atetelco PATIO BLANCO TEMPLO NORTE. Xolalpan ¿Funciones de tipo administrativo?

Los murales del Templo Norte del Patio Blanco de Atetelco pertenecen, como los del Templo Este y el Templo Sur, al segundo nivel ocupacional del sitio y fueron fechados por Cabrera hacia los años 300 y 400 d.C. (1995 d);[1] R. Millon los sitúa en la fase Metepec (1988 a), mientras que Lombardo los ubica en la cuarta fase estilística, en la fase Xolalpan, de 450 a 700 d. C. (1995).

Templo Norte. Parte baja del muro

Una escena naturalista identificada por Séjourné como *danza de los guerreros,* debido a las huellas que rodean al personaje, se encuentra pintada en la parte baja del muro. Debido a que los personajes se representan armados con dardos y portando corazones ensartados en cuchillos, el tema general de la escena, y de la cenefa que la rodea, se ha interpretado como relacionado con el militarismo y el sacrificio humano (Cabrera 2002: 147).

[1] Este fechamiento corresponde a la primera mitad de la fase Xolalpan, según la nueva cronología propuesta por Beramendi et al. (2008).



Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.7, p. 211.

Otras escenas que refieren al sacrificio de corazones por medio de la pintura monumental se encuentran en el Conjunto del Sol y en La Ventilla. Ni en La ventilla ni en Atetelco el tema del sacrificio de corazones se encontraba en los muros de la Plaza Principal, lo cual permite sugerir que en Teotihuacan, este tipo de actividad fue de acceso restringido.

Cenefa

Como en la cenefa del Templo Sur, en las de la composición de la parte baja del muro del Pórtico del Templo Norte se pintaron elementos identificadores. En este caso se trata de cabezas antropomorfas frontales con anteojeras y un tocado de plumas con el signo Triángulo y Trapecio colocado en la posición de posible grafema: al centro del tocado. Estas cabezas antropomorfas frontales, pese a que portan anteojeras, carecen del conjunto de rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas teotihuacano. La pintura facial, las anteojeras y parte del tocado pintados en los personajes de la cenefa y en los de la imagen central de la parte baja del muro coinciden; aunque hay detalles que no coinciden, hay vínculos de coherencia temática entre la cenefa y la escena central que permiten suponer que los componentes de la cenefa refieren a los personajes del centro compositivo, reiterando la referencia.

Posible grafema que forma un compuesto en la imagen del tocado de la parte baja del muro del Pórtico 3 del Patio Blanco:

AT MU GD? (L 125 KNIFE 1986)

Los siguientes posibles grafemas fueron pintados en los tocados tanto en la composición de la parte baja del muro, como en las imágenes de los tocados de los personajes en la parte alta del muro:

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Entre los posibles grafemas pintados en las imágenes en la parte baja del muro también se encuentra:

AT MU GD (L 21 BOW 1986)

Templo Norte. Parte superior del muro

En las intersecciones de la retícula pintada en la parte superior de los muros del Pórtico 3 se superpusieron imágenes de medallones con la figura de un ave marcada con un signo Triángulo y Trapecio y un signo Nudo a manera de tocado. Al interior de la retícula se repiten imágenes de individuos ricamente vestidos y armados, que portan cetros marcados con los signos Triángulo y Trapecio y Nudo, señalando la concordancia temática entre las figuras de aves y las antropomorfas, posiblemente ambas figuras referían al mismo grupo social. Conforme con la interpretación de una temática general de tipo militar de las imágenes de Atetelco, R. Cabrera coincide con varios autores en la identificación de estos personajes como *caballeros águila*. Tanto las imágenes de estos personajes como los que se presentan en la retícula del Pórtico 2 llevan un lanzadardos ritual en una mano, se trata de un objeto identificado como símbolo panmesoamericano de poder (Slater 2011); lo cual es coherente con la hipótesis de la relación entre los personajes pintados en el Patio Blanco de Atetelco y la estructura gubernamental teotihuacana.



Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.8, p. 212.

En las intersecciones de la retícula pintada en los muros del Pórtico del Templo Norte o Pórtico 3 del Patio Blanco, se encuentran imágenes de posibles grafemas, se trata de varios signos clasificados por Langley como *signos de notación*, aunque, como se verá más adelante, hay otra interpretación posible de este motivo.

Posibles grafemas pintados en la parte alta del muro del Templo Norte del Patio Blanco:

AT MU Retícula GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + -L 19 BIRD DORSAL 1986)

Es necesario subrayar que Langley incluyó el motivo con forma de ave como un signo de notación *no comprobado*; es posible también interpretar que los medallones, en este caso, incluirían imágenes estructuradas sobre una base

icónica, pero que la imagen del ave se presentó con un posible grafema compuesto, colocado en el tocado:

AT MU TOC GC (L 21 BOW 1986 + L 211 TR 1986)

Posibles grafemas en el tocado del personaje antropozoomorfo:

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

En el Mural 3 del mismo pórtico hay imágenes antropomorfas inscritas en los vanos que forma la retícula. Antepuestas a éstas se pintaron imágenes de aves y gotas. La posición compositiva de las últimas podría indicar que se trata de grafemas, aunque es necesario considerar una interpretación como escenas compuestas según un principio de coherencia icónica, en las cuales se pintó a un personaje armado que un objeto largo golpea un ave, una posible escena de sacrificio de pájaros, una actividad ritual que fue importante y frecuente en Teotihuacan, a juzgar por las imágenes de la plástica. Me parece que se trata de una composición de Clase C o mixta, puesto que hay posibles grafemas en la imagen del tocado.



Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, 1995, lám. 26, p. 224.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 48.

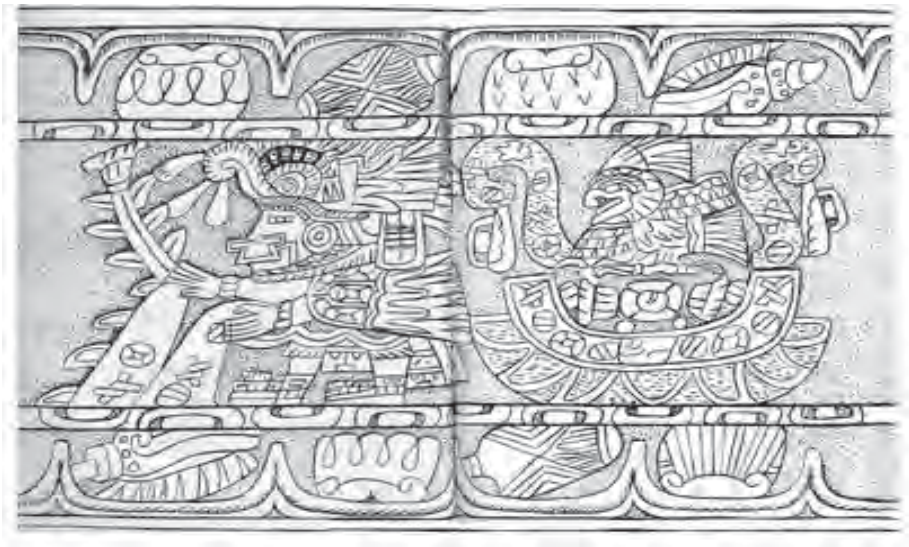


Imagen tomada de Séjourné, 1966 b*,* fig. 38.

En cuanto a las imágenes que se encuentran en los cruces de la retícula, me parece , más que grafemas, podría tratarse de imágenes naturalistas de aves de sacrificio, colocadas sobre un recipiente ritual, visto desde arriba; imágenes análogas en una proyección lateral se pueden ver en las dos láminas anteriores.

En la composición del Pórtico 3 del Patio Blanco, los personajes antropomorfos estructurados mediante principios de coherencia icónica, comparten posibles grafemas distintivos con otras figuras antropozoomorfas del mismo pórtico. Los personajes antropomorfos del Pórtico 3 tienen un elemento antepuesto con forma de ave que podría relacionarlos con el motivo del ave

antropomorfizada pintada en la retícula del muro contiguo, aunque más bien parece que en el muro que nos ocupa, el tema principal fue el sacrificio de aves llevado a cabo por importantes personajes que portaban dardos.

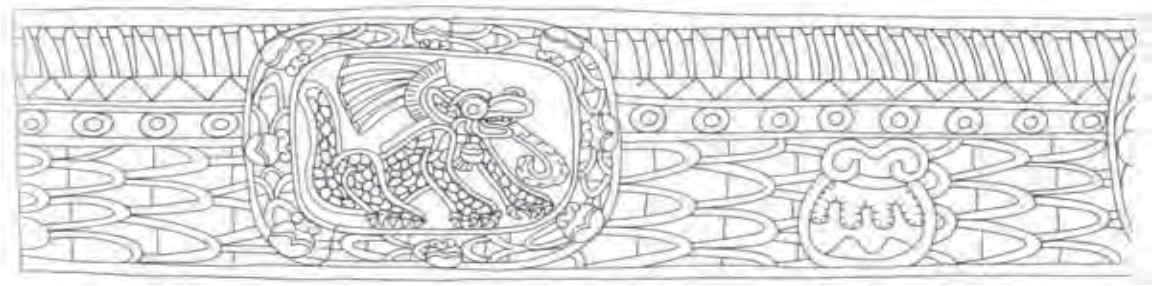
Si el ave antepuesta a la figura antropomorfa fuera un grafema, posiblemente se trataría de un indicador genérico de la identidad del conjunto de los personajes aludidos en el programa narrativo de los murales del Pórtico 3.

Posible grafema en el Mural 3 del Pórtico 3 del Templo Norte del Patio Blanco:

AT MU GD? (ave 1)

Cenefas del Pórtico 3 del Templo Norte del Patio Blanco. Xolalpan

En las cenefas que rodean las imágenes de la porción superior de los murales del Pórtico 3 del Templo Norte están pintadas franjas de elementos que Cabrera identifica como *plumas con conchas sobrepuestas*. Sobre las franjas formadas por posibles imágenes de plumas se sobreponen cartuchos o medallones que en su interior presentan una imagen zoomorfa de perfil que porta un tocado. La imagen del zoomorfo muestra un pectoral de concha y se rodea de posibles conchas que rodean la forma del cartucho.



Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Según dibujo publicado por Beatriz de la Fuente, fig. 18.9, p. 213.

Debido a la coherencia entre las imágenes de tocados, es posible que el zoomorfo de la cenefa aluda a las imágenes de coyotes pintadas en el Templo Sur del mismo patio. Posiblemente también se representó a este personaje en una etapa constructiva posterior, en el Pórtico 1 del Patio Norte de Atetelco, puesto que los

antropomorfos se presentan con el mismo tocado y con la misma textura a manera de piel, lo cual de nuevo apunta, ya sea a una coherencia funcional entre espacios arquitectónicos de etapas constructivas distintas o a una continuidad en la pertinencia de las imágenes semejantes.

En el Pórtico del Templo Sur, las cenefas ubicadas en la parte superior del mural fueron compuestas con el mismo principio estructural: unas franjas integradas por motivos repetidos, son interrumpidas por imágenes de medallones con signos discretos. Los signos que interrumpen la continuidad del diseño de las franjas de la cenefa del Templo Norte pueden constituir reducciones metonímicas de imágenes alusivas a determinados héroes culturales; tal vez también se encuentra la imagen de un héroe cultural en la cenefa de la parte baja del muro del Templo Norte; las alusiones a héroes culturales pueden contener o ser grafemas, como es el caso de la cenefa de la parte inferior del mural del Templo Sur. Se tata de composiciones complejas en las cuales a un elemento con posible valor locativo indicado por medio de las franjas que componen el cuerpo de las cenefas, se agregan otros componentes especificadores como los zoomorfos del Pórtico 3 del Templo Norte, o indicadores de acciones, como en la cenefa de la parte alta del mural del Templo Sur.

En el caso de la cenefa superior del Templo Norte, el elemento identificado como L 186 SHELL BA 1986 pudo constituir un grafema o algún tipo de símbolo de estatus. El cartucho que acompaña a dicho elemento parece tener inscrita una imagen construida mediante principios de coherencia icónica, en la cual se representó un posible grafema.

Como sucede en ocasiones con las imágenes interpretadas como corazones y conchas en la imaginería teotihuacana, no es claro si se trata del elemento L 186 SHELL BA 1986 o de la imagen de un corazón, en cuyo caso conviene considerarlo como L 123 HEART PARABOLIC 1986.

Posibles grafemas en la cenefa de la parte superior del muro del Templo Norte del Patio Blanco:

AT MU CEN GD (L 186 SHELL BA 1986 ? o L 123 HEART PARABOLIC 1986 ?)

Las cenefas en la pintura teotihuacana pueden presentar múltiples elementos clasificados como *signos de notación*. Véase por ejemplo la cenefa de la Plataforma 1 de Zacuala que se reproduce a continuación. En esta cenefa se puede observar que algunos *signos de notación* están en el interior de cartuchos, cuyo tema general a su vez alude a actividades rituales.



Zacuala Patios Plataforma 1 Murales 2-3, dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 20.2, p. 313.

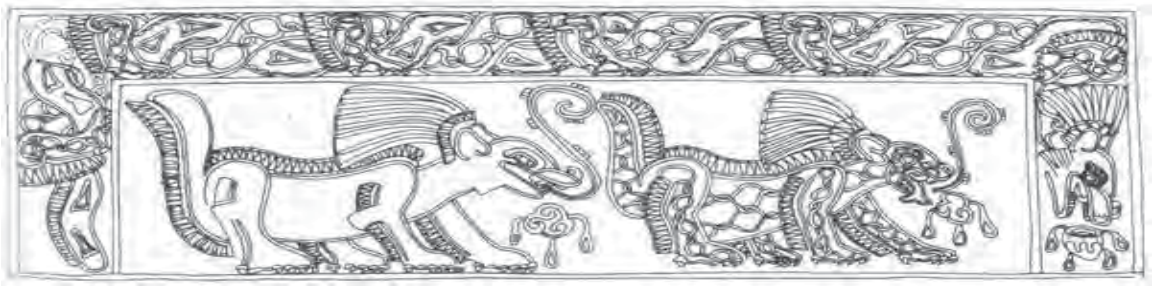
En el caso del Pórtico Norte de Atetelco, la imagen de la parte inferior del muro y la cenefa de la parte superior, armonizan con un tema general relacionado con rituales de ofrenda de corazones. En tal contexto plástico se encontrarían los posibles grafemas. El que se ubiquen en el pórtico de un patio ritual indica que estarían a la vista de los usuarios del patio, y que el emisor de los murales contaba con el efecto estético producido por éstos sobre una determinada comunidad con acceso permanente o esporádico a un patio de congregación, es decir, el emisor contaría con cierta difusión del contenido de las imágenes y grafemas.

Atetelco PATIO BLANCO TEMPLO ESTE. Xolalpan

Como se mencionó, Annabeth Headrick, con base en una propuesta de Linda Schele, sostiene que en el Templo Este del Patio Blanco, un edificio un poco mayor que los del lado Norte y Sur del mismo patio, se pintó la imagen de un gobernante teotihuacano (2007: 27-28). Rubén Cabrera, por su parte, publicó una propuesta compatible con la antes mencionada, en la cual considera que tanto las imágenes antropomorfas que forman parte de la retícula pintada en la parte superior del muro, como las imágenes zoomorfas de la parte inferior, se relacionan con los gobernantes, aunque de un modo no especificado. Cabrera encuentra que

en estas figuras se combinan atributos de dios, gobernante, sacerdote y guerrero (2002).

Templo Este. Parte baja del muro



Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.4, p. 207.

En el ensamble arquitectónico simétrico que limitaba al Patio Blanco, el Templo Este fue el edificio principal.

En la parte baja de los muros del Templo Este se pintó una composición de la Clase A, enmarcada por una cenefa construida, a su vez, conforme principios de coherencia icónica. En esta cenefa, como en las figuras antropomorfas pintadas en la imagen central, no se observan grafemas. Los signos que anteceden a las figuras zoomorfas pintadas en la parte baja de los muros conforman elementos que se integran al resto de la composición con base en la coherencia icónica entre motivos figurativos. Se trata de signos con la configuración de L 221 TRISPIRAL 1986, pero su uso muestra una concepción naturalista de la imagen: se trata de felinos devorando corazones. Como en otros componentes del programa pictórico del Patio Blanco, en la cenefa se reiteró el tema del centro compositivo.

Templo Este. Parte superior del muro

A continuación se presenta el dibujo de la retícula de la parte alta del muro, donde según algunos autores se pintó la imagen de un gobernante teotihuacano.



Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.5, p. 208.

Según la propuesta de Headrick (2007), los atributos de tal cargo que se muestran en la pintura son la cabeza del ave en el tocado, que junto con el cetro, identifican al portador con el *axis mundi;* la autora considera que la cabeza del ave en esa posición es un índice que relaciona al cuerpo del personaje con varias imágenes del árbol cósmico. Headrick escribe al respecto:

> Como sus predecesores olmecas, los reyes mayas adoptaron la imaginería del árbol, posicionándose a sí mismos como árboles y portando pájaros en sus tocados (2007: 28).

Conforme con las observaciones de imágenes de aves en ropajes y tocados transmitidos por distintos medios de la plástica teotihuacana, es posible afirmar que la posición en el tocado en la cual se encuentra el ave del Templo Este corresponde a un posible grafema, el cual, en efecto, podía ser un índice de estatus y/o cargo, pero antes de determinar la identidad del personaje de Atetelco, es necesario aproximarse a la explicación coherente del énfasis en la pluralización de imágenes idénticas en el muro; así como la explicación de otras apariciones de

la imagen de la cabeza de pájaro en la pintura mural de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, como por ejemplo, en el Conjunto del Sol, también en el Gran Conjunto ubicado en la Zona 11, donde en el Cuarto 1 y en el Pórtico 1 se presentan secuencias de personajes de perfil, ataviados con un gran tocado de plumas que se identifica por una secuencia horizontal de tres cabezas de aves. Los personajes se presentan en una actitud comparable con la de los personajes del Templo Este y también portan un cetro que remata en una voluta. Resultará necesario explicar la secuencia de personajes con atributos idénticos y su presentación de perfil, que contrasta con otras imágenes de la pintura monumental teotihuacana en las cuales la cabeza del ave al centro del tocado de plumas se presenta en personajes frontales, como es el caso de las llamadas Diosas Verdes de Tetitla y otros personajes. Hay además, en la plástica teotihuacana, imágenes de personajes con vestidos diversos que portan cetros.

Otras cabezas de aves se encuentran como posibles índices de estatus o incluso como posibles componentes de nombres personales en grafemas en otras posiciones del cuerpo; es el caso de la imagen que sigue, que fue tomada de una figurilla de cerámica procedente de las excavaciones de Séjourné:



Imagen según Séjourné, 1959, figura V.24.

Siguiendo a Headrick, la nariguera con colmillos identifica al personaje del Templo Este con deidades acuáticas; la trompeta de caracol, en Mesoamérica se utilizaba para llamar a eventos públicos; el cetro formado por un espejo en forma de flor, simbolizaba el contacto de un líder bélico con el mundo sobrenatural; en la punta del cetro hay la imagen de un nudo que ata la punta de un proyectil ritual en forma de voluta flamígera (2007: 32). Prácticamente todos los motivos mencionados tienen correlatos entre las imágenes de los signos de notación clasificados por Langley, sin embargo, posiblemente no todos constituyen grafemas y, desde luego, no todos los componentes mencionados pertenecen a estructuras sígnicas semejantes, por tanto, la significación cuyo vehículo fueron las imágenes de estos posibles atributos de cargo se construyó de distintas maneras.

Considero que es posible afirmar que las imágenes de algunos tocados teotihuacanos portaban grafemas que referían a cargos, no a nombres personales de personajes relevantes en la vida social teotihuacana. Por las características de sus componentes, la mayoría de las veces es posible suponer que dichos grafemas tenían valores logográficos y no fonéticos. Dado el repertorio limitado de formas entre las imágenes plásticas teotihuacanas, es difícil distinguir entre atributos con formas simbólicas que referían a amplios temas culturales y signos más específicos, posiblemente con valores establecidos como signos logográficos. Para proponer valores se recurre a analogías estructurales con imágenes con valores logográficos conocidos, en diversas muestras mesoamericanas (Kelley 1982; Zender 2009).

A diferencia de las composiciones pintadas en el Pórtico Norte y en el Pórtico Sur del Patio Blanco, en el Pórtico Este llama la atención la casi total ausencia de posibles grafemas entre las imágenes pictóricas. La excepción la constituye el mencionado elemento en forma de cabeza de ave que remata la imagen del tocado, y la voluta que se encuentra junto a éste. Se trata de réplicas de signos que funcionaron como posibles grafemas.

Posibles grafemas en los murales del Pórtico Este del Patio Blanco:

AT MU TOC GD (L 108 HEAD BIRD 1986)
AT MU TOC GD (L 77 FLAME 1986)

Estos motivos se encuentran en una posición compositiva que permite considerarlos como grafemas identificadores del cargo del personaje al cual se asocian.

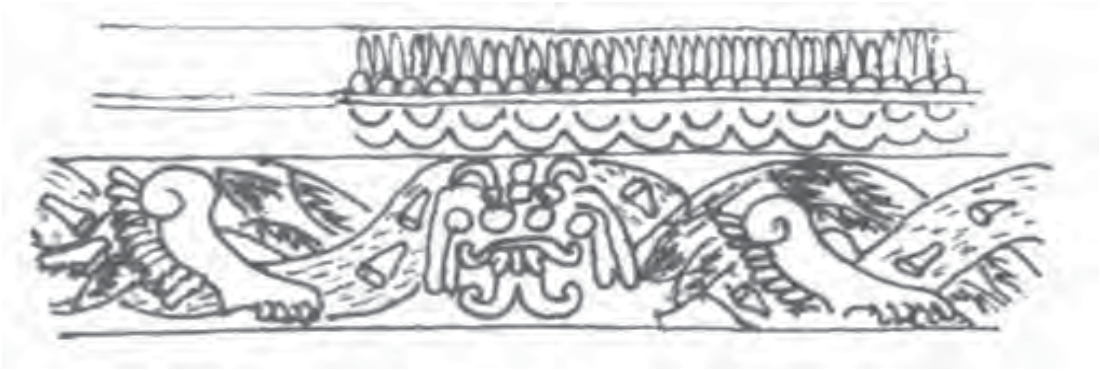
Cabrera señala que la imagen de la lechuza pintada en las intersecciones de la retícula del Pórtico 1 y del Pórtico 3 se relaciona con un *grupo dinástico* y con un *culto guerrero*; mientras que la imagen de la trompeta de caracol se relaciona con el militarismo y la autoridad. El arqueólogo se basa en la evidencia de documentos que muestran imágenes de *reyes aztecas* que ordenan ataques guerreros mediante trompetas de caracol (2002: 144). Aunque es más probable que se trate de la imagen naturalista de un ornamento corporal con valor simbólico, posiblemente también el motivo de la nariguera que porta el personaje pintado en la retícula puede ser interpretado como grafema. En tal caso se trata del signo clasificado por Langley como:

AT MU Rostro GD? (L 150 NOSE PENDANT FANGED 2002)

En este Pórtico no existen más posibles grafemas que compitan por la atención del espectador con la composición de base naturalista.

Templo Este. Cenefas

En la cenefa que remata la parte superior del muro se han identificado imágenes de una banda de piel de coyote atravesada con espinas de maguey. Dicha banda se entrelaza con otra, marcada con imágenes de cuchillos. Sobre estas bandas se sobrepone un elemento con forma de cabeza frontal con los rasgos del Dios de las Tormentas (Cabrera 2002: 144). Si se trata de un grafema, éste no sería el elemento que Langley clasifica como L 230 HEAD STORM GOD 2002. En este caso, debido a las diferencias en la configuración de las imágenes, conviene señalarlo como un signo distinto.



Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Dibujo tomado de Cabrera, 2002, fig. 2d, p. 145.

La cenefa que remata la retícula contiene un signo especificador: una cabeza frontal con los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas. Podría tratarse de un grafema, pero también pudo ser una reducción por medio de recursos de la sinécdoque de una figura antropomorfa con valor naturalista.

Posible grafema en la cenefa del templo Este del Patio Blanco:

AT MU CEN GD (VB 62 CABEZA DIOS TORMENTAS FRONTAL 2012)

Una imagen identificada como una serpiente con cabeza de coyote enmarca el vano de la entrada del Pórtico 2 (Cabrera 2002: 146). No porta grafemas.

PATIO BLANCO TEMPLO SUR. Xolalpan

Con base en la secuencia de las etapas constructivas de Atetelco, Cabrera propone que los murales de los pórticos del Patio Blanco fueron pintados entre los años 300 y 400 d.C. y corresponden al segundo nivel ocupacional de la locación (Cabrera 1995 d: 209).

Templo Sur. Parte baja del muro

En la parte baja de los muros del Templo Sur hay un motivo que Cabrera identificó como un escudo, se trata de un cartucho con líneas diagonales colocado a lo largo de la cenefa y en cada una de las figuras zoomorfas del centro compositivo (1995

d: 204-205). Se trata de una identificación naturalista que constituye un apoyo para la interpretación de la temática general del mural como *militar*.

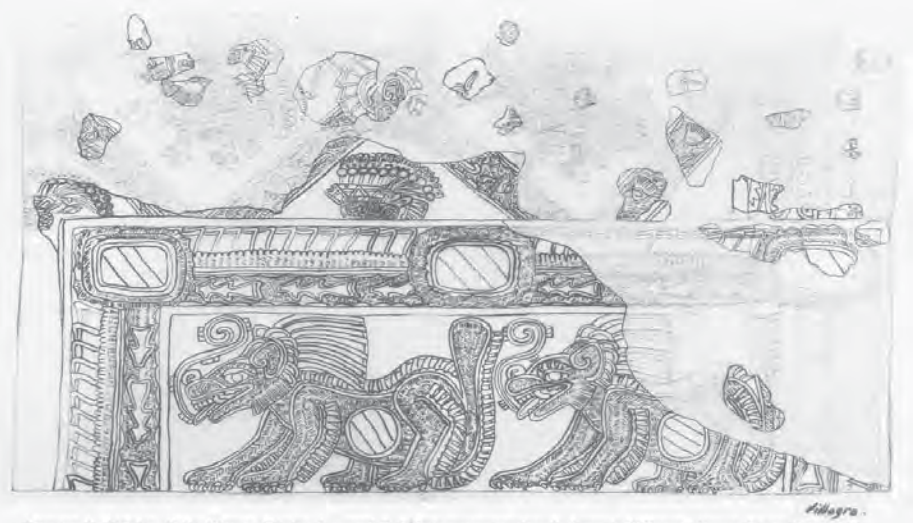


Lámina 6. Atetelco. Patio Blanco. Pórtico 1, mural 3. Dibujo reconstructivo de Agustín Villagra. Acervo fotográfico del IIE.

Atetelco. Patio Blanco. Templo Sur. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, lám. 6, p. 218.

El motivo de las franjas diagonales fue mencionado por Langley y clasificado como *signo de notación*, podría tratarse de un grafema:

AT MU Cuerpo de cánido GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986)

Cenefa

El signo con franjas diagonales que aparece en Atetelco, tiene una posible réplica en los murales de los Árboles Floridos de Techinantitla, pero como un posible grafema con valor toponímico. En el caso de Atetelco, sin embargo, la posición del elemento con bandas diagonales no aporta información acerca de su posible valor; las imágenes de zoomorfos no presentan con frecuencia posibles grafemas. Aparentemente, el signo con las bandas diagonales no es la imagen de un componente del atavío del *coyote*, como el pectoral o collar que porta el elemento zoomorfo de la cenefa del Templo Norte. La estructura compositiva de los murales en los Pórticos del Patio Blanco permite suponer que, si en las cenefas se

pintaban grafemas, entonces tanto la cabeza frontal con anteojeras del Templo Norte, como las bandas diagonales del Templo Sur pueden ser tales, tanto por su ubicación en la estructura compositiva, como por su presencia en otras composiciones teotihuacanas que incluyen elementos en la posición de grafemas. En cuanto al valor del signo en la cenefa, toda la imagen parece referir al sacrificio de sangre, posiblemente de cánidos, asociado con grupos sociales identificados con estos últimos; el valor del posible grafema debía estar acorde con el tema general de la composición.

Templo Sur. Parte superior del muro

En los muros laterales del Pórtico del Templo Sur hay figuras antropozoomorfas inscritas en la retícula. Las figuras antropozoomorfas fueron identificadas por Cabrera como *caballeros coyote* (2002: 147).

A manera de tocado, el personaje antropozoomorfo porta el signo clasificado como:

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

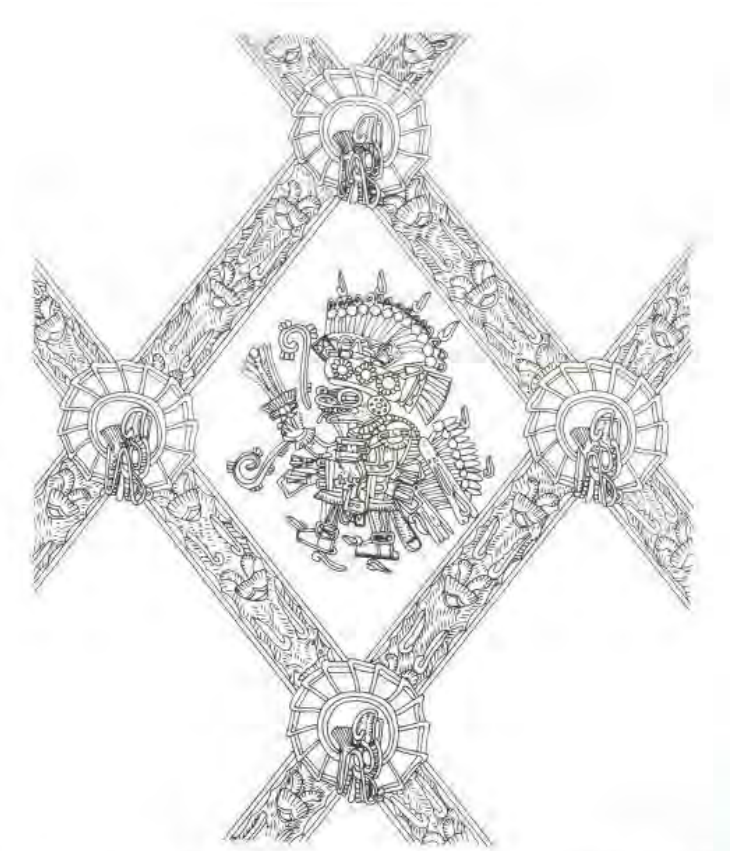


Figura 18.2 Atetelco. Patio Blanco. Pórtico 1, murales 5-7

Atetelco. Patio Blanco. Templo Sur. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.2, p. 206.

Debido a su posición en la composición, las imágenes de volutas que se encuentran rematando el tocado de los personajes inscritos en la retícula del Templo Sur pueden constituir grafemas.

Posibles grafemas en el antropozoomorfo en el Pórtico 1 del Patio Blanco Atetelco:

AT MU TOC GD (L 77 FLAME 1986), GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Los elementos posicionados en las intersecciones de la retícula tienen una composición plástica análoga a los que se ubican en la retícula pintada en el

Templo Norte. En las intersecciones de la retícula se encuentran imágenes de un posible sacrificio que podrían ser grafemas.

Posibles grafemas en las intersecciones de la retícula del Pórtico 1 del Patio Blanco:

AT MU Retícula GD (L 104 HEAD ANIMAL C 1986 o L 103 HEAD CANINE 2002)

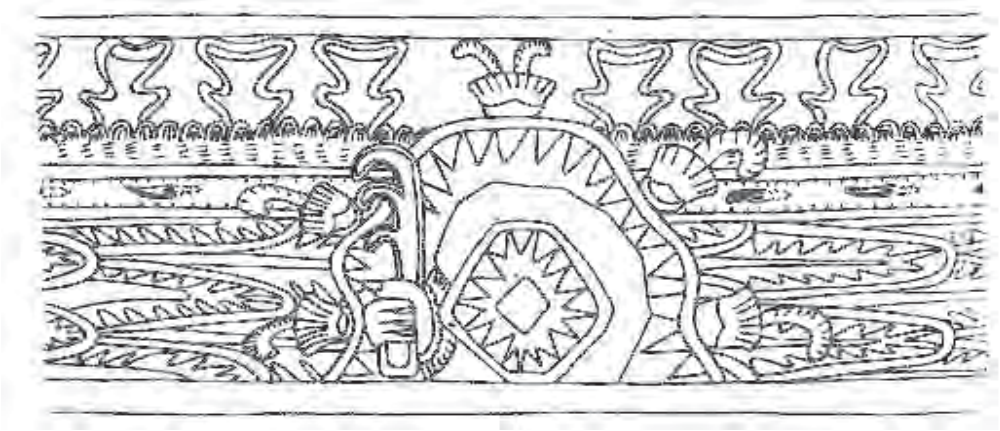
Esta imagen de una cabeza zoomorfa está inscrita en un signo

AT MU Retícula G? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986)

Cabrera identifica varias *figuras simbólicas* insertas en las bandas que conforman la retícula: posiblemente el *mallinalli* o zacate carbonero y volutas de fuego (Cabrera 1995 d: 206-207). Con base en su posición compositiva, es posible suponer que no se trata de grafemas.

Cenefa

La cenefa inferior del Pórtico 1 está compuesta por secuencias de varios elementos entre los cuales Cabrera identifica cuchillos.



Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.3, p. 206.

Al centro, la cenefa contiene un posible signo locativo:[2] la configuración, según distintas interpretaciones, denotó ya fuera una *montaña* o una *cueva*, cubierta por un signo que Cabrera identificó como *mallinalli*; Taube ha sugerido que un lugar llamado como la *montaña florida* fue culturalmente relevante a nivel panmesoamericano (2006); de tener razón sería pertinente la referencia a tal lugar mediante logogramas en la plástica teotihuacana. La imagen de la posible *montaña* tiene inserto un signo compuesto con posible función de especificador de un signo locativo. El signo compuesto se conforma por un motivo con la configuración de una mano, que posiblemente indicaba una acción, y un conjunto de motivos de forma romboidal con elementos con forma de sierra insertos en una forma triangular.

Posibles grafemas en la cenefa del Pórtico 1 del Patio Blanco:

AT MU CEN GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 ? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986 + L 98 HAND 1986)

En este caso, el elemento con forma de mano se muestra sujetando un objeto, lo cual sugiere un valor referido a manera de sinécdoque, relacionado con la representación plástica de acciones por parte de individuos.

Imágenes como la del posible cerro con elementos aserrados son frecuentes en la pintura monumental teotihuacana, estas imágenes suelen presentar en su interior posibles grafemas, como señalaron Nielsen y Helmke (2008). También aparece con frecuencia el motivo en vasijas de cerámica, casi siempre relacionado con motivos acuáticos. El motivo identificado como posible cerro aparece, por ejemplo, en el sector administrativo de La Ventilla 1992-1994; lo anterior podría ser un argumento a favor de una atribución de funciones de tipo administrativo-ritual al Patio Blanco.

En un trabajo de reciente publicación, Helmke y Nielsen abundan sobre el topónimo que identifican en el Patio Blanco, el cual se compone de un signo con el

[2] Nielsen propone que signos con configuración semejante tuvieron el valor de topónimos en algunos contextos plásticos (2006).

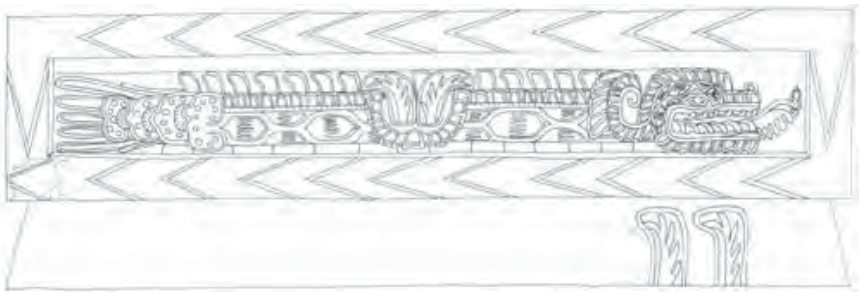
valor de /montaña/, y un signo que indicaría materialidad, conformado por los elementos aserrados, además de un calificativo que tendría el valor de /Tlaloc/ (en prensa).

PATIO PINTADO. ¿Sector ritual-administrativo?

El Patio Pintado constituye la plaza principal de Atetelco, tuvo una composición arquitectónica diferenciada del modelo más común en Teotihuacan, de una plaza flanqueada por tres templos. El Patio Pintado tuvo un adoratorio central; tres de los edificios que lo rodeaban estaban porticados.

El Patio Pintado se encuentra en un nivel constructivo posterior al del Patio Blanco. Cabrera lo sitúa entre los años 450 y 600 d.C. (Cabrera 1995 d: 216). Pese a ser posterior al Patio Blanco, hay motivos que se conservaron en la pintura mural del nivel constructivo del Patio Pintado que dan cuenta de la posible preservación de las funciones del conjunto arquitectónico y de las costumbres de los usuarios.

Hubo pinturas murales con imágenes de serpientes como motivo principal sobre los cuatro edificios que rodeaban al llamado Patio Pintado.



Atetelco. Patio Pintado. Basamento Norte. Fachada principal. Reconstrucción de Santos Villasánchez. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.12, p. 216.

De una manera que recuerda las imágenes de los coyotes con posibles grafemas sobre sus cuerpos en el Patio Blanco, las imágenes de serpientes del Patio Pintado presentan elementos identificadores al centro de sus cuerpos, que remiten a recipientes de los cuales emergen cuchillos. El elemento del cual emergen los

cuchillos se presenta en el Patio Blanco en las retículas de los murales del Templo Norte y del Templo Sur. Dicho elemento, junto con las imágenes de cuchillos, pudo haber conformado un grafema compuesto, o ser un referencia de tipo icónico a un objeto ritual.

Posibles grafemas en el Patio Pintado:

AT MU GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 125 KNIFE 1986)

Un signo con la forma de L 125 KNIFE 1986 aparece conformando una secuencia en los taludes del Basamento Norte.

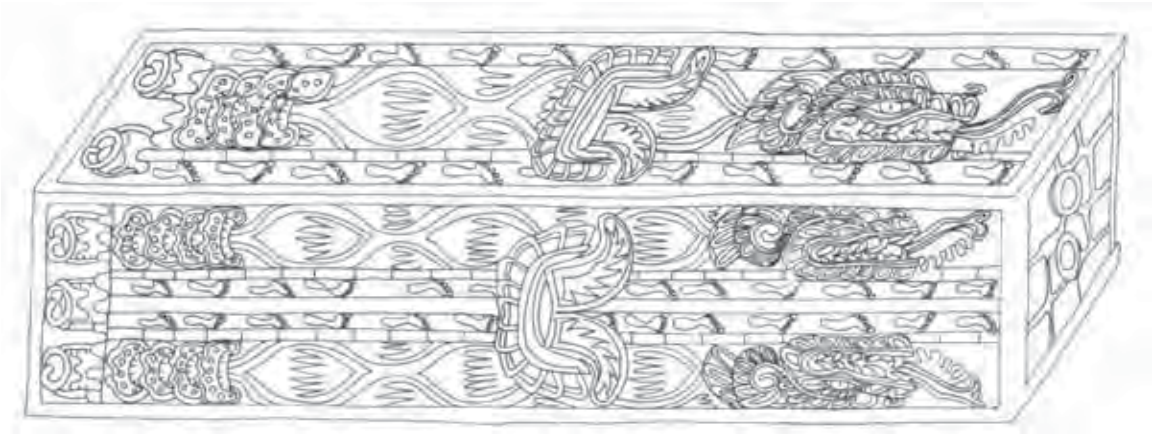
Sobre las molduras del altar se pintó el signo denominado *chevron*, relacionado en la cultura mixteca con la guerra (Langley 1986: 242). Langley lo considera como un *signo de notación*. Posiblemente se trate de un grafema:

AT MU GD (L 40 CHEVRON CHAIN 1986)

El *chevron* es un signo cuyo valor en la plástica teotihuacana aparece relacionado con el tema de la serpiente y con las imágenes de cuchillos, tanto en soportes de cerámica, como en la pintura mural.

El *chevron* de las cenefas de Atetelco, para Cabrera, es indicador de que en Teotihuacan se llevaban a cabo *expediciones guerreras* (2002: 152).

Tanto en los pórticos como en las pilastras del Patio Pintado dominaba el tema de la serpiente. En las pilastras, la serpiente estaba acompañada por secuencias de imágenes de huellas humanas.



Atetelco. Patio Pintado. Pórtico 2. Pilastras. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.13, p. 233.

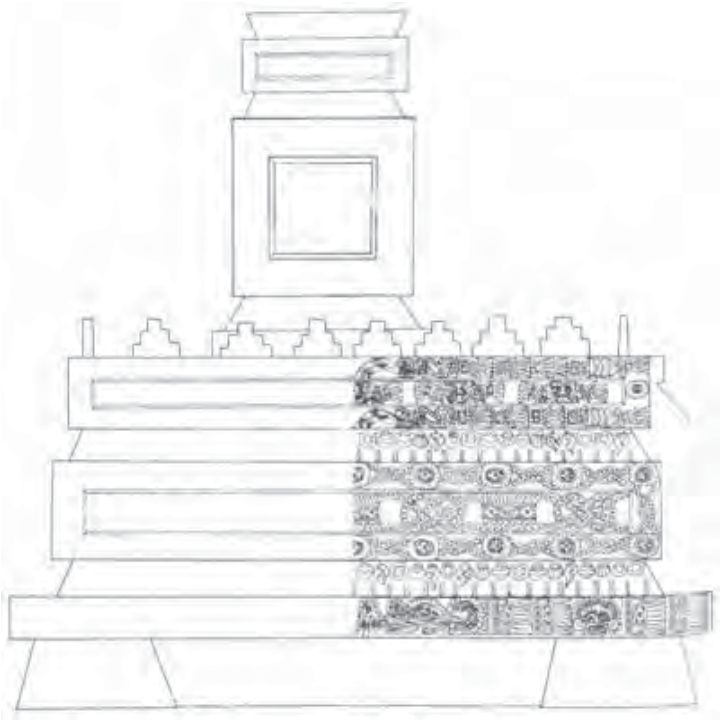
Si es posible considerar como grafema al motivo *chevron*, entonces la posición de las huellas en la estructura compositiva de las pinturas de las pilastras permite suponer que también constituyen grafemas. Aunque posiblemente no se trata de logogramas y desde luego, tampoco de signos fonéticos en este, sino de signos auxiliares.

Posible grafema en las pilastras:

AT MU GD (L 89 FOOTPRINT 1986)

Patio Pintado adoratorio central

Al centro del Patio Pintado hay restos de un adoratorio que estuvo profusamente pintado con motivos de entrelaces y de serpientes que tienen sobrepuestas cabezas antropomorfas frontales, de cuya boca sale una lengua bífida, portan anteojeras y orejeras, y están relacionados con el motivo *Dios de las Tormentas*. Como en la cenefa del Pórtico 2 del Patio Blanco, posiblemente las imágenes de las cabezas del Dios de las Tormentas frontal y del Quincunce tuvieron valor de grafemas.



Atetelco. Patio Pintado. Adoratorio Central. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, fig. 18.15, p. 236.

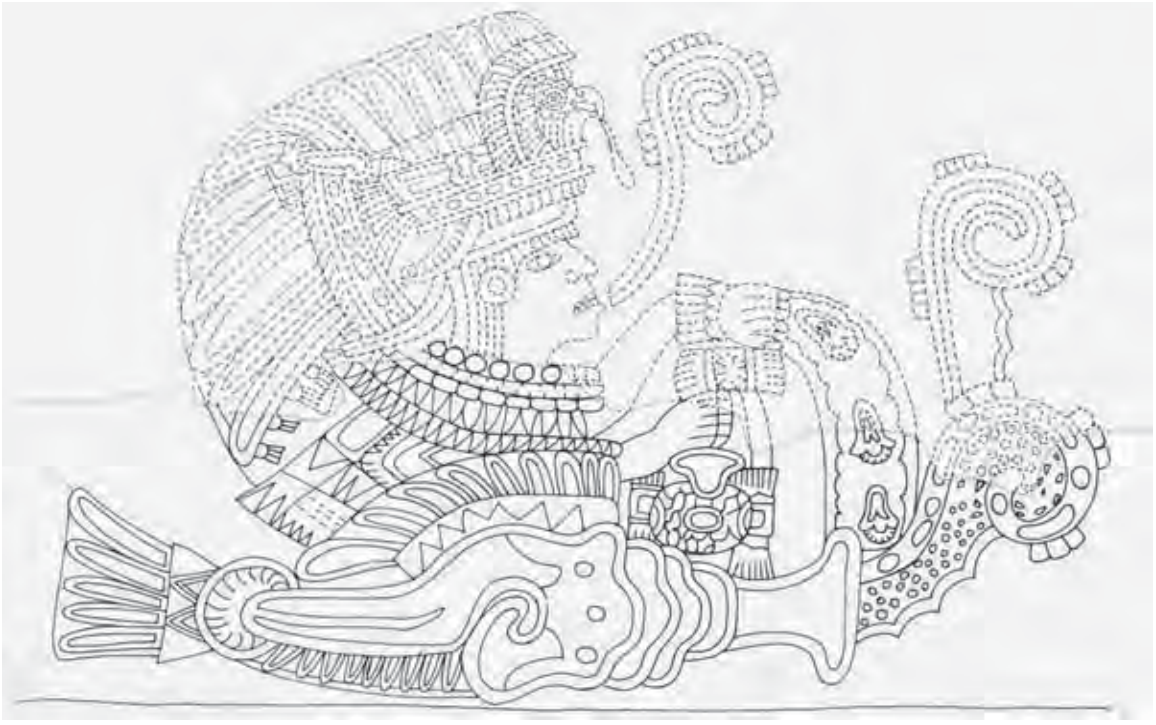
En este contexto, probablemente ni la cabeza del Dios de las Tormentas ni el Quincunce tuvieron posibles valores logográficos, menos aún fonéticos; sin embargo, posiblemente tuvieron un uso simbólico como motivos plásticos que cobraban sentido en contextos relacionados con la actividad religiosa y/o política, pues se ha propuesto que el Dios de las Tormentas era una deidad representativa del estado teotihuacano (Manzanilla 2007 a).

El adoratorio del Patio Pintado es evidencia de la continuidad del culto a la Serpiente Emplumada teotihuacana, una entidad relacionada con el Dios de las Tormentas, pese a la *eliminación* de los motivos relacionados con estos personajes de la fachada del templo ubicado en la pirámide de Quetzalcoatl en La Ciudadela. Posiblemente el culto permaneció en un contexto más restringido, por ejemplo, en el interior de un patio ubicado en un conjunto arquitectónico amurallado, ubicado en la periferia del centro cívico ceremonial.

Los posibles grafemas que es posible reconocer en el adoratorio son:

AT A GD? (VB 62 CABEZA DIOS TORMENTAS FRONTAL 2012)
AT A GD? (L 162 QUINCROSS 1986)

En el interior del Cuarto Sur o Cuarto 1 del Patio Pintado se conservan restos de pintura mural. Siguiendo la reconstrucción propuesta por Santos Villasánchez, algunos de los motivos que formaban parte del programa narrativo de estas pinturas denotan nexos de continuidad con los murales del Patio Blanco, que estuvo en funciones durante una etapa anterior a la del Cuarto 1. Se trata de las imágenes de un personaje identificado por algunos autores como *gobernante teotihuacano.* El busto del personaje de perfil se encuentra en actitud de ofrendar; en otras locaciones teotihuacanas, las imágenes de ofrendantes por lo general se presentan de cuerpo completo.



Atetelco. Patio Pintado. Cuarto 1. Reconstrucción de Santos Villasánchez. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig.18.14, p. 235.

Éstas son las únicas imágenes de ofrendantes en Atetelco publicadas, pues el personaje semejante en el Patio Blanco no fue pintado en actitud de ofrendar.

La imagen del Cuarto Sur del Patio Pintado carece de grafemas, exceptuando por los motivos de la cabeza de ave y la voluta, pintados en el tocado de la figura antropomorfa. Parece tratarse de una escena pictórica perteneciente a la Clase Compositiva C o mixta, elaborada mediante recursos metonímicos. Si la reconstrucción de del motivo es correcta, se trata de un personaje que porta una trompeta de caracol, ataviado con un complejo vestido y tocado. Si se trató de la imagen de un gobernante teotihuacano como propuso Headrick para la versión de este personaje en el Patio Blanco, resta explicar su presencia indiferenciada en una escena de procesión, tan difundida en los edificios teotihuacanos. En este tipo de escenas se presentan imágenes de ofrendantes con atavíos muy variados, que parecen caracterizar a cada conjunto arquitectónico donde se encuentran (Manzanilla 2009). Me parece prematuro establecer conclusiones acerca de la identidad individual de los personajes pintados en Atetelco. Sin embargo parece posible que el modelo compositivo denominado *sacerdotes en procesión* estuviera relacionado con la función de los sectores arquitectónicos en los cuales se encontraban estas pinturas y a su vez con las diversas funciones de los conjuntos arquitectónicos en el nivel urbano. En otros edificios teotihuacanos, tales escenas se encontraban en espacios a los cuales se han atribuido funciones administrativas.

Atetelco. PATIO NORTE

Imágenes identificadas como biznagas

Cabrera sitúa a los murales como contemporáneos a los del Patio Pintado, con fecha entre los años 450 y 600 d.C.

En el Corredor 2 del Patio Norte, que conduce a un patio, hay murales en los cuales se presentan imágenes de signos compuestos sobrepuestos entre sí que han sido identificados como *biznagas*; una identificación que me parece incompleta, pese a que posiblemente algunos componentes de la imagen son fitomorfos y uno de éstos en efecto remita a la configuración de una biznaga. La

biznaga aparece como un motivo discreto de base icónica en los murales del Pórtico 1 del mismo patio.



Atetelco. Corredor 2. Patio Norte. Dibujo elaborado por Villaseñor. Tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, lám. 44, p. 229.



Imagen de una biznaga. Detalle de los murales del Pórtico 1 del Patio 3. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.19, p. 248.

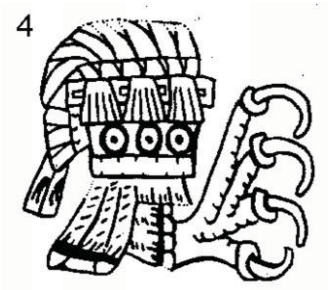
En la parte superior del mural del Patio Norte conocido como *Aves sobre pedestal* la imagen de la biznaga aparece incluso con raíces semejantes a las de los árboles floridos de Techinantitla, un elemento que Taube consideró como un posible afijo locativo (2000), pero que en el mural del Patio Norte más bien tiene un tratamiento de tipo naturalista y no hay evidencia que señale hacia posibles valores de tipo simbólico.

En el mural se pintaron dos figuras circulares estructuradas de manera idéntica cuya presencia es reiterativa en la pintura mural de Atetelco; estas figuras fueron identificadas como L 92 FRINGE FEATHER E 1986 en los murales del Patio Blanco, y se encuentran en la cenefa que rodea la puerta del Pórtico 3, con cuchillos sobrepuestos; en la parte alta del muro del mismo pórtico con figuras de aves sobrepuestas; en el Pórtico 1 con cabezas de cánidos y también sobre los taludes y tableros de los basamentos del Patio Pintado, sobre las imágenes de serpientes y también presentan cuchillos sobrepuestos. Los motivos vuelven a aparecer en el Corredor 2 del Pórtico Norte con diversos motivos añadidos formando dos compuestos distintos; Cabrera identifica a dichos compuestos con la imagen de un cactus (Cabrera 1995 d: 239), lo cual simplifica sus componentes. Aunque la evidencia de Atetelco parece indicar que se trata de la imagen de una ofrenda, es posible identificar varios de los motivos que conforman los compuestos en el catálogo de Langley.

En el compuesto pintado en el Corredor 2 del Patio Norte se encuentran figuras semejantes a posibles grafemas:

AT MU CO GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 50 CLAW 1986)

Este último compuesto contiene un elemento que se presenta entre las imágenes de los posibles nombres personales o títulos representados en los murales de Techinantitla; pero el contexto plástico en el cual se encuentra en Atetelco no ayuda a formular hipótesis acerca de su posible valor.



Detalle de mural de Techinantitla. Dibujo tomado de C. Millon, 1988, fig. V.1-V.10, p. 115-121.

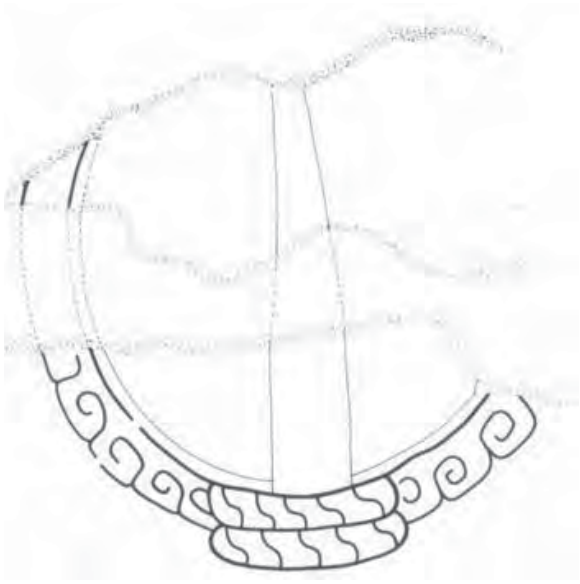
En el compuesto de la parte inferior del muro del Corredor 2 posiblemente se encuentran los elementos:

AT MU CO GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 125 KNIFE 1986 + L 59 DROP 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + imagen de biznaga?)

Estos signos compuestos que incorporan diversos motivos yuxtapuestos pueden estar representando un objeto ritual o una escena por medio de los recursos de la metonimia o de la sinécdoque. En el Patio Blanco el elemento L 92 FRINGE FEATHER E 1986 forma parte de complejas composiciones con un tema general posiblemente relacionado con la ritualidad y tal vez la política en aspectos bélicos, la administración de la urbe. Este elemento circular aparece conjugado con atributos diversos que caracterizan a los personajes focales de los murales. Es posible que en el Patio Norte los compuestos también hicieran alusión a las funciones o cargos de personajes que realizaban actividades en ese sector.

Figuras circulares identificadas como escudos

En el interior del Cuarto 1 de la Sección Norte de Atetelco hay un conjunto de murales fechados para el *periodo anterior al último nivel de ocupación teotihuacana*, hacia 500 o 600 d.C. (Cabrera 1995 d: 240). Estos murales presentan figuras circulares idénticas que se repiten a lo largo de las partes bajas de los muros.



Atetelco. Patio Norte. Cuarto 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.17, p. 239.

Por su estado fragmentario y el modelo compositivo que representan, no es posible establecer si estos murales contenían grafemas.

Otros murales en los cuales se han encontrado motivos identificados como escudos se encuentran en el Pórtico 2 del Conjunto Plaza Oeste.

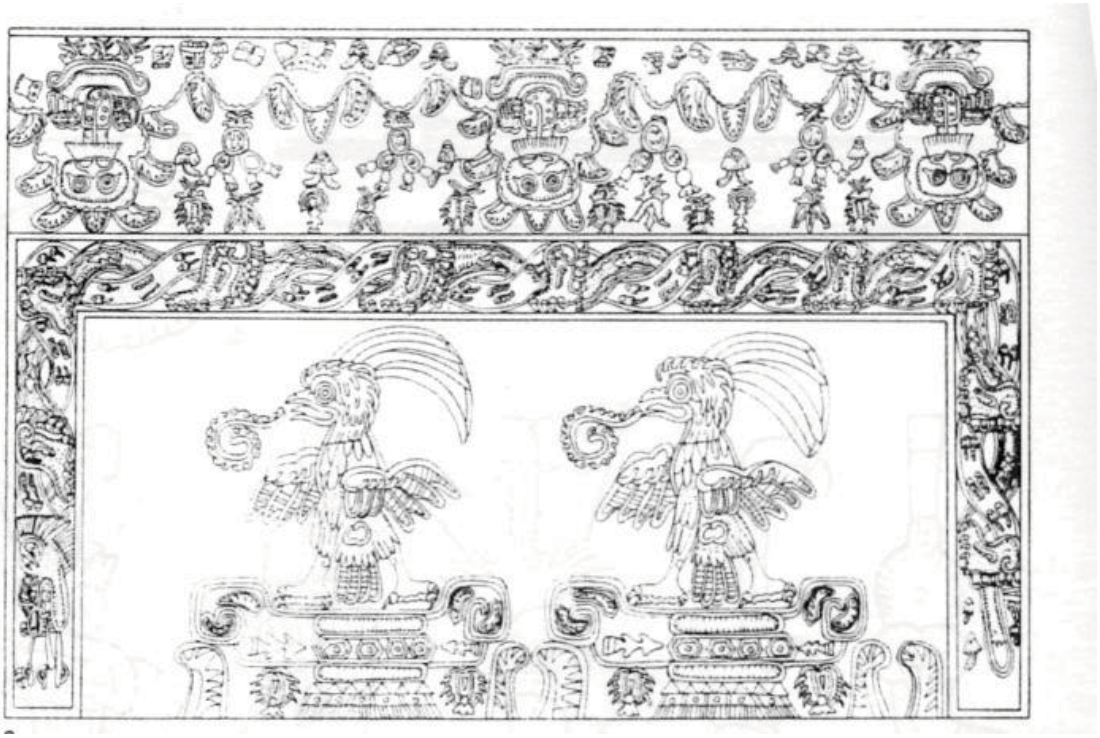
Atetelco. SECCIÓN NORTE PÓRTICO 1

En el Pórtico 1 de la Sección Norte de Atetelco hay restos de pintura mural entre los cuales se ha propuesto que se pintaron imágenes de topónimos teotihuacanos.

Los murales fueron fechados por Cabrera hacia 500 o 600 d.C. y fueron reconstruidos en un dibujo realizado por Santos Villasánchez. Como en los murales del Patio Blanco, ahora en una etapa constructiva posterior vuelven a pintarse en un pórtico de Atetelco imágenes de aves asociadas con imágenes de coyotes. Estos personajes mantuvieron su presencia con el conjunto arquitectónico durante varias etapas constructivas.

Murales con imágenes de aves sobre un pedestal

Los elementos interpretados como topónimos se encuentran en la parte alta de los murales reconstruidos por Santos Villasánchez. La identificación fue propuesta por Jesper Nielsen y Christopher Helmke, quienes sitúan a los fragmentos como pintados durante Xolalpan Temprano, entre 350 y 450 d.C. (2008: 461).



Atetelco. Patio Norte. Pórtico 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.8, p. 240.



Atetelco: detalle de mural. Imagen propuesta como topónimo por Nielsen y Helmke. Dibujo tomado de Nielsen y Helmke, fig. 4, 2008.

Los autores proponen una identificación del nombre del lugar representado con base en la denotación de las figuras insertas en el elemento señalado como *montaña*. Señalan que es común en la plástica teotihuacana encontrar imágenes de montañas con elementos toponímicos en el interior que especifican su nombre. En el caso de esta imagen, consideran que se trata de un lugar llamado *Montaña del Búho Lanzadardos*, una deidad teotihuacana homónima de un lugar y de una figura histórica conocida como Búho Lanzadardos, gobernante de Tikal, muerto en el año 439 y padre del a su vez gobernante Yax Nuun Ayiin (Nielsen y Helmke 2008: 467). Subrayan que el reinado de Búho Lanzadardos está temporalmente relacionado con las fechas propuestas para las pinturas del Pórtico 1 de la Sección Norte de Atetelco. En cuanto a la estructura del topónimo, su argumentación se basa en *la presencia de características fisiográficas del paisaje natural en la formación de topónimos en Mesoamérica*. Esta formación se manifiesta tanto en las representaciones plásticas naturalistas de topónimos como en la escritura (Nielsen y Helmke 2008: 459-461). Sostienen que en Teotihuacan se utilizaban *glifos* específicos a los cuales denominan *sustantivos geográficos* y *calificativos*. Estos últimos especifican qué elemento topográfico se nombra. Los autores señalan que el *sustantivo geográfico* más común es /montaña/, mientras que /Buho Lanzadardos/ sería el calificativo (Nielsen y Helmke 2008: 459-461). Consideran que el uso de semejantes topónimos en Teotihuacan constituye evidencia de la existencia en la urbe de *sistemas de escritura abiertos*, en términos de S. Houston.[3] En cuanto a que el nombre de un personaje histórico

[3] En palabras de Helmke y Nielsen: "En los llamados sistemas e escritura "abiertos" de Mesoamérica occidental (Houston 2004) los calificativos se colocan arriba de la montaña, o insertos en signos de montañas. Abundantes ejemplos de esta práctica se hallan en la escritura azteca y mixteca y en las escrituras de las culturas más tempranas del centro de México (p.e. Cacaxtla y Xochicalco). Mientras que los topónimos de montañas son en extremo comunes, otros sustantivos geográficos también parecen haber sido muy difundidos en el Posclásico Tardío p.e. árboles, ríos y cuevas. Los topónimos pueden haber sido usados tanto para hacer referencia a locaciones específicas (como una montaña o cueva en particular), hasta a congregaciones de espacios construidos tales como pueblos o ciudades-estado, y a áreas específicas o edificios dentro de sitios (Marcus 1992:157; Stuart y Houston 1994:81-89). Porque la cultura teotihuacana tuvo un papel fundamental en el desarrollo de las culturas del Altiplano Central y la tradición de escritura del México central, es

constituya a la vez un topónimo, los autores sostienen su argumento con base en que, quizá, el nombre originalmente denotaba a una *deidad* o *ser mitológico teotihuacano*, un ancestro desarrollado en deidad patrona, comparable a Huitzilopochtli (Nielsen y Helmke 2008: 467-468). La imagen inserta en la *montaña*, tiene en su base las raíces torcidas que Taube identificó en los murales de Techinantitla como componente locativo (2000), lo cual es evidencia a favor de la identificación toponímica general de los autores; sin que esto último implique un valor indistinto de la imagen de las raíces torcidas en distintos contextos plásticos teotihuacanos, como lo demuestran las imágenes con base naturalista de las biznagas en el mismo mural. En un trabajo reciente, los autores comentan acerca de la identificación por parte de Jorge Angulo de los otros cerros del paisaje del mural del Pórtico 1 como la *Sierra de las Navajas* (en prensa).

Como se vio, el elemento identificado como *montaña* se presenta también en una cenefa del Pórtico 1 del Patio Blanco, pero con otros atributos *calificativos*: la imagen de una mano que sujeta a manera de cetro un elemento fitomorfo e imágenes de flores que rodean a la posible montaña. Llama la atención la discontinuidad en los supuestos elementos toponímicos que acompañan a la montaña en el marco de un mismo conjunto arquitectónico, mientras que otros motivos como las aves y cánidos se mantienen en distintos sectores no contemporáneos del mismo conjunto.

Posibles grafemas en el mural del Pórtico 1 del Patio Norte:

AT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986 + L 125 KNIFE 1986) + (raíces torcidas + vasija? o L 17 BIGOTERA 1986? + L 108 HEAD BIRD 1986)

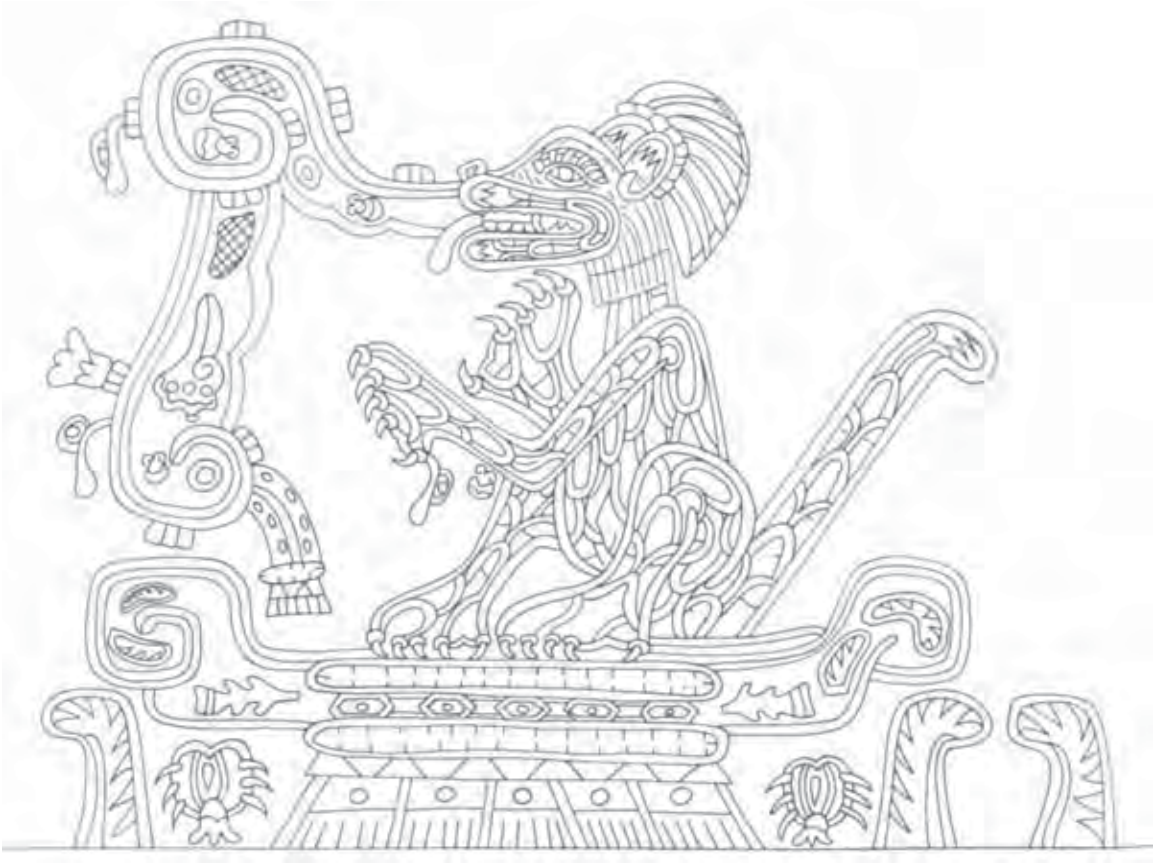
Resta explicar la naturaleza de las imágenes de cuchillos que se encuentran sobrepuestas a la imagen de la posible montaña. Puede ser que constituyan un recurso de representación del paisaje de tipo naturalista; estructuralmente coinciden con las imágenes de flores sobre la montaña pintada en el Patio Blanco.

---

asumible que una tradición similar, más no necesariamente idéntica, de representar topónimos existió en ese lugar (Berlo: 1989; Browder 2005; Taube 2000[a]) (en prensa)".

Murales con la imagen de un cánido sobre un pedestal

En los muros sur y norte del mismo pórtico de conservan imágenes con la misma estructura compositiva en la cual los motivos de aves se sustituyen por cánidos con un tocado idéntico al de los cánidos de la cenefa del Templo Norte del Patio Blanco.



Atetelco. Patio Norte. Pórtico 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, fig. 18.19, p. 248.

Cabe señalar que en varias pinturas murales de Atetelco hay volutas del sonido con posibles grafemas adheridos; recientemente se publicó un trabajo de P. Colas acerca del corpus de signos afijos e infijos en volutas del sonido teotihuacanas (2011).

En volutas de los murales 1 y 4 del Pórtico 1 del Patio Norte, se colocaron los signos:

AT MU VOL SHC GD (L 61 DROP EYE 1986) + GD (L 85 FLOWER PROFILE 1986)

Al interior de la voluta parece haber signos de base naturalista que remiten a ambientes acuáticos.

Mural con voluta y máscara del Dios de las Tormentas

Otro mural que presenta posibles grafemas adheridos a volutas del sonido está en el Pórtico 2 del Patio Norte. Se trata de un detalle de una composición que incluía como tema principal la secuencia de personajes antropomorfos que portan flechas y con trajes de cánido o felino (Cabrera 1995 d: 252).



Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.24, p. 252.

Posiblemente la voluta del sonido era emitida por la imagen de uno de los personajes antropomorfos mencionados. En la voluta es posible reconocer los signos:

AT MU VOL SHC (GC (L 123 HEART PARABOLIC 1986) + GD (L 218 TRILOBE 1986) + GC (L 188 SHELL BC 1986 + L 59 DROP 1986)

Mural con escena de personajes con vasija

Cabrera ubica este mural entre los años 500 y 600 d.C.

Hay posibles grafemas adheridos a la voluta pintada en el Mural 1 del Cuarto 4 del Patio Norte, pero probablemente debido al mal estado de conservación del mural no es posible reconocer los elementos pintados con el apoyo del catálogo de Langley.



Atetelco. Patio Norte. Cuarto 4. Dibujo de Villaseñor, tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, lám. 69, p. 246.

Esta es una composición que no entra dentro del canon pictórico teotihuacano registrado a lo largo de la ciudad. Sin embargo se pueden establecer paralelos con imágenes como la del templo de la Agricultura y los taludes del Pórtico 2 de Tepantitla y posiblemente también con las llamadas Pinturas Realistas de Tetitla.

Murales del Sector Sureste

En el sector sureste de Atetelco fueron descubiertos varios murales, al parecer algunos de estos presentan coherencia temática que sugiere que formaron parte de un programa pictórico unitario (Paulinyi 2011), que posiblemente involucraba el uso específico de algunos espacios arquitectónicos. Uno de esos murales presenta la imagen de un ave con las alas desplegadas que muestran multitud de pequeñas cabezas de aves al interior. Este ser fantástico presenta un gran medallón en el pecho marcado con un signo 4 Ojo de Reptil. Paulinyi propone que

se trata del mismo personaje que en una versión antropomorfa se pintó en otro muro contiguo al mismo patio y en los murales del Conjunto del Sol. En los murales de Zacuala posiblemente hay una referencia al mismo personaje pues se presenta un ave con el mismo signo a manera de pectoral.

Posible grafema en el mural de la Sección Sureste de Atetelco:

AT MU GC (Núm. 4 + L 165 RE 1986)

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS:

Soportes:

Los posibles grafemas de Atetelco publicados provienen exclusivamente de la pintura mural de patios de congregación, corredores y cuartos de distintos sectores del conjunto. Posiblemente de los temas de la pintura mural sea posible inferir algunas características funcionales de dichos sectores.

Contextos arquitectónicos:

Según la interpretación de R. Cabrera, Atetelco estuvo dedicado a la actividad al servicio de la guerra y de la militarización.

Con base en la interpretación temática de los murales se puede sugerir funciones llevadas a cabo en los siguientes sectores de Atetelco:

PATIO BLANCO. Éste posiblemente estuvo dedicado a funciones relacionadas con un componente administrativo/militar relacionado con la manifestación ostensible de la alta jerarquía de algunos ocupantes del conjunto arquitectónico y sus actividades rituales. ¿Sector administrativo-ritual?

PATIO PINTADO. Un posible sector caracterizado por mayores actividades de tipo ritual.

PATIO NORTE. Sector con imaginería con énfasis en la parafernalia de guerra y sacrificio de sangre.

Contextos arqueológicos:

No se han publicado datos acerca de las asociaciones contextuales de artefactos y materiales en los distintos sectores de Atetelco.

Contextos plásticos:

Hay distintos modelos compositivos presentes en la plástica bidimensional de Atetelco. Principalmente, los posibles grafemas se encuentran en composiciones mixtas. A su vez, la mayor parte de los posibles grafemas se presentan sobre imágenes del cuerpo de antropomorfos y de antropozoomorfos, o sobre las imágenes de los atuendos, en calidad de indicadores de adscripción a una actividad, cargo o referencia al estatus.

Debido a las características formales de las estructuras compositivas de la pintura de Atetelco, no se han identificado posibles nombres personales o atributos que sugieran la caracterización individual de personajes. Otros posibles grafemas se presentan sobre las pinturas que conforman cenefas, en estos casos es más difícil proponer valores para estas imágenes, pero pueden referir a nombres o atributos de personajes culturalmente relevantes e incluso, en el caso del Pórtico 1 del Patio Blanco, puede tratarse de una imagen locativa o de un posible topónimo.

También de difícil interpretación son los motivos que se colocaron en las intersecciones de las líneas que conforman las retículas de las partes altas de los muros del Patio Blanco. Parecen reiterar los motivos de los vanos que forma la retícula, aunque posiblemente no fueron concebidos como grafemas sino como imágenes de organización naturalista según cánones teotihuacanos. Algo similar sucede con las imágenes de serpientes que caracterizan al Patio Pintado, sobre su cuerpo portan motivos que también aparecen entre las cenefas del Patio Blanco.

En el Patio Norte hay varias composiciones atípicas, una de ellas es la que Cabrera identifica como imágenes de cactus. Debido al tipo de componentes que

las integran y a la manera en que estos se combinan, lo más probable es que se trate de imágenes con valor simbólico, pertenecientes a la Clase Compositiva B. Parecen contener, sin embargo, recursos de construcción de la imagen de tipo metonímico o sinécdoques. Al menos la imagen de la parte superior podría remitir a un nombre personal.

Otra composición mixta con posibles grafemas, en este caso topónimos, es la del Pórtico 1 del Patio Norte. Los posibles topónimos o imágenes locativas se integran a una imagen de tipo ambiental o paisajística, como también sucede en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla. Por los dibujos publicados, no es posible entender si la imagen similar identificada como un cánido sobre un pedestal estaba rodeada por motivos similares a los del mural antes mencionado. A diferencia del mural de las aves sobre pedestales, el mural del cánido presenta una voluta del sonido con posibles grafemas adheridos que posiblemente remitían a características del sonido que se buscó representar. Otras volutas con características similares las presentan las imágenes de antropomorfos vestidos con trajas de animales o antropozoomorfos –no es posible determinarlo debido al estado de conservación de las imágenes- y también los murales con personajes sentados frente a vasijas.

Contextos comunicativos:

Debido a que no se han publicado los resultados de los estudios recientes en Atetelco que expliquen la funcionalidad de los sectores con imágenes de la plástica bidimensional, es altamente especulativo basarse para la interpretación en lo datos procedentes exclusivamente de la pintura mural. Sin embargo, resaltan diferencias entre los temas tratados en las composiciones de los distintos sectores que posiblemente aclaren un poco los términos de las relaciones que un emisor de las imágenes quería establecer con los destinatarios de éstas.

En primer lugar es necesario considerar si los murales estaban en interiores o en exteriores y por lo tanto a qué tipo de actividades posiblemente correspondían.

Interiores:

Patio Blanco: Corredor 1
Patio Pintado: Cuarto 1
Patio Norte: Corredor 2; Cuarto 1; Cuarto 4;

Exteriores:

Patio Blanco: Pórtico 1, Pórtico 2, Pórtico 3
Patio Pintado: cuatro basamentos; adoratorio central
Patio Norte: Pórtico 1; Pórtico 2;

El soporte que se eligió para la comunicación visual es de carácter duradero y permanecía constantemente a la vista de los que frecuentaban los lugares en cuestión.

Procesos de la función comunicativa del texto

1 Trato entre destinador-destinatario.

Los temas de los murales de Atetelco, junto con las características del acceso al conjunto y su distribución arquitectónica sugieren que las actividades llevadas a cabo en ese lugar eran privativas de sectores reducidos de las altas élites teotihuacanas, involucradas en determinadas actividades ceremoniales.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

En la pintura mural de Atetelco de algunos sectores, al parecer, hubo un énfasis en la expresión de la institucionalidad de determinadas actividades de ofrenda ritual, realizadas por algunos grupos sociales que se muestran llevando símbolos relacionados con la ostentación del poder político.

En la pintura mural del sector sureste, en cambio, se han encontrado temas derivados de una posible mitología cuyo conocimiento se actualizaba, al menos entre las élites que ocupaban importantes edificios del centro cívico como el Conjunto del Sol y en otros ostentosos edificios como Zacuala.

3 Trato del lector consigo mismo.

Posiblemente los usuarios permanentes de este conjunto arquitectónico se reconocían en algunas de las imágenes de la pintura mural del conjunto, mientras que en el caso de algunos murales del sector sureste, el espectador tuvo la oportunidad de actualizar su participación en ciclos mítico-rituales relacionados con la concepción del origen de su posición social.

4 Trato del lector con el texto.

Al parecer los temas mitológicos del sector sureste estuvieron relacionados con la simbolización del poder político, como sugieren Nielsen y Helmke a propósito de los murales del Conjunto del Sol (Nielsen y Helmke en prensa). Esto es congruente con los símbolos del poder político presentes en la parafernalia de las figuras de los murales del Patio Blanco. El despliegue de recursos de la plástica monumental, en este contexto, posiblemente estuvo respaldando la proyección del apoyo de los recursos estatales a los grupos sociales usuarios del conjunto arquitectónico de Atetelco.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

La pintura mural del conjunto arquitectónico de Atetelco está fuertemente anclada en los modelos compositivos distribuidos en algunos edificios de élite con distintas funciones. Al parecer hubo un conjunto de temas con los que estas élites se identificaban y que exhibían a la vista del espectador externo como apoyo y explicación a su rango, estatus, función y actividad social.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Atetelco:

Atetelco PATIO BLANCO CORREDOR 1. Xolalpan

Dos personajes antropomorfos con pies deformes

Posible grafema en el Mural 2 del Corredor 1 del Patio Blanco:

AT MU GD (Núm. 8?)

AT MU CU GD (VB 49 ESPIRAL DOBLE 2012)

Es posible que en la frente de los personajes pintados en el Corredor 1 se encuentre pintado o tatuado un signo clasificado por Langley como:

AT MU FTE GD (L 96 GOGGLES 1986)

Atetelco PATIO BLANCO TEMPLO NORTE. Xolalpan ¿Funciones de tipo administrativo?

Templo Norte. Parte baja del muro

Cenefa

Posible grafema que forma un compuesto en la imagen del tocado de la parte baja del muro del Pórtico 3 del Patio Blanco:

AT MU GD? (L 125 KNIFE 1986)

Los siguientes posibles grafemas fueron pintados en los tocados tanto en la composición de la parte baja del muro, como en las imágenes de los tocados de los personajes en la parte alta del muro:

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Entre los posibles grafemas pintados en las imágenes en la parte baja del muro también se encuentra:

AT MU GD (L 21 BOW 1986)

Templo Norte. Parte superior del muro

Posibles grafemas pintados en la parte alta del muro del Templo Norte del Patio Blanco:

AT MU Retícula GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + -L 19 BIRD DORSAL 1986)

Posible grafema compuesto, colocado en el tocado:

AT MU TOC GC (L 21 BOW 1986 + L 211 TR 1986)

Posibles grafemas en el tocado del personaje antropozoomorfo:

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Posible grafema en el Mural 3 del Pórtico 3 del Templo Norte del Patio Blanco:

AT MU GD ? (ave 1)

Cenefas del Pórtico 3 del Templo Norte del Patio Blanco. Xolalpan

Posibles grafemas en la cenefa de la parte superior del muro del Templo Norte del Patio Blanco:

AT MU CEN GD (L 186 SHELL BA 1986 ? o L 123 HEART PARABOLIC 1986 ?)

Atetelco PATIO BLANCO TEMPLO ESTE. Xolalpan

Templo Este. Parte superior del muro

Posibles grafemas en los murales del Pórtico Este del Patio Blanco:

AT MU TOC GD (L 108 HEAD BIRD 1986)

AT MU TOC GD (L 77 FLAME 1986)

Aunque es más probable que se trate de la imagen naturalista de un ornamento corporal con valor simbólico, posiblemente también el motivo de la nariguera que porta el personaje pintado en la retícula puede ser interpretado como grafema. En tal caso se trata del signo clasificado por Langley como:

AT MU Rostro GD? (L 150 NOSE PENDANT FANGED 2002)

Templo Este. Cenefas

Si se trata de un grafema, éste no sería el elemento que Langley clasifica como

L 230 HEAD STORM GOD 2002.

Posible grafema en la cenefa del templo Este del Patio Blanco:

AT MU CEN GD (VB 62 CABEZA DIOS TORMENTAS FRONTAL 2012)

AT PATIO BLANCO TEMPLO SUR. Xolalpan

Templo Sur. Parte baja del muro

El motivo de las franjas diagonales fue mencionado por Langley y clasificado como *signo de notación*, podría tratarse de un grafema:

AT MU Cuerpo de cánido GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986)

Cenefa

Templo Sur. Parte superior del muro

A manera de tocado, el personaje antropozoomorfo porta el signo clasificado como:

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Posibles grafemas en el antropozoomorfo en el Pórtico 1 del Patio Blanco Atetelco:

AT MU TOC GD (L 77 FLAME 1986), GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Posibles grafemas en las intersecciones de la retícula del Pórtico 1 del Patio Blanco:

AT MU Retícula GD (L 104 HEAD ANIMAL C 1986 o L 103 HEAD CANINE 2002)

Esta imagen de una cabeza zoomorfa está inscrita en un signo

AT MU Retícula G? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986)

Cenefa

Posibles grafemas en la cenefa del Pórtico 1 del Patio Blanco:

AT MU CEN GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 ? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986 + L 98 HAND 1986)

AT PATIO PINTADO

Posibles grafemas en el Patio Pintado:

AT MU GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 125 KNIFE 1986)

Sobre las molduras del altar se pintó el signo denominado *chevron*, relacionado en la cultura mixteca con la guerra (Langley 1986: 242). Langley lo considera como un *signo de notación*. Posiblemente se trate de un grafema:

AT MU GD (L 40 CHEVRON CHAIN 1986)

Posible grafema en las pilastras:

AT MU GD (L 89 FOOTPRINT 1986)

Patio Pintado adoratorio central

Los posibles grafemas que es posible reconocer en el adoratorio son:

AT A GD? (VB 62 CABEZA DIOS TORMENTAS FRONTAL 2012)

AT A GD? (L 162 QUINCROSS 1986)

Atetelco. PATIO NORTE

Imágenes identificadas como biznagas

En el compuesto pintado en el Corredor 2 del Patio Norte se encuentran figuras semejantes a posibles grafemas:

AT MU CO GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 50 CLAW 1986)

En el compuesto de la parte inferior del muro del Corredor 2 posiblemente se encuentran los elementos:

AT MU CO GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 125 KNIFE 1986 + L 59 DROP 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + imagen de biznaga?)

Atetelco. SECCIÓN NORTE PÓRTICO 1

Murales con imágenes de aves sobre un pedestal

Posibles grafemas en el mural del Pórtico 1 del Patio Norte:

AT MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986 + L 125 KNIFE 1986) + (raíces torcidas + vasija? o L 17 BIGOTERA 1986? + L 108 HEAD BIRD 1986)

Murales con la imagen de un cánido sobre un pedestal

En volutas de los murales 1 y 4 del Pórtico 1 del Patio Norte, se colocaron los signos:

AT MU VOL SHC GD (L 61 DROP EYE 1986) + GD (L 85 FLOWER PROFILE 1986)

Ambientes acuáticos.

Mural con voluta y máscara del Dios de las Tormentas

En la voluta es posible reconocer los signos:

AT MU VOL SHC (GC (L 123 HEART PARABOLIC 1986) + GD (L 218 TRILOBE 1986) + GC (L 188 SHELL BC 1986 + L 59 DROP 1986)

Mural **con escena de personajes con vasija**

Murales del Sector Sureste

Posible grafema en el mural de la Sección Sureste de Atetelco:

AT MU GC (Núm. 4 + L 165 RE 1986)

Apéndice 9

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El conjunto arquitectónico de Totometla

Ubicación

El conjunto arquitectónico de Totometla se ubicaba en el cuadrante N1W2, estructura 27C, en el plano de Millon (1973), en el actual Barrio de la Purificación en San Juan Teotihuacan, contiguo al centro cívico-administrativo de la antigua urbe; cerca del Gran Conjunto, y próximo a los conjuntos arquitectónicos de Tetitla, Zacuala y Yayahuala.

En Totometla se encontraron diversos materiales arqueológicos que pudieron ser portadores de grafemas teotihuacanos, aunque sólo se ha publicado pintura mural con estas características. Las pinturas murales reportadas se encontraron en los pozos 10 y 12:

Pozo 10, cuadros 2, 3 y 4 G. Pórtico 1.
Pozo 10, cuadros 1 E. F, G y 5 F y G. Pórtico 2.
Pozo 12, se excavó en el área de otro complejo arquitectónico:
Pozo 12, (golondrinas o palomas) cuadros 1, 2 y 3 I, J y K; (*polluelos*) cuadros 1F y G; (*caracoles*) cuadros 4 y 5E, F, y G.

Exploraciones arqueológicas

A la fecha sólo se han realizado excavaciones arqueológicas en parte del extremo suroeste del área conocida como Totometla. Las excavaciones arqueológicas iniciaron como una operación de rescate arqueológico en una zona teotihuacana cercana al centro cívico, donde se había comenzado la construcción de un balneario. El conjunto arquitectónico llamado Totometla fue liberado durante una operación de salvamento arqueológico realizada en el marco del Proyecto Especial Teotihuacan 1992-1994, dirigido por Eduardo Matos. La investigación de

salvamento fue coordinada por Rubén Cabrera. Dirigió las excavaciones Alberto Juárez Osnaya, quien escribió un trabajo de tesis de licenciatura en arqueología acerca de los hallazgos en el área, en la cual me baso para la presente descripción del conjunto arquitectónico.

Las operaciones de rescate y salvamento se prolongaron de febrero a septiembre de 1994.

Fechamientos

Debido a los hallazgos de pintura mural en los pozos 10 y 12 de Totometla, no se continuaron las excavaciones en niveles constructivos más profundos, donde los arqueólogos suponen que se encuentran enterrados más niveles constructivos; se continuaron las excavaciones de manera extensiva (Juárez 2006: 2).

Secuencia arquitectónico-cronológica de Totometla:

En la zona cercana a Totometla se ubican varios complejos arquitectónicos con distintas secuencias constructivas. Juárez elaboró, con base en evidencia de tipo cerámico, la siguiente secuencia cronológica para las distintas etapas constructivas de diferentes áreas que componen el conjunto arquitectónico de Totometla:

FRENTE DE EXCAVACIÓN 1

Etapa constructiva I. Desde Tlamimilolpa Temprano. Hay evidencia de etapas constructivas anteriores que no fueron excavadas. Las muestras provienen de las capas 4, 4 A y 4 B, cuadros 5 H, 5 I y 5 J.

Etapa constructiva II. Desde Xolalpan Temprano. Las muestras provienen de un conjunto porticado con restos de pintura mural, con motivos identificados por Juárez como *guacamayas en procesión*. Desde esta etapa constructiva se excavó el Pozo 10.

Etapa constructiva III. Desde Xolalpan Temprano.

Etapa constructiva IV. Desde Xolalpan. En otra área porticada se encontraron restos de pintura mural con imágenes de personajes identificados como *Tlaloques*.

Etapa constructiva V. Desde Xolalpan. Juárez reporta grandes cambios reflejados en el conjunto en el nivel planimértico. La zona en cuestión se convierte en un espacio abierto con patio central y con la presencia de remates arquitectónicos de *tipo escapulario*, relacionados con una influencia cultural oaxaqueña.

FRENTE DE EXCAVACIÓN 2

Aquí se excavó el Pozo 11, en el cual Juárez reporta que se descubrieron aposentos estucados y pintados de rojo. En el aposento oeste se encontraron restos de una maqueta. Se registraron fechas desde la etapa Tlamimilolpa-Xolalpan Temprano.

FRENTE DE EXCAVACIÓN 3

Aquí se excavó el Pozo 12. En este frente se descubrieron tres niveles de ocupación durante el periodo Tlamimilolpa-Xolalpan Temprano, divididos en Sector norte y Sector sur. Juárez reporta que hay evidencia de ocupación en niveles más profundos.

Etapa constructiva I. Sector sur. Se encontró a 2.90 m. de profundidad.

Etapa constructiva II. Patio porticado con aposentos.

Pórtico Norte. Había restos de pintura mural con motivos identificados como imágenes de caracoles marinos (Juárez 2006: 119).

Sector sur. Se encontró a 1.90 m. de profundidad. Fue un patio porticado con un amplio aposento contiguo, con murales en el interior. Los motivos de la pintura mural fueron identificados como imágenes de aves. Se encontró un entierro con ofrenda en el interior (Entierro 1).

Etapa constructiva III. Sector Sur. Juárez lo reporta como el último nivel ocupacional de la sección. Se encontró un entierro primario (Entierro 2).

Juárez ubica la pintura mural de Totometla entre las fases Xolalpan Temprano y Tardío (2006: 128).

Función del área urbana

Para Juárez, la funcionalidad de los conjuntos arquitectónicos se determina con base en modelos de análisis arquitectónico que contemplan variables como el tamaño, la ubicación, la forma, los materiales constructivos y *en resultados de los diferentes análisis de materiales arqueológicos asociados (cerámica, lítica) e iconográficos* (2006: 17-18). Para definir la función del conjunto arquitectónico de Totometla, el arqueólogo recurrió a la tipología elaborada por R. Cabrera según la cual habría cinco categorías de conjuntos arquitectónicos.

Categoría 1: funciones cívicas, religiosas, administrativas y políticas.

Ejemplos: pirámides del Sol, la Luna y La Ciudadela.

Categoría 2: funciones religiosas en espacios que integraban áreas habitacionales o administrativas. Ubicadas en zonas cercanas a la Calzada de los Muertos.

Ejemplos: Grupo Viking, Palacio de Quetzalpapalotl, Conjunto Habitacional 1E y 1 D al norte y al sur del Templo Viejo de Quetzalcoatl.

Categoría 3: funciones indeterminadas asociadas con los llamados *palacios* y *conjuntos departamentales*. Se caracterizan por una distribución similar a la de las plazas del centro cívico de la urbe y los conjuntos arquitectónicos que éstas integran, pero son menores en tamaño. El tamaño varía desde 15 o 20 metros por lado, hasta desde 50 a 150 metros por lado, con una unidad de medida básica de 57 metros por lado. Se ubican en sitios próximos a la Calzada de los Muertos, aproximadamente a 1 km.

Ejemplos: Totometla, Tetitla, Atetelco, Zacuala, Yayahuala y Tepantitla.

Categoría 4: funciones de tipo doméstico que se encontraban en relación directa con las actividades productivas. Se trata de conjuntos arquitectónicos ubicados en zonas periféricas de la urbe.

Ejemplos: Tlajinga, Tlamimilolpa, Xolalpan, Barrio de los Mercaderes, Barrio Oaxaqueño.

Categoría 5: funciones similares a las de la categoría 4. Son unidades de nivel socioeconómico bajo ubicadas en áreas rurales.

Ejemplos: San Antonio Las Palmas, Maquixco (Juárez 2006: 20-22).

Juárez definió a Totometla como un conjunto de tipo residencial; fundamentó sus conclusiones en un postulado que formula una *ley de necesaria correspondencia entre forma y función*, según la cual *para toda forma, la condición de tamaño, peso, solidez, estructura y contorno, tiene origen en la función a la que está socialmente destinado.* Según esta propuesta formulada por Lumbreras y retomada por Juárez, es posible inferir, a partir de las características formales del *objeto*, *su función originaria o el destino social.* Aunque una ley tal no explica las determinantes culturales sobre la forma, la observación de patrones arquitectónico-compositivos en combinación con huellas de actividad humana, permitieron a Juárez elaborar su propuesta de funcionalidad para el conjunto arquitectónico de Totometla. El arqueólogo escribe que varios edificios de esta zona posiblemente fueron *conjuntos residenciales*:

> No se han encontrado, hasta ahora, evidencias de hogares o exposición al fuego en pisos de las habitaciones o patios de los conjuntos departamentales de esta categoría, sin embargo, como ya mencionamos, se tienen evidencias de lugares específicos para la preparación de alimentos en Atetelco (Cabrera y Gómez 1997) y Tetitla (Angulo 1987) o de despensa o bodega en Zacuala (Armillas 1950). No obstante, se encontraron tipos cerámicos que cumplieron con una función de almacenaje tales como los cráteres y los cántaros o que sirvieron para la preparación de comidas, además de cerámica de lujo o ritual como los incensarios y los candeleros. En Totometla estos tipos cerámicos tuvieron un porcentaje significativo (2006: 236).

Especialización del conjunto

Con justa razón Juárez señala las dificultades metodológicas que presenta una interpretación funcional del espacio arquitectónico en los llamados *conjuntos departamentales* basada en *indicadores* propuestos desde distintas especialidades arqueológicas que se sustentan, a su vez, en modelos teóricos

diversos. El arqueólogo concluye que, con base en indicadores formales de tipo urbanístico, el conjunto arquitectónico de Totometla corresponde a la Categoría 3 del modelo sostenido por Cabrera, con funciones de *tipo residencial*. Juárez sostiene que se trata de los restos de un *edificio residencial de élite*, por su proximidad a Tetitla, Atetelco, Zacuala y Yayahuala (2006: 84). El arqueólogo se refiere a Totometla como *un ejemplo de Conjunto Residencial que corresponde a un barrio de alta jerarquía (cuadrantes N1W3; N2W3; N2W2 y N1W2* (2006: 233).

La evidencia en la cual se basa la caracterización del conjunto de Totometla como una estructura arquitectónica de tipo residencial, según propone Juárez, está constituida por:

- La presencia de objetos relacionados con actividades domésticas y rituales como cerámica utilitaria, ritual o de lujo, además de artefactos de molienda y elementos simbólicos.
- La excelente calidad del diseño y acabados del conjunto.

Según Juárez, en Totometla:

> [N]o fue posible determinar áreas relacionadas con la producción, pero sí objetos relacionados con la preparación de alimentos (metates), el almacenamiento y elementos relacionados con la ideología y la política, por ejemplo, en instrumentos u objetos de uso doméstico, de uso ritual o simbólico […] (2006: 235-236).

El arqueólogo propuso que los habitantes de Totometla pertenecían a una *casta burocrática* formada por sacerdotes, que representan la especialización y/o función del conjunto (Juárez 2006: 234).

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

Juárez señala el hecho de que Totometla se encontraba prácticamente contiguo al Gran Conjunto, una estructura arquitectónica según Juárez, posiblemente tuvo funciones *de carácter cívico-administrativo-mercantil,* el arqueólogo sugiere que el conjunto de Totometla *participó activamente con áreas con funciones públicas y en el proceso de circulación e intercambio de bienes* (2006: 234).

Al menos parte de los bienes a los que Juárez se refiere están relacionados con la gran concentración de fragmentos de cerámica tipo Anaranjado Delgado en

el área de Totometla. Aunque Rattray subraya que este tipo cerámico se encuentra en cada uno de los 2000 conjuntos departamentales de Teotihuacan (Rattray 2001: 308), el que en Totometla se reportara la presencia de concentraciones particularmente altas de esta cerámica permite suponer que las funciones del conjunto estuvieron relacionadas con el ciclo de comercio y distribución de Anaranjado Delgado, un tipo cerámico producido en la parte sur del territorio que ocupa el actual estado de Puebla, de la zona de Tepexi de Rodríguez (Rattray 2001: 306). Al respecto Rattray escribe:

> La popularidad del Anaranjado Delgado se evidencia por las altas cantidades recolectadas exactamente al oeste del Gran Conjunto donde hay un grupo de conjuntos departamentales que fechan de la fase Tlamimilolpa. De los cuadros N1W2, sitios 1-12 (Millon, Drewitt y Cowgill, 1973: mapa 74), se obtuvieron en una recolección intensiva de superficie 2300 fragmentos de Anaranjado Delgado pertenecientes a cajetes de soporte anular. Las formas que no fueran cajetes semiesféricos estaban muy pobremente representadas. Es interesante que no tuvieran huellas de uso, lo que sugiere una especialización que le era dada a esta cerámica en este lugar o a la necesidad de acumularla para enviarla al mercado (Rattray 2001: 308).

En caso de que Totometla concentrase, como afirma Juárez, funciones fundamentales de tipo residencial, éstas se combinarían con otras relacionadas con la administración de lotes de cajetes Anaranjado Delgado, una hipótesis que es un tanto predecible pues el Gran Conjunto, a escasos metros de Totometla, fue una estructura arquitectónica que según algunos autores estuvo relacionada con el abastecimiento de la metrópoli, lo cual a la fecha no ha podido ser demostrado cabalmente.[1]

Clase compositiva. Interpretaciones

Corpus

Los primeros estudios de la plástica de Totometla fueron realizados por Alberto Juárez, el arqueólogo quien dirigió las excavaciones en el área y posteriormente fueron complementados por E. Ávila Rivera.

[1] Manzanilla, comunicación personal, enero 2012.

El *corpus* de materiales arqueológicos de Totometla que posiblemente presenta grafemas se compone de objetos diversos. En Totometla, según menciona Juárez, se encontraron figurillas y objetos de cerámica procedentes de diversos contextos, entre éstos de entierros y ofrendas; también hubo escultura y pintura mural. Las imágenes con posibles grafemas publicadas a la fecha refieren exclusivamente a la pintura mural.

Hasta 1995, ocho fragmentos de pintura mural fueron reportados en Totometla (Juárez y Ávila 1995: 347). Éstos proceden del Pórtico 1, Pórtico 2 y Pozo 12; los primeros pertenecían a un *complejo arquitectónico*; mientras que los hallazgos del Pozo 12, formaban parte de otro conjunto.

Entre los objetivos que Juárez se planteó durante el estudio de la pintura mural de Totometla estaba *la identificación e interpretación de los mensajes simbólicos* transmitidos mediante los murales; también averiguar la función de la unidad arquitectónica en la cual se encontraron. Para obtener el primer objetivo se propuso recurrir a algunos *principios religiosos de la tradición mesoamericana*, considerando que esta última poseyó una *unidad histórica*, pues tenía una *base común* que le permitió mantener su continuidad a través del tiempo (Juárez 2006: 192).[2] Conforme la solución metodológica que Juárez propone, es necesario, para realizar comparaciones, detectar *similitudes en las representaciones iconográficas* de distintas procedencias mesoamericanas; según este punto de vista, no resulta relevante para la interpretación de los *mensajes simbólicos* el estudio de las características que hacen singular a la plástica de Totometla. En una segunda etapa del estudio, Juárez complementó su interpretación con comparaciones entre los murales y textos verbales procedentes de *las fuentes documentales y pictográficas posclásicas, concretamente mexicas en las que retomamos el aspecto del mito y el rito* (2006: 192).

[2] Juárez recurrió al trabajo de López Austin (1990: 25-42).

Juárez y Ávila propusieron la siguiente clasificación de los motivos pintados en los fragmentos de murales de Totometla, siguiendo una propuesta elaborada por von Winning, basada en clasificaciones de deidades del territorio del México central del Posclásico:

1 Deidades del complejo Dios de la Lluvia-Tlaloc (Frente 1 Pórtico 2, desde Xolalpan).

2 Signos del complejo Dios del Fuego, del complejo Fuego-Mariposa (Frente 1 Pórtico 2, desde Xolalpan).

3 Figuras de animales: aves grandes y pequeñas, caracoles estilizados. (Frente 1 Pórtico 1, desde Xolalpan Temprano y Frente 3 Patio porticado con aposentos. Pórtico Norte: motivos identificados como imágenes de caracoles marinos. Pórtico sur: aposento contiguo con murales en el interior. Los motivos identificados como imágenes de aves. Etapa constructiva II posiblemente Xolalpan).

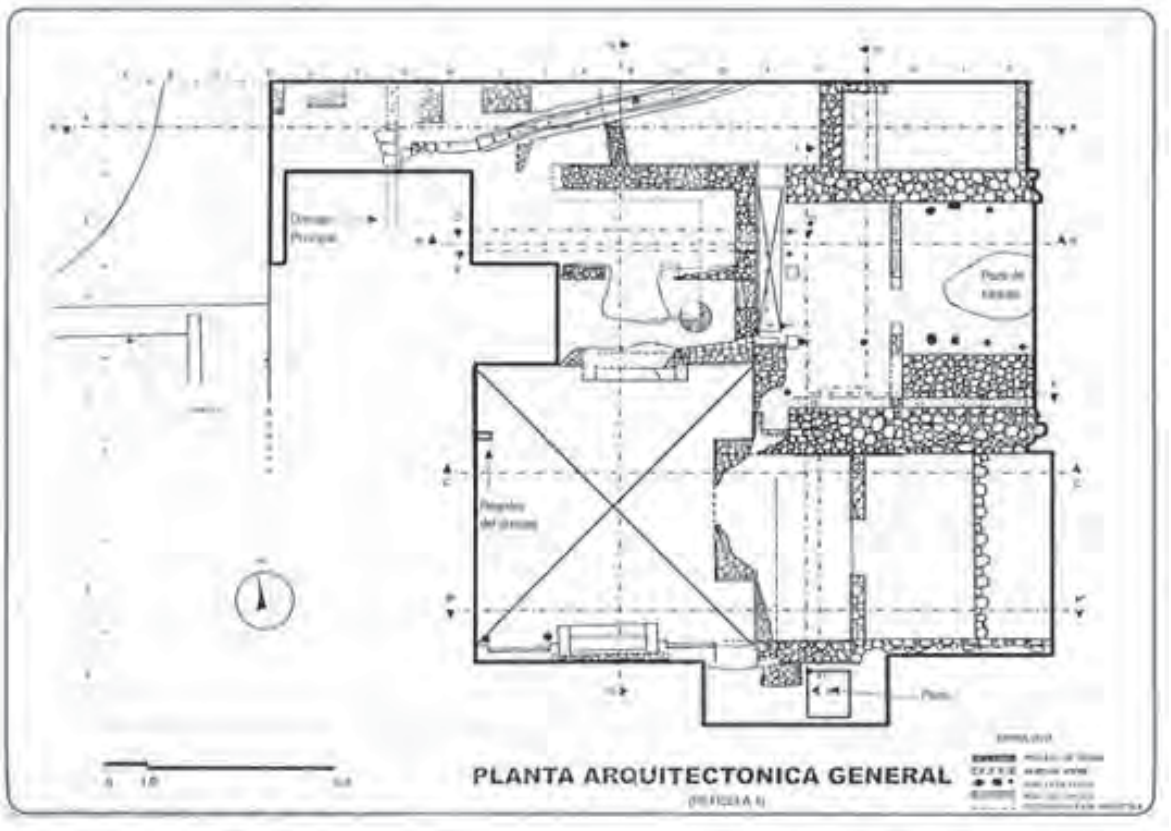
Los autores proponen una diferenciación poco clara, en el contexto de la imagen plástica teotihuacana, entre *elementos simbólicos discernibles por sus atributos formales (humanos, zoomorfos, geométricos),* y *elementos simbólicos (signos, glifos, símbolos calendáricos).* Esta distinción es poco clara debido a que estas categorías de análisis –de distintos niveles: formales y conceptuales- presentan yuxtaposición en el contexto teotihuacano.

En el trabajo comparativo que propone Juárez, no se explica de manera sistemática qué elementos permiten establecer relaciones entre textos con base verbal, procedentes de culturas y etapas históricas tardías, y los sistemas de comunicación con base plástica procedentes de Teotihuacan, una explicación que resulta necesaria puesto que no es *por sí misma* evidente la existencia de una referencia común. Para que tal comparación resulte productiva, es necesario integrar en una argumentación y posterior explicación, las diferencias entre las descripciones de tipo verbal y las de tipo plástico. Es necesario, además, integrar al análisis las características de las diversas representaciones plásticas que vuelven singulares a los productos de cada tiempo y cultura. Sin embargo, el autor

señala asociaciones muy sugerentes entre algunos motivos de la plástica teotihuacana que comparten posiblemente rasgos semánticos.

FRENTE DE EXCAVACIÓN 1

En este frente de excavación había pintura mural en dos pórticos. El más antiguo, llamado por los arqueólogos Pórtico 1 tenía, en la parte inferior del muro, imágenes identificadas como secuencias de aves y una retícula en la parte superior. En otro pórtico de una etapa constructiva posterior se encontraron restos de murales con imágenes antropomorfas identificadas como *tlaloques*.



Plano tomado de Juárez, 2006, p. 86, plano 15.

PÓRTICO 1

MURALES CON IMÁGENES DE AVES VERDES. 2º NIVEL CONSTRUCTIVO

Juárez reportó que en el único aposento conservado correspondiente a este pórtico se identificó pintura roja en los muros, sin imágenes pintadas (2006: 92).

En una publicación de 1995, Juárez y Ávila identificaron, en la parte baja de los murales del Pórtico 1, imágenes de *águilas* en vez de *guacamayas en procesión,* que son las aves que Juárez describe en su trabajo de tesis. Juárez corrige e identifica a las aves como guacamayas a partir de la identificación realizada por Navarijo publicada en 1995 (338-339).

El formato compositivo en el cual se presentan distribuidas las imágenes de aves corresponde al tipo identificado como *procesión* teotihuacana. Las características morfológicas de las aves indican que los motivos pintados en la parte baja del muro no estaban compuestas por grafemas, sino por elementos plásticos elaborados con la intención de una descripción de tipo naturalista. Por otra parte, el tipo de composición presente en la parte alta de los muros responde a un uso no naturalista del espacio pictórico, lo cual se confirma en los recursos plásticos involucrados: secuencias de motivos de configuración estereotipada en el contexto de la plástica teotihuacana, los cuales fueron clasificados como signos de notación por Langley.

Los murales, en la parte baja de las paredes, presentan un formato de *procesión* orientada hacia el centro del pórtico. En la parte superior, sobre los motivos identificados como aves, se conservaron restos de una retícula formada por franjas diagonales formadas por rombos y volutas. En los vanos que conforma la retícula se encuentran signos Ojo de Reptil, con un posible numeral 3 inserto.

Posiblemente, los signos gráficos que, en su conjunto, conformaban la retícula, estaban distribuidos según consideraciones de tipo jerárquico, como lo indica el que algunos forman secuencias a manera de cenefas y otros se

encuentran aislados en las partes focales, los vanos de la retícula. Volutas y rombos pudieron tener valores semejantes, subordinados al signo Ojo de Reptil.



Totometla. Pórtico 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, lámina 10, p. 353.

Juárez propone una interpretación que integra la mayor parte de los componentes de la parte superior e inferior de los murales, según la cual se estaría señalando un lugar solar de fundación y origen, en el cual el sol mismo pronuncia oraciones de bienestar.

Según Juárez, en la parte alta de la composición se pintó un motivo presente en la imaginería mexica, un elemento compuesto por volutas y rombos con el valor de /agua quemada/, que sería un *difrasismo visual* (2006: 201). El arqueólogo transfirió a las imágenes del Pórtico 1 de Totometla el significado del difrasismo náhuatl de *atl-tlachinolli,* como *metáfora de guerra* y el *teo-atl-tlachinolli* como *guerra sagrada o florida*. Según propone, la combinación de imágenes de rombos y volutas en el mural teotihuacano refiere también al *axis mundi*; como prueba, remite a la imagen de la Lámina 1 del Códice Mendoza.[3]

[3] Juárez retoma en esta identificación el trabajo de D. Heyden (1988:115).

El tejido visual formado por volutas y rombos, como imágenes de líquidos y como parte de la imaginería del Dios del Fuego teotihuacano, también referiría, por medio de la yuxtaposición del rojo y el azul, a lo *precioso* y lo *sagrado*, al *agua* y al *fuego*. Siguiendo la interpretación de Juárez el *rombo* sería un equivalente intercambiable del Quincunce como *eje del mundo* y lugar de Huehueteotl Xiuhtecuhtli, sin pérdida de sentido, en algunos contextos (2006: 203).

Más allá de la discusión en torno a los valores específicos de la imagen del rombo en Teotihuacan, y de la interpretación de las líneas verticales que lo acompañan con frecuencia como *atados de años en la ceremonia del Fuego Nuevo*,[4] los motivos que integran las franjas de la retícula de Totometla, interpretados de esta manera, conformarían una *imagen locativa.* En caso de ser certera esta interpretación, las retículas pintadas en la parte alta de los muros teotihuacanos podrían constituir referencias a:

1) Actividades de sacrificio y a los sacrificadores, como en el Patio Blanco de Atetelco.
2) Lugares de fundación, como propone Juárez en Totometla.
3) Personajes culturalmente relevantes y sus atributos diagnósticos, como el Jaguar Reticulado y la retícula de entrelaces del Pórtico 11 de Tetitla.

Siguiendo la hipótesis de Juárez, la referencia locativa incluiría al signo Ojo de Reptil como un elemento identificador específico, con posible valor calendárico, si atendemos a cómo lo clasifica Langley, aunque no debemos olvidar que el signo GC? (4 Ojo de Reptil) identifica, en los Murales de Zacuala y de Atetelco, a un personaje relacionado con la imagen de un ave, la cual bien podría identificarse con una guacamaya, aunque el signo de Totometla parece ser GC? (3 Ojo de Reptil).

[4] Aquí Juárez llega a la misma conclusión de Séjourné respecto a una relación entre algunos motivos teotihuacanos y las ceremonias del Fuego Nuevo (Séjourné 1970: 37; Juárez, 2006: 211).

Juárez integró a la interpretación de las del Pórtico 1 de Totometla la identificación del motivo Ojo de Reptil como equivalente al signo *Cipactli* (2006),[5] con el valor de un día del calendario mexica y posiblemente uno del *Tonalpohualli*, asociado con la vegetación y la abundancia (2006: 210). Para Juárez, en el Pórtico 1, todos los componentes formarían una escena en la cual el signo Ojo de Reptil tuvo como *mensaje simbólico* la *unión de dos fuerzas contrarias que da origen al tiempo, lugar de creación*; mientras que el *águila* o la *guacamaya* representarían al Sol mismo bajando al lugar de creación, pronunciando oraciones para asegurar el bienestar (2006: 215). La hipótesis de que el mural en cuestión está conformado por elementos mutuamente determinantes e interdependientes es plausible, sin embargo hay hechos que no fueron integrados en la propuesta explicativa de Juárez, como son la copresencia de estructuras compositivas semejantes en distintos conjuntos arquitectónicos de la zona. Como ejemplo, en uno de los murales del conjunto arquitectónico de Tetitla se pintó una imagen que Headrick identifica como un personaje posiblemente muerto (según la autora un gobernante), personificando un *árbol- montaña*, lugar de creación. Aún es necesario determinar cuál es la relación que une al personaje mencionado con el Jaguar reticulado de la parte alta del muro de Tetitla.

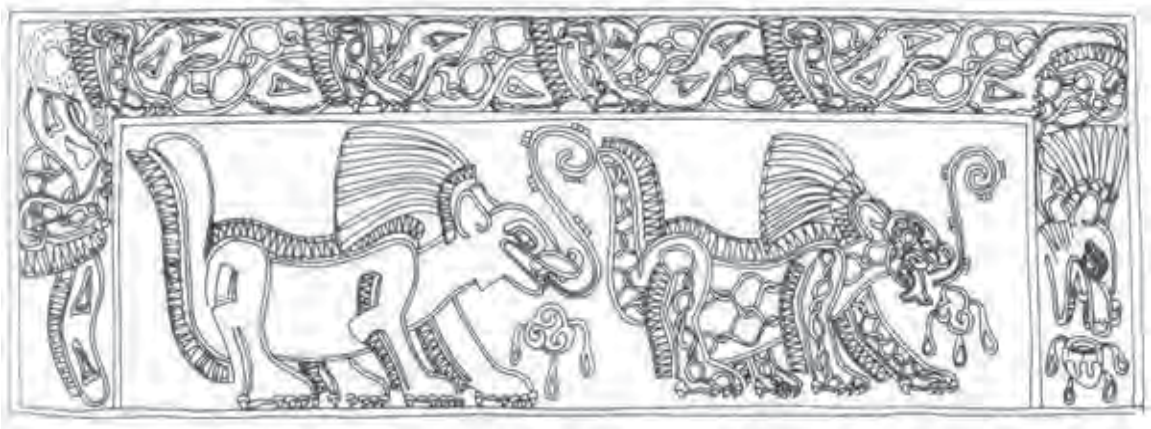


Reconstrucción del mural del Pórtico 11 de Tetitla. Reconstruccuón tomada de Ruiz, 2003, p. 118.

[5] Urcid y Juárez coinciden es esta identificación (Urcid 2010).

Según la reconstrucción de Ma. Elena Ruiz (2003), en los vanos que conforma la retícula pintada en la parte superior del Pórtico 11 de Tetitla se encuentra la imagen de un personaje antropomorfo de perfil que porta un atuendo identificado con el Jaguar Reticulado. Este personaje porta un tocado que puede apreciarse también en otros pórticos con imágenes de zoomorfos, en Atetelco. El Jaguar Reticulado, ocupa una posición en los vanos de la retícula de Tetitla, análoga a la de las figuras antropozoomorfas que han sido relacionadas con órdenes militares teotihuacanas en los murales de Atetelco (Headrick 2007: 74). Como se puede apreciar, algunas interpretaciones de los murales del Pórtico 11 de Tetitla tienen puntos en común con la interpretación de Juárez: en la parte baja de pórtico se señaló la presencia de una referencia al *lugar de creación*, mientras que en la parte superior del muro podría interpretarse que hay elementos, directa o indirectamente, relacionados con la guerra. Todo puede indicar que en el pórtico de Totometla aparecen aspectos específicos de determinados valores culturales teotihuacanos, mientras que en conjuntos como Tetitla y Atetelco aparecen otros, siempre dentro de los márgenes de un mismo ámbito de la tradición. Es necesario observar más datos.

Juárez tampoco abunda en que, en el caso de los murales de Totometla, el signo Ojo de Reptil está acompañado por un posible numeral tres, lo cual convertiría al signo compuesto, en el contexto compositivo general, en un elemento con un valor más específico que el del mero motivo del Ojo de Reptil. Según lo indica la estructura plástica de la parte alta de la composición del Pórtico 1, el signo Ojo de Reptil de Totometla puede referir a un personaje o a un evento culturalmente relevante, mediante un nombre personal o una fecha, o mediante rasgos gráficos que conformarían una suerte de referencia a manera de *emblema*. Este personaje, referido por medio de su nombre, estaría posiblemente relacionado con una escena de culto o de sacrificio, ubicada en la parte baja del muro.



Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, fig. 18.4, p. 207.

En los murales del Patio Blanco de Atetelco, las escenas correspondientes estaban relacionadas con el sacrificio de corazones, como se puede apreciar en la lámina anterior y en la pintura mural de la parte baja del muro del Pórtico 3 del mismo conjunto.



Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.5, p. 208.

Mientras que, en el mismo patio, se aludió a uno o varios personaje culturalmente relevantes por medio de la colocación de imágenes en los vanos de la retícula.

Posibles grafemas en los murales del Pórtico 1 de Totometla:

TO MU SHC GD (L 177 SCROLL CHAIN 1986)
TO MU SHC GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986 +…)
TO MU GD (L 165 RE 1986)

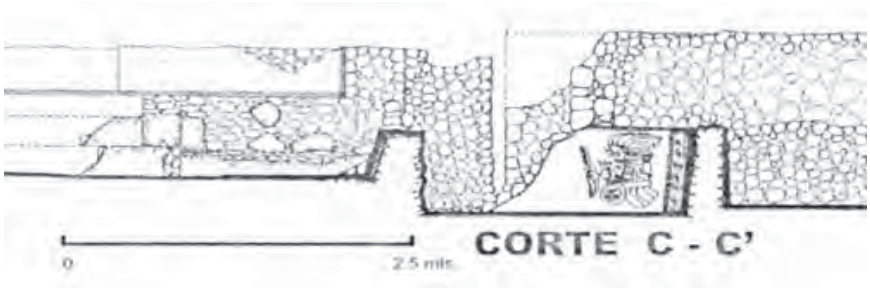
La uniformidad compositiva de tipo constructivo-estructural de la pintura mural que presentan algunos pórticos de conjuntos arquitectónicos próximos a Totometla, como Atetelco y Tetitla, sugiere una posible unidad funcional de esos espacios. En Tetitla, este esquema compositivo se presenta en el Patio Principal; también se presenta en el Patio Blanco de Atetelco, un importante patio de congregación. Los murales mencionados de Tetitla y Atetelco fueron fechados fechada por Lombardo en la fase Xolalpan. La etapa constructiva en cuestión, en Totometla, fue fechada por Juárez en Xolalpan Temprano, por lo que las etapas constructivas fueron posiblemente contemporáneas en todos estos lujosos conjuntos de la zona central de Teotihuacan, y formarían parte de un mismo programa centralizado de pintura monumental.

Los temas que se derivan de las imágenes de la parte baja de los muros de estos pórticos son el sacrificio y ofrenda (de corazones o de oraciones), la ofrenda de líquidos y la presencia antropomorfa de personajes que posiblemente se relacionan, de manera directa o indirecta, con la guerra.

PÓRTICO 2

MURALES CON IMÁGENES INTERPRETADAS COMO *TLALOQUES*. 4º NIVEL CONSTRUCTIVO

En un aposento porticado situado al este del Frente de Excavación 1, perteneciente a una etapa constructiva posterior a la que corresponde al Pórtico 1, se conservaron restos de dos muros con imágenes pintadas. Los restos de pintura mural proceden del Muro Norte y del Muro Sur. Es en estos murales que Juárez y Ávila identificaron imágenes de *deidades en procesión.* Se trata de bustos antropomorfos que se perfilan en dirección contraria del vano de acceso del pórtico.



Detalle de imagen tomada de Juárez, 2006, plano 24, p. 105.

Juárez describe a los cuerpos de estos personajes como *estilizados*. Considera que no son imágenes de sacerdotes, sino de *Tlaloques*, debido al tipo de tratamiento del cuerpo. Los *Tlaloques* estarían concebidos como en el *Códice Matritense* y en el *Códice Florentino*. El arqueólogo considera que los *Tlaloques* están colocados sobre la imagen de un *escudo* con el *glifo emblema de Tlaloc*. El cuerpo de cada *tlaloque* estaría constituido por *tiras de papel que parten de una vara o dardo.* Concluye que se trata de imágenes de estas deidades que están estructuradas a la manera de los *Tepictoton*, *idolillos* de los dioses de los montes. Para Juárez, en Totometla se pintó una escena que refiere al ritual consagrado a los dioses de la lluvia, mismo que fue registrado en diversos documentos coloniales tempranos (2006: 222-224). Me parece muy sugerente la propuesta de Juárez de que pudo tratarse de la imagen pictórica que describía un objeto de culto; considero que es altamente posible que esta figura por alguna razón se mostró de perfil, a diferencia de varias imágenes de construcción semejante, pero mostradas en posición frontal, distribuidas en distintos muros teotihuacanos, como por ejemplo en la parte baja de Pórtico 11 de Tetitla.

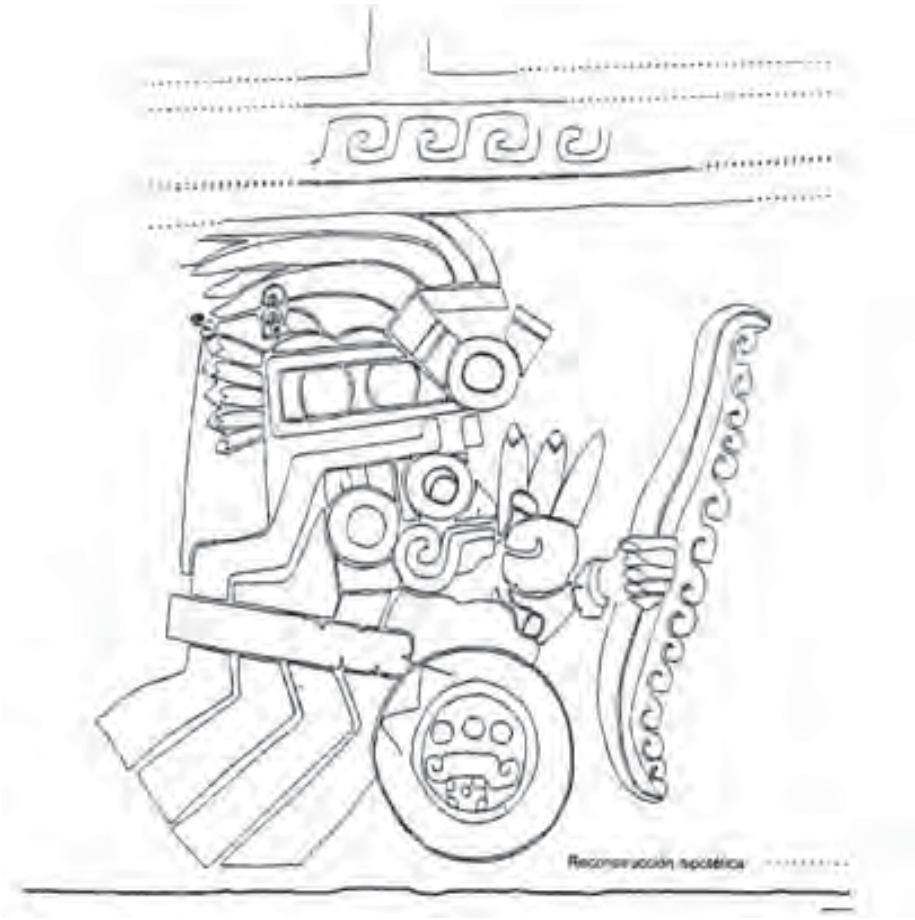


Imagen tomada de Juárez, 2006, fig. 18, p. 218.

Las cabezas con los atributos del Dios de las Tormentas presentan un tocado con un posible grafema compuesto colocado en el centro que se conforma por:

TO MU TOC GC? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986) + (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Bajo la cabeza antropomorfa hay dos elementos registrados por Langley:

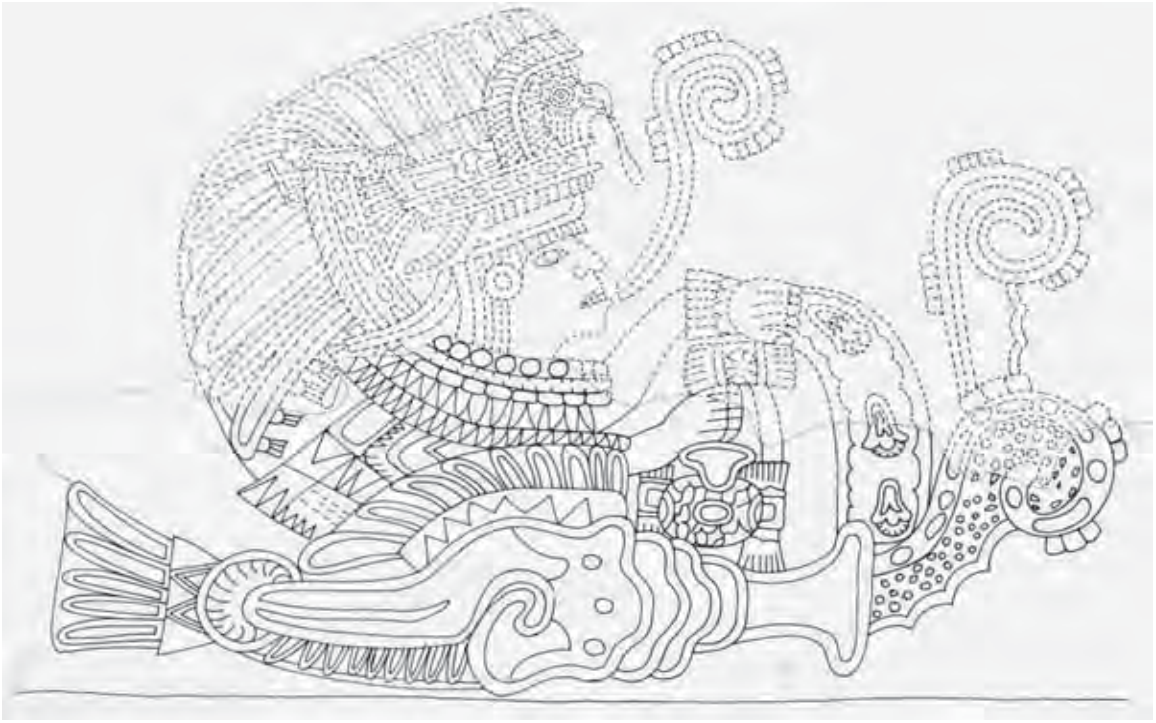
TO MU GD? (-L 140 OBJECT F 1986)

En la base de cada figura, hay un posible grafema:

TO MU GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)

Otra opción para la interpretación del mural es que la máscara del Dios de las Tormentas fue la reducción, a manera de sinécdoque, de una escena en la que se registró una acción realizada por el personaje aludido.

Es necesario resaltar que, como en el caso de las imágenes pintadas en el Pórtico 1, el esquema formal-compositivo presente en los murales con las figuras antropomorfas de Totometla no es único en Totometla y se presenta en composiciones de conjuntos arquitectónicos cercanos, como Atetelco y Zacuala. Se trata de la imagen de un personaje antropomorfo referido mediante un rostro de perfil con un complejo tocado y brazos que al parecer llevan a cabo una acción. Estos componentes pueden presentarse colocados sobre la imagen de otro objeto. En el caso de Atetelco, la imagen de un personaje con atributos característicos se presenta en diferentes etapas constructivas; en la más antigua se presenta en un pórtico y es una figura de cuerpo completo; mientras que en la etapa constructiva más tardía se presenta como un busto y en el interior de un cuarto porticado. Posiblemente, no se trataba propiamente de la imagen de una deidad del panteón común, pero no se descarta la posibilidad de que se tratara de la imagen de un ancestro, sobre todo en el caso de la figura que se presenta en forma de busto.



Atetelco. Patio Pintado. Cuarto 1. Reconstrucción de Santos Villasánchez. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.14, p. 235.

Es posible que en los murales de Totometla tampoco se estuviera presentando la imagen *sobrenatural* y *mítica* de una deidad, sino la de un personaje que portaba atributos del Dios de las Tormentas; personajes con estos atributos se presentan frecuentemente entre las imágenes teotihuacanas realizadas en distintos medios plásticos; la identificación de dichos personajes con deidades ha sido controversial, por ejemplo en el caso de las figurillas de cerámica. Es posible considerar, con base en la variedad de atributos específicos y las características de algunas escenas en las cuales participan personajes ataviados con la máscara del Dios de las Tormentas que, con frecuencia en las imágenes de la plástica, se representaba a personajes teotihuacanos con cargos o títulos relacionados con la imagen del Dios de las Tormentas. Los personajes que portaban la máscara mencionada llevaban tocados marcados con signos específicos; en el caso de Totometla, los atributos específicos que rodean la máscara del Dios de las Tormentas, contrastan notablemente con las imágenes de los tocados de otros personajes que portan máscaras semejantes. Las diferencias pueden encontrarse,

según los medios en los cuales se realizaron las imágenes, concentradas exclusivamente en las formas o atributos particulares de los tocados o ropajes; aunque también en los cartuchos que suelen colocarse en la parte baja de los bustos; en el caso de la figurilla cuya fotografía se reproduce en la lámina que sigue, entre los elementos específicos está una diadema con nudos. Esta diadema está ausente en la imagen de Totometla, pero caracteriza a las imágenes del piso de La Ventilla.



Imagen según Langley, 1997. http://archaeology.asu.edu/teo/notes/JL/fig8.jpg

Hay un signo que se presenta en ocasiones al centro de los tocados o en pectorales relacionados con la máscara del Dios de las Tormentas que Langley identifica como -L 145 PANELS OBLIQUE 1986.

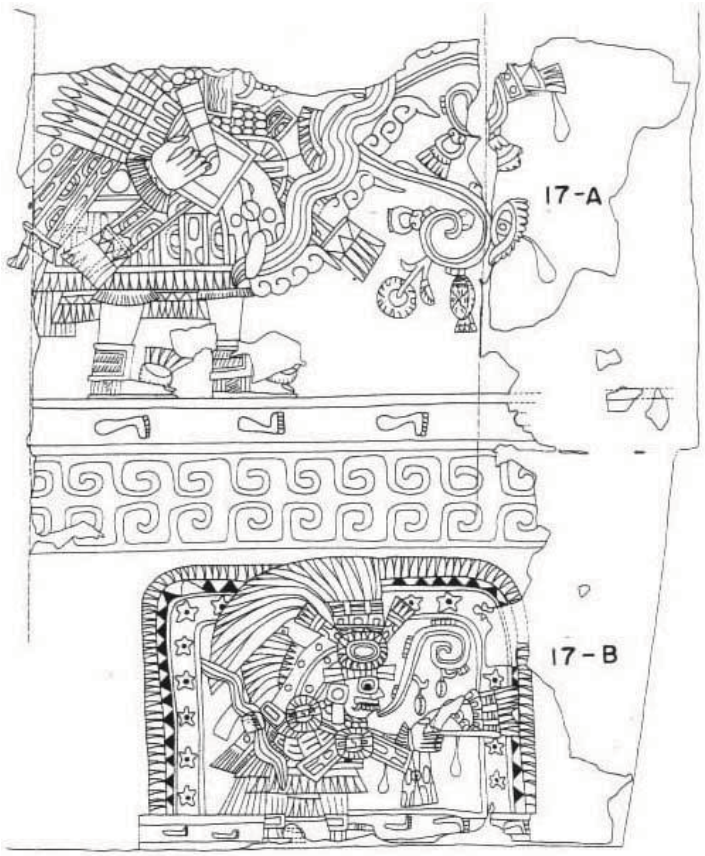




Dos imágenes de posibles fardos funerarios. Fotografía según Langley 1997. http://archaeology.asu.edu/teo/notes/JL/figno.jpg y dibujo según Séjourné 1959, fig. V. 29.

Este signo está presente en Totometla, sin embargo, la variedad de imágenes de tocados y de otros elementos como pectorales en los que el elemento -L 145 PANELS OBLIQUE 1986 se coloca, en el contexto de la plástica teotihuacana, permanece inexplicada, Langley señala que este signo suele presentarse con un conjunto de elementos que identifica como *Manta Compound*, relacionado con actividades de tipo ceremonial. *Manta Compound* se presentaba en objetos que participaron en ceremonias de tipo funerario que involucraban incensarios tipo teatro y en ceremonias del tipo relacionado con los ciclos calendáricos (Langley 1997).

Las figuras de las dos láminas que siguen llevan en el tocado el signo *Panels Oblique*.

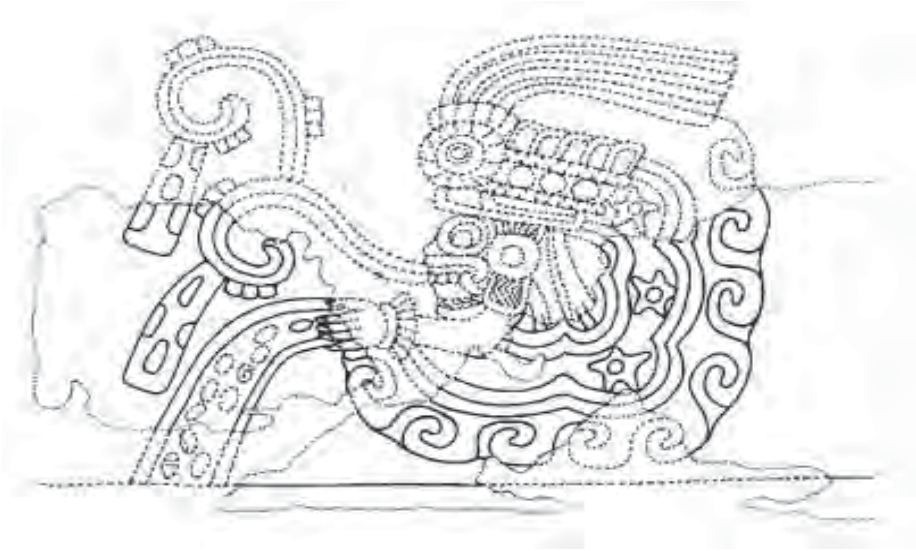


Techinantitla.Imágenes según Langley, 1997. Dibujos tomados de Berrin (ed.) 1988, Figs. V.5d and V.8: http://archaeology.asu.edu/teo/notes/JL/fig11z.jpg



Imagen según Langley, 1997. http://archaeology.asu.edu/teo/notes/JL/fig12z.jpg

Abajo se muestra una serie de imágenes con estructura compositiva comparable, en soportes distintos, donde el personaje con anteojeras y bigotera aparece como portador de tocados formados con los componentes más diversos, y sujetando distintos objetos con el brazo.



Zacuala. Pórtico 9, mural 8. Imagen tomada de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.2, p. 323.

Varias imágenes comparten el elemento circular al centro del tocado, como es el caso del mural de Zacuala de la lámina anterior, donde se presenta un tocado que se distingue básicamente del que porta el personaje de Totometla por la ausencia del elemento -L 145 PANELS OBLIQUE 1986.

En la plástica de Teotihuacan, algunos personajes con la máscara del Dios de las Tormentas se presentan en actitud de *ofrendantes*. No es posible proponer, con base en evidencia gráfica, que hubo *ofrendantes* adscritos al conjunto arquitectónico de Totometla que se ataviaban con atributos del Dios de las Tormentas, pues no se conservaron sus imágenes. En otros conjuntos como Zacuala sí existe tal evidencia, pero dada la difusión de la máscara del Dios de las Tormentas a nivel urbano, ésta seguramente no caracterizaba al conjunto arquitectónico. Si hay algún elemento gráfico característico de Zacuala, éste estaba en el vestido o en el tocado de los *ofrendantes*. Estos personajes

posiblemente realizaban acciones relacionadas con un culto dirigido al Dios de las Tormentas en el marco del conjunto arquitectónico. Por lo demás, en Zacuala, la imagen de la máscara del Dios de las Tormentas se presenta con tocados diversos, como puede verse en la lámina anterior y en la siguiente, y en distintos esquemas compositivos con personajes que *ofrendan*.

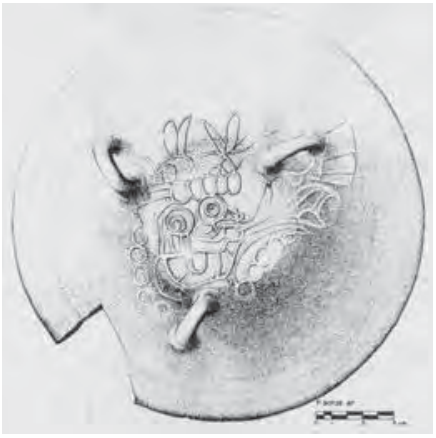
No sólo algunos esquemas compositivos, también los tocados pintados en algunos de los murales de de Zacuala y de Totometla son semejantes. Posiblemente en las distintas configuraciones de los tocados mencionados se manifiesten distintas atribuciones, advocaciones o jerarquías de personajes relacionados con el Dios de las Tormentas.



Zacuala, Pórtico 3 Mural 3. Imagen según Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 21.4, p. 336.

Como puede verse en las láminas que siguen, la imagen de la máscara de perfil del Dios de las Tormentas sujetando algo con la mano fue transmitida en Teotihuacan en soportes diversos, por lo general sin pérdida de la calidad en la imagen, que fue realizada mayormente por profesionales que se sometían a las estrictas normas del canon teotihuacano. Esta norma de calidad en la imagen es un argumento a favor de que la gran mayoría de la producción plástica teotihuacana que conocemos estaba dirigida por grupos de artesanos que tenían

criterios compositivos compartidos, tanto en los niveles formales como en los temáticos, y estos criterios estaban posiblemente comprometidos con los altos niveles del poder estatal de la urbe, que detentaba la capacidad del despliegue de recursos necesarios para la realización de programas pictóricos de tipo monumental y de otros tipos.

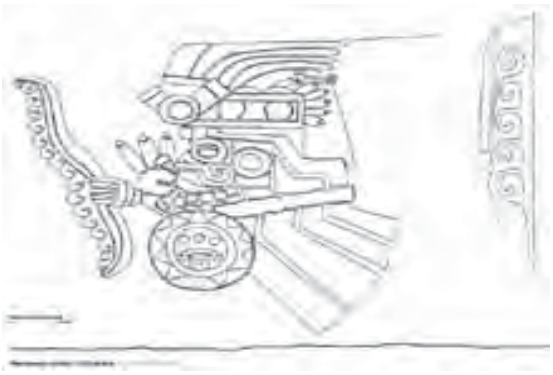


Tapaollas de Oztoyahualco. El dibujo fue tomado de la publicación de Manzanilla, 1993, fig. 120, p.226.

En la lámina anterior y en las dos que siguen se puede observar cómo, en las imágenes de la máscara del Dios de las Tormentas, los brazos aparecen ejecutando diferentes acciones. Este esquema compositivo parece haber sido diseñado o utilizado para referir a acciones.

Las imágenes de cabezas acompañadas por brazos no son muy frecuentes en la plástica teotihuacana conocida a la fecha; la máscara puede presentarse de frente y perfil. Además de las imágenes reproducidas en las láminas de este capítulo, hay ejemplos de este esquema compositivo en Zacuala, Pórtico 2; Atetelco, Patio 2, Cuarto 1; Conjunto del Sol, Pórtico 18; Tetitla, Cuarto 7, Pórtico 11 y Corredor 21; las imágenes de brazos ejecutando acciones no siempre están relacionadas con el Dios de las Tormentas, por tanto, la propuesta según la cual las imágenes de Totometla representarían *Tepictoton* resulta estructuralmente cuestionable, pero algunas imágenes sin cuerpo, sobre todo cuando se trata de figurillas de cerámica podrían representar cuerpos aderezados como fardos

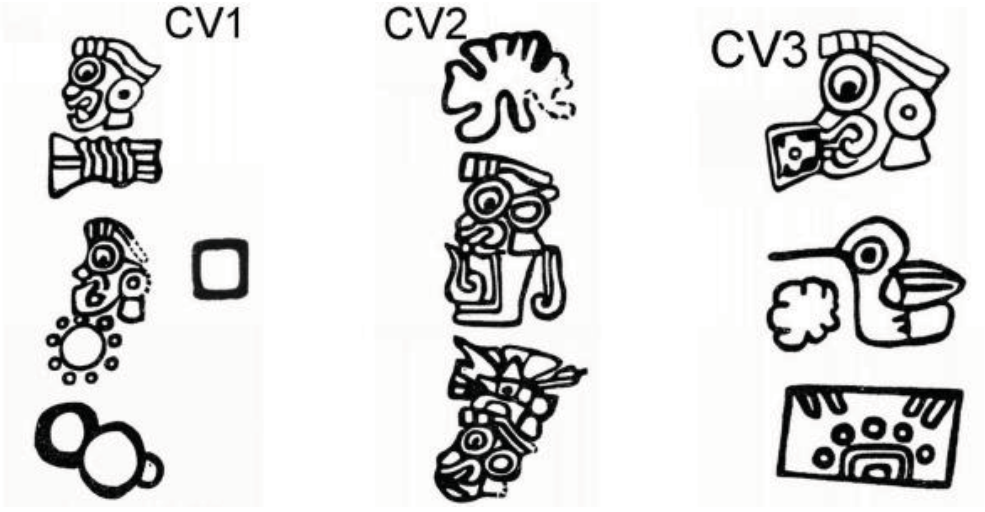
funerarios, lo cual coincidiría con que el motivo *Panels Oblique* aparece también en objetos funerarios como los incensarios tipo teatro. El *corpus* mencionado confirma que la imagen de la máscara con el brazo de Totometla no es un grafema sino una escena con una base combinatoria de tipo naturalista.



Muro Norte. Totometla. Juárez, 2006, fig. 17, p. 217.



La Ventilla, dibujo según Cabrera, 1996, p. 33.



La Ventilla. Dibujo según Cabrera, 1996, p. 33.

Además del brazo extendido, en las pinturas del piso de La Ventilla, la imagen de la máscara del Dios de las Tormentas se presenta con otros elementos. Una de las imágenes aparece marcada con un complejo tocado suplementario. El resto de las máscaras del Dios de las Tormentas se distinguen por posibles grafemas colocados mayormente en la parte inferior de las cabezas. En La Ventilla, esto podría indicar referencia a un título o cargo común, mediante la máscara del Dios de las Tormentas; mientras que uno o varios nombres específicos, posiblemente compuestos, se indicarían mediante los grafemas superpuestos o colocados en la base de las imágenes de las máscaras. En el caso de Totometla aparecen las marcas distintivas en ambas posiciones, superior e inferior. Para las imágenes de Totometla se puede proponer una interpretación similar, debido a las constantes compositivas. Con base en lo específico de la combinación de componentes, considero que, en conjunto, se trata de imágenes en las cuales se recurrió a recursos de la sinécdoque para aludir a un personaje cultualmente relevante –pudo tratarse de una deidad sobrenatural o de un hombre deificado-, y no de una composición formada por puros grafemas coordinados o articulados. Como en otros casos, a identidad de este personaje estaría referida por medio de grafemas.



Imagen que posiblemente alude a la personificación del Dios de las Tormentas en un contexto de sacrificio, pues el personaje porta un rosetón que posiblemente estaba relacionado con el *ixquatechimalli o con el cuexcochtechimalli*. Dibujo de una figurilla de cerámica según Séjourné, 1959, fig. V. 29.

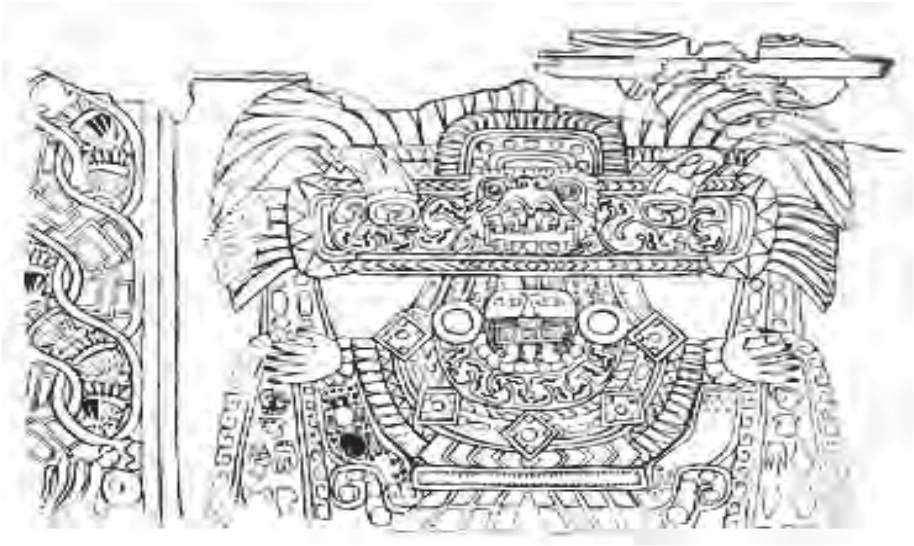
La evidencia indica que parte de los atributos específicos que se anexaban al título que suele nombrarse como *Dios de las Tormentas,* se marcaban por medio de

imágenes de complejos tocados con grafemas sobrepuestos; también mediante grafemas que se colocaban en la parte inferior de la máscara. En el caso de La Ventilla, puede tratarse de imágenes que representaban nombres personales compuestos. Puede tratarse de tres o más nombres representados por medio de los grafemas distribuidos en columnas. La imagen de La Ventilla que presenta un brazo extendido se encuentra compositivamente aislada de las columnas antes descritas y e indica, más bien, una acción.



Mural de Tetitla. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.7, p. 282.

Por otra parte, se ha considerado que posiblemente algunas de las imágenes de personajes en posición frontal y sin representación del cuerpo fueron *de culto*, debido a su ubicación como centro compositivo, y también al hecho de que una famosa imagen frontal de Tepantitla aparece rodeada por personajes de perfil que esparcen ofrendas. En cuanto a la posición de perfil de las figuras con atributos del Dios de las Tormentas de Totometla, en este punto no es posible distinguir si la postura indica *necesariamente* que se hizo referencia a un personaje mítico o a un *personificador* que ejercía funciones en el conjunto arquitectónico.



Tetitla. Pórtico 11. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 19.37, p. 304.

En cuanto al objeto colocado bajo la máscara en el mural de Totometla, el elemento no es exclusivo del Dios de las Tormentas, como se puede ver en la lámina anterior. Este motivo aparece en la ciudad bajo imágenes de personajes vestidos con atributos diversos y también bajo imágenes zoomorfas. Se trata de un signo que Langley clasificó como de *notación*, pero no describió de manera explicativa. La configuración del signo según propuso Langley se presenta en la lámina siguiente.

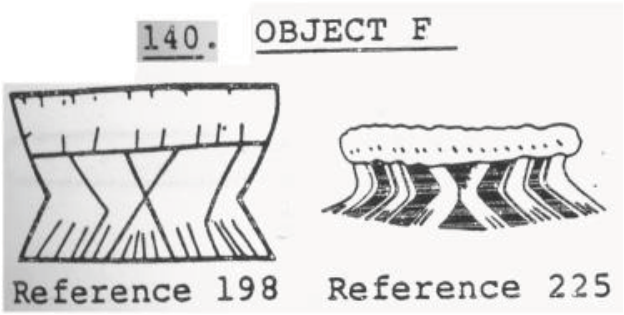
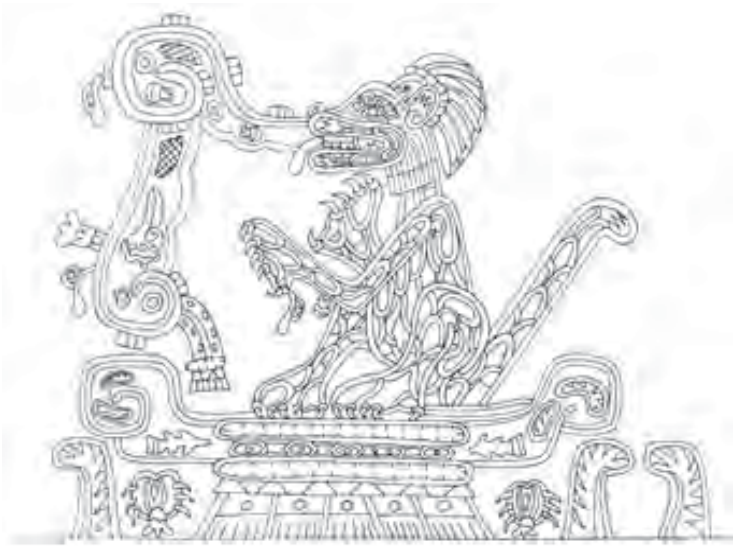


Imagen tomada de Langley, 1986.

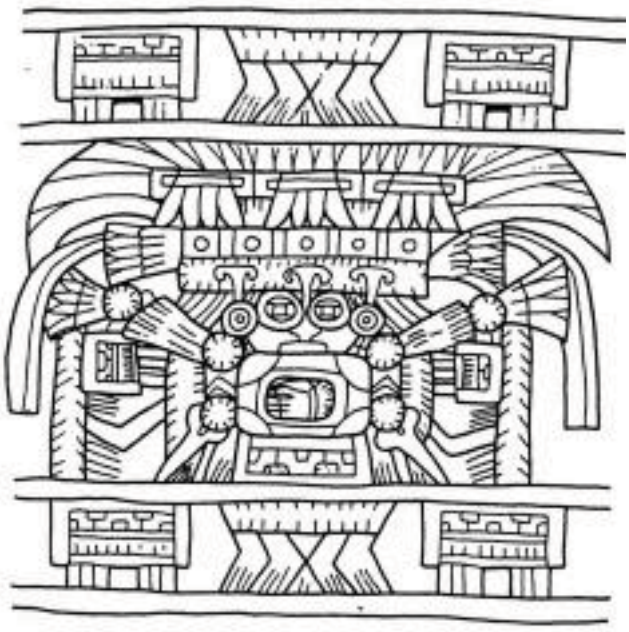
Entre los signos que Langley considera como de *carácter notacional no confirmado* se encuentra el *Objeto E* y el *Objeto F*. El autor refiere a que Pasztory lo considera la imagen de una plataforma (Pasztory 1973 a: 158; Muller 1967:

234). Taube identifica la configuración como un escudo con borlas, sin embargo el propio Langley se abstiene de proponer interpretaciones (Langley, 1986, p. 313). Según se puede inferir de las imágenes en las cuales aparece, Pasztory parece tener razón, el *objeto* puede estar relacionado con pedestales, lo cual reforzaría el carácter *de culto* de las imágenes antropomorfas y zoomorfas que acompaña.



Atetelco. Mural del Patio Norte Pórtico 1. Dibujo tomado de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 18.19, p. 248.

Hay casos en que la simetría básica de la composición requirió que el motivo mencionado se colocara, no como un pedestal, sino como elemento independiente en la parte inferior y superior de un rostro antropomorfo, como sucede en una muestra donde el elemento aparece inserto en un contexto que se ha considerado como una suerte de *imagen locativa* (García-des-Lauriers: 2000), como puede verse en la lámina que sigue.



Vasija según dibujo de Séjourné, 1966 b, fig. 87.

Si la propuesta de que se trata de una imagen locativa es acertada, ésta incluiría en su estructura varios elementos significativos, manifestados mediante la imagen de las fachadas de los templos y los dardos, pero también por medio del rostro con el penacho y las dos imágenes de los *objetos* que aparecen también en el mural de Totometla. Es necesario tomar en consideración en la interpretación la imagen, considerada como una totalidad, no sólo los elementos arquitectónicos y los dardos, sino el rostro frontal, el elemento con la mano, el tocado específico y el motivo conocido como -L 140 OBJECT F 1986.

Como en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, por ejemplo Zacuala, la función del sector con imágenes relacionadas con el Dios de las Tormentas posiblemente estuvo relacionado con un culto de tipo estatal o con la necesidad de mostrar un estatus.

Objetos que porta en el brazo la máscara del Dios de las Tormentas en la pintura mural:

Flores

Maíz
Elementos fitomorfos o excéntricos
Bolsa sacerdotal
Rayo con nubes
Dardos
Tocados
Libaciones con semillas
Vasijas

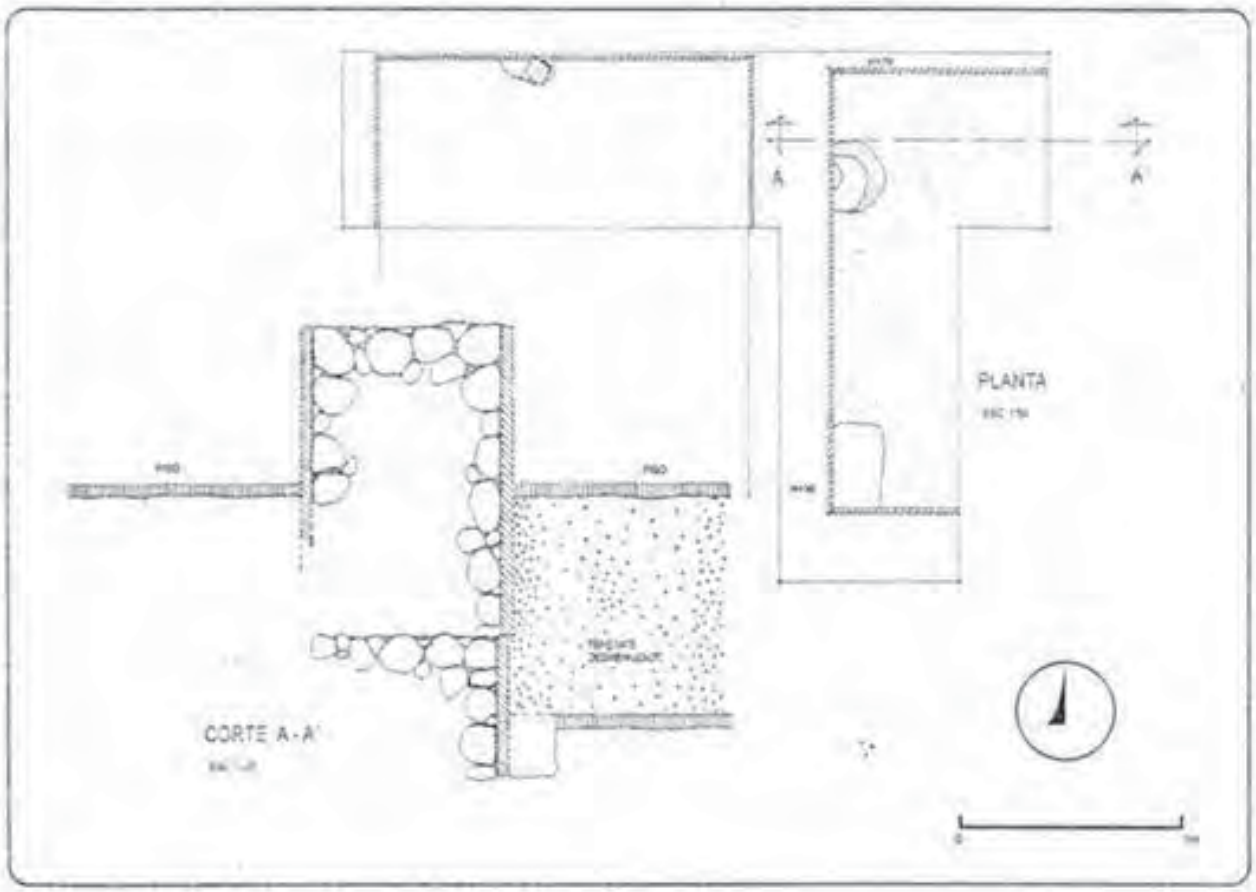
Maqueta y escultura con motivo de jaguar

En la quinta etapa constructiva del Frente de Excavación 1 se encontraron restos de una maqueta y una pequeña escultura que presenta la forma de un jaguar marcado con un numeral 5. En este caso, es posible que incluso una escultura de bulto hiciera las veces de grafema. No se publicaron imágenes de estos objetos.

Grafema sobre la escultura identificada como *jaguar*:

TO GC? (Núm. 5 + posible grafema desconocido)

FRENTE DE EXCAVACIÓN 2



Planta y corte según Juárez, 2006, Plano 28, p. 116.

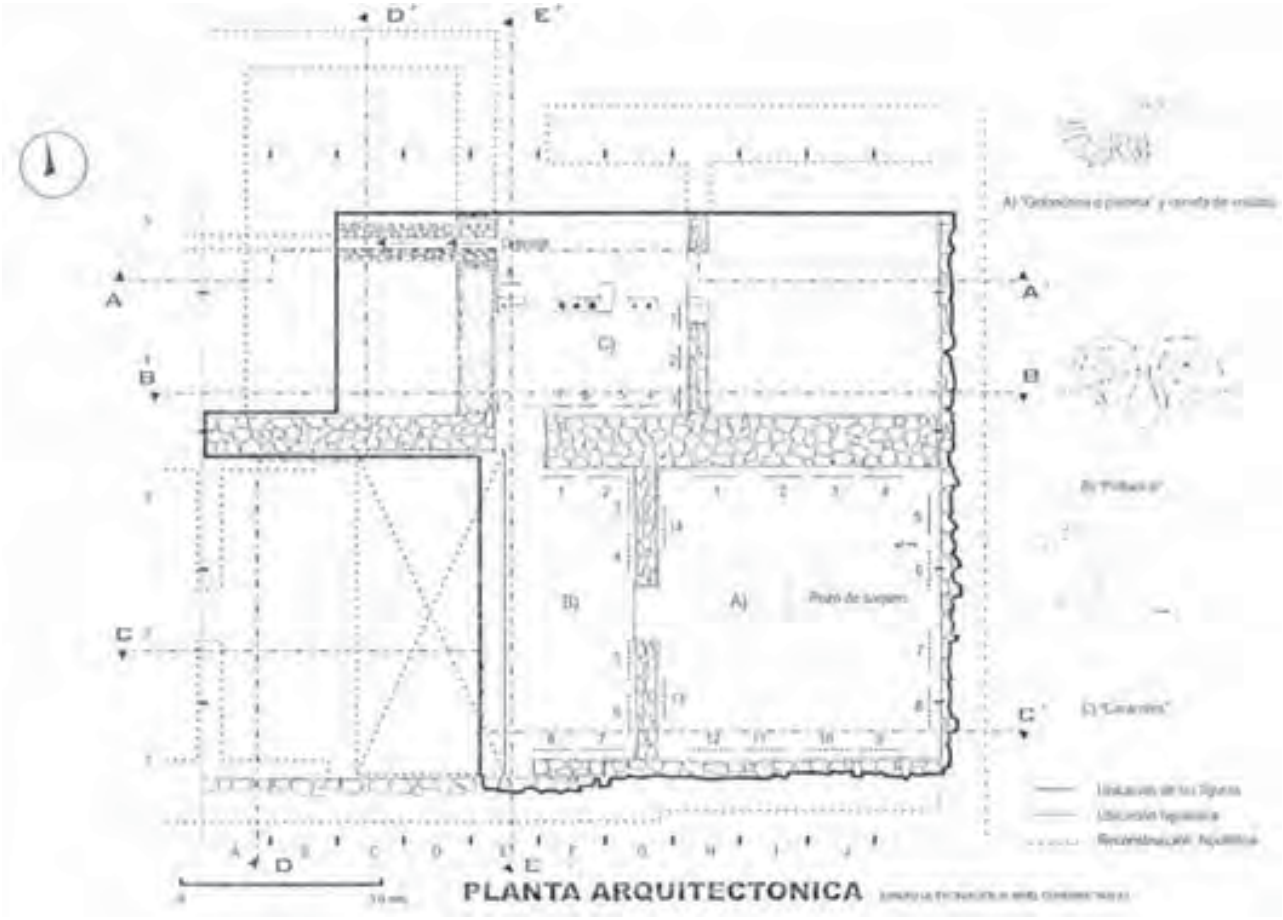
Aquí se excavó el pozo 11, del cual provienen los restos de una maqueta con talud y tablero cuya imagen no ha sido publicada.

FRENTE DE EXCAVACIÓN 3. MURALES DEL POZO 12

En el Frente de Excavación 3 los arqueólogos excavaron dos áreas porticadas que denominaron Espacio Norte y Espacio Sur.

En el segundo nivel constructivo del Espacio Sur se encontraron murales con el tema de aves.

En la misma etapa constructiva en el Espacio Norte, se encontraron murales con imágenes identificadas como caracoles.



Plano según Juárez, 2006, Plano 29, p. 123.

ESPACIO SUR. IMÁGENES IDENTIFICADAS COMO *POLLUELOS*. 2º NIVEL CONSTRUCTIVO

Los muros externos del aposento que corresponde al Pórtico Sur tienen pintadas imágenes identificadas por Juárez como secuencias de *polluelos*. El arqueólogo supone que deben haber existido al menos ocho pares de imágenes de estas cabezas en los muros (Juárez 2006: 227).

Hasta donde permite observar el estado de deterioro de los murales, se trata de la iteración de una imagen convencional que aparece también en otros medios teotihuacanos, como en vasijas de cerámica. La estructura de la imagen puede deberse a convenciones de estilización cuyo significado, en el marco de la

plástica bidimensional teotihuacana, es obscuro. Los recursos de composición de esta imagen no caracterizan a la representación frontal o de perfil de aves en Teotihuacan, pero sin es posible observar en imágenes de otras culturas, por ejemplo, en medios textiles.



Dibujo según publicación de Beatriz de la Fuente, 1995, fig. 24.2, p. 360.



Imagen tomada de Séjourné, 1966 b, fig. 35.

ESPACIO SUR. IMÁGENES IDENTIFICADAS COMO GOLONDRINAS O PALOMAS Y NUDOS. 2º NIVEL CONSTRUCTIVO

En el interior del aposento que corresponde al Pórtico Sur se encontraron los murales identificados como *aves en procesión, posadas sobre dos cuerdas anudadas*.

La identificación de las imágenes como *golondrinas o palomas* fue modificada a partir de que Navarijo propuso que se trata de imágenes de la Caracara común (Navarijo 1995). Juárez interpreta la imagen del pájaro de manera naturalista; describe al ave en actitud de vuelo con las patas descansando sobre un *glifo doble atadura* (2006: 226).

La manera convencional en que fue concebida la imagen no asegura que se trate de una composición naturalista.



Totometla. Dibujo tomado de Taube 2000, fig. 20 d, p. 27.



La Ventilla. Dibujos según Cabrera 1996, 33.

La silueta del ave es estereotipada y esto permite considerarla como *réplica* de un signo prototípico, puesto que en el contexto de la plástica teotihuacana las imágenes de aves resueltas de manera icónica son mucho más específicas y versátiles en sus siluetas, como en el caso de las imágenes de *guacamayas* identificadas en el Frente 1 de Totometla.

Juárez afirma que *los moños* [uno o más lazos anudados] *son elementos frecuentes en la iconografía de Teotihuacan y tienen un claro valor calendárico* (2006: 228).

El signo con forma de nudo aparece en compuestos relacionados por Langley con las ceremonias de atadura de años, como el signo *Manta Compound* (que se integra por las imágenes de un triángulo que puede presentarse sobrepuesto a un trapecio; en ocasiones un nudo; un lazo torcido y un cuadrilátero segmentado) (1986: 153-167). En la imagen de Totometla están ausentes los rasgos que le otorgarían al compuesto un carácter calendárico. El signo *Nudo* aparece también en distintos compuestos teotihuacanos que posiblemente no estaban relacionados con ceremonias de tipo calendárico; caracteriza los tocados y pectorales de algunas imágenes relacionadas con la máscara del Dios de las Tormentas; también aparece como signo único al medio del tocado en figurillas de cerámica con tocado de banda ancha que representan infantes, y otros más.

Imágenes de nudos y aves forman con frecuencia parte de signos compuestos, que funcionan como distintivos en tocados de figurillas de cerámica, aunque también se presentan de manera separada.



Detalle de figurilla de cerámica. Imagen según Séjourné 1959. Figura V.24.

En la pintura monumental, los nudos aparecen como signos discretos relacionados con escenas de juego de pelota, como en los murales de Tepantitla. Las imágenes

de nudos en los tocados y pectorales de figurillas de cerámica alternan con distintos motivos formando compuestos con anteojeras, penachos, cabezas de aves, flores, rosetones o una suerte de *ixquatechimalli*,[6] y otros signos. El nudo aparece formando un compuesto con el signo cráneo en la escultura de bulto.



Fotografía tomada de http://www.flickr.com/photos/baggis/3562796366/ .

La evidencia indica que con frecuencia este signo formaba parte de textos complejos formados por imágenes que referían a actividades rituales posiblemente relacionadas con fardos funerarios, con el juego de pelota y con el Dios de las Tormentas, en imágenes que probablemente aludían al sacrificio.

[6] "[A]tributos iconográficos característicos de los dioses de la muerte sea: el *pantayoualli*, "bandorela quebrada", ornamento de papel inclinado llevado sobre la nuca y que pasa encima de la cabeza; el *cuexcochtechimalli*, "rodela de nuca", un rosetón de papel con un cono llevado sobre la nuca ; el *Ixquatechimalli*, "rodela frontal", rosetón de papel llevado sobre la frente y que parece a una concha ; la larga cabellera negra (Ragot 2005: 3)".



Posible imagen de fardo funerario. Dibujo de figurilla de cerámica según publicación de Séjourné 1959, fig. V.22.

No es posible distinguir, con los escasos datos con los que se cuenta a partir de las imágenes de la pintura monumental de Totometla, si los murales fueron parte de un programa narrativo unitario. Lo cierto es que el conjunto arquitectónico estaba ubicado en un área privilegiada dentro de la urbe y constituía parte de las pocas estructuras arquitectónicas que requirieron de pintura monumental para marcar sus muros. La parte baja de los muros de algunos ricos conjuntos arquitectónicos que pertenecen al área cercana a Totometla presentan en sus programas narrativos algunas imágenes relacionadas temáticamente con aves y con el Dios de las Tormentas. Esto ocurre, al menos, en Zacuala y en Tetitla.

Para Millon el mero hacho de que un conjunto arquitectónico cuente con pintura mural no constituye un indicador ni de la prosperidad, ni del alto estatus social, ni del rango intermedio de los grupos que lo ocupaban, esto debido a que la gran mayoría de estos conjuntos no presentan restos de pintura monumental (Millon 1991). Es posible, sin embargo, argumentar que la zona urbana en la cual estaban ubicados algunos conjuntos arquitectónicos como Zacuala, Tetitla y Totometla, en conjunto con su pintura monumental y con los temas de las composiciones, posiblemente indican una ocupación de estos por parte de la *élite intermedia* que promovía el culto a una deidad estatal. En los tres conjuntos se preservaron muestras de una identidad común al nivel de algunas composiciones

pintadas en espacios porticados, lo cual es un indicador de una posible unidad funcional de los espacios arquitectónicos, apoyada por medio de la unidad en la plástica monumental. Lo anterior es un elemento a favor de la propuesta de que al menos algunos de los programas narrativos de la pintura monumental eran coordinados en un nivel más alto que el de las autoridades internas de los conjuntos arquitectónicos en donde se pintaron. Otra característica a favor de la anterior hipótesis es la mencionada unidad del canon teotihuacano, manifiesto en las características de la construcción formal y en la calidad constante, de la cual da cuenta la estructura compositiva de la pintura monumental de los conjuntos mencionados.

Por su parte, Juárez propone que, en lo relativo a la funcionalidad de los espacios arquitectónicos de Totometla:

> [E]ste conjunto [Totometla] (y posiblemente otros como Tetitla, Atetelco, Zacuala y Yayahuala) por sus características arquitectónicas y por los referentes empíricos encontrados en ellos, probablemente funcionaron como unidades domésticas de grupos de élite (sacerdotes, guerreros, administradores). En estos, los espacios destinados a la habitación tenían una estrecha comunicación con los espacios reservados al ceremonial religioso o político-ideológico [espacios identificados con base en la pintura mural] (2006: 239).

Como se comentó más arriba, en caso de que Totometla hubiera tenido una función básica de tipo residencial, la evidencia indica que el conjunto se caracterizaba también por actividades relacionadas con la distribución de cerámica de importación. No hay ninguna alusión en la pintura monumental a estas actividades, más bien es posible que las pinturas de Totometla, incluidas las del Frente 3, formaran textos cuyo referente último fueron actividades de tipo ritual.

En la imagen no hay evidencia de una estructura jerárquicamente organizada que permita proponer que el signo compuesto se dividía en un segmento que cargaba el contenido semántico y signos auxiliares con contenido fónico; sin embargo, si se toma como modelo a los conjuntos de signos que conforman columnas verticales en la Plaza de los Glifos, es posible proponer que los signos colocados bajo la imagen del ave referían a características específicas,

mientras que el ave aportaba contenido de tipo genérico; también sería posible que los nudos estuvieran subordinados a la imagen focal del ave y constituyeran un apoyo fónico en el compuesto, esto podría indicar la reduplicación del componente fónico. Otra opción es que ambos elementos pudieron haber aportado contenido de tipo semántico.

Posibles grafemas en el mural del espacio sur:

TO MU GC (L 21 BOW 1986 + L 21 BOW 1986 + L 18 BIRD 2002)

ESPACIO NORTE. IMÁGENES IDENTIFICADAS COMO CARACOLES. 2º NIVEL CONSTRUCTIVO

En los accesos a los aposentos Este y Oeste y en un pilar del Espacio Norte se encuentran restos de pinturas murales. Los motivos pintados fueron interpretados como *símbolos* acuáticos que describen un ambiente fértil. Juárez considera que *estas representaciones murales parecen estar en relación directa con el elemento arquitectónico encontrado en este espacio arquitectónico: el canal de desagüe* (2006: 230).



Dibujo tomado de Juárez, 2006, fig. 24, p. 229.

Resulta necesario agregar que estas volutas se constituyen como un elemento cohesivo que establece una unidad plástica entre los distintos sectores con murales del Frente de Excavación 3.

CONCLUSIÓN. RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS:

Soportes:

Aunque en Totometla se encontró cerámica de distintos tipos y escultura de bulto, se ha publicado a la fecha exclusivamente pintura mural. Las conclusiones que son válidas para la pintura de otros conjuntos arquitectónicos cercanos de la misma categoría, también lo son para Totometla. La pintura monumental se encontraba en pórticos de patios de congregación, espacios destinados a la reunión de los diferentes grupos sociales que estuvieron involucrados con el conjunto arquitectónico y había también en interiores directamente relacionados con los patios de congregación. En los pórticos del Frente de Excavación 1 y el Frente 3 había murales, en el primero había imágenes en dos pórticos, en el más antiguo había imágenes de aves identificadas como guacamayas con una retícula en la parte superior del muro, mientras que en el pórtico más tardío había motivos que Juárez identificó como *tlaloques*. En un pórtico del Frente de Excavación 3 había motivos acuáticos identificados como caracoles. Los murales antes mencionados están en los lugares a los que probablemente tenía acceso mayor cantidad de personas. En un espacio menos concurrido, un interior relacionado con el Pórtico Sur del Frente de Excavación 3, se pintaron imágenes de aves de perfil sobre dos cuerdas anudadas, se trata de posibles grafemas; en la parte exterior de este aposento había pintadas imágenes de aves bicéfalas.

Contextos arquitectónicos:

Se desconoce la función específica a la cual estaban dedicados los recintos y pórticos con pintura mural. Se ha propuesto que se trataba de un conjunto residencial de élite con actividades relacionadas con la distribución de cerámica foránea, conclusiones que no están relacionadas con las imágenes de la pintura mural, la cual trata asuntos relacionados con el Dios de las Tormentas y aves en un entorno relacionado de algún modo con volutas y rombos, posibles motivos acuáticos e ígneos, y con el signo Ojo de Reptil; en otro espacio hay más imágenes de aves en distintas manifestaciones, posiblemente relacionadas con actividades de tipo ritual y motivos acuáticos.

La imagen del Dios de las Tormentas se ha relacionado con actividades rituales llevadas a cabo por representantes de la elite intermedia, que enlazaban a los trabajadores o habitantes que ocupaban distintos conjuntos arquitectónicos con los más altos representantes del estado.

Contextos arqueológicos:

Según reporta Juárez, los materiales encontrados en Totometla indican que en ese conjunto arquitectónico se llevaron a cabo actividades domésticas (preparación de alimentos, almacenamiento) y rituales (por ejemplo se encontraron dos maquetas de templos y cerámica ritual como incensarios y candeleros), aunque no se encontraron áreas relacionadas con la producción artesanal.

Contextos plásticos:

La composición pictórica mejor conservada de Totometla posiblemente refiera a un nombre o una fecha. Hay murales con estructuras formales similares en conjuntos arquitectónicos cercanos, las cuales muestran imágenes de personajes que ostentan trajes de alto rango, posiblemente relacionados con órdenes militares y cargos. La estructura de las composiciones con procesiones en la parte baja del muro y retículas en la parte superior sugiere que el signo Ojo de Reptil de Totometla puede estar sustituyendo a la imagen naturalista de un personaje de alto rango, relacionado con el conjunto arquitectónico. El resto de las composiciones de la pintura monumental de Totometla se encuentra en estado de conservación fragmentario, se conservaron únicamente motivos aislados, aunque reiterados en forma de secuencias.

Contextos comunicativos:

En tanto se desconocen las funciones específicas de los espacios en los cuales había imágenes pintadas, sólo es posible relacionar los temas de los murales con lo que se conoce de la posible función general del conjunto arquitectónico. En algunos patios de reunión de conjuntos arquitectónicos en ocasiones descritos

como *tipo palacio*, se recurrió al uso de los muros para referir a actividades relacionadas con personajes característicos de cada conjunto. En la parte superior de los pórticos de Tetitla y Atetelco se pintaron personajes ataviados con máscaras y tocados con elementos zoomorfos (aves y cánidos en Atetelco; Jaguar Reticulado en Tetitla). En la retícula pintada en Totometla, la ubicación compositiva de los personajes mencionados fue ocupada por grafemas reiterados. En la parte baja de los pórticos de Tetitla, Atetelco y Totometla se conservaron imágenes de *procesiones* y secuencias de zoomorfos y antropomorfos, (antropomorfos, cánidos y felinos en Atetelco; personajes antropomorfos frontales en actitud de ofrendantes en Tetitla) y en Totometla, guacamayas.

La estructura compositiva compartida de los murales de los pórticos en conjuntos del mismo tipo, señala que los mensajes plásticos difundidos en esta clase de patios se sometían a planes de diseño unitario, que tenían una estructura coherente a nivel urbano. Tal estructura no estaba diseñada desde el interior de los diversos conjuntos arquitectónicos, sino que lo más probable es que los talleres de artesanos que diseñaban la forma final de las composiciones estaban en coordinación con las instancias de los más altos niveles de la planeación urbanística teotihuacana. Los elementos que caracterizaban a Totometla de manera pertinente con el plan de la plástica monumental a nivel urbano, se sometían a las normas de la tradición plástica característica de su periodo histórico. Este trabajo seguramente era llevado a cabo en talleres especializados, bajo la dirección de instancias de la administración urbana, y después realizado por artesanos, que bien podían no haber participado en el diseño general. Pero el *contexto de enunciación* de los mensajes plásticos, una vez pintadas las composiciones, volvía a estar determinado por las características específicas de cada conjunto, aquellas que distinguían al conjunto de Totometla, de otros como Tetitla y Atetelco. Es en este tipo de relaciones que se debe comprender los rasgos específicos de la plástica de Totometla. Es posible sostener que las imágenes de los atuendos y grafemas específicos de cada pintura mural ubicada

en los mencionados pórticos, son imágenes de rasgos específicos de cada uno de los conjuntos, y que estos rasgos eran pertinentes para su distinción y comprensión a nivel urbano. En los pórticos de Totometla están ausentes los atuendos, a no ser por la máscara y el tocado del Dios de las Tormentas, pero se conservó la asociación entre la imagen de la guacamaya y el signo 3 Ojo de Reptil. También se conservó la posible representación de un personaje por medio de un nombre propio en un aposento que corresponde al llamado Pórtico Sur. Estas imágenes contenían información que debía ser promovida entre aquellos que tenían acceso a los patios de congragación porticados y a algunos cuartos de Totometla, un conjunto posiblemente ocupado por la élite intermedia de Teotihuacan.

Dominio de validez y tipo de funcionamiento

El dominio de validez del sistema plástico visual presente en los murales de Totometla podía ser reconocido en los pórticos y cuartos de conjuntos con funciones semejantes. En Totometla, como en algunos ejemplos de Tetitla, los grafemas más complejos, que conformaban compuestos, están ubicados en cuartos con un acceso más restringido que el de los patios de congregación. Exceptuando por las imágenes relacionadas con el Dios de las Tormentas y la presencia de un posible numeral 3 incluido en el signo Ojo de Reptil, en los exteriores hay imágenes que no ostentan una articulación entre posibles grafemas.

Por medio de la escasa plástica bidimensional publicada procedente de Totometla, no es posible determinar la totalidad del espectro de los signos de tipo naturalista, tampoco es posible saber la cantidad de posibles grafemas o si estos pertenecían a uno o varios sistemas.

En cuanto al tipo de funcionamiento del sistema de composición plástica en los murales de Totometla, se puede afirmar que fue de mixto y que el tipo de composiciones admitía distintos niveles de organización de los componentes plásticos y de los referentes. La referencia y descripción de tipo naturalista se ve

enriquecida y especificada por la inclusión de elementos que podían referir a un contenido de tipo verbal y en distintos niveles organizativos a variedad de campos semánticos, no necesariamente relacionados con la verbalización. Por medio de los distintos niveles de organización plástica se lograba transmitir referencias de distintos ámbitos culturales, codificados de maneras distintas, como nombres propios y alusiones a eventos de tipo ritual.

Trato entre destinador-destinatario.

El emisor organizaba tipos de mensajes estructurados en un nivel urbanístico, válidos para tipos de conjuntos arquitectónicos. Posiblemente los mensajes pintados en los interiores de Totometla estaban dirigidos a los usuarios permanentes, que habitaban en este conjunto; mientras que las pinturas en los pórticos podían involucrar también a los visitantes y usuarios esporádicos de dicho conjunto. Esta hipótesis permitiría explicar las diferencias compositivas entre las pinturas de interiores y exteriores.

Trato entre auditorio y tradición cultural.

Los espectadores que tenían acceso a los patios de congregación posiblemente se confrontaban con signos con una menor densidad en la codificación que aquellos que tenían acceso a los espacios interiores.

Trato del lector consigo mismo.

Al confrontarse con imágenes de carácter monumental que organizaban parte del entorno visual a nivel urbano, el espectador mismo podía percibir su ubicación en relación con la organización jerárquica del entorno y la tradición cultural a la cual referían los murales.

Trato del lector con el texto.

En tanto se trata de pintura monumental, pueden presentarse distintas situaciones, que el espectador cotidianamente se enfrente con el texto pictórico; que se enfrente sólo una vez; o se enfrente en visitas esporádicas al conjunto

arquitectónico. Las tres situaciones implicarían un tipo de recepción distinta que marcaría un espacio cotidiano y propio, un espacio desconocido y que caracteriza a personas ajenas; o un espacio ajeno pero que es posible reconocer.

Trato entre texto y contexto cultural.

En las pinturas murales de Totometla no se despliegan recursos compositivos novedosos, la combinatoria de componentes que presentan las imágenes están dentro del marco de la tradición teotihuacana característica de su etapa histórica. Sin excepción, los signos discretos a los cuales se recurrió, son parte de un repertorio que es posible encontrar en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

Inventario de posibles grafemas procedentes de Totometla:

FRENTE DE EXCAVACIÓN 1

PÓRTICO 1

MURALES CON IMÁGENES DE AVES VERDES. 2º NIVEL CONSTRUCTIVO

Posibles grafemas en los murales del Pórtico 1 de Totometla:

TO MU SHC GD (L 177 SCROLL CHAIN 1986)

TO MU SHC GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986 +…)

TO MU GD (L 165 RE 1986)

PÓRTICO 2

MURALES CON IMÁGENES INTERPRETADAS COMO *TLALOQUES*. 4º NIVEL CONSTRUCTIVO

Las cabezas con los atributos del Dios de las Tormentas presentan un tocado con un posible grafema compuesto colocado en el centro que se conforma por:

TO MU TOC GC? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986) + (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Bajo la cabeza antropomorfa hay dos elementos registrados por Langley:

TO MU GD? (-L 140 OBJECT F 1986)

En la base de cada figura, hay un posible grafema:

TO MU GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)

Las figuras llevan en el tocado el signo *Panels Oblique*:

GD (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986)

Es necesario tomar en consideración en la interpretación la imagen, considerada como una totalidad, no sólo los elementos arquitectónicos y los dardos, sino el rostro frontal, el elemento con la mano, el tocado específico y el motivo conocido como -L 140 OBJECT F 1986.

Maqueta y escultura con motivo de jaguar

Grafema sobre la escultura identificada como *jaguar*:

TO GC? (Núm. 5 + posible grafema desconocido)

FRENTE DE EXCAVACIÓN 3. MURALES DEL POZO 12

ESPACIO SUR. IMÁGENES IDENTIFICADAS COMO GOLONDRINAS O PALOMAS Y NUDOS. 2º NIVEL CONSTRUCTIVO

Posibles grafemas en el mural del espacio sur:

TO MU GC (L 21 BOW 1986 + L 21 BOW 1986 + L 18 BIRD 2002)

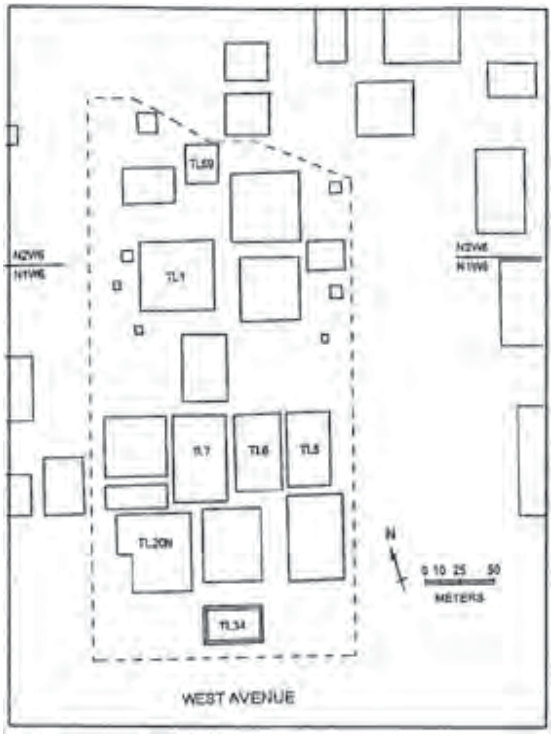
Apéndice 10

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS SEGÚN SU UBICACIÓN

El Barrio Oaxaqueño Tlailotlacan

Ubicación

Se llama Tlailotlacan a un área de la antigua ciudad de Teotihuacan cuya extensión no ha sido completamente delimitada y que fue objeto de varias excavaciones arqueológicas. El sector conocido como Barrio Oaxaqueño o Tlailotlacan se encontraba al extremo oeste del territorio de la urbe, a unos tres kilómetros de la Calzada de los Muertos y de La Ciudadela. Este sector teotihuacano se encuentra en el actual barrio de San Juan Evangelista, ubicado al oeste del pueblo de San Juan Teotihuacan.



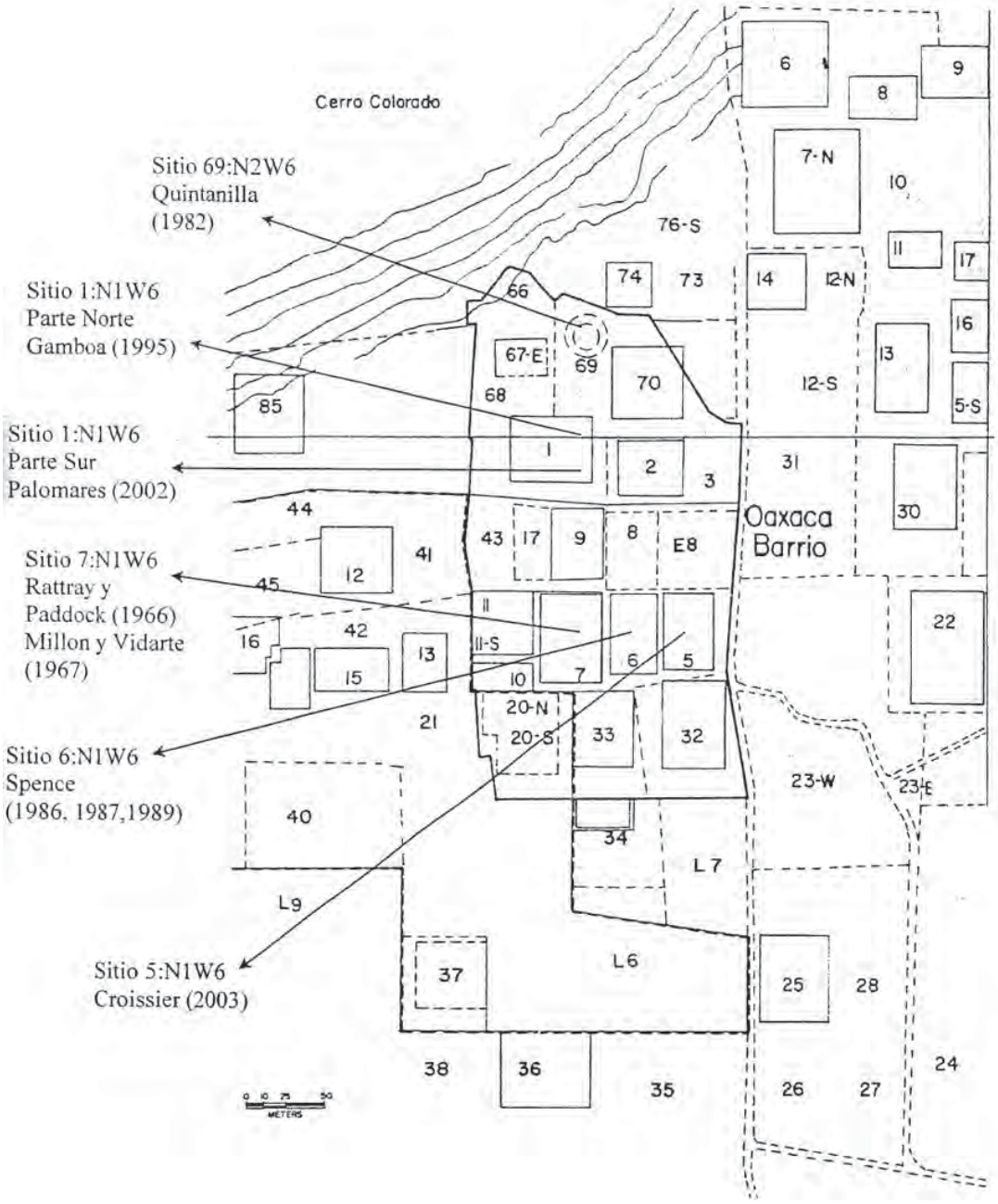
Plano de los cuadrantes N1W6 y N2W6. Dibujo tomado de Palomares, 2007, fig. 4, según Spence 1999.

Con base en colecciones arqueológicas de superficie, E. Rattray ubicó al *barrio* en la parte norte de N1W6, en la parte norte de N2W5 y en la parte sur de N2W6 del plano de Millon (Rattray 1987: 253), aunque Spence derivó de las excavaciones realizadas por Consuelo Quintana en 1987 que el denominado Barrio Oaxaqueño ocupaba diez u once conjuntos arquitectónicos que rodeaban a los conjuntos 18:N2W5, TL 6 y TL 7 (Spence 1992: 59). En trabajos de tesis recientes se considera que de diez a quince conjuntos arquitectónicos se encontraban en el Barrio Oaxaqueño ocupaba (Palomares 2007).

Exploraciones arqueológicas

Durante recorridos de superficie realizados de 1962 a 1971, los arqueólogos que trabajaron en el marco del *Teotihuacan Mapping Project,* en el cuadrante N1W6 descubrieron un alta concentración de fragmentos de cerámica foránea; se trataba de vajillas del estilo oaxaqueño gris (Millon 1973). Esta concentración atrajo la atención de los arqueólogos, y a mediados de la década de los sesenta iniciaron estudios intensivos del área. Muy pronto se determinó que posiblemente hubo una ocupación zapoteca de la zona ubicada en los cuadrantes N1W6, N2W6 y N2W7 del mapa de Teotihuacan. A la fecha se han realizado excavaciones parciales en unos cinco de los conjuntos arquitectónicos con influencia oaxaqueña.

En el año de 1966 iniciaron las excavaciones arqueológicas en el conjunto arquitectónico TL 7 (7: N1W6). Estas excavaciones se iniciaron con el auspicio de la Universidad de las Américas, bajo la dirección de John Paddock y Evelyn Rattray, y tuvieron por objetivo conocer la cerámica de tipo oaxaqueño, además de las fases de ocupación, la extensión y la naturaleza de la arquitectura del sitio (Rattray 1992).



Plano que muestra las distintas exploraciones arqueológicas en Tlailotlacan. Tomado de Palomares, 2007, fig. 7, p. 41.

Durante los años de1966 y 1967 también se realizaron excavaciones en el área mencionada, en el marco del *Teotihuacan Mapping Project* (Millon 1973: 41-42). El arqueólogo Juan Vidarte realizó una excavación intensiva de 8 x 8 m., al noreste

del sitio N1W6 (Spence 1992: 59); también extendió, bajo el auspicio del *Teotihuacan Mapping Project*, el área excavada por Paddock y Rattray (Spence 1998: 60).

Durante las excavaciones dirigidas por Vidarte, en el sector noreste del cuadrante ubicado en las coordenadas N1W6 del plano de Millon, se despejó una tumba saqueada de estilo oaxaqueño que tenía tres cuartos y un grafema 9 *Movimiento* grabado en el acceso. También se encontró una urna tipo oaxaqueño en la cual Alfonso Caso identificó la imagen y el nombre calendárico del *Dios con máscara bucal de serpiente*. Millon concluyó que en este sector periférico de la urbe se instaló y habitó, *de manera modesta* y durante varios siglos, un grupo de zapotecas que hacía uso de la escritura y del calendario característicos de su región de origen.

Entre los años 1980-1982 se realizaron excavaciones en el área de un montículo circular llamado Estructura 69, descubierto durante las exploraciones realizadas por el *Teotihuacan Mapping Project*, al oeste del sector N2W6. Las excavaciones estuvieron a cargo de P. Quintanilla, quien descubrió, a unos 70 metros del Barrio Oaxaqueño, una *unidad habitacional* de diseño teotihuacano. En un cuarto de uso doméstico de este lugar se encontró una concentración significativa de cerámica oaxaqueña (Quintanilla 1993: 246).

En 1985 se llevó a cabo una operación de rescate arqueológico en el barrio de San Juan Evangelista, en la Unidad Habitacional *Villas de Teotihuacan*. El área excavada corresponde a los cuadrantes N1W6 y N1W7 del plano de Millon. La excavación fue dirigida por la arqueóloga Consuelo Quintana. Se tomaron muestras por medio de la realización de pozos estratigráficos en el área, con el fin de obtener la cronología de la estructura arquitectónica descubierta y estudiar la relación entre ésta y el Barrio Oaxaqueño (Palomares 2007: 148).

Durante 1987 y 1989, el arqueólogo M. Spence realizó excavaciones parciales en el sector TL 6, durante las cuales se confirmó que los antiguos habitantes o sus costumbres estaban relacionados con la etnia zapoteca. La

segunda temporada de excavaciones se realizó en el verano de 1989, con el financiamiento del *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada*. Se realizó una ampliación de 152 m² de la excavación de la estructura de la cual se excavó la mayor parte. Durante esta temporada se descubrieron varios entierros y ofrendas y objetos cerámicos (Spence 1989).

Nuevas excavaciones en el sector N1W6 se realizaron durante una operación de salvamento arqueológico realizada de 1993 a 1995. Se excavó en el Barrio de Puxtla, en San Juan Teotihuacan y en el Barrio de la Purificación, Cozotlán, en San Juan Evangelista. Los trabajos arqueológicos iniciaron debido a un proyecto de instalación de una red de drenaje y pavimentación. Las excavaciones estuvieron a cargo del arqueólogo Luis Manuel Gamboa. Se encontró evidencia de antiguos canales, fosas y pozos excavados en el tepetate, que señalaron la existencia de una agricultura intensiva en el área, posiblemente anterior a la fundación de un asentamiento zapoteca. También se encontraron estructuras arquitectónicas que contenían varios entierros con ofrendas; las más tempranas se fecharon para la fase Tlamimilolpa. En el Frente de Excavación 1: N1W6 y N2W6 había restos de una estructura con patio central hundido. En el Frente de Excavación 9: N1W6 se encontró una *unidad habitacional* con patio hundido. En el Frente de Excavación 11: N1W6 se encontraron fosas con entierros. En el Frente de Excavación 14: N1W6 había un fragmento de maqueta (Roldán 2004).

En el año 2003 Michelle Marion Croissier realizó excavaciones en la Estructura TL5 (N1W6) del Barrio Oaxaqueño; fue una investigación arqueológica financiada por FAMSI, Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc. (Croissier 2007).

Los objetivos del proyecto arqueológico desarrollado por Croissier buscaban:

> [E]xaminar la identidad pública (o corporativa) del enclave exponiendo el piso principal de lo que se creyera era el templo principal del Barrio de Oaxaca. Si TL5 era un templo, sus atributos estilísticos y tecnológicos deberían de proveer algún detalle sobre la identidad política y religiosa del barrio y cómo cambio con el

tiempo (cf. Hegmon 1998). Sin embargo, el objetivo primario fue contribuir a un conocimiento más holístico sobre la comunidad del barrio, enfocándonos en la esfera pública para complementar lo que se sabía de las prácticas domésticas (e.g. Spence 2002) (Croissier 2007: 2).

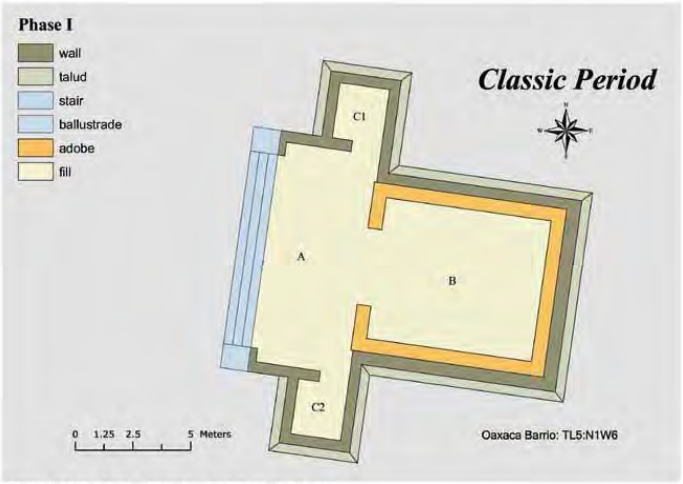


Figura 2. Fase 1 de la Estructura TL5, Período Clásico.

Primera fase constructiva de la Estructura TL5. Imagen tomada de Croissier, 2007. http://www.famsi.org/reports/01068es/section01.htm

El arqueólogo encontró que la planta arquitectónica asemejaba a la de los templos con dos cuartos del Valle de Oaxaca; esta estructura fue construida en la época de la renovación urbana de Teotihuacan. La presencia de un templo de estilo zapoteca en la urbe fue interpretada como un indicador de una autonomía política y religiosa del barrio. En cuanto a la cerámica encontrada durante esta excavación, ésta resultó ser típica del barrio de Oaxaca.

Croissier propuso que los *rasgos identitarios de tipo público,* que los habitantes del barrio buscaron oponer a los rasgos teotihuacanos, se basaban en el *simbolismo institucional, político y religioso zapoteca*, pero también cuestionó las hipótesis según las cuales la fundación del barrio fue promovida por el estado zapoteca. Los argumentos que presenta se basan en que en el Tlailotlacan no hay semejanzas con otros asentamientos cuya fundación fue promovida por el estado zapoteca.[1] Croissier sostuvo también que los episodios migratorios hacia el barrio

[1]Croissier afirma que:

zapoteca pudieron ser múltiples y procedentes de distintos asentamientos del valle de Oaxaca.

Fechamientos

E. Rattray propuso una cronología del Tlailotlacan basada en la estratigrafía, la cerámica, en los entierros y en la asociación de fechas de radiocarbono en la urbe. La autora propone que el sector ocupado por el Barrio Oaxaqueño tuvo una ocupación que no dejó evidencia de presencia oaxaqueña durante el Formativo Tardío. No se conservaron restos de estructuras arquitectónicas de esta etapa.

Las excavaciones realizadas por Rattray durante 1966 y 1967 develaron construcciones arquitectónicas que corresponden a la fase Tlamimilolpa Tardío y restos de cerámica oaxaqueña y teotihuacana obtenidos del pozo estratigráfico W1N18, mismo que constituyó la base para la elaboración de una cronología cerámica. De dicho pozo provienen varios entierros, una urna y un incensario, que proporcionaron mayor evidencia de la constante ocupación de la locación, desde Tlamimilolpa Temprano hasta la fase Metepec (Rattray 1992: 107). Entre la cerámica había piezas importadas de Oaxaca, como las urnas y un fragmento de jarro, además de vasijas, cajetes, cuencos, sahumadores y ollas de arcilla teotihuacana, pero de un estilo típico de Monte Albán.

Durante 1987, M. Spence realizó excavaciones en Tlailotlacan, en el sitio 6: N1W6. Se trataba de un conjunto arquitectónico contiguo al excavado por Vidarte y Rattray años antes. Spence encontró un patio con un altar central rodeado por plataformas, sin evidencia de presencia oaxaqueña. Con excepción de las tumbas de estilo zapoteca, el arqueólogo describió al conjunto excavado como *de arquitectura típicamente teotihuacana,* la cual, sin embargo, no sería extraña para una familia de Monte Albán de nivel alto o medio. Spence logró identificar ocho etapas constructivas en ese conjunto.

"Sin embargo, la arqueología del barrio no justifica estas suposiciones. Spencer y Redmond (2004) documentaron asentamientos auspiciados por el estado de Monte Albán a lo largo de la ruta de transporte uniendo las tierras altas del centro y el sur, pero ninguno de los marcadores cerámicos o rasgos arquitectónicos están presentes en el barrio (2007: 7)".

Spence encontró que el Barrio Oaxaqueño fue fundado en Tlamimilolpa Temprano, hacia el año 220 d.C. y que su inauguración fue contemporánea a la del Templo de la Serpiente Emplumada (Spence 1998). El arqueólogo desarrolló una secuencia constructiva del sector 6:N1W6. A continuación se mencionan las etapas constructivas de la estructura, según las observaciones de Spence:

Etapa 1; durante esta fase se trataba de campos de cultivo y canales que contenían material de relleno típico de las fases Tzacualli, Miccaotli y Tlamimilolpa Temprano.

Etapa 2; se rellenó el terreno de cultivo y se comenzó a construir, probablemente en Tlamimilolpa Temprano. Bajo una gran olla que se encontraba debajo de una plataforma de adobe se obtuvo una muestra de carbón de esta fase, que produjo una fecha de 220 d.C. +- 40.

Etapa 3; Tlamimilolpa Tardío. En esta etapa se depositaron ocho ofrendas asociadas con pisos de piedra que cubrían las dos plataformas de adobe, halladas en la etapa constructiva anterior.

Etapa 4; Xolalpan Temprano. Se construyó un nuevo piso de piedra que formó parte del patio hundido.

Etapa 5; Xolalpan Temprano. Se colocó un nuevo piso al patio antes mencionado; había varias ofrendas y una nueva tumba rectangular.

Etapa 6; Xolalpan Tardío. Se construyó la tumba norte. Se depositaron tres ofrendas con cerámica tipo Anaranjado Delgado y otros tipos que corresponden a la fase Xolalpan.

Etapa 7; Metepec. Ampliación del patio hundido. Se selló la tumba norte, en la cual se colocó un vaso tipo Metepec, que dio origen al fechamiento.

Etapa 8 (Spence 1998: 61); Metepec. Destrucción del altar central, se cubrió con lajas el patio hundido y se depositó una ofrenda con dos *tapaplatos* con tres asas, uno de ellos estampado (Spence 1998).

Spence también realizó fechamientos por medio de muestras obtenidas de huesos humanos cuyos resultados se han considerado como no confiables, debido al deterioro del material óseo (Roldán 2004: 120).

La evidencia de ocupación en el barrio zapoteca abarca de la fase Tlamimilolpa hasta Metepec.

Función del área urbana

Se considera que la zona norponiente de Teotihuacan se componía de conjuntos arquitectónicos dispersos, que contrastaban con los ricos conjuntos arquitectónicos aglomerados en el área próxima al centro cívico-ceremonial de la antigua urbe. Otro barrio, ubicado en la periferia noreste teotihuacana, fue ocupado por grupos foráneos, se trata del llamado Barrio de los Comerciantes, cuyos ocupantes procedían de la costa del Golfo y de las Tierras Bajas mayas (Rattray 2004: 494). En este conjunto también hubo evidencia de cerámica procedente del occidente de Mesoamérica. En el caso del Barrio de los Comerciantes, los indicadores de etnicidad fundamentales fueron la planta circular de las estructuras arquitectónicas, la cerámica foránea, las diversas costumbres, evidenciadas en los patrones de distribución de los restos arqueológicos, tales como la dieta y las prácticas funerarias (Rattray 2004: 497). Como en el caso del Tlailotlacan, la arquitectura del Barrio de los Comerciantes se califica como *modesta*. La especialización del barrio fue definida por Rattray como manufactura de textiles, tejido y teñido de telas y, como el nombre lo indica, el comercio de manufacturas y materias primas (Rattray 2004: 506). El comercio fue una actividad que, como se verá más adelante, también se considera como característica del barrio zapoteca. Por otra parte, el modo de vida que caracterizaba al Barrio de los Comerciantes se mantuvo por un periodo de tiempo largo, unos 300 años (Rattray 2004: 510).

Las excavaciones de Spence en Tlailotlacan lo llevaron a concluir que la identidad étnica zapoteca en el conjunto ubicado en 6: N1W6 fue mantenida durante tres o cuatro siglos.

Para Millon, Spence y otros autores, el que Tlailotlacan fuera un conjunto de *clase baja o media* ubicado en la periferia, indica una *pequeña* o *informal* relación con Monte Albán, y que el *enclave*[2] no estaba relacionado con la mediación de las relaciones entre la urbe zapoteca y Teotihuacan (Spence 1998: 81).

Especialización del conjunto

Aunque Spence reportó que en el área de Tlailotlacan *no fue hallada evidencia de producción especializada*, más allá de la cerámica estilo oaxaqueño, en 1989 identificó la posible actividad económica que se realizaba en el barrio. A raíz de la primera temporada de excavaciones a su cargo reportó que, la mayor parte de la cerámica hallada en rellenos y ofrendas fue teotihuacana, aunque en cada nivel encontró algunos ejemplares de estilos oaxaqueños. También mencionó que hubo evidencia de un taller de cerámica de estilo zapoteca en algún lugar entre TL 6 y TL 7 (Spence 1987, 1998). Como conclusión el arqueólogo propuso que la actividad que caracterizaría al barrio oaxaqueño fue *el manejo de algún recurso o mercancía*, que integraba áreas diversas (Spence 1987: 98). Propuso que Tlailotlacan, junto con otras regiones de filiación zapoteca como El Tesoro y Acoculco y comunidades en el actual estado de Puebla y Oaxaca u otros lugares, conformaban una *red comercial* que controlaba la distribución de artículos. El arqueólogo considera que los habitantes pudieron haber sido intermediarios en el proceso de intercambio y comercio de productos en rutas comerciales, por ejemplo de cerámica tipo Anaranjado Delgado (Spence 1998: 79).

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

Distintos arqueólogos que realizaron excavaciones en el sector conocido como Tlailotlacan han coincidido en clasificarlo como un *enclave zapoteca* (Spence 1998: 68). Con base en las tipologías cerámicas, se considera que los habitantes

[2] Croissier, con base en la definición de Spicer, describió un enclave de la manera que sigue: enclave es una ocupación culturalmente distinta y demográficamente representativa de la sociedad de origen. Constituye un grupo minoritario localizado dentro los límites de un estado extranjero (Spicer 1966; Croissier 2007).

de Tlailotlacan probablemente migraron de Monte Albán durante las fases MA II-IIIA, las cuales equivalen a la fase teotihuacana Tlamimilolpa (Spence 1998: 76).

Además de los estudios de tipo osteológico, los indicadores arqueológicos de la identidad étnica considerados para identificar a Tlailotlacan como un barrio foráneo zapoteca fueron:

- Prácticas de enterramiento.
- Estilo de las tumbas.
- Estilo de la cerámica ritual, como urnas e incensarios y de algunas vasijas de cerámica de tipos domésticos (Roldán 2004: 114).

En lo que atañe al urbanismo teotihuacano, las ubicaciones de los conjuntos arquitectónicos que conformaban el sector llamado Tlailotlacan, y también del Barrio de los Comerciantes, los caracteriza como *barrios foráneos* de la periferia teotihuacana. Los estudios arqueológicos aún no han solucionado los problemas que atañen a la conformación interna del sector con influencia zapoteca. Más allá de los indicadores arqueológicos de etnicidad que se han tomado en consideración en los diversos proyectos arqueológicos dedicados al barrio oaxaqueño, y de la identificación del posible *templo principal del barrio* por parte de Croissier, los sectores funcionales que caracterizaban a Tlailotlacan como una *unidad* del tipo *barrio* no han sido aún esclarecidos. Las imágenes de la plástica podrían contribuir al conocimiento de los lazos cohesivos que integraban a este sitio como unidad, pero a la fecha sólo se han estudiado de manera selectiva aquellos rasgos que remiten a las características étnicas exógenas de los ocupantes de las locaciones. Resulta necesario aún publicar y estudiar de manera integral las imágenes de filiación zapoteca, pero de manera conjunta con las de filiación teotihuacana, para conocer aquellos elementos que conforman la identidad de Tlailotlacan en tanto área *teotihuacana* ocupada por grupos foráneos, como un sector que constituía parte del *engranaje funcional* de los distintos sectores de la urbe.

Clase compositiva. Interpretaciones

Se ha discutido que Tlailotlacan constituye un barrio foráneo debido a la presencia de rasgos formales asociados con la cultura zapoteca. La discusión acerca de los marcadores arqueológicos de etnicidad que atañe al presente estudio es aquella que involucra los posibles grafemas representados en la plástica bidimensional del Barrio Oaxaqueño, particularmente aquellos que resultan característicos del Tlailotlacan en tanto un barrio foráneo *teotihuacano*. Se han discutido aquellos marcadores de etnicidad zapoteca; tal vez sería posible iniciar un estudio de los posibles grafemas que involucre no sólo rasgos oaxaqueños, sino la presencia simultánea en el barrio zapoteca de rasgos oaxaqueños y autóctonos teotihuacanos, pero para ello es necesario contar con un *corpus* de imágenes que lo permita. El estudio exclusivo de los grafemas en las urnas y otros tipos cerámicos de importación o realizados con base en normas compositivas reconocidas como zapotecas, en tanto característicos de una cultura exógena, excede los límites de la presente investigación.

El *corpus* de imágenes de posibles grafemas teotihuacanos procedente del Barrio Oaxaqueño está escasamente publicado. Se han dado a conocer imágenes de objetos de cerámica de tipos oaxaqueños, y algunas muestras de otros tipos cerámicos. Es ampliamente conocida la estela procedente de la tumba TL7, marcada con una fecha identificada como *9 Movimiento*. Los componentes de la imagen se identificaron como pertenecientes al sistema calendárico zapoteca debido, desde luego, a la ubicación original de la estela: una tumba de claro estilo oaxaqueño y también a que, si bien los numerales representados en el sistema de puntos y barras se encuentran en varias muestras de la plástica de Teotihuacan, el elemento sobrepuesto a los numerales en la imagen de la estela no está representado entre los grafemas que caracterizan a Teotihuacan.

Estela de la tumba TL 7



Estela que formaba parte de la tumba TL7. Imagen tomada de Palomares 2007, p. 149, según fotografía de M. Morales.

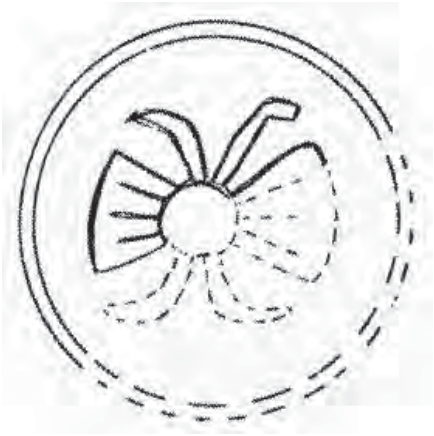
Sin embargo, un signo calendárico con el valor de *movimiento* fue identificado tempranamente en Teotihuacan en el contexto de los estudios arqueológicos pioneros realizados por Eduard Seler a fines del siglo XIX. Seler buscaba comprender los hallazgos arqueológicos teotihuacanos por medio de la transposición de modelos procedentes de documentos de la cultura náhuatl del centro de México. Conforme este principio de investigación, el estudioso identificó la configuración del signo calendárico *movimiento* en los murales de Teopancazco.



Teopancazco

Seler propuso que el signo calendárico *ollin* en este mural tenía sobrepuestas imágenes de *entrelaces*. Sin embargo, se demostró que la imagen de Teopancazco tiene una configuración particular que permite reconocerla como réplica de un signo con características formales propias. Dicho signo se presenta en diversos materiales, como demostró en trabajos ya clásicos Alfonso Caso. No hay evidencia de que el signo representado en la estela de la tumba TL 7 y el signo de Teopancazco tengan por referente común el signo calendárico *ollin*; sin embargo, es necesario resaltar que en la representación de ambas fechas se confirma que los numerales teotihuacanos, como los zapotecas, se colocaban bajo cartuchos con grafemas. En ninguna de las imágenes de los signos sobrepuestos al numeral mencionados se encuentra articulación entre componentes discretos, por tanto, su uso seguramente fue meramente logográfico, como fue logográfica la representación, por medio de imágenes, de los días del *tonalpohualli* en el calendario zapoteca y otros calendarios del México central prehispánico.

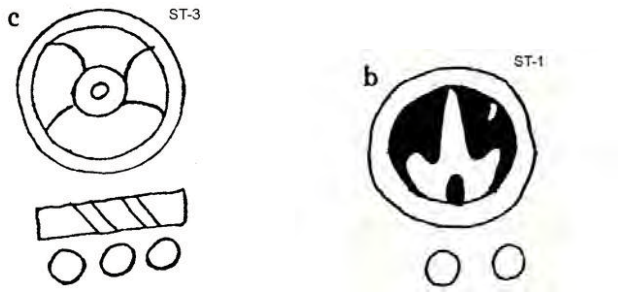
Hay otro signo grabado en cerámica que no se ha identificado como *movimiento,* el cual tiene una construcción similar al grafema de la Tumba TL7.



Dibujo esgrafiado en cerámica. Séjourné 1966 b, fig. 136.

Prevalece la duda de que la reconstrucción del signo publicada por Séjourné sea correcta, sin embargo, considero que es prematuro afirmar terminantemente que el grafema de la Tumba TL 7 no fue un signo *teotihuacano*.

Por otra parte, en trabajos recientes se ha identificado un posible signo calendárico teotihuacano con el valor de *movimiento,* pero este signo tuvo una configuración distinta a aquella que propuso en su momento Seler. La forma de este signo se presenta en la lámina siguiente.

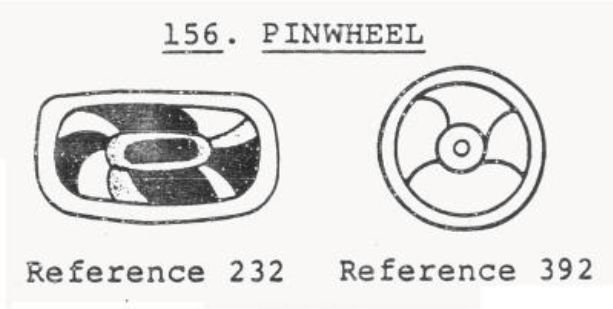


Signos sobre una escultura con forma de serpiente hecha de tecali; posibles signos calendáricos *movimiento* y *pedernal* o *dardo*. Dibujos según Caso, 1967b:275.

Se trata de un signo calendárico grabado en una escultura de tecali con forma de serpiente enroscada. La escultura con forma de serpiente en la cual se encuentra grabado el posible signo *movimiento*, porta además otros dos signos calendáricos, uno de ellos se encuentra destruido, mientras que la configuración del otro signo ha sido identificada por J. Urcid con el día *pedernal* o *zopilote* (Urcid 2010).

La configuración del primer signo de la lámina anterior fue identificada por L. Séjourné como equivalente al *símbolo* llamado *ollin* (1959: 30). K. Taube por su parte, años más tarde otorgó al signo con la misma forma el valor del día *flor* (2011).

Recientemente J. Urcid propuso que un elemento con tal configuración ocupaba el lugar del signo *temblor* o *movimiento* entre los nombres de los días del *tonalpohualli* teotihuacano (2010); el signo en cuestión tiene la configuración del elemento que Langley identifica como L 156 PINWHEEL 1986 y se puede ver en la lámina que sigue.



Dibujos según Langley, 1986.

Langley propone dos variantes como modelos para las réplicas del signo mencionado. Ambas variantes están insertas en cartuchos con configuración semicircular; resalta que el signo *flor de cuatro pétalos*, el cual fue equiparado por Taube al signo L 156 PINWHEEL 1986, se distingue en un gran número de casos por su silueta de forma relativamente cuadrada y la ausencia de detalles que semejen pétalos independientes. La diferencia entre las siluetas probablemente confirma que se trata de dos signos distintos y que en la serpiente de tecali no estaba grabado el signo *flor*.

Corpus

Cajetes de cerámica con fondos esgrafiados post cocción

Según reporta Spence, en el sector 6:N1W6 se encontraron distintos objetos, incensarios, urnas, vasijas cerámicas y figurillas, muchas procedentes de ofrendas y entierros, así como de materiales de relleno (Spence 1989 a; Spence y Rattray 2002). En cuanto a las imágenes que se presentan sobre piezas de cerámica, se han publicado algunas de cajetes con fondos esgrafiados procedentes de varios conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, entre ellos algunos hallados en Tlailotlacan. Spence reportó que aproximadamente el 60% de los recipientes cónicos tienen fondo esgrafiado (1989 a: 70), aunque sólo las imágenes grabadas en escasas piezas han sido publicadas. Se conocen imágenes de otros cajetes procedentes de sitios como las proximidades de Totometla, La Ventilla y del Barrio de los Comerciantes. También hay dibujos publicados con base a cajetes procedentes de las excavaciones de Séjourné, probablemente en Tetitla.

Spence y Rattray reportan que varios cajetes esgrafiados procedían de los patios del conjunto 6: N1W6. Los arqueólogos consideran que es posible que los cajetes fueran usados para *enterrar la placenta que sale como producto del parto en un cajete tapado en el patio del conjunto familiar*, una práctica observada *en varios pueblos del estado de Oaxaca* (Spence y Rattray 2002: 104). Los autores sostienen que los cajetes fueron esgrafiados por los usuarios finales de los cajetes:

> Creemos que los consumidores crearon los dibujos esgrafiados. Su diversidad y la alta frecuencia de símbolos de la iconografía de Teotihuacan no son características que esperamos de marcas del alfarero o del distribuidor. Parecen ser más como expresiones individuales, aunque hay repetición de algunos signos. En el caso de Anaranjado Delgado se puede estar seguro de que los dibujos no son marcas del alfarero porque no ocurren en el lugar de origen de esa cerámica (Spence y Rattray 2002 : 104).

En mi opinión, por lo general en los ejemplos publicados se observa que el sistema de proporciones y el inventario de imágenes de los cajetes esgrafiados responden a una norma teotihuacana que requería de ciertas habilidades aprendidas de manera institucionalizada. La limpieza y la seguridad del dibujo sobre el fondo de los cajetes, aunque parece sencillo, es producto del conocimiento de un oficio diferenciado. Los cajetes fueron grabados por

especialistas que conocían y manejaban esta norma, como puede comprobarse en los dibujos de la lámina siguiente, que fue producto de las excavaciones de Séjourné.



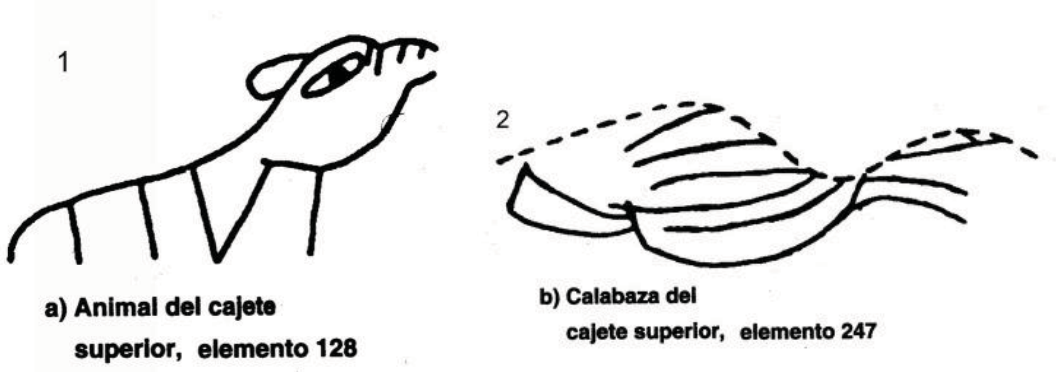
Séjourné, 1966 b, fig. 136.

Spence y Rattray suponen que la diversidad en los dibujos se debe a la variedad de las funciones de los cajetes esgrafiados. Proponen entre los posibles usos de los cajetes con inscripciones el de recipientes para placenta, que eran grabados con marcas de pertenencia. En cuanto al estatus social de los consumidores de estos recipientes, los autores consideran la posibilidad de que se trate de personas que no pertenecían a las élites político administrativas o religiosas, sin embargo, no encuentran que esta propuesta sea sostenible por medio de datos arqueológicos, sus argumentos son los que siguen:

Muchos de los motivos esgrafiados en el fondo de los cajetes se presentan entre las *imágenes de la élite,* por tanto lo que se presenta en estos objetos pudo

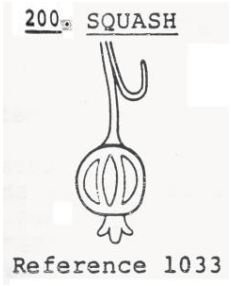
ser un inventario de motivos que compartían distintos grupos socioeconómicos, lo que podría implicar creencias compartidas, aunque afirman los arqueólogos que la mayor parte de estos cajetes proviene de las excavaciones realizadas en lugares de la zona céntrica de la urbe, es decir de edificios de élite (Spence y Rattray 2002).

Los cajetes esgrafiados procedentes de Tlailotlacan que se han publicado son escasos y muestran características específicas. Se trata de imágenes cuyo tratamiento las coloca fuera del inventario de réplicas de signos prototípicos teotihuacanos, pero en tanto son tan pocas las muestras publicadas, no es posible saber si tan sólo algunas presentaron estas características.



Dibujos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes de Tlailotlacan. Dibujos tomado de Spence y Rattray, 2002, p. 106.

Los dibujos que se presentan en la lámina anterior son ejemplos de motivos cuyo tratamiento no permite considerarlos a primera vista como réplicas de signos con valor de grafemas. En caso de sostener, mediante argumentos basados exclusivamente en el dibujo, que se trata de posibles signos de escritura, es necesario demostrar mediante ejemplos de otras muestras, que hubo un amplio margen de libertad en la solución de las réplicas de signos de los cajetes, lo cual actualmente no es posible, debido a la escasez del *corpus* publicado.

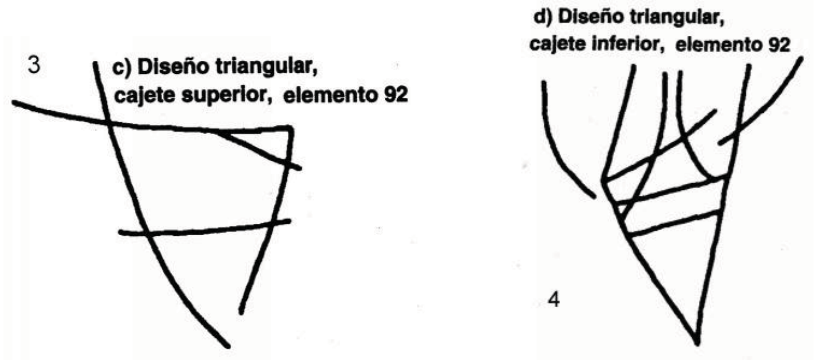


Dibujo tomado de Langley, 1986.

En la lámina anterior de muestra una imagen que sí presenta réplicas en el *corpus* teotihuacano. Se trata del signo -L 200 SQUASH 1986.

Sin embargo hay otros argumentos que es posible presentar para una demostración de que los signos constituyen grafemas; estos argumentos derivan de la comparación con otros soportes semejantes, que presentan, con frecuencia, réplicas de signos que se presentan de manera amplia en el *corpus* teotihuacano.

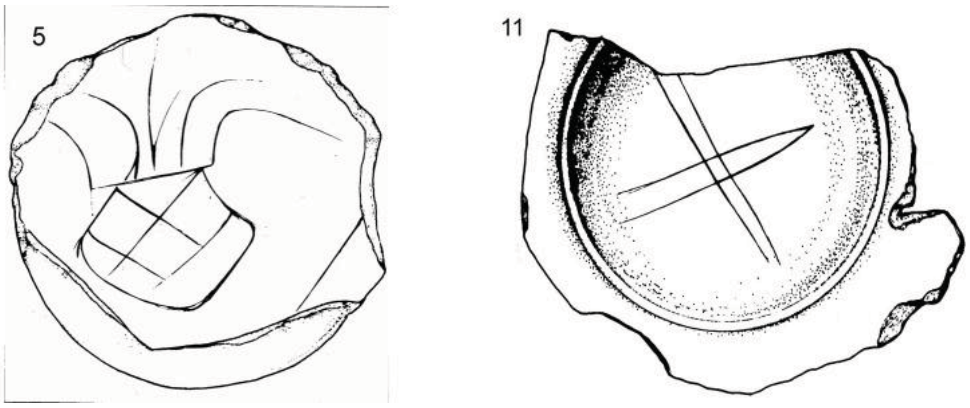
Hay algunos signos grabados en los cajetes de Tlailotlacan, como los que se muestran en la lámina que sigue, que son enigmáticos, pues no remiten con claridad a un referente conocido por medio de la plástica teotihuacana.



Motivos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes de Tlailotlacan. Dibujos tomados de Spence y Rattray, 2002, p. 106.

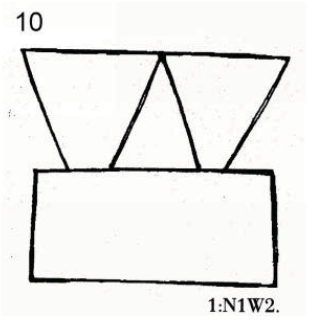
Spence y Rattray publicaron también los ejemplos de cajetes que se presentan en la lámina que sigue. Éstos proceden de las excavaciones en el Barrio de los Comerciantes. Es posible notar cierto descuido en el tratamiento de las imágenes

grabadas, si se comparan con muestras publicadas procedentes de edificios de élite.



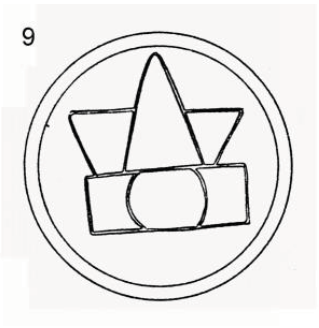
Dos dibujos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes del Barrio de los Comerciantes. Dibujo tomado de Spence y Rattray, 2002, pp. 107 y 111.

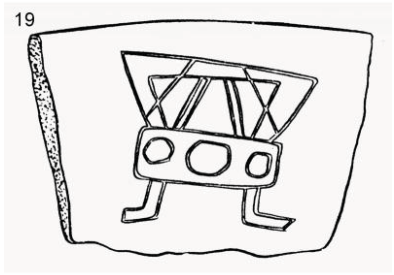
Los arqueólogos también publicaron ejemplos de dibujos sobre cajetes que proceden de barrios de elite; en ellos sí es posible reconocer claramente réplicas de signos teotihuacanos de aparición frecuente. Es el caso de los dibujos de las láminas que siguen, que provienen de cajetes hallados en la zona de Totometla y La Ventilla 1992-1994.



Dibujo esgrafiado en el fondo de un cajete procedente de la zona cercana a Totometla 1:N1W2. Dibujo tomado de Spence y Rattray, 2002, p. 109.

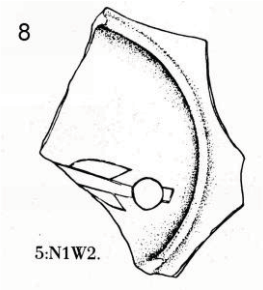
En la lámina siguiente se presentan ejemplos con réplicas del signo L 212 TR A 1986, grabados en el fondo de cajetes que probablemente proceden de Tetitla.





Dibujos esgrafiados en cerámica procedente de las excavaciones de Séjourné, 1966 b, figs. 136 y 138.

Otro signo que presenta varias réplicas grabadas sobre cajetes de cerámica es el *dardo*.



Dibujo esgrafiado en el fondo de un cajete procedente de la zona cercana a Totometla 5:N1W2. Dibujo tomado de Spence y Rattray, 2002, p. 109.

Los dibujos de la lámina siguiente proceden de cajetes hallados en la zona de La Ventilla. Se puede observar que los signos que fueron grabados remiten posiblemente al campo de los símbolos del poder político.

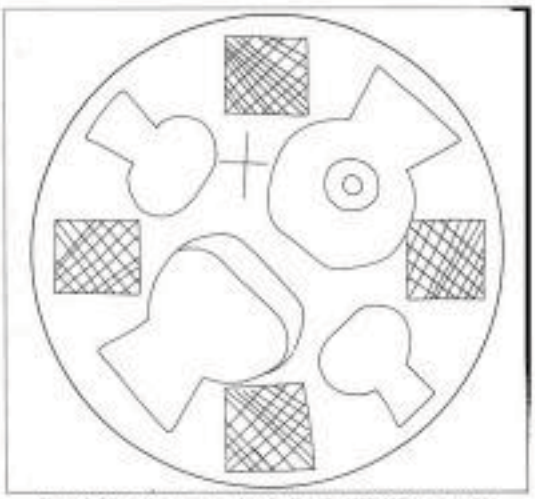


Figura 3. Dibujo de jarras y cuadros. La Ventilla 1992-1994, número 144.

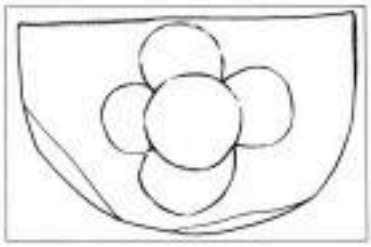


Figura 4. Flor de cuatro pétalos. 13.51/W1.

Dibujos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes de la zona cercana a La Ventilla 1992-1994.

Conviene recordar que los cajetes esgrafiados también suelen hallarse en contextos funerarios y de ofrenda, aunque Spence y Rattray no mencionan que los cajetes que fueron presentados en este apartado procedan de tumbas.

CONCLUSIÓN. RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS:

Contextos comunicativos:

Posiblemente algunos de los cajetes con fondos esgrafiados fueron grabados por especialistas una vez adquiridos por los consumidores. En el caso de que se tratara de recipientes para placenta marcados con signos de pertenencia como proponen Spence y Rattray, se estaría exaltando la identidad del ofrendante; pero cabe la posibilidad de que las marcas refirieran a la identidad del *ofrendado*. No hay evidencia que permita afirmar que, en los cajetes de Tlailotlacan publicados,

las marcas referían a nombres personales o a signos de estatus. En escasos cajetes publicados se presentan grabados con forma de fechas calendáricas.

Como se puede ver en las publicaciones de Séjourné, los signos que se presentan es cerámica sobrepasan, por mucho, la referencia y la cantidad de los signos del *tonalpohualli* posibles. Una explicación es la propuesta por Spence y Rattray: los cajetes tuvieron usos múltiples que sólo podrán esclarecerse mediante estudios que involucren distintos niveles contextuales. Por lo pronto, los arqueólogos reportan haber hallado cajetes de este tipo en patios, lo cual permite suponer que algunos de estos objetos formaron parte de programas rituales determinados.

Contextos plásticos:

Los posibles grafemas grabados sobre los cajetes de cerámica se presentan como signos discretos no articulados, por tanto no hay posibilidad de recurrir a los contextos plásticos para la interpretación de las imágenes. Resta otra información contextual para apoyar la interpretación de la significación.

Soportes:

Se ha sugerido que los soportes de los posibles grafemas tuvieron usos múltiples: se han encontrado estos objetos en ofrendas y entierros, y en el caso de los ejemplos procedentes de Tlailotlacan que se discutieron en el presente capítulo, estaban enterrados en patios de congregación, lo cual remite a que posiblemente también fueron ofrendados. Estos soportes fueron usados como contenedores, como lo indica el que fueran encontrados dos cajetes sobrepuestos a manera que quedara un espacio en medio que pudiera proteger algún material. Las inscripciones, como se mencionó, podían referir al ofrendante, al ofrendado o al contenido mismo de los cajetes.

Contextos arquitectónicos:

No se han publicado datos acerca de las áreas funcionales en las cuales fueron hallados los cajetes esgrafiados.

Contextos arqueológicos:

No se han publicado datos acerca de los materiales asociados a estos cajetes de cerámica.

Modo de operación: se trata de signos que posiblemente no eran colocados en sus objetos portadores para ser vistos, sino para ser otorgados y/o permanecer resguardados por estructuras arquitectónicas.

Dominio de validez: se trata de imágenes dispuestas en objetos que estaban diseñados para permanecer fuera de la vista de los ocupantes de los conjuntos arquitectónicos, exceptuando por la ceremonia o ceremonias en las cuales los objetos eran colocados en su destino final.

Naturaleza y el número de signos: La evidencia publicada indica que el repertorio de imágenes grabado en los cajetes de cerámica provenía mayormente del acervo de signos con réplicas presentes en diversos soportes de la plástica bidimensional teotihuacana. Algunos de estos signos aparecen en la pintura monumental, mientras que otros son frecuentes en objetos de cerámica como candeleros y figurillas.

Tipo de funcionamiento: se trata de signos discretos no articulados que probablemente funcionaban como logogramas.

1 Trato entre destinador-destinatario.

El realizador de las imágenes pudo no ser el emisor o destinador. El destinador pudo ser el ofrendante. El destinatario del signo gráfico pudo ser el enterrado, un ancestro, la deidad patrona de un grupo familiar o de oficio o un edificio.

2 Trato entre auditorio y tradición cultural.

Por lo general la selección de signos proviene de un acervo cultualmente establecido, aunque esto no es comprobable en las piezas de Tlailotlacan publicadas.

3 Trato del lector consigo mismo.

Posiblemente el acervo de signos de estos objetos refería a la afirmación de la identidad individual o colectiva mediante, los actos rituales en los cuales estaban involucrados los cajetes esgrafiados y posiblemente por medio del valor especifico de los signos, los cuales bien pudieron constituir registros gráficos de nombres personales, escritos mediante logogramas o referidos por medio de atributos diagnósticos codificados.

4 Trato del lector con el texto.

Los que tenían acceso a la comprensión de los grafemas grabados podían pertenecer al círculo de personas relacionadas con el o los individuos ofrendantes.

5 Trato entre texto y contexto cultural.

Los cajetes esgrafiados formaban parte de varios contextos comunicativos distintos; se han mencionado ofrendas y entierros, así como su uso como posibles recipientes para placenta que fueron enterrados en patios de congregación. Lo anterior implica que no hay que descartar distintos códigos mediante los cuales los signos podían expresar significado.

El tipo cerámico seleccionado en cada caso tal vez podría brindar información adicional acerca del estatus de los ofrendantes, pero no se menciona el tipo cerámico de los ejemplos de Tlailotlacan publicados.

No hay inventario de grafemas del Barrio Oaxaqueño

Apéndice 11

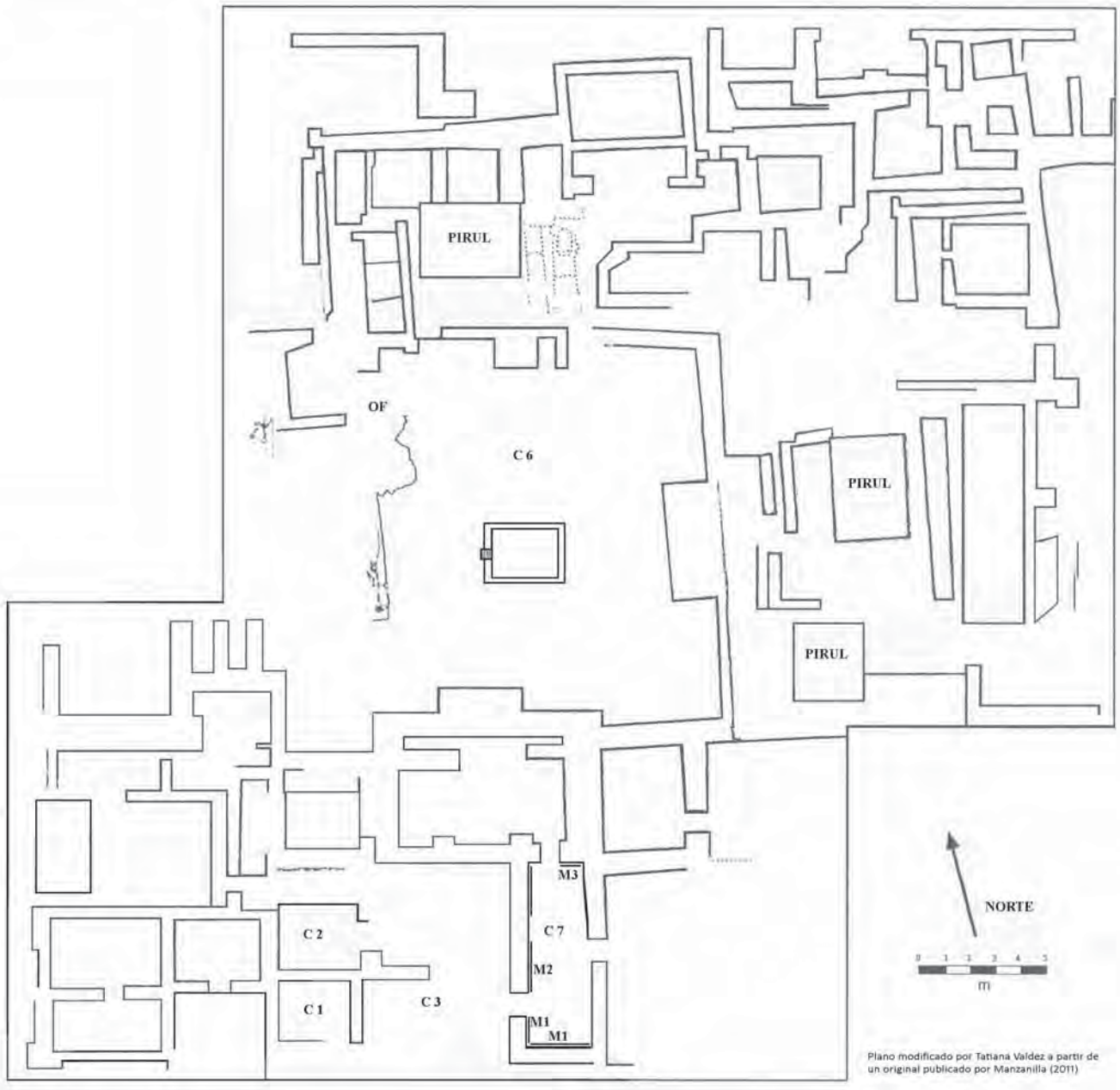
PLANOS DE DISTRIBUCIÓN DE POSIBLES GRAFEMAS

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE TEOPANCAZCO • Ubicación de los posibles grafemas

ÁREA DE COCINAS Y BODEGAS

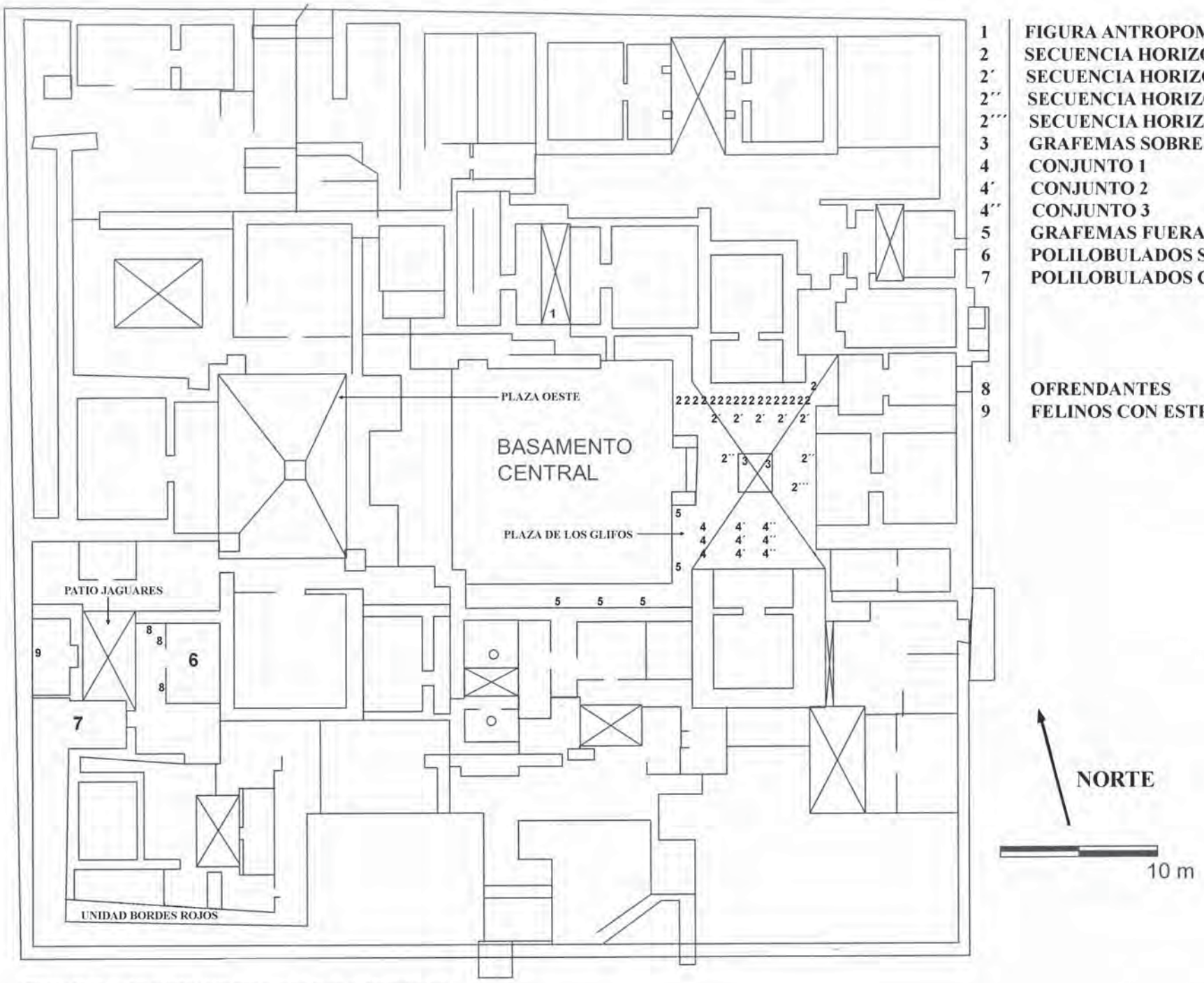
	ENTIERRO 111 VASIJA CON QUINCUNCES (patio C 181-261)
E4	ENTIERRO 4 FIGURILLAS
OF	OFRENDA CON VASIJAS
M1	OFRENDANTES CON OBJETO CENTRAL
M2	"GUERRERO"
M3	"SACERDOTE SEMBRADOR"

C 1, C 2, C 3: área donde Starr (1894) reportó más fragmentos de murales con figuras antropomorfas en secuencias



Plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original publicado por Manzanilla (2011)

LA VENTILLA 1992-1994 FRENTE DE EXCAVACIÓN 2 • Ubicación de posibles grafemas

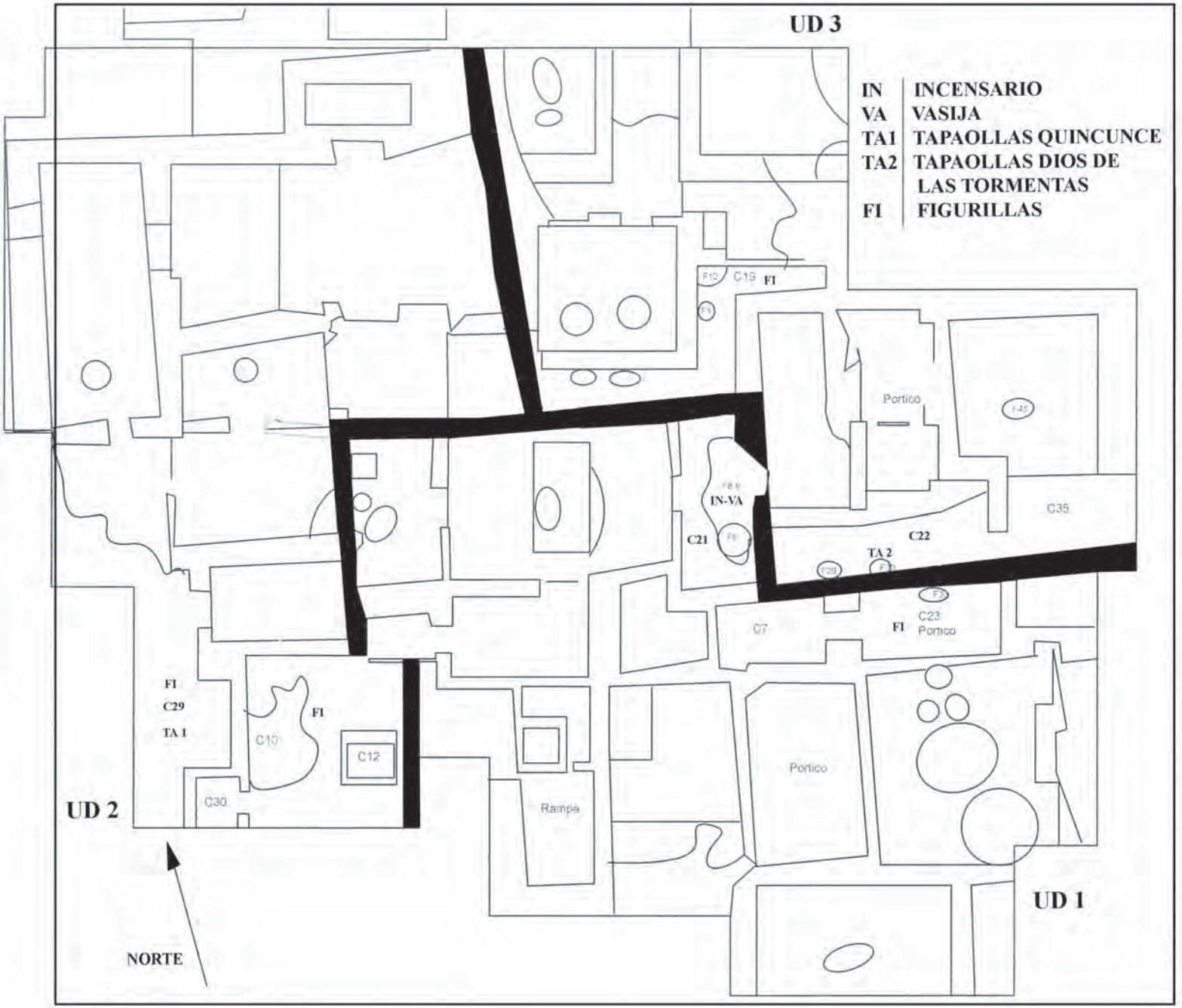


1 FIGURA ANTROPOMORFA PISO
2 SECUENCIA HORIZONTAL DISCRETA 1
2´ SECUENCIA HORIZONTAL DISCRETA 2
2´´ SECUENCIA HORIZONTAL DISCRETA 3
2´´´ SECUENCIA HORIZONTAL DISCRETA 4
3 GRAFEMAS SOBRE ALTAR
4 CONJUNTO 1
4´ CONJUNTO 2
4´´ CONJUNTO 3
5 GRAFEMAS FUERA DE LA RETÍCULA
6 POLILOBULADOS SIMPLES
7 POLILOBULADOS COMPLEJOS

8 OFRENDANTES
9 FELINOS CON ESTRELLAS

Plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE OZTOYAHUALCO Distribución de objetos con posibles grafemas



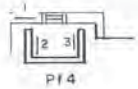
0 10 m

Plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón

CONJUNTO DEL SOL • Distribución de la pintura mural con posibles grafemas



Dibujo del plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original publicado por Beatriz de la Fuente (1995)



TECHINANTITLA Y TLACUILAPAXCO

Distribución de los posibles grafemas en la pintura mural



P PLATAFORMA

UBICACIÓN DESCONOCIDA :

FELINO EMPLUMADO
COYOTE CON CUCHILO
COYOTES Y VENADO

SIN GRAFEMAS:

PG PÁJAROS GRANDES
PP PÁJAROS PEQUEÑOS

UBICACIÓN SEGÚN MILLON (1988):

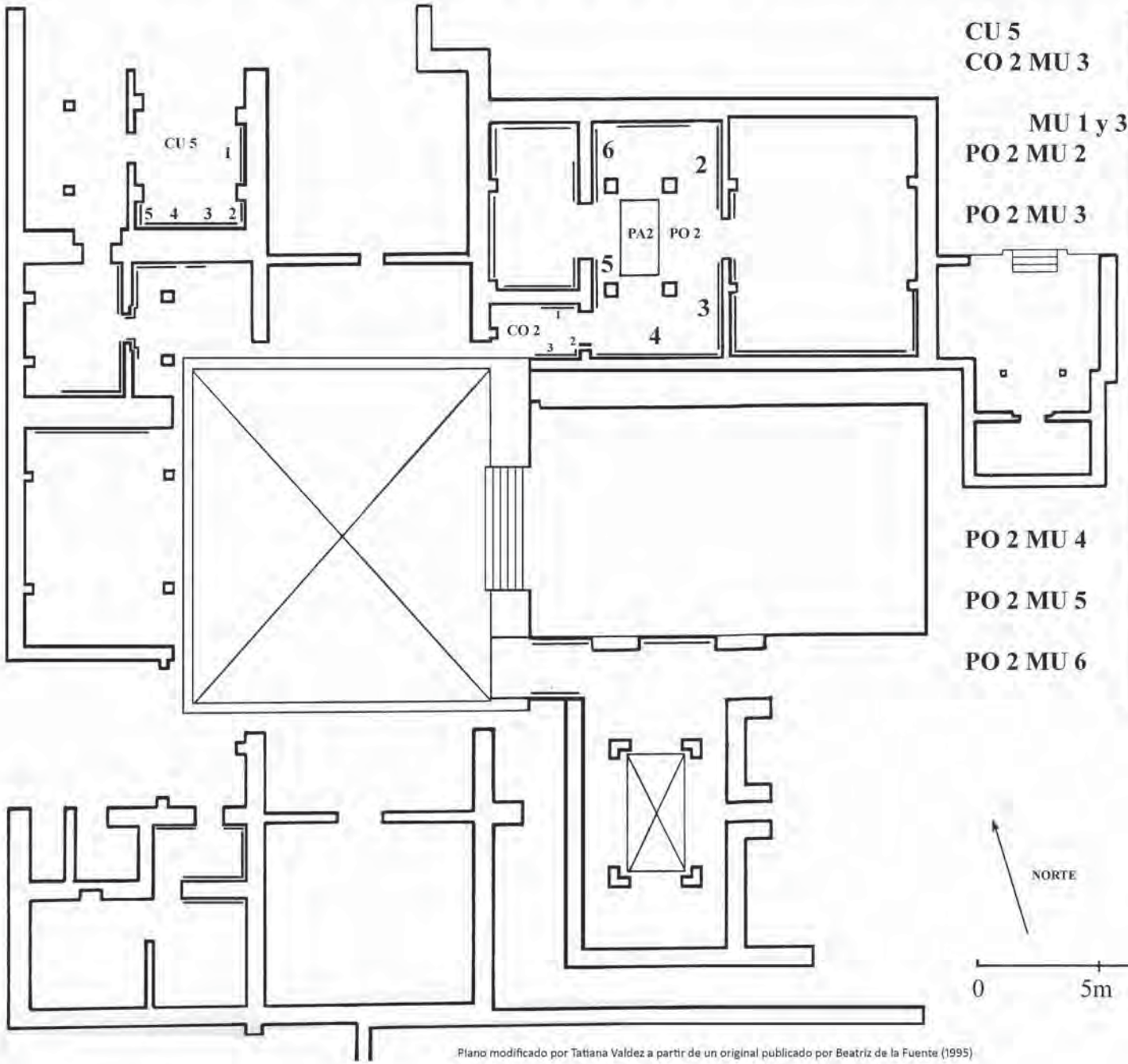
GD GRAN DIOSA
RM RITUAL DEL MAGUEY
BS BORDE DE SERPIENTE
CS COLA DE SERPIENTE
(Serpiente 4) Zona de los murales con serpientes y árboles floridos
TB TOCADO DE BORLAS
DT DIOS DE LAS TORMENTAS

IN SITU:

NM NUEVOS MURALES
Dios de las Tormentas

Plano modificado por Tatiana Valdez
a partir de un original publicado pr René Millon (1988)

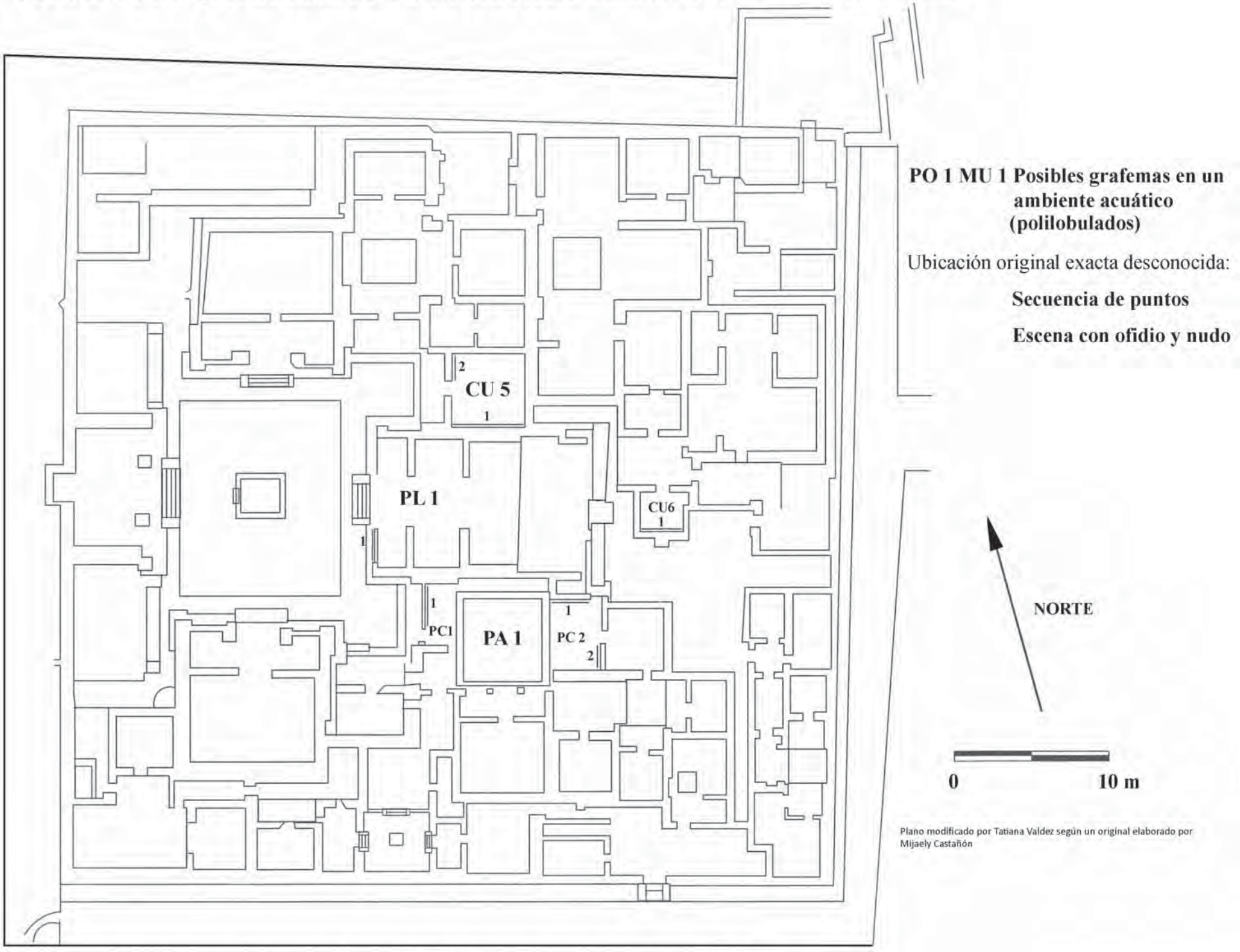
CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE TEPANTITLA • Distribución de los murales con posibles grafemas



CU 5	Cartuchos con Ojo de Reptil
CO 2 MU 3	Fitomorfo sobre grafema compuesto con tocado
MU 1 y 3	Tocados con Quincunce
PO 2 MU 2	MURO NORESTE Tema dominante juego de pelota
PO 2 MU 3	MURO SURESTE Mural conocido como "Tlalocan"
PO 2 MU 4	MURO SUR Mural del Trípode (según Pasztory, 1976)
PO 2 MU 5	MURO SUROESTE Mural de la Medicina (según Pasztory, 1976)
PO 2 MU 6	MURO NOROESTE Mural del Felino (según Pasztory, 1976)

Plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original publicado por Beatriz de la Fuente (1995)

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE YAYAHUALA • Distribución de la pintura mural con posibles grafemas



PO 1 MU 1 Posibles grafemas en un ambiente acuático (polilobulados)

Ubicación original exacta desconocida:

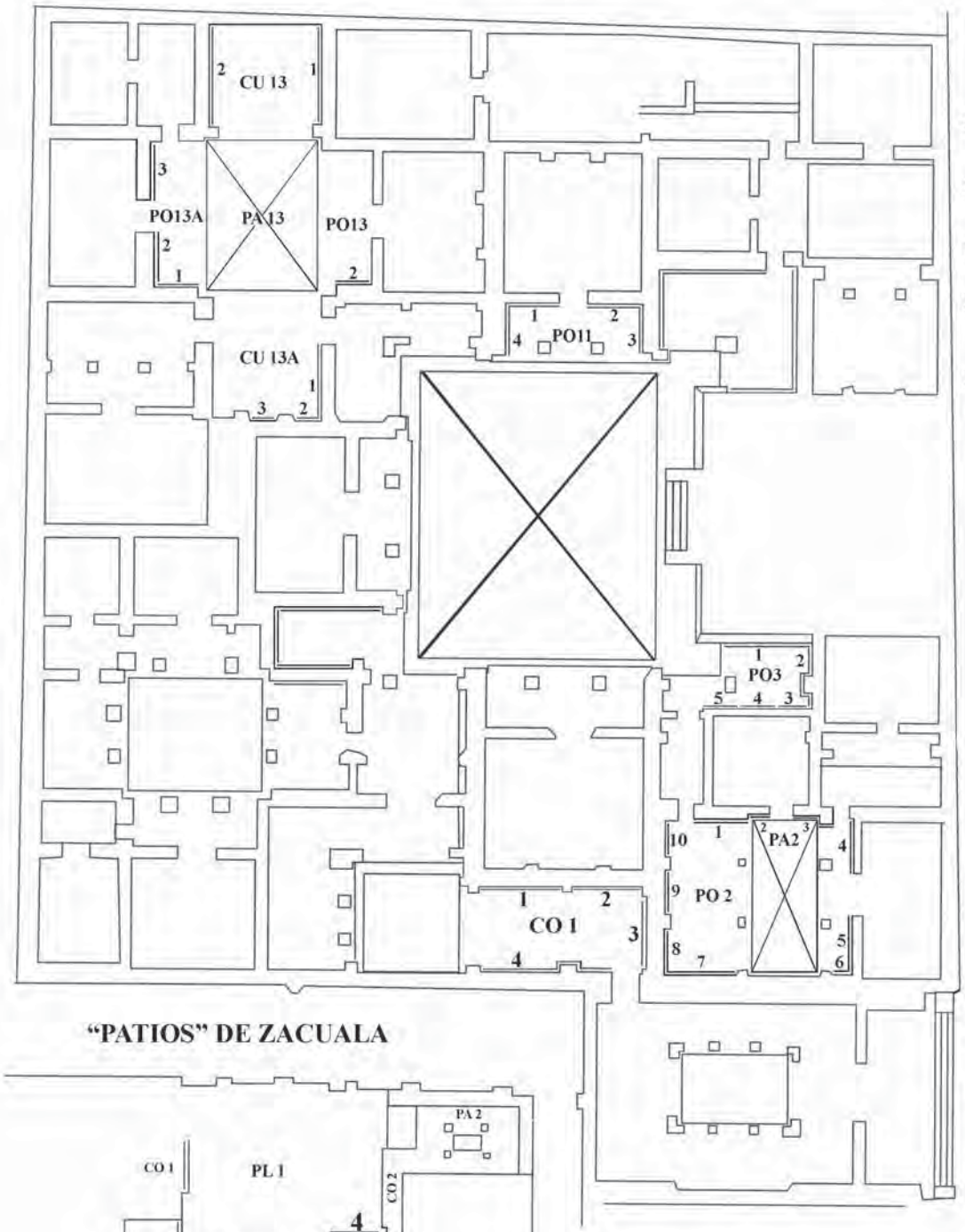
Secuencia de puntos

Escena con ofidio y nudo

Plano modificado por Tatiana Valdez según un original elaborado por Mijaely Castañón

Se señalan en el plano los lugares en los cuales Beatriz de la Fuente registró restos de pintura mural (1995: 342).

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE ZACUALA • Ubicación de la pintura mural con posibles grafemas



CO 1 BUSTO DE PERFIL DEL DIOS DE LAS TORMENTAS

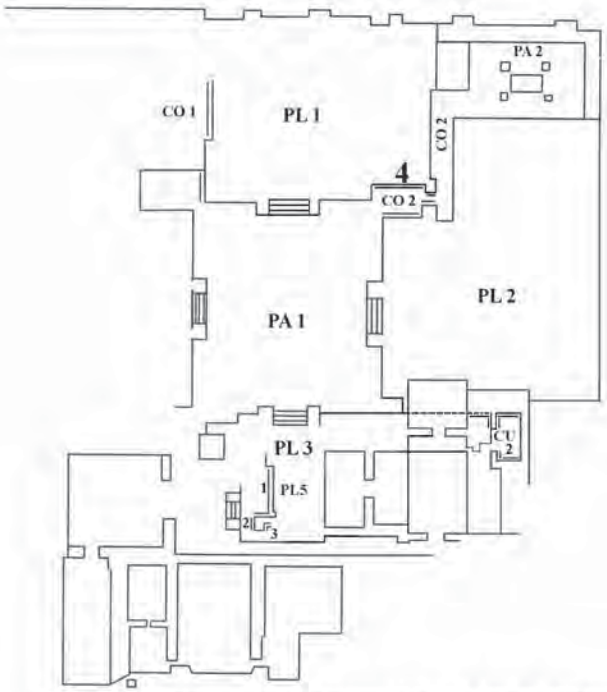
PO 11 ANTROPOMORFO SOBRE OFIDIO

PO 3 OFRENDANTES CON MAIZ

PO 13 Y 13 A CU 13 Y 13 A AVE OFRENDANTE CON OJO DE REPTIL

PO 2 Y 2A BUSTO ANTROPOMORFO FRONTAL CON ATAVÍO DE JAGUAR RETICULADO

"PATIOS" DE ZACUALA





PATIOS DE ZACUALA:

CO 1 POLILOBULADOS CON OJO Y GOTA

CO 2 POLILOBULADOS CON ESTRELLA

CU 2 POLILOBULADOS CON ESTRELLA Y OJOS CON GOTAS

PL 5 POLILOBULADOS COMPLEJOS

CENEFAS DEL PATIO 1:

PL 1 QUINCUNCE CON PIEL DE CÁNIDO

PL 2 OJOS, GOTAS Y CÍRCULOS

Plano modificado por Tatiana Valdez según un original elaborado por Mijaely Castañón

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE TETITLA • Distribución de la pintura mural con posibles grafemas



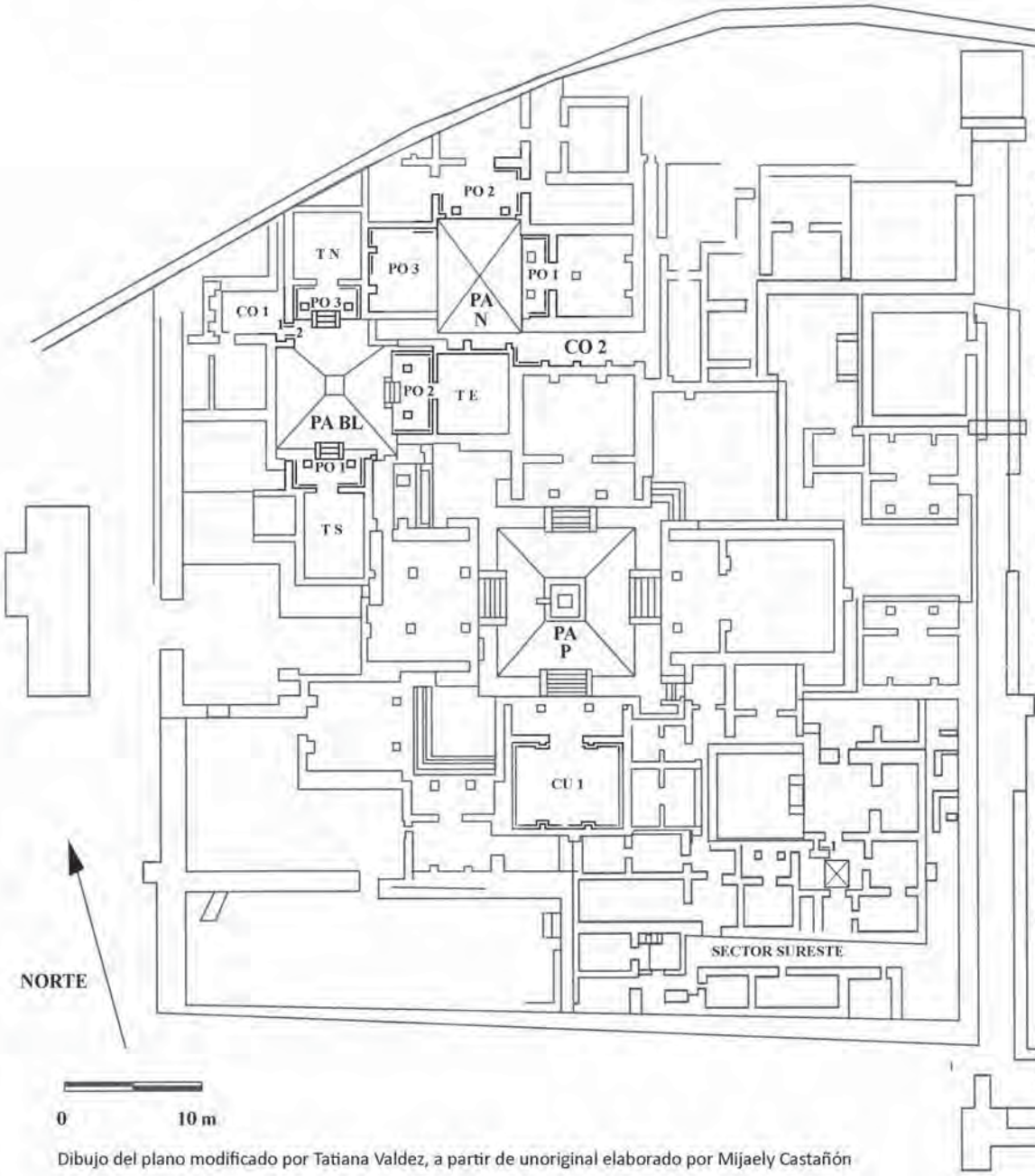
PO 24: PISO	FIGURAS ZOOMORFAS
PO 24: 1	ESTRELLAS
PO 1: 1	"MANOS DADIVOSAS"
PO 1: 2	"LA SEÑORA DEL NOPAL"
PO 1: 3	OFRENDANTES
CU 1: 4	OFRENDANTE FRENTE A OBJETO DE CULTO
PO 2: 1	POLILOBULADO CON VOLUTA Y FLOR
PO 3: 1, 2	SIGNO CONOCIDO COMO "CUATRO ELEMENTOS"
PO 4: 1	TEMPLO
PO 11	"DIOSAS VERDES"
CU 11: 1, 2	MANOS CON TOCADO
CU 14	MANOS CON GOTAS
CU 12: 1-8	"JAGUAR RETICULADO"
CO 12: 1-8	"JAGUAR RETICULADO"
CO 12A 1-6	"SALA INTERNACIONAL" Y "JAGUAR RETICULADO"
PA 8: 1-4	BOCA CON VOLUTAS SOBRE TECHO
CU 16	POLILOBULADO CON POSIBLE ANTORCHA
CU 18 Y 18A	BOCA CON DIENTES, VOLUTAS Y POSIBLES CONCHAS
CU 19	ALMENAS Y MÁSCARAS FRONTALES DEL DIOS DE LAS TORMENTAS
PO 25: 2, 6	MARCO CON TEMPLOS

NORTE

0 5m 10m

Plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón

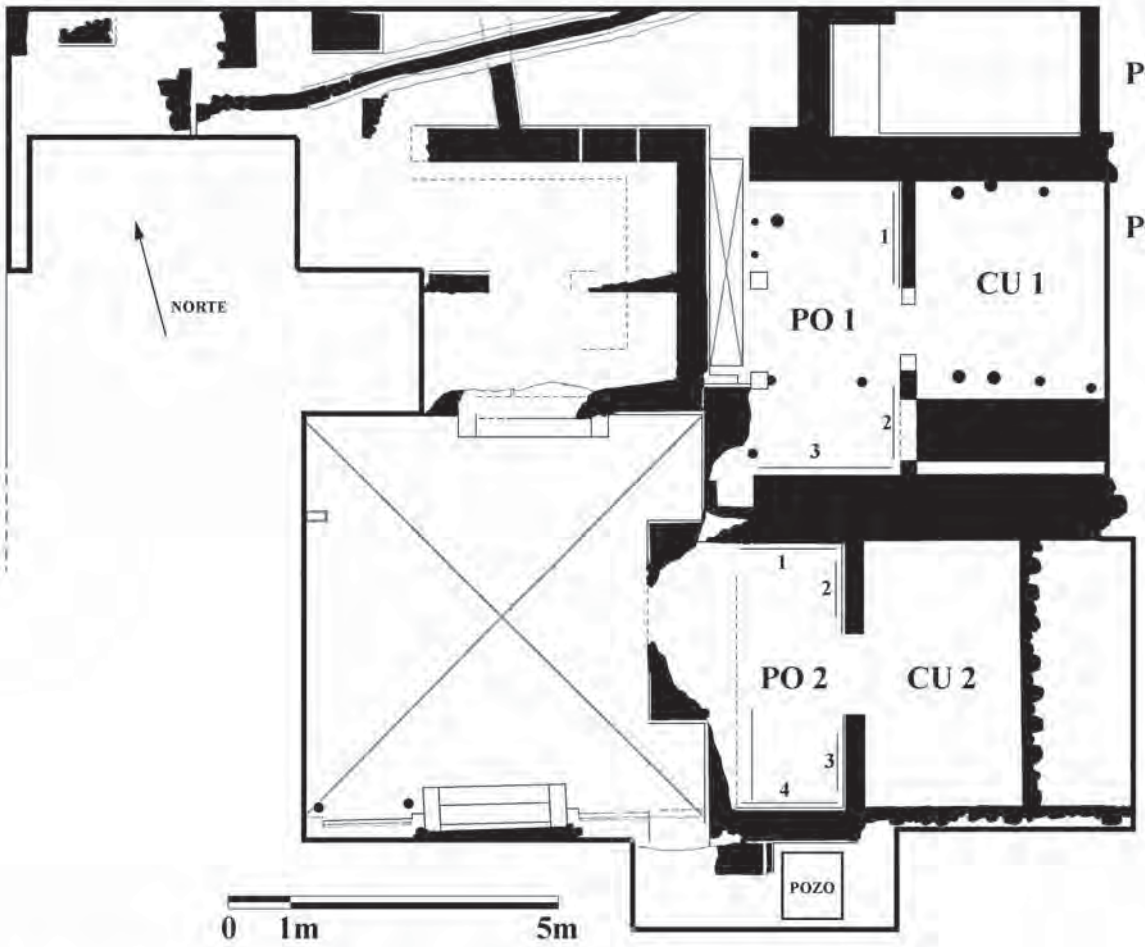
CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE ATETELCO · Distribución de la pintura mural con posibles grafemas



PA BL PATIO BLANCO:
CO1: 1, 2 PERSONAJES CON PIES DEFORMES
PA BL PÓRTICOS:
PO T N SECUENCIA DE SACRIFICADORES
RETÍCULAS CON ANTROPOZOOMORFOS-AVES Y ANTROPOMORFOS SACRIFICANDO AVES
CENEFAS CON ZOOMORFO CON TOCADO EN BANDA DE PLUMAS Y ROSTRO FRONTAL CON ANTEOJERAS
PO T E SECUENCIA DE ZOOMORFOS CON TOCADO
RETÍCULA CON ANTROPOMORFO CON CETRO, CARACOL Y VOLUTAS
CENEFAS CON MÁSCARA DEL DIOS DE LAS TORMENTAS Y BANDA ZOOMORFA
PO T S SECUENCIA DE CÁNIDOS CON TOCADOS Y BANDAS DIAGONALES
RETÍCULA CON ANTROPOZOOMORFO-CÁNIDO CON LANZADARDOS
CENEFA CON POLILOBULADO CON MANO Y BANDA CON CUCHILLOS Y ESPINAS
PA P PATIO PINTADO:
CU 1 BUSTO ANTROPOMORFO CON TROMPETA DE CARACOL
BASAMENTO NORTE:
SERPIENTE CON CUCHILLOS Y *CHEVRON*
ADORATORIO CENTRAL:
SERPIENTE CON ENTRELACES , QUINCUNCE Y MÁSCARA DEL DIOS DE LAS TORMENTAS
PA N PATIO NORTE:
CO 2 COMPUESTO CON BIZNAGAS
PO 1 CÁNIDOS Y AVES SOBRE PEDESTAL Y POLILOBULADOS CON BUHO; VOLUTA Y MÁSCARA DEL DIOS DE LAS TORMENTAS
PO 2 VOLUTA Y CENEFA CON MÁSCARA FRONTAL DEL DIOS DE LAS TORMENTAS CON VOLUTA DOBLE
SECTOR SURESTE:
1 AVE CON OJO DE REPTIL EN EL PECTORAL

Dibujo del plano modificado por Tatiana Valdez, a partir de unoriginal elaborado por Mijaely Castañón

TOTOMETLA. UNIDAD DE EXCAVACIÓN 1 • Ubicación de la pintura mural con posibles grafemas



PO 1 SECUENCIA DE AVES VERDES Y RETÍCULA CON OJO DE REPTIL

PO 2 BUSTOS DEL DIOS DE LAS TORMENTAS

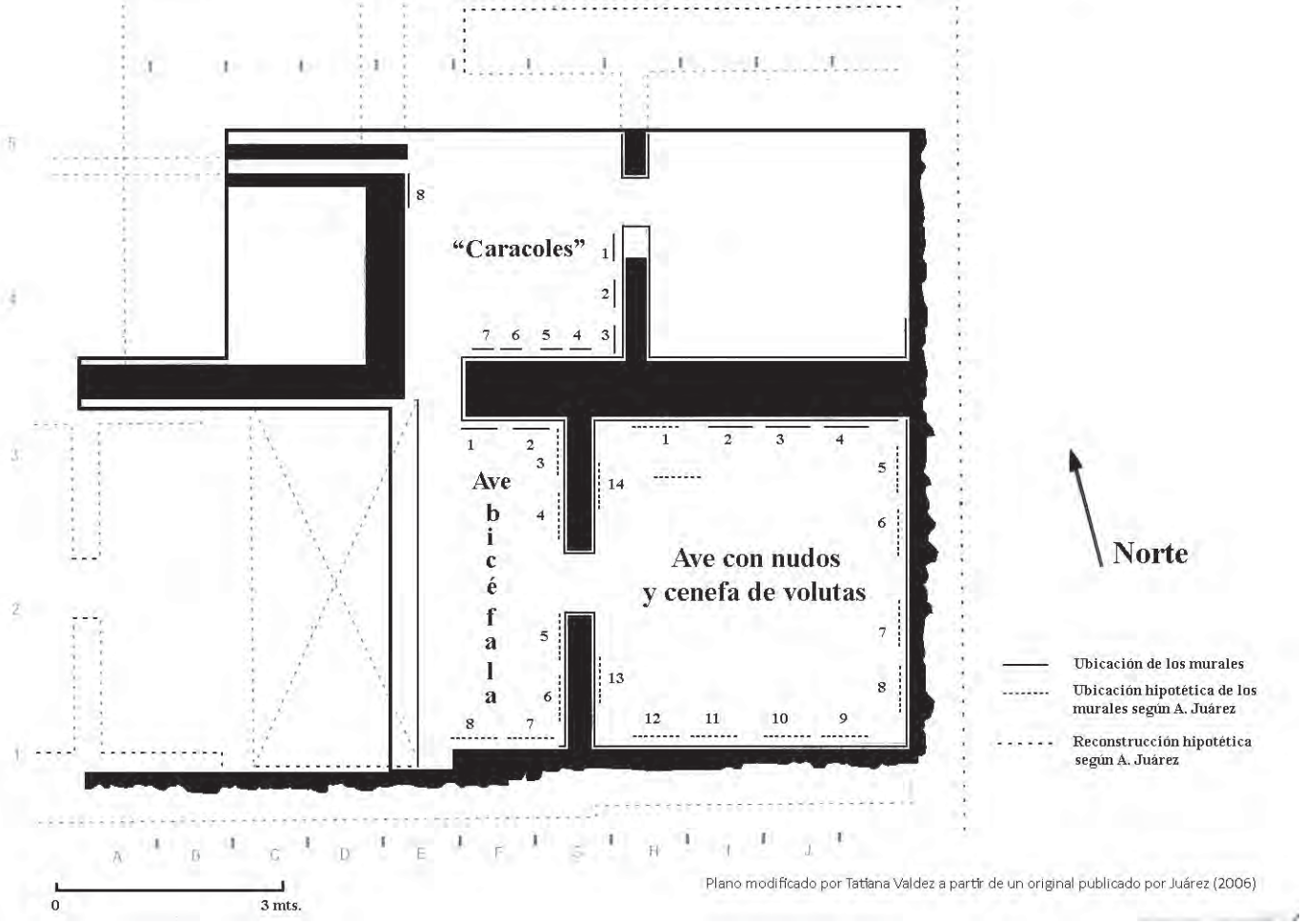
------ RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA SEGÚN JUÁREZ (2006)

● ● ● HUELLAS DE POSTES

Plano modificado por Tatiana Váldez a partir de un original publicado por Juárez (2006)

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE TOTOMETLA

Unidad de Excavación III. Nivel constructivo II



Plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original publicado por Juárez (2006)