

La interpretación del Objeto Dinámico y el Objeto Inmediato en algunas clases de imágenes de la plástica teotihuacana¹

TATIANA VALDEZ BUBNOVA

En este trabajo se analiza la interpretación de algunas imágenes de la plástica teotihuacana mediante la categoría de objeto, según fue elaborada por Charles S. Peirce. Las imágenes se estudian con base en la identificación de un contenido narrativo presente en la plástica y la definición de los rasgos diagnósticos de algunas clases compositivas que caracterizan la plástica bidimensional de este sitio arqueológico.

En este trabajo me propongo definir los rasgos diagnósticos de algunas clases compositivas² que se presentan en la pintura, el dibujo y el relieve teotihuacanos y explicar la interpretación de algunas imágenes, mediante la categoría de *objeto*, según fue elaborada por Charles S. Peirce. El *corpus* de muestras arqueológicas se clasifica en tres clases compositivas de la plástica bidimensional.

Por composición plástica se entenderá la manera en que entran en combinación los elementos que conforman la totalidad de una obra, la cual puede ser, por ejemplo, arquitectónica, pictórica, gráfica o escultórica. Los elementos que integran una composición pueden ser variados y abarcar tanto aspectos formales como temáticos. Los recursos expresivos y los componentes plásticos deben ser estudiados en cada caso particular y cuando es posible, en relación con su entorno espacial, temporal, económico y social. Por medio de la composición se establecen las relaciones entre los elementos formales, temáticos y de uso que integran una imagen de la plástica. Una clase compositiva, en la plástica bidimensional, puede ser formulada según distintos criterios, ya se refieran a consideraciones formales, estilísticas, al género artístico, o a la función de la imagen en la cadena que se establece entre el productor y el destinatario de ésta.

En el caso teotihuacano, puesto que la información procede de restos arqueológicos, y se carece de información etnográfica e histórica directas,

las imágenes se clasificarán según se relacionan los componentes de una obra, estableciendo categorías formales, definidas según criterios de agrupación de elementos.³

En los estudios acerca de la plástica de Teotihuacan generalmente se acepta, de manera intuitiva, que los autores de las composiciones plásticas percibieron los *referentes*⁴ de los *motivos* figurativos como parte de una suerte de *paisaje cultural*⁵ relacionado con el entorno natural. Sin embargo, con frecuencia se olvida que posiblemente las funciones de las imágenes no se agotaban en la *función referencial* de una narrativa⁶ transmitida por medios plásticos. Los restos arqueológicos que conservan composiciones de la plástica figurativa teotihuacana indican que posiblemente algunos ámbitos culturales se construían o reforzaban por medio de composiciones plásticas. Para conseguir tales fines, con seguridad se apelaba a un conjunto de funciones de las imágenes que denotaban valores afectivos y estéticos, entre otros. Así por ejemplo, en los recintos dedicados al uso de organizaciones militares y administrativas, se pintaron composiciones que referían a aspectos de interés para sectores específicos de la sociedad teotihuacana. Los ideólogos y diseñadores de las imágenes seleccionaron rasgos visuales culturalmente pertinentes para describir situaciones regidas por las leyes de una causalidad inspirada en el comportamiento de los cuerpos en la naturaleza. Sin embargo, la ilusión de realidad⁷ que buscaban producir

los autores de dicha plástica se basaba en una verosimilitud construida por medio de relaciones lógicas expresadas por medio de la presencia simultánea de varios niveles de organización del significado de las composiciones. Así por ejemplo, en un nivel *narracional*,⁸ en El Mural 4 del Pórtico 3 del Patio Blanco de Atetelco, la ilusión referencial se conforma mediante *signos de narratividad*.⁹ Entre tales signos se encuentran algunos códigos compositivos que determinan, por ejemplo, la ubicación y secuencia de determinados temas y figuras en el muro. Fórmulas compositivas determinan posiciones recurrentes de *actantes* que participan en *escenas* figurativas. Otras *escenas* ubicadas en posiciones compositivas similares existen también en el Pórtico 2 de Tepantitla y en otros murales teotihuacanos. En distintos niveles organizativos se encuentra la descripción de las relaciones espaciales entre las figuras, y la del grupo de actantes antropomorfos, sus atavíos y parafernalia y la representación del desplazamiento que realizan, el cual se indica mediante imágenes con la configuración de huellas de pies humanos, recurrentes en otras composiciones teotihuacanas.

Signos de narratividad tales como los marcadores de identidad de los actantes y las connotaciones de las acciones descritas se integraban en el sentido

más general que determinaba la organización de la compositiva. En el mencionado mural de Atetelco, los *actantes* realizan la *función* ya sea de ofrenda o de procesión. Posiblemente esta función se integraba a un diseño mayor que involucraba al conjunto de pinturas murales relacionadas con las actividades de un gremio militar teotihuacano, tales como las que contienen imágenes con felinos, cánidos, escudos y armas.¹⁰

En diversas interpretaciones académicas de la plástica teotihuacana se considera que algunos motivos plásticos constituían *símbolos* que referían a *temas*¹¹ culturales que involucraban actividades cotidianas, rituales o una hipotética mitología teotihuacana. Me refiero, por ejemplo, a las interpretaciones de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla elaboradas por autores como Alfonso Caso,¹² Jorge Angulo,¹³ Esther Paszory¹⁴ y, recientemente, Zoltán Paulinyi.¹⁵ Las representaciones de algunos motivos narrativos y entornos topográficos de los murales del Pórtico 2, como la cosecha de frutos en campos de cultivo, el culto en torno al agua y a los cerros o el juego de pelota, son todos recurrentes en la plástica figurativa teotihuacana, exceptuando el último. Dichos motivos están presentes de manera extensa en la narrativa verbal y visual mesoamericana,¹⁶ separados espacial y/o

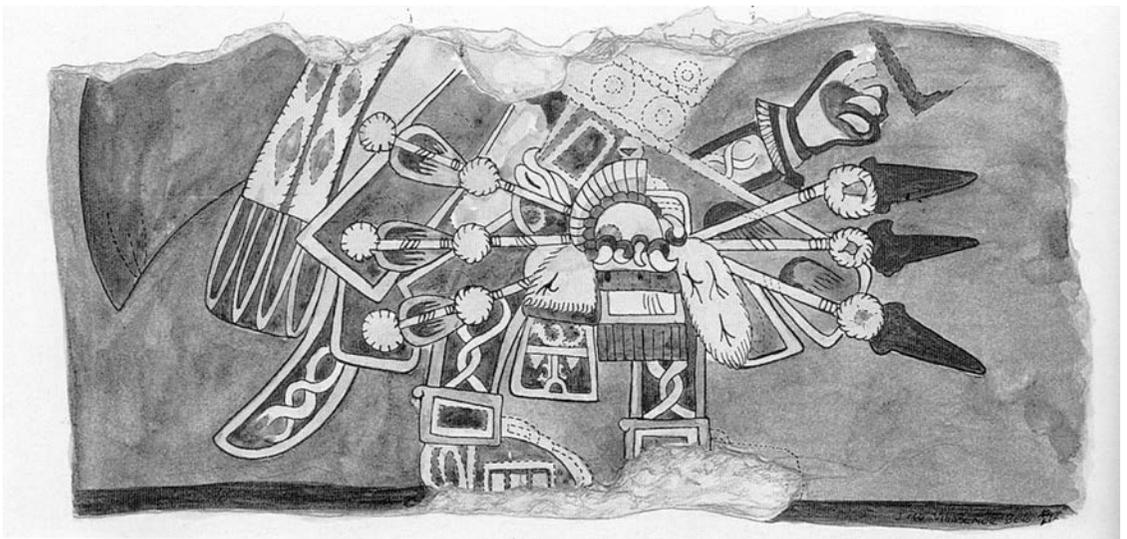


IMAGEN 1. Atetelco. Patio Norte. Pórtico 2, mural 4. En: Beatriz de la Fuente, 1995, vol. II, p. 252

temporalmente. Se han derivado hipótesis acerca de la filiación étnica de los teotihuacanos con base en algunas composiciones de la plástica. Varios motivos narrativos presentes en la plástica de Teotihuacan fueron registrados a su vez tanto en la narrativa verbal como en la plástica mesoamericana, sin que referan a la construcción y reproducción de la identidad de una etnia específica. Los motivos narrativos de la plástica teotihuacana no constituyen indicadores de etnicidad, puesto que no se cuenta actualmente con suficientes estudios internos y comparativos de la plástica teotihuacana que permitan relacionar rasgos específicos, con las distintas etnias que se han identificado como pobladoras de la ciudad. Se ha argumentado, con base en diversos indicadores, acerca de la presencia náhuatl durante el Clásico Temprano en Teotihuacan. Sin embargo, motivos culturales presentes en la imaginería mesoamericana, como las montañas en relación con elementos acuáticos y las actividades de culto, se presentan en los murales de Tepantitla en combinación con otros temas, configurando escenas en las cuales diversos motivos se combinan de una manera que caracteriza un *modo de ver* teotihuacano, que es posible oponer a composiciones narrativas registradas por otras etnias para comprender aquello que las distingue positivamente. En Tepantitla y en otras locaciones se elaboraron composiciones que caracterizan a la *narrativa visual teotihuacana* en la cual se presenta, no la ilustración de los rasgos diagnósticos de motivos figurativos panmesoamericanos, como quizás Tláloc, sino construcciones singulares de imágenes en las cuales se exponen *funciones* que realizan distintos grupos de *actantes*, jerárquicamente distribuidos mediante una organización plástica codificada según normas locales. Los temas y motivos en su conjunto, se combinan de una manera que no es posible relacionar, como totalidad, con la mitología registrada en fuentes tardías que registran aspectos del pensamiento prehispánico, como la obra de Sahagún,¹⁷ puesto que la combinatoria misma de los segmentos figurativos resulta ajena. Aparentemente, tal y como sucede en la actualidad en la narrativa de tradición oral de herencia

mesoamericana, se trataba de secuencias de motivos compartidos por la narrativa de diferentes etnias que, conjugadas con motivos variables, conformaban probablemente una amplia variedad de relatos que tomaban formas específicas según requerimientos culturales diversos, las cuales es necesario estudiar en cada caso. Dada la circulación constante de temas y motivos en la narrativa de tradición oral, es poco probable que asociaciones entre la imaginería teotihuacana y la mitología registrada por los cronistas coloniales den cuenta de la continuidad de las tradiciones culturales en el marco de una etnia específica. Es la combinatoria de los motivos narrativos en su conjunto la que dará cuenta de la especificidad de las tradiciones culturales teotihuacanas representadas en los murales de Tepantitla, más allá de la similitud con temas culturales aislados presentes en la narrativa asociada con los nahuas, por ejemplo.

Se mencionó que la organización formal de una parte del *corpus* de imágenes de la plástica teotihuacana indica que se trata de referencias a seres animados que desarrollan actividades en entornos topográficamente señalados. Solamente algunas escenas referían a *sujets* narrativos significativos para varias culturas a lo largo de la historia mesoamericana. Los indicadores topográficos en el caso teotihuacano son por lo común, como se sabe, representaciones de montes, rocas, ríos, manantiales, edificios, plantas y árboles. Las escenas refieren a actividades variadas, interpretadas de manera distinta por los autores que se han ocupado de su significado.

Desde luego, las relaciones entre imágenes y referentes culturales eran establecidas según las convenciones plásticas locales y temporales.¹⁸ En tanto las características relevantes para la representación de los motivos figurativos son relativamente estables en las muestras teotihuacanas, es posible aislar una clase de composición plástica constituida por imágenes en las cuales se establecen relaciones entre componentes figurativos y correlatos visuales basados en el comportamiento de *actantes* concebidos como cuerpos físicos ubicados en entornos culturalmente organizados. En un primer nivel de construcción del significado de las composiciones

organizadas de esta manera, el objeto *dinámico* o *mediato*, es decir el objeto *exterior al signo*, provocaba en los ideólogos de dichas imágenes asociaciones entre cuerpos físicos, fenómenos naturales y situaciones culturales en las cuales determinadas cualidades del *objeto* eran relevantes. Por ejemplo, se sabe que en la representación pictórica antropomorfa, en un nivel básico de codificación de rasgos relevantes, resultaba importante describir elementos como la silueta de la cabeza, tronco y extremidades, según los cánones de proporción teotihuacanos. Por el contrario, no era relevante describir características anatómicas individuales, salvo excepciones que resultan en un énfasis deliberado de las representaciones de malformaciones anatómicas o enfermedades, como se puede ver en los mencionados murales del Pórtico 2 de Tepantitla, o en algunas figurillas de barro. Los rasgos pertinentes eran codificados en imágenes plásticas que se constituían en la *materia* de imágenes mentales que era necesario —o deseable— preservar en la memoria de la cultura. Sólo aquellos rasgos significativos para la descripción y la clasificación plástica, convencional e institucionalizada, estarán presentes en el *realismo teotihuacano* transmitido a través de medios como la pintura y el relieve, que exigían un complejo aparato de realización, dadas las características de la organización de la producción en Teotihuacan, inferidas a partir de los estudios arqueológicos en la zona.

Con frecuencia en la literatura científica acerca del Teotihuacan arqueológico se asume como modelo de construcción de la significación a partir de imágenes plásticas, lo que se denomina *análisis iconográfico*. El historiador del arte Erwin Panofsky utiliza términos como *escenas* o *historias* para la descripción de manifestaciones de la plástica, las cuales transmiten un contenido narrativo. Buscaba conocer el *significado intrínseco* o *contenido* de la composición plástica, constituido por los *valores simbólicos* codificados en la imagen. 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 [...]”.¹⁹ Panofsky construye la referencia al *Objeto Inmediato* (el Objeto tal y como es representado por el Signo) de las composiciones que estudia, apoyándose en textos verbales, en ocasiones contemporáneos a la producción de las obras plásticas en cuestión. El análisis iconográfico permite una comprensión histórica de las imágenes, sin embargo, para analizar la plástica teotihuacana sin recurrir a analogías con otras culturas nos encontraríamos, en el mejor de los casos, en posibilidad de realizar un análisis *pre-iconográfico*, basado en el reconocimiento de los *motivos figurativos*²⁰ identificables por medio de la experiencia práctica.²¹ En los estudios teotihuacanos, cuando se accede al *segundo nivel*²² de análisis, según establece Panofsky, es mediante inferencias basadas en similitudes con culturas mesoamericanas más conocidas. Al concebirse como una sola, en términos generales, a la “religión mesoamericana”, pero con variantes locales y temporales, se identifican en la plástica teotihuacana, referencias a deidades presentes en el México central como el Dios Viejo Huehuetéotl o el mismo Tláloc, deidades que se considera persistieron a través de los siglos, junto con los conjuntos de rasgos que los caracterizan. Se establecen valores para las composiciones plásticas que refieren a textos del Posclásico Tardío. Así es como hacen su aparición en Teotihuacan, mediante evidencia externa y analogías, las *imágenes, historias y alegorías* de Panofsky.

Por otra parte, algunas muestras de la plástica teotihuacana están organizadas de manera distinta, no registran aspectos del desarrollo de escenas figurativas por medios icónicos y poseen características formales comunes a manifestaciones de sistemas de escritura y de calendarios mesoamericanos.²³ Entre dichas características se encuentra un inventario finito de signos compuestos por conjuntos de rasgos replicados en diversas muestras;²⁴ la composición de grafemas en forma de secuencias lineales;²⁵ la combinación de signos de origen icónico²⁶ o indeterminado, con números en el sistema de representación de puntos y barras;²⁷ la anteposición de grafemas a imágenes antropomorfas;²⁸

la combinación de elementos topográficos representados de manera genérica con especificadores ubicados en lugares recurrentes²⁹ y, como rasgo característico de todas las anteriores, una combinatoria de motivos y elementos plásticos que no está regida por correlatos observados en la naturaleza. Las muestras con dichas características pertenecen probablemente a varias clases distintas de imágenes, sin embargo, poseen un rasgo compositivo común, las relaciones formales entre componentes posiblemente fueron codificadas según las normas de sistemas de signos gráficos cuyos *valores*³⁰ correspondían a unidades de sistemas sýgnicos por medio de los cuales se construía el significado por medio de recursos no icónicos, en un primer nivel de codificación, como algún tipo de señalización topográfica o el calendario, incluso la escritura. Las imágenes de esta clase compositiva referían al Objeto del Signo de manera parcial o completamente ajena a la denotación figurativa de la imagen elaborada plásticamente.

Existen al menos tres clases de compositivas en la plástica teotihuacana, que se definen a partir de los valores asignados a las combinaciones de imágenes plásticas. La clasificación de las imágenes se realizó con base en los principios que siguen:

Clase A

- Las combinaciones de unidades figurativas denotan relaciones de causalidad entre objetos y/o fenómenos del mundo natural. Para reconocer estas composiciones es posible establecer relaciones de semejanza, culturalmente construidas, entre las imágenes y sus supuestos referentes. Las convenciones de representación se usan para denotar referentes por medio de la exposición de determinados rasgos y cualidades, con los recursos de la plástica figurativa teotihuacana y sus convenciones narrativas.

Clase B

- La combinatoria de componentes compositivos, sean figurativos o indeterminados, se realiza, en un primer nivel, por medio de convenciones

que norman la codificación y decodificación de la composición según principios *no icónicos* de referencia al *Objeto del Signo*.

- En aquellos casos en que es posible suponer que la selección de algunos componentes se encuentra determinada por el principio de *pars pro toto*, pero las características compositivas señalan que la unidad en cuestión puede ser considerada como *glífica*, se considerará que la composición pertenece a esta clase.

Clase C

- Se trata de composiciones en las cuales se presentan distintas combinaciones de las dos clases antes descritas. Son composiciones mixtas que pueden presentarse a modo de escena o de sínecdoque —la parte por el todo— en combinación con elementos compuestos de la manera descrita en la Clase B.

Una manera para conocer la clase compositiva a la que pertenece un elemento gráfico teotihuacano, es estudiar su contexto plástico compositivo. Las composiciones plásticas teotihuacanas se realizaban conforme convenciones que integraban recursos visuales en relaciones codificadas. La evidencia arqueológica sugiere que diversas unidades compositivas constituyen *Réplicas* de una unidad compositiva prototípica, como por ejemplo los signos conocidos como Quincunce y Ojo de R reptil. Considero que tanto las composiciones plástico-figurativas teotihuacanas como las de las clases B y C, constituyen procesos plásticos³¹ cuyos componentes se encuentran dispuestos en relaciones jerárquicas. En cada clase compositiva hay que identificar niveles organizativos característicos. En el caso de la Clase Compositiva tipo A, por ejemplo, en un nivel se encuentra la combinatoria de motivos figurativos, y en otro distinto la referencia a secuencias narrativas. Comentaré tan sólo algunas interpretaciones de imágenes procedentes de los estudios acerca de la plástica de Teotihuacan.

En la Imagen 2 hay dos fragmentos de composición interpretados como escenas de recolección de moluscos. Existe una estructura común

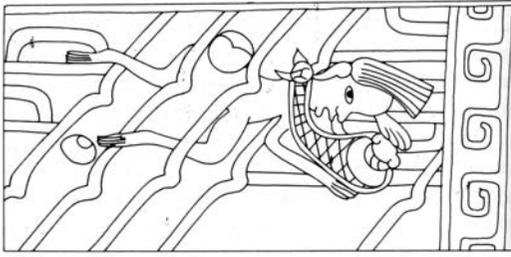


IMAGEN 2. Tetitla. Pórtico 26, murales 3 y 4.
En: Beatriz de la Fuente, 1995, vol. II, p. 288

a ambos fragmentos, manifestada en los recursos combinatorios de los componentes figurativos, en dicha estructura se recurrió a recursos de la Clase Compositiva A. En ambos fragmentos están presentes *Réplicas* de signos presentes en otras composiciones de la plástica teotihuacana, conforme al catálogo de Langley. Pese a que los motivos de moluscos se encuentran tanto en composiciones de la Clase A como de la B, considero que estos motivos constituían signos distintos cuyos significados derivaban de las normas de interpretación compositiva propias de la clase en la que se insertan. Tal parece que hay un inventario finito de representaciones de moluscos en la plástica figurativa teotihuacana, de las cuales únicamente algunas están presentes en estos fragmentos. Los motivos se conciben y distribuyen en la superficie según cánones de proporción y concepción de la forma y del espacio característicos de la plástica teotihuacana. En otro nivel de análisis se encuentra la relevancia cultural de las escenas representadas, pues se sabe que los moluscos eran parte de,

por ejemplo, la vestimenta de élite y se encuentran con frecuencia en contextos asociados con actividades rituales en Teotihuacan.

A continuación se citará un fragmento del estudio de A. Miller, ya clásico en la interpretación del contenido referencial de la pintura mural teotihuacana:

Esta cuarta categoría también incluye un mural que muestra una escena subacuática (indicada mediante motivos de olas diagonales) con buzos, cada uno mostrado con una red alrededor del cuello y recolectando conchas; esta pintura decora el Pórtico 26 de Tetitla.³²

Es necesario hacer notar que en el trabajo clasificatorio de Miller, los distintos niveles que otorgan sentido a las composiciones no se encuentran discretos, por tanto la utilidad de tal clasificación para la interpretación de la estructuración del significado de la pintura mural teotihuacana es limitada. La clase de valor atribuido a un signo gráfico discreto, en el caso teotihuacano, se puede encontrar delimitado por las relaciones con otros signos que se le oponen en un determinado contexto gráfico. Un contexto gráfico constituye un proceso particular en el cual se manifiesta uno o más sistemas plásticos; dicho proceso se realiza mediante la composición de elementos gráficos.

La Clase B

En las propuestas de distintos autores se considera que en el caso de una clase plástica compositiva posiblemente antecesora de escrituras usadas durante el Posclásico en el México Central, las combinaciones de signos gráficos transmitirían, en una primera instancia de análisis, rasgos del sistema de una lengua natural.³³ De manera distinta, en la Clase Compositiva A, sería el sistema plástico-figurativo el que se manifestaría en cada composición, en forma de una red de relaciones simultáneas entre componentes icónicos, permitida por las reglas del sistema.

A. Lacadena, con base en la estabilidad, durante periodos prolongados de tiempo, como una carac-

terística de los sistemas de escritura y en los estudios previos de la plástica teotihuacana, formuló la hipótesis de que determinados rasgos presentes en la escritura náhuatl, tales como los signos en emblema³⁴ y la escritura especializada en temas, pueden “remontarse a la escritura de Teotihuacan del Periodo Clásico, responsable última de la fisonomía que van a presentar las escrituras de todo el occidente de Mesoamérica durante más de quince siglos.”³⁵ Lacadena coincide con varios autores que asignan valores a los signos asociados con una escritura teotihuacana; estos son los nombres personales y los nombres de lugar.

La Clase C

Como en el caso de la Clase B, se trata con frecuencia de composiciones asociadas con sistemas de comunicación gráfica, particularmente con un hipotético sistema de escritura teotihuacano, según propuestas de autores como C. Millon,³⁶ E. Pasztory,³⁷ J. Berlo³⁸ y K. Taube.³⁹ Me referiré a algunos fragmentos de pinturas murales de Techinantitla, así como del mencionado Pórtico 2 de Tepantitla. Las propuestas de interpretación suelen coincidir en que los signos de una escritura registran nombres personales y nombres de lugar. No es extraña esta asociación, puesto que la historia de las escrituras muestra que la transcripción de nombres propios ha promovido el desarrollo de signos *fonográficos* —entendidos estos como grafías que representan diversas unidades de la lengua, según el sistema de escritura del que se trate.

En un trabajo clásico, Esther Pasztory encuentra similitudes entre imágenes teotihuacanas y el *sistema de comunicación gráfica mixteca*. La comparación le permite sugerir que el sistema de escritura teotihuacano fue *ideográfico*, e identificar topónimos entre los glifos y en los nombres mismos atribuidos a imágenes de plantas procedentes de la pintura mural de Tepantitla.⁴⁰

Pasztory asocia las imágenes con árboles que posiblemente referían a genealogías teotihuacanas. También propone que posiblemente representan

plantas medicinales con glifos. En la pintura de Techinantitla, Pasztory (con antecedentes en el trabajo de C. Millon) observa un patrón⁴¹ de asociación entre glifos e imágenes figurativas. Menciona que los *glifos de la escritura ideográfica teotihuacana* pueden ser *logogramas* organizados por el principio *rebus* y estar compuestos por diferentes signos que representan nombres de plantas o topónimos.⁴² Propone que los árboles de Techinantitla son *signos logográficos* que *expresaban el concepto de planta*. Este signo cuyo objeto sería una planta abstracta y genérica, combinaría flores y glifos específicos relacionados entre sí. Señala un paralelo entre las plantas con glifos en la base y el signo toponímico mixteco para montaña.

Janet Berlo retoma el estudio de las imágenes de los árboles de Techinantitla, para comparar al sistema gráfico teotihuacano con el mixteca y el azteca,⁴³ con motivo de la existencia de numerosas imágenes toponímicas aztecas con árboles como elementos principales.

Con base en similitudes en la configuración y combinación de elementos gráficos, encuentra que la comunicación visual teotihuacana hacía uso de un *sistema mixto, fonético, logográfico e ideográfico* similar al azteca, en el cual se registraban antropónimos o topónimos mediante glifos. Los signos, *recordatorios mnemotécnicos*, no signos escriturales, entrelazan elementos *pictográficos* y *fonéticos*. La composición de varios grafemas en un bloque constructivo que “etiqueta” al árbol, remite a la estructura y proceso de la formación glífica azteca. El uso de representaciones de elementos del mundo natural para indicar una función toponímica remite a la convención plástica mixteca de cerro. Propone que la metonimia⁴⁴ está presente en la iconografía teotihuacana.⁴⁵

Karl Taube retoma los trabajos que le anteceden, relativos a un sistema de comunicación teotihuacano por medio de glifos y distingue dos sistemas gráficos teotihuacanos con sus reglas y convenciones inherentes, estos son *escritura e iconografía*, así como dos estilos en la escritura: uno *lineal*, compacto y simple, como en la Plaza de los Glifos y un estilo *emblemático*, con signos grandes

y elaborados. Presenta argumentos para definir un sistema teotihuacano de escritura jeroglífica,⁴⁶ precursor de la escritura de Xochicalco, Tula y de la escritura azteca.

Consideraciones finales

Salvo raras excepciones, como los grafiti, las imágenes plásticas teotihuacanas que conocemos actualmente, posiblemente constituían vehículos de valores culturales promovidos por el Estado teotihuacano. Los argumentos que sostienen la hipótesis anterior se basan en la relativa unidad estilística y de realización material de la plástica teotihuacana en las diferentes etapas que la caracterizan.

Entre los criterios de descripción de la plástica bidimensional teotihuacana en ocasiones no se contemplan distinciones entre clases compositivas. Se atribuyen valores de distinta naturaleza a los componentes, ya sean éstos susceptibles de ser comprendidos de manera independiente de la lengua hablada por el destinatario, o *signos de notación* e incluso de escritura. Al atribuir valores de significación a la plástica bidimensional teotihuacana, el investigador propone una reconstrucción de las relaciones entre la manifestación material *del Signo* y su *Objeto*, que permite un posterior reconocimiento de determinadas unidades visuales. Los valores de estas unidades se pueden trasladar de una cultura a otra e insertarse en otro sistema de significación. La plástica teotihuacana quedó aislada del sistema dentro del cual hacía referencia al *Objeto* que le otorgaba su sentido original. Ha adquirido nuevas conexiones con objetos construidos en una comunidad distinta de la que le dio origen. Entre la comunidad de arqueólogos e historiadores de Teotihuacan esta plástica ha sido tratada como una suerte de *signo natural*: el cual se inscribe en un proceso de codificación independientemente de una voluntad humana generadora de imágenes significativas. Prefiero llamar a estas imágenes, cuya significación se reelabora en una disyunción cultural, signos plásticos transculturales.

Notas

¹ Varias de las ideas expuestas en el presente trabajo fueron presentadas en el Primer Coloquio de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética y en el Tercer Coloquio de la Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio.

² “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.)”. Algirdas Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p. 55.

³ Tatiana Valdez Bubnova, *Clase compositiva y valor en la plástica teotihuacana*, s.p.

⁴ El signo consta de tres componentes: Objeto, Representante e Interpretante, según el modelo de Peirce; al mencionar al *referente* hago alusión al Objeto del signo, tanto Inmediato como Dinámico. Peirce describe de la manera que sigue al Objeto y su relación con el Interpretante: “debe señalarse que habitualmente hay dos objetos y más de dos interpretantes. Esto es, debemos distinguir el Objeto Inmediato, que es el objeto tal y como es representado por el signo mismo, y cuyo Ser es, entonces, dependiente de la Representación de él en el Signo; y, por otra parte, el Objeto Dinámico, que es la Realidad que, por algún medio arbitra la forma de determinar el Signo a su Representación. Con respecto al Interpretante, debemos distinguir también, en primer lugar, el Interpretante Inmediato, o sea el Interpretante tal como se revela en la correcta comprensión del Signo mismo, que es comúnmente llamado el significado del Signo; y, en segundo lugar, debemos considerar el Interpretante Dinámico, que es el efecto real que el Signo, en tanto Signo, determina realmente. Por último debemos tener en cuenta lo que he denominado provisoriamente el Interpretante Final, que se refiere a la manera en que el Signo tiende a representarse a sí mismo en tanto relacionado con su Objeto.” Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, p. 65.

⁵ Por paisaje cultural entiendo aquellos aspectos del entorno natural que generaron respuestas plásticas por parte de los teotihuacanos. Los estímulos visuales significativos para determinados sistemas semióticos se transformaron en composiciones plásticas. El entorno fue transformado por medio de la percepción y la especificidad cultural característica de los grupos sociales inmiscuidos en la creación y consumo de imágenes plásticas. Cfr. Adam T. Smith, *The Political Landscape*, pp. 10-11.

⁶ Cfr. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", p. 28.

⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁸ "El nivel <<narracional>> está pues, constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario." *Ibid.*, p. 28.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Rubén Cabrera, "Atetelco", pp. 206-207.

¹¹ *Tema* o *Sujet* se refiere al asunto acerca del que se habla, se escribe o se compone. En este caso resulta pertinente ampliar esta definición de *sujet* según las reflexiones de Lotman en torno al registro de memoria colectiva mediante asuntos o *sujets* culturales específicos: "Tal percepción de los símbolos no es casual: el grupo central de éstos tiene, realmente, una naturaleza profundamente arcaica y se remonta a la época anterior a la escritura, cuando determinados signos (por regla general, elementales desde el punto de vista del trazado) eran programas mnemotécnicos condensados de textos y *sujets* que se conservaban en la memoria oral de la colectividad. La capacidad de conservar en forma condensada textos extraordinariamente extensos e importantes se conservaba gracias a los símbolos." Iuri Lotman, *La semiosfera I*, p. 145.

¹² Alfonso Caso, "El paraíso terrenal en Teotihuacan", pp. 127-136.

¹³ Jorge Angulo, "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica", pp. 65-186.

¹⁴ Esther Pasztory, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*.

¹⁵ Zoltán Paulinyi, "La Diosa de Tepantitla en Teotihuacan: una nueva interpretación", pp. 243-272.

¹⁶ Entiendo a la *narratividad* como un tipo de discurso que se identifica en un nivel como *figurativo*, y se constituye por estructuras que le son propias. Las *estructuras narrativas* pueden considerarse como subordinadas a las *estructuras discursivas*. Por su parte, Greimas y Cour-

tés consideran que la *narratividad* es el *principio organizador de todo discurso*. La concepción *proppiana* del relato como sucesión de *funciones*, fue ampliada por Greimas y Courtés, quienes proponen soluciones para esclarecer la manera en que las *funciones* se distribuyen en el relato según *principios lógicos*. Las *funciones* se distribuyen según un *esquema narrativo canónico*, manifiesto en el eje sintagmático del relato, conformado según relaciones de causalidad. Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, pp. 275-278.

En cuanto a los motivos plasmados en soportes visuales y estructurados de manera narrativa, me refiero a imágenes descriptivas ejecutadas según sistemas de notación autóctonos en códices como, por ejemplo, el *Telleriano Remensis*. En tales documentos se realizaron registros visuales de series de actos destinados a propósitos particulares diversos. Los aspectos temporales y espaciales relevantes de los eventos descritos se registraban mediante convenciones diversas características del tipo de documento y de su contenido específico. Las modalidades descriptivas de tales imágenes con frecuencia se confirman mediante glosas que explican, adicionalmente, los sucesos que se presentaron mediante recursos plásticos. Los modelos compositivos que caracterizan la plástica de Teotihuacan confirman que en esta urbe se desarrollaron recursos plásticos específicos que permitían expresar, preservar y transmitir secuencias de sucesos culturalmente relevantes los cuales, posiblemente, también se registraban en la memoria de la cultura mediante recursos rituales y recursos de la tradición oral.

¹⁷ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 330-331.

¹⁸ Cfr. Umberto Eco, *Tratado de semiótica*.

¹⁹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

²¹ Se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como *hechos*; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de *significados primarios* o *naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte. *Ibid.*, p. 15.

²² 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*. *Ibid.*, p. 21.

²³ Marcus señaló que fueron cuatro las culturas mesoamericanas que usaron la escritura de manera extensa, en distintos momentos de la historia mesoamericana, estas fueron la cultura zapoteca, la mixteca, la maya y la azteca. Siguiendo a la autora, es improbable que en Teotihuacan se encuentren los antecedentes de la escritura náhuatl, en dicho centro urbano posiblemente haya habido *sistemas calendáricos e iconográficos*, antes que *verdadera escritura*, aunque existió un uso limitado de notación glífica, en forma de posibles nombres y “etiquetas”. Teotihuacanos y toltecas carecían de sistemas de escritura plenamente desarrollados, pero compartieron elementos del calendario de 260 días como nombres de los días y coeficientes numéricos. Aparentemente el uso del calendario de 260 días precedió a la escritura.

En la propuesta de Marcus, la *escritura verdadera* apareció al sur de México durante el Formativo Medio, producto de la lucha por el poder entre cacicazgos y el *status* y constituyó un instrumento para enfatizar la hegemonía política y privilegios de gobernantes. En este entorno fueron generados monumentos con inscripciones de contenido genealógico que proclamaban el derecho de determinados personajes a gobernar. La clasificación de Marcus excluye la *notación glífica* específica, de la *verdadera escritura*, resaltando así el valor de uso de las inscripciones por encima de sus cualidades estructurales en tanto sistema de representación logográfica. *Cfr.* Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, p. 20.

²⁴ Los rasgos diagnósticos de un alto porcentaje de signos teotihuacanos fueron estudiados ampliamente por James Langley en *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*.

²⁵ Como señala Taube, con base en el trabajo de C. Millon y J. Langley. Karl Taube, “The Writing System of Ancient Teotihuacan”, pp. 34-36.

²⁶ Por medio de la organización icónica se busca producir una ilusión referencial, transmitida por signos que remiten a relaciones de semejanza entre imágenes plásticas y propiedades culturales de, por ejemplo, cuerpos físicos, fenómenos naturales o mitológicos. Según Eco, la semejanza entre imágenes y contenidos se establece mediante operaciones de transformación, por las que “a un punto en el espacio efectivo de la expresión

se hace corresponder un punto en el espacio virtual del tipo de contenido.” Umberto Eco., *op. cit.*, p. 336.

En el caso de las artes plásticas teotihuacanas, éstas producen una ilusión referencial en el espectador actual a partir de asociaciones entre los elementos cuya configuración remite a referentes presentes en el universo cultural del intérprete.

²⁷ Como señaló tempranamente Alfonso Caso, “¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del *tonalpo-hualli?*”.

²⁸ Clara Millon, “Painting, Writing and Politics in Teotihuacan, Mexico”, pp. 294-314.

²⁹ Esther Pasztory encuentra similitudes entre imágenes teotihuacanas y el sistema de comunicación gráfica mixteca. Esta comparación le permite sugerir que el sistema de escritura teotihuacano fue *ideográfico* e identificar posibles topónimos entre los glifos y en los nombres mismos atribuidos a imágenes de plantas procedentes de la pintura mural del Pórtico 2 de Tepantitla. Pasztory, “Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs”. Por su parte, Janet Berlo retoma el estudio de las imágenes de los árboles de Techinantitla, para comparar al sistema gráfico teotihuacano con el mixteca y el azteca, con motivo de la existencia de numerosos topónimos aztecas con árboles como elementos principales. Janet C. Berlo, “Early Writing in Central México, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000”, p. 20.

³⁰ El *Valor* de un signo se encuentra determinado por las relaciones en que se encuentra con otros signos del sistema. La definición del *Valor* como una categoría relativa, sugiere la posibilidad de examinar si un elemento gráfico que interactúa con otros de manera continua, en un contexto figurativo naturalista, tiene un valor distinto del de otro elemento de configuración semejante, pero que se encuentra en un contexto plástico relacionado con un sistema de escritura, por medio de la observación de las relaciones que se establecen entre distintos elementos en composición. Se propone que en la plástica de Teotihuacan existieron signos prototípicos, constituidos por una serie de rasgos básicos constantes, cuyas variaciones no alteraban su posible valor básico. Se considera que las variantes de dichos signos pueden presentarse en diferentes medios plásticos y serán, en adelante, denominadas como réplicas.

Greimas y Courtés ponen en perspectiva la definición de valor propuesta por Saussure como una categoría relativa:

1. El término valor se emplea, con acepciones muy variadas, en diferentes disciplinas, en lingüísti-

ca, en lógica, en economía política, en axiología, en estética, etc. La teoría semiótica quisiera reunir las diferentes definiciones y conciliarlas, atribuyéndoles posiciones apropiadas en su economía general.

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

³¹ Una combinación de elementos copresentes en una composición plástica determinada, en la que elementos reconocidos en la cadena sintagmática presuponen la presencia de otros (en una relación de *selección*), o en la que dos o más elementos compositivos se presuponen de manera recíproca (en relaciones de *solidaridad*). Esta definición tiene como punto de partida la noción de *sintagma* elaborada por Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p. 381.

³² Arthur Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan*, pp. 21-22.

³³ Stephen Houston menciona que, desde su punto de vista, Teotihuacan, un centro urbano pluriétnico, pudo haber contado con un sistema “abierto” de escritura, en el cual se encuentran ausentes las cadenas lineales de signos, características de los sistemas “cerrados”. Este punto de vista resulta congruente con las propuestas semasiográficas, ya que dicho sistema “abierto podía, hipotéticamente, ser comprendido por hablantes de distintas lenguas”. Considero, sin embargo, que las columnas de signos del Patio de los Glifos pueden ser un indicador de secuencias *lineales* que presuponían una decodificación asimismo *lineal*, en el sentido de que las cadenas de signos eran decodificadas, un signo después de otro, en el tiempo. Stephen Houston, “Writing in Early Mesoamerica”, pp. 274-309.

³⁴ Los “emblemas” de los textos del centro de México son referidos a la iconografía por S. Houston, quien los define de la siguiente manera:

En la iconografía olmeca, la yuxtaposición de elementos que se refieren a la organización espacial, topónimos e iconos de centralidad que incluyen el simbolismo direccional, estos elementos existen no como texto sino como características del paisaje, incluyendo las características cósmicas primordiales (Kent Reilly, *Art, Ritual, and Rulership in the Olmec*

World, p. 38-39). En este sentido, estas imágenes o grafos pueden describirse mejor como emblemas, los cuales conjugan elementos en composiciones significativas que no registran claramente el sonido (Houston, “Writing in Early Mesoamerica,” p. 284).

³⁵ Alfonso Lacadena, “Regional Scribal Traditions, Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing. Ponencia presentada en el 5th World Archaeological Congress, Washington, junio de 2003, en el Simposio *Written History and Geography in Central Mexico, Codices, Liensos and Maps Linked to the Ground*” (organizado por Lloyd Anderson).

³⁶ Clara Millon, “A Re-examination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia”, p. 20.

³⁷ Esther Pasztory, “Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs”, p. 137.

³⁸ Janet C. Berlo, “Early Writing in Central México, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000”, p. 20.

³⁹ *Ibidem, passim*.

⁴⁰ Pasztory se refiere al Pórtico 2 de Tepantitla en “Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs”.

⁴¹ Pasztory señala las siguientes características en el patrón organizativo de las imágenes de Techinantitla: al interior de las imágenes hay nueve glifos compuestos distintos; cada glifo está conformado por tres o cuatro signos. El orden secuencial de los glifos no es constante en las reconstrucciones de las cuatro series de árboles. Hay concordancia cromática o configuracional entre las flores y los nueve glifos. Esther Pasztory, *ibid.*, p. 137.

⁴² El trabajo de Pasztory revela que es necesario realizar un nuevo esfuerzo comparativo por distinguir entre árboles y plantas en la plástica teotihuacana, el cual me propongo realizar próximamente. *Ibid., passim*.

⁴³ Janet C. Berlo, “Early Writing in Central México, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000”, p. 20.

⁴⁴ 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.*”. *Diccionario de la lengua española*.

Metonimia, según Beristain, es la

sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser:

Causal, “eres mi alegría” (la causa de mi alegría).

Espacial, “tiene corazón” (valor).

Espacio-temporal, “conoce su “Virgilio” (la vida y obra de Virgilio); “defendió ‘la cruz’” (al cristianismo). Ésta es una relación que se da en el pensamiento, según Henri Morier [...]

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

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

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

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

Berlo desarrolla el concepto de metonimia entre las imágenes teotihuacanas en el siguiente texto: Janet C. Berlo (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*.

⁴⁵ La primera está ubicada en el mural de Tepantitla llamado “Paraíso de Tlaloc”, la segunda proviene de Teotitla (tocado y manos).

⁴⁶ Karl Taube, “The Writing System of Ancient Teotihuacan”, p. 2.

Bibliografía

- Angulo, Jorge, “Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, II t., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 65-186.
- Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996.
- Beristain, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997.
- Berlo, Janet C. (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1992.
- Berlo, Janet C., “Early Writing in Central México, *In Tlilli, in Tlapalli* before A.D. 1000”, en Richard Diehl y Janet Berlo (eds.), *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1989, pp. 19-47.
- Cabrera Castro, Rubén, “Atetelco”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural en México. I Teotihuacan*, II t., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, t. I, pp. 203-259.
- Caso, Alfonso, “El paraíso terrenal en Teotihuacan”, *Cuadernos Americanos* 1(6), 1942, pp. 127-136.
- , “¿Tenían los teotihuacanos conocimiento del *tonalpohualli*?”, *Memorias Antonio Alzate*, t. 55, núms. 7-9, 1942.
- Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, México, Nueva Imagen, Lumen, 1978.
- Greimas, Algirdas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón A. y Hermis Campodónico, Madrid, Gredos, 1982 (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios, 10).
- Houston, Stephen D., “Writing in Early Mesoamerica”, en Stephen D. Houston (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 274-309.
- Lacadena, Alfonso, “Regional Scribal Traditions, Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing. Ponencia presentada en el 5th World Archaeological Congress, Washington, junio de 2003, en el Simposio *Written History and Geography in Central Mexico, Codices, Lienzos and Maps Linked to the Ground*” (organizado por Lloyd Anderson).
- Langley, James, *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, BAR, 1986 (International Series, 313).
- Lotman, Iuri M., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Marcus, Joyce, *Mesoamerican Writing Systems, Propaganda, Myth and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Miller, Arthur, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Washington D.C. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1973.
- Millon, Clara, “Painting, Writing and Politics in Teotihuacan, Mexico”, *American Antiquity. Journal of the*

- Society for American Archaeology*, vol. 38, núm. 3, julio 1973, pp. 294-314.
- , “A Re-examination of the Teotihuacan Tassel Head-dress Insignia”, en Katheleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988, pp. 114-133.
- Paulinyi, Zoltán, “La Diosa de Tepantitla en Teotihuacan: una nueva interpretación”, *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre 2007, pp. 243-272.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- Pasztory, Esther, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1976.
- , “Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs”, en Katheleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, 1988, pp. 137-161.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1986.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- Reilly, Kent, *Art, Ritual, and Rulership in the Olmec World. In The Olmec World: Ritual and Rulership*, Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1995, pp. 27-46.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España, versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino*, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 1989, tomo I.
- Smith, Adam T., *The Political Landscape. Constellations of Authority in Early Complex Polities*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- Taube, Karl, “The Writing System of Ancient Teotihuacan”, *Ancient America*, vol. 1, NC y Washington, Center for American Studies, Barnardville, 2000.
- Valdez Bubnova, Tatiana, *Clase compositiva y valor en la plástica teotihuacana*, Ponencia presentada en el Tercer Coloquio de Semiótica de la Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio, celebrado los días 9, 10, 11 y 12 de abril de 2008, Universidad de la Ciudad de México.
- , *El objeto dinámico y el objeto inmediato en dos clases de imágenes plásticas: el caso teotihuacano*, Ponencia presentada en el Primer Coloquio la Asociación Mexicana de Estudios en Estética, *Incógnitas y desciframientos de la estética actual*, celebrado el miércoles 11 de abril de 2009 en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.