

LOS JEROGLÍFICOS DE TEOTIHUACAN

ESTUDIO COMPARATIVO Y CONTEXTOS

Tatiana Valdez Bubnova



LOS JEROGLÍFICOS DE TEOTIHUACAN
ESTUDIO COMPARATIVO Y CONTEXTOS

LOS JEROGLÍFICOS DE TEOTIHUACAN ESTUDIO COMPARATIVO Y CONTEXTOS

por
Tatiana Valdez Bubnova

Colegio de Morelos
2020

Centro de Estudios de la Cultura "Profesor Otilio Montaña Sánchez"
El Colegio de Morelos, 2020.
1a. edición.
ISBN: 978-607-98493-6-8

Los jeroglíficos de Teotihuacán. Estudio comparativo y contextos

Obra arbitrada bajo el sistema de doble pares ciegos.

D.R. © 2020 Tatiana Valdez Bubnova
D.R. © 2020 El Colegio de Morelos
Av. Morelos Sur 154 esq. Amates,
Col. Las Palmas, Cuernavaca, 62050,
Morelos, México.
(01 777) 318 0125
www.elcolegiomorelos.edu.mx

DIRECTORIO

Dr. Juan de Dios González Ibarra
Rector de El Colegio de Morelos

Dr. Gustavo Arce Landa
Secretario General

Dr. Juan Carlos Tapia Rojas
Coordinador Académico

Lic. Jesús Antonio Hernández Flores
Coordinador Administrativo

Dra. Wendy Lucía Morales Prado
Directora Editorial

Efraím Blanco
Subdirector de Difusión y Vinculación

David Peña
Diseño y formación

PREMIOS

Este trabajo deriva de una tesis doctoral que defendí en el año 2012. Fue premiada con la Medalla Alfonso Caso que otorga la Universidad Nacional Autónoma de México y también con el Premio Alfonso Caso, que otorga el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Dra. Linda R. Manzanilla, al Dr. Erik Velásquez García, al Prof. Leopoldo Valiñas Coalla, a la Dra. Karen Dakin y al Dr. Javier Urcid Serrano, por los inapreciables comentarios y sugerencias a la tesis que dio origen a este trabajo; los errores, omisiones y faltas son responsabilidad sólo mía.

Agradezco a Miguel Ángel Ferreira, Zullivan Ramos, Paola Peña, Fernando Martínez y Manuel Segura por su participación como dibujantes.

PRIMERA PARTE

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS

INTRODUCCIÓN

<i>Antecedentes. En la búsqueda de una escritura teotihuacana</i>	24
<i>La iconografía y los estudios de las imágenes</i>	27
<i>El aspecto referencial: iconismo o notación simbólica</i>	29
<i>La escritura náhuatl como modelo de una escritura teotihuacana</i>	33
<i>La periodización teotihuacana</i>	40
Datación de las fases cerámicas	40
Aproximación al modelo de datación de las fases teotihuacanas obtenido por medio de estudios arqueomagnéticos	41
<i>Nomenclatura</i>	42
Procedencia	42
Tipo de unidades	42
Soportes	42
Ubicación	43
Secuencias de unidades que se repiten	43
Interpretación	43
Autores	43

CAPÍTULO 1

ALGUNOS ASPECTOS DE LA DEFINICIÓN DE LA ESCRITURA

Las clases compositivas A, B y C	48
Clase compositiva A. Referencialidad icónica	48
Clase compositiva B. Referencialidad simbólica	48
Clase compositiva C	49
<i>1.1 Una definición de escritura</i>	49
La imagen	50
La lectura	53
La definición de las unidades de una escritura, los grafemas	55
Grafemas	57
Emblemas	58
Sintaxis	59
<i>1.2 El nombre propio</i>	60
Nombres personales y nombres de lugar	60
Las prácticas culturales de nombramiento	61

Sistema Tria Nomina	62
Dos ejemplos de prácticas de nombramiento en Mesoamérica	62
Los nombres en los registros nahuas prehispánicos	63
Posibles nombres propios en el registro gráfico de Teotihuacan	65
Teónimos y/o nombres de héroes míticos	66
1.3 Los textos	66
El texto y la función comunicativa	66
Definición y componentes del texto según la semiótica de la cultura	67
Procesos de la función comunicativa del texto	67
Determinantes del texto: campo, tenor y modo	71
Antropología del habla. Los eventos lingüísticos y actos de habla	73
1.4 Los contextos	75
Teotihuacan: textos mixtos y contextos	75
Textos y enunciados	75
Rasgos distintivos de los sistemas semiológicos	77
Contextos comunicativos	78
Contextos temáticos	78
Contextos urbanos y arquitectónicos	79
Contextos arqueológicos	79
1.5 El caso teotihuacano	80
Limitaciones para el estudio del corpus	80
La imaginaria del poder, las prácticas culturales y los nombres en los restos materiales	82
La deidad estatal	82
El modelo de barrio	83
Componentes funcionales de un centro de barrio	83
El estudio del corpus	85

CAPÍTULO 2

CONTEXTOS DE LOS GRAFEMAS EN DOS POSIBLES CENTROS DE BARRIO TEOTIHUACANOS

2.1. Los grafemas en Teopancazco, posible centro de barrio	89
Fechaamiento de las figurillas de cerámica	90
Especialización del conjunto	93
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	96
Clase compositiva. Interpretaciones	97
Funciones de la pintura monumental	100
Funciones de las figurillas de cerámica	102
Funciones de los sellos	105
Corpus	106
Antiguo Sector Ritual. Fase Tlamimilolpa	106
Sector administrativo. Fase Xolalpan	106
Sellos. Todos los sectores funcionales, incluido el posible sector administrativo	118
Sector militar. Fase Xolalpan	124

Sector ritual. Vasijas de cerámica. Fase Xolalpan	127
Varios sectores. Cabezas de figurillas de cerámica. Fase TMM	133
Discusión	137
Grafemas en las cabezas de figurillas de Teopancazco	142
Acerca de los contextos	142
Sellos	144
Clase C. Composiciones con base mixta: simbólica e icónica	145
Procesos de la función comunicativa del texto	145
Trato entre texto y contexto cultural	148
Inventario de posibles grafemas procedentes de Teopancazco	149
2.2. Los grafemas en La Ventilla 1992-1994, posible centro de barrio o centro de distrito	151
Frente de Excavación 1	155
Frente de Excavación 2	156
Frente de Excavación 3	159
Frente de Excavación 4	160
Especialización del conjunto	162
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	162
Clase compositiva. Interpretaciones	163
Figurillas de cerámica de La Ventilla	164
Frente de Excavación 1. Sector institucional cívico-religioso. Templo de Barrio	164
Unidad Patio de Bordes Rojos	165
Unidad Patio Chalchihuites	165
Plaza 2	166
Frente de Excavación 2. Sector institucional no residencial	167
Conjunto de los Glifos. Grafemas y figura antropomorfa sobre piso	167
Patio Jaguares Nivel Jaguares	170
Patio hundido al norte de la Plaza de los Glifos. Figura antropomorfa sobre piso	171
Patio Jaguares Cuarto Oeste y Cuarto Sureste. Posibles imágenes de cerros	171
Patio Jaguares. Cuarto Oeste. Felino frontal con braguero	172
Patio Jaguares. Nivel Sacerdotes	172
Frente de Excavación 4. Sector residencial. Conjunto 4C	172
Corpus de composiciones con posibles grafemas	173
Sector administrativo. Frente de Excavación 2	173
Murales del Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano	173
Cenefas y marcos con estrellas	178
Murales del Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío-Metepec	178
Pinturas y grafiti del Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano	180
Ejemplos de distintos niveles de organización de los signos	182
Orden de lectura	186
Grafiti del Pasillo Sur del Conjunto de los Glifos	189
Inventario de grafemas del grafiti	193
Los conjuntos de grafemas	194
Pintura en el piso junto a un desagüe	196
Sector doméstico y de talleres de lapidaria y concha. Frente de Excavación 3	200

Dibujo esgrafiado en un cajete Anaranjado Delgado procedente del Entierro 144	200
Posibles grafemas del motivo esgrafiado en el cajete procedente del Entierro 144	203
Sector residencial. Unidad 4C-A. Cuarto y pórtico oeste. Frente de Excavación 4	203
Pinturas murales con motivos de tocados. Sector de vivienda y talleres. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan	203
Posibles grafemas en la imagen del Diseño A	205
Sector de procedencia no especificado	208
Figurillas de cerámica. Sector cívico religioso, sector administrativo, sector de talleres y viviendas	209
Acerca de los contextos	210
Sector administrativo	211
Procesos de la función comunicativa del texto	212
Inventario de posibles grafemas procedentes de La Ventilla 1992-1994	215

CAPÍTULO 3

UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS GRAFEMAS EN LA VENTILLA Y TEOPANCAZCO

3.1 Patrones de relación entre grafemas, textos y mensajes en contextos urbano-arquitectónicos	221
Templo de barrio	221
Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	226
Conjuntos o sectores residenciales	230
Unidades habitacionales. Viviendas	231
3.2 Mensajes gráficos dirigidos a distintos grupos sociales según su jerarquía, oficio y etnicidad	232
Templo de barrio. Sector ritual	232
Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	237
TPZ Sector administrativo. Sellos. Varios motivos	239
LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. Murales del Cuarto Sureste. Polilobulados con estrella y ojo con gota. Murales del Cuarto Oeste. Polilobulados	240
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	240
LV Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Plaza de los Glifos. Grafemas pintados en el piso y muros	240
Conjuntos o sectores residenciales	242
Unidades habitacionales. Viviendas	245
3.3 Posibles contextos de uso de grafemas	247
Templo de barrio / Sector ritual	247

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	249
Conjuntos o sectores residenciales	250
Unidades habitacionales. Viviendas	250
3.4 Tipos de signos: unidades divisibles e indivisibles; unidades con significado y apoyos fónicos	251
Templo de barrio	251
TPZ Antiguo sector ritual. Tlamimilolpa. Entierro 111. Pintura sobre vasija. Quincunces	251
TPZ Plaza principal: Tlamimilolpa-Xolalpan. Pintura sobre vasija. Tocados de Borlas y serpiente con garceta	252
Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	253
Conjuntos o sectores residenciales	261
Unidades habitacionales. Viviendas	262
3.5 Temporalidad de los grafemas	262
Miccaotli	262
Tlamimilolpa 200 – 350 d. C.	265
Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano	266
Xolalpan-Metepec	270
3.6 Variación formal de los grafemas en el tiempo, implicaciones	272
a) ¿Un sistema de comunicación mediante grafemas o varios sistemas de notación yuxtapuestos?	272
b) Los grafemas en la Transición Tlamimilolpa – Xolalpan: ¿son los mismos mensajes?, ¿son las mismas elites?	277

CONCLUSIÓN

<i>Quiénes escribirían y qué se escribiría</i>	283
<i>Registro del estatus</i>	284
<i>Jerarquía</i>	285
<i>Marcadores de cargo</i>	286
<i>La escritura de nombres</i>	287
<i>Nombres personales calendáricos</i>	287
<i>Nombres personales no calendáricos</i>	287
<i>Teónimos calendáricos</i>	288
<i>Teónimos no calendáricos</i>	289
<i>Topónimos e imágenes locativas</i>	289
<i>Volutas del sonido</i>	290

<i>Otra clase compositiva: los llamados emblemas</i>	290
<i>Temporalidad</i>	290
Catálogo de grafemas	291

BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones electrónicas	323

SEGUNDA PARTE

I

OZTOYAHUALCO

<i>Especialización del conjunto</i>	330
<i>Clase compositiva. Interpretaciones del corpus de imágenes y posibles grafemas</i>	333
Entierros de Oztoyahualco	333
<i>Corpus</i>	334
Unidad Habitacional 1, ubicada en el Sector Sur	334
Unidad Habitacional 2, ubicada en el Sector Oeste	336
Unidad Habitacional 3, ubicada en el Sector Noreste	338
Figurillas	346
<i>Acerca de los contextos</i>	353
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Oztoyahualco</i>	357

II

EL CONJUNTO DEL SOL

<i>Especialización del conjunto</i>	362
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	362
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	362
<i>Corpus</i>	365
Rasgos característicos de la pintura monumental del Conjunto del Sol	366
Murales relacionados con el Patio 1	367
Recintos relacionados con el Patio 3	377
<i>Patio 3. Cuarto 18 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke)</i>	382
<i>Acerca de los contextos</i>	395
Procesos de la función comunicativa del texto	396
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes del Conjunto del Sol</i>	397

III

TECHINANTITLA Y TLACUILAPAXCO

<i>Especialización de los conjuntos</i>	406
Reconstrucción de R. Millon (1988) de la secuencia de la serie Tocado de Borlas	406
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	406
<i>Corpus</i>	407

Las pinturas de Techinantitla y Tlacuilapaxco	412
Imágenes del Corpus	413
<i>Acerca de los contextos</i>	425
Procesos de la función comunicativa del texto	426
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Techinantitla y Tlacuilapaxco</i>	428

IV TEPANTITLA

<i>Posible centro de barrio</i>	431
Temporalidad de Tepantitla	432
<i>Especialización del conjunto</i>	433
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	434
<i>Corpus</i>	435
Pórtico 2. Mural 2	439
Pórtico 2. Mural 3	441
Pórtico 2. Mural 4	452
Pórtico 2. Mural 5	456
Pórtico 2. Mural 6	463
<i>Acerca de los contextos</i>	466
Contextos plásticos	468
Procesos de la función comunicativa del texto	469
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Tepantitla</i>	470

V YAYAHUALA

<i>Posible centro de barrio</i>	475
<i>Especialización del conjunto</i>	478
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	480
<i>Corpus</i>	481
Pintura monumental	481
Cerámica	483
Figurillas	488
Sellos	505
Anfitriona	510
<i>Anexo. Grafemas publicados por Alfonso Caso. Otros grafemas teotihuacanos relacionados con el calendario</i>	512
Tres glifos grabados sobre una serpiente de tecali teotihuacana	514

<i>Acerca de los contextos</i>	515
Contextos comunicativos	515
Contextos arquitectónicos y plásticos	515
Soportes	516
<i>Procesos de la función comunicativa del texto</i>	516
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Yayahuala</i>	517

VI ZACUALA

<i>Periodización de los Patios de Zacuala</i>	522
<i>Especialización del conjunto</i>	526
<i>Corpus</i>	526
Pintura Mural	527
Conjunto Sureste	533
Pintura, estampado y grabado sobre vasijas cerámicas	541
Figurillas de cerámica	558
Braseros con la imagen del Dios del Fuego Teotihuacano	583
Figurillas con rasgos del Dios de las Tormentas	585
Sellos	588
Cerámica del grupo sellos	592
<i>Acerca de los contextos</i>	593
<i>Procesos de la función comunicativa del texto</i>	595
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Zacuala</i>	596
Pintura Mural	596
Cerámica del Grupo 2	597
Cerámica del Grupo 3	598
Cerámica del Grupo 4	598
Cerámica del Grupo 4 procedente de entierros	599
Cerámica del Grupo 6	599
Cerámica del Grupo 8	599
Cerámica del grupo pintura al fresco	600
Figurillas de cerámica	600

VII TETITLA

<i>Especialización del conjunto</i>	607
Relaciones con otras áreas de Mesoamérica	607
<i>Cuarto 7 Murales 4 Y 5</i>	608

<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	609
<i>Corpus</i>	611
Pintura monumental sobre piso	612
Pintura monumental sobre muros	615
Cerámica que procede posiblemente de Tetitla. Áreas funcionales desconocidas	649
Candeleros	681
Figurillas	683
<i>Acerca de los contextos</i>	685
Procesos de la función comunicativa del texto	688
Trato entre texto y contexto cultural	689
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Tetitla</i>	690
Pintura monumental sobre piso	690
Pintura monumental sobre muros	690
Cerámica que procede posiblemente de Tetitla. Áreas funcionales desconocidas	692

VIII ATETELCO

<i>Especialización del conjunto</i>	699
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	699
Patio Blanco	699
Patio Pintado, Patio 2 o Patio Rojo	701
Patio Norte	701
Sector Sureste de Atetelco	702
<i>Corpus</i>	702
Atetelco. Patio Blanco. Xolalpan	702
Atetelco. Patio Blanco. Corredor 1. Xolalpan. Dos personajes antropomorfos con pies deformes	702
Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Xolalpan ¿Funciones de tipo administrativo?	704
Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Xolalpan	710
Patio Blanco. Templo Sur. Xolalpan	714
Patio Pintado. Posible sector ritual-administrativo	718
Atetelco. Patio Norte	722
Atetelco. Sección Norte Pórtico 1	725
Murales del Sector Sureste	730
<i>Acerca de los contextos</i>	730
Procesos de la función comunicativa del texto	732
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Atetelco</i>	732

IX
TLAILOTLACAN

<i>Especialización del conjunto</i>	741
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	741
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	742
Estela de la tumba TL 7	743
Teopancazco	744
<i>Corpus</i>	745
Cajetes de cerámica con fondos esgrafiados post cocción	745
<i>Acerca de los contextos</i>	750
Contextos comunicativos	750
Procesos de la función comunicativa del texto	751
<i>No hay inventario de grafemas de Tlailotlacan</i>	752

X
TOTOMETLA

<i>Secuencia arquitectónico-cronológica de Totometla</i>	755
Frente de Excavación 1	756
Frente de Excavación 2	756
Frente de Excavación 3	756
<i>Especialización del conjunto</i>	757
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	758
<i>Clase compositiva. Interpretaciones y Corpus</i>	759
Frente de Excavación 1	760
Pórtico 2. Murales con imágenes interpretadas como Tlaloques. 4º Nivel Constructivo	764
Maqueta y escultura con motivo de jaguar	775
Frente de Excavación 2	775
Frente de Excavación 3. Murales del Pozo 12	776
Espacio Sur. Imágenes identificadas como Polluelos. 2º Nivel Constructivo	777
Espacio Sur. Imágenes identificadas como golondrinas o palomas y nudos. 2º Nivel Constructivo	777
Espacio Norte. Imágenes identificadas como caracoles. 2º Nivel Constructivo	781
<i>Acerca de los contextos</i>	781
Procesos de la función comunicativa del texto	783
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Totometla</i>	784



Mural de Tepantitla. Dibujo de Tatiana Valdez Bubnova

The background of the page is a detailed line drawing in a traditional Mesoamerican style. At the top, a decorative border features a repeating pattern of stylized flowers and geometric shapes. Below this, a large, multi-headed feathered serpent (Kukulcan or Quetzalcoatl) dominates the upper half of the image. In the center, a figure wearing a large, elaborate feathered headdress and a tunic stands facing left, holding a long, decorated staff or scepter. To the right of this figure, there are smaller, more abstract figures and symbols, including what appears to be a small animal and some geometric shapes. The bottom of the page is filled with more intricate patterns, including stylized plants and geometric motifs.

PRIMERA PARTE
RELACIONES ENTRE
GRAFEMAS Y CONTEXTOS

LOS JEROGLÍFICOS DE TEOTIHUACÁN.
ESTUDIO COMPARATIVO Y CONTEXTOS

LOS JEROGLÍFICOS DE TEOTIHUACÁN. ESTUDIO COMPARATIVO Y CONTEXTOS

por
Tatiana Valdez Bubnova

Colegio de Morelos
2020

Centro de Estudios de la Cultura "Profesor Otilio Montaña Sánchez".
El Colegio de Morelos, 2020.
1a. edición.
ISBN: 978-607-98493-6-8

Los jeroglíficos de Teotihuacán. Estudio comparativo y contextos

Obra arbitrada bajo el sistema de doble pares ciegos.

D.R. © 2020 Tatiana Valdez Bubnova
D.R. © 2020 El Colegio de Morelos
Av. Morelos Sur 154 esq. Amates,
Col. Las Palmas, Cuernavaca, 62050,
Morelos, México.
(01 777) 318 0125
www.elcolegiomorelos.edu.mx

DIRECTORIO

Dr. Juan de Dios González Ibarra
Rector de El Colegio de Morelos

Dr. Gustavo Arce Landa
Secretario General

Dr. Juan Carlos Tapia Rojas
Coordinador Académico

Lic. Jesús Antonio Hernández Flores
Coordinador Administrativo

Dra. Wendy Lucía Morales Prado
Directora Editorial

Efraím Blanco
Subdirector de Difusión y Vinculación

David Peña
Diseño y formación

PREMIOS

Este trabajo deriva de una tesis doctoral que defendí en el año 2012. Fue premiada con la Medalla Alfonso Caso que otorga la Universidad Nacional Autónoma de México y también con el Premio Alfonso Caso, que otorga el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Dra. Linda R. Manzanilla, al Dr. Erik Velásquez García, al Prof. Leopoldo Valiñas Coalla, a la Dra. Karen Dakin y al Dr. Javier Urcid Serrano, por los inapreciables comentarios y sugerencias a la tesis que dio origen a este trabajo; los errores, omisiones y faltas son responsabilidad sólo mía.

Agradezco a Miguel Ángel Ferreira, Zullivan Ramos, Paola Peña, Fernando Martínez y Manuel Segura por su participación como dibujantes.

PRIMERA PARTE

RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS

INTRODUCCIÓN

<i>Antecedentes. En la búsqueda de una escritura teotihuacana</i>	24
<i>La iconografía y los estudios de las imágenes</i>	27
<i>El aspecto referencial: iconismo o notación simbólica</i>	29
<i>La escritura náhuatl como modelo de una escritura teotihuacana</i>	33
<i>La periodización teotihuacana</i>	40
Datación de las fases cerámicas	40
Aproximación al modelo de datación de las fases teotihuacanas obtenido por medio de estudios arqueomagnéticos	41
<i>Nomenclatura</i>	42
Procedencia	42
Tipo de unidades	42
Soportes	42
Ubicación	43
Secuencias de unidades que se repiten	43
Interpretación	43
Autores	43

CAPÍTULO 1

ALGUNOS ASPECTOS DE LA DEFINICIÓN DE LA ESCRITURA

Las clases compositivas A, B y C	48
Clase compositiva A. Referencialidad icónica	48
Clase compositiva B. Referencialidad simbólica	48
Clase compositiva C	49
<i>1.1 Una definición de escritura</i>	49
La imagen	50
La lectura	53
La definición de las unidades de una escritura, los grafemas	55
Grafemas	57
Emblemas	58
Sintaxis	59
<i>1.2 El nombre propio</i>	60
Nombres personales y nombres de lugar	60
Las prácticas culturales de nombramiento	61

Sistema Tria Nomina	62
Dos ejemplos de prácticas de nombramiento en Mesoamérica	62
Los nombres en los registros nahuas prehispánicos	63
Posibles nombres propios en el registro gráfico de Teotihuacan	65
Teónimos y/o nombres de héroes míticos	66
1.3 Los textos	66
El texto y la función comunicativa	66
Definición y componentes del texto según la semiótica de la cultura	67
Procesos de la función comunicativa del texto	67
Determinantes del texto: campo, tenor y modo	71
Antropología del habla. Los eventos lingüísticos y actos de habla	73
1.4 Los contextos	75
Teotihuacan: textos mixtos y contextos	75
Textos y enunciados	75
Rasgos distintivos de los sistemas semiológicos	77
Contextos comunicativos	78
Contextos temáticos	78
Contextos urbanos y arquitectónicos	79
Contextos arqueológicos	79
1.5 El caso teotihuacano	80
Limitaciones para el estudio del corpus	80
La imaginaria del poder, las prácticas culturales y los nombres en los restos materiales	82
La deidad estatal	82
El modelo de barrio	83
Componentes funcionales de un centro de barrio	83
El estudio del corpus	85

CAPÍTULO 2

CONTEXTOS DE LOS GRAFEMAS EN DOS POSIBLES CENTROS DE BARRIO TEOTIHUACANOS

2.1. Los grafemas en Teopancazco, posible centro de barrio	89
Fechaamiento de las figurillas de cerámica	90
Especialización del conjunto	93
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	96
Clase compositiva. Interpretaciones	97
Funciones de la pintura monumental	100
Funciones de las figurillas de cerámica	102
Funciones de los sellos	105
Corpus	106
Antiguo Sector Ritual. Fase Tlamimilolpa	106
Sector administrativo. Fase Xolalpan	106
Sellos. Todos los sectores funcionales, incluido el posible sector administrativo	118
Sector militar. Fase Xolalpan	124

Sector ritual. Vasijas de cerámica. Fase Xolalpan	127
Varios sectores. Cabezas de figurillas de cerámica. Fase TMM	133
Discusión	137
Grafemas en las cabezas de figurillas de Teopancazco	142
Acerca de los contextos	142
Sellos	144
Clase C. Composiciones con base mixta: simbólica e icónica	145
Procesos de la función comunicativa del texto	145
Trato entre texto y contexto cultural	148
Inventario de posibles grafemas procedentes de Teopancazco	149
2.2. Los grafemas en La Ventilla 1992-1994, posible centro de barrio o centro de distrito	151
Frente de Excavación 1	155
Frente de Excavación 2	156
Frente de Excavación 3	159
Frente de Excavación 4	160
Especialización del conjunto	162
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	162
Clase compositiva. Interpretaciones	163
Figurillas de cerámica de La Ventilla	164
Frente de Excavación 1. Sector institucional cívico-religioso. Templo de Barrio	164
Unidad Patio de Bordes Rojos	165
Unidad Patio Chalchihuites	165
Plaza 2	166
Frente de Excavación 2. Sector institucional no residencial	167
Conjunto de los Glifos. Grafemas y figura antropomorfa sobre piso	167
Patio Jaguares Nivel Jaguares	170
Patio hundido al norte de la Plaza de los Glifos. Figura antropomorfa sobre piso	171
Patio Jaguares Cuarto Oeste y Cuarto Sureste. Posibles imágenes de cerros	171
Patio Jaguares. Cuarto Oeste. Felino frontal con braguero	172
Patio Jaguares. Nivel Sacerdotes	172
Frente de Excavación 4. Sector residencial. Conjunto 4C	172
Corpus de composiciones con posibles grafemas	173
Sector administrativo. Frente de Excavación 2	173
Murales del Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano	173
Cenefas y marcos con estrellas	178
Murales del Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío-Metepec	178
Pinturas y grafiti del Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano	180
Ejemplos de distintos niveles de organización de los signos	182
Orden de lectura	186
Grafiti del Pasillo Sur del Conjunto de los Glifos	189
Inventario de grafemas del grafiti	193
Los conjuntos de grafemas	194
Pintura en el piso junto a un desagüe	196
Sector doméstico y de talleres de lapidaria y concha. Frente de Excavación 3	200

Dibujo esgrafiado en un cajete Anaranjado Delgado procedente del Entierro 144	200
Posibles grafemas del motivo esgrafiado en el cajete procedente del Entierro 144	203
Sector residencial. Unidad 4C-A. Cuarto y pórtico oeste. Frente de Excavación 4	203
Pinturas murales con motivos de tocados. Sector de vivienda y talleres. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan	203
Posibles grafemas en la imagen del Diseño A	205
Sector de procedencia no especificado	208
Figurillas de cerámica. Sector cívico religioso, sector administrativo, sector de talleres y viviendas	209
Acerca de los contextos	210
Sector administrativo	211
Procesos de la función comunicativa del texto	212
Inventario de posibles grafemas procedentes de La Ventilla 1992-1994	215

CAPÍTULO 3

UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS GRAFEMAS EN LA VENTILLA Y TEOPANCAZCO

3.1 Patrones de relación entre grafemas, textos y mensajes en contextos urbano-arquitectónicos	221
Templo de barrio	221
Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	226
Conjuntos o sectores residenciales	230
Unidades habitacionales. Viviendas	231
3.2 Mensajes gráficos dirigidos a distintos grupos sociales según su jerarquía, oficio y etnicidad	232
Templo de barrio. Sector ritual	232
Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	237
TPZ Sector administrativo. Sellos. Varios motivos	239
LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. Murales del Cuarto Sureste. Polilobulados con estrella y ojo con gota. Murales del Cuarto Oeste. Polilobulados	240
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	240
LV Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano. Plaza de los Glifos. Grafemas pintados en el piso y muros	240
Conjuntos o sectores residenciales	242
Unidades habitacionales. Viviendas	245
3.3 Posibles contextos de uso de grafemas	247
Templo de barrio / Sector ritual	247

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	249
Conjuntos o sectores residenciales	250
Unidades habitacionales. Viviendas	250
3.4 Tipos de signos: unidades divisibles e indivisibles; unidades con significado y apoyos fónicos	251
Templo de barrio	251
TPZ Antiguo sector ritual. Tlamimilolpa. Entierro 111. Pintura sobre vasija. Quincunces	251
TPZ Plaza principal: Tlamimilolpa-Xolalpan. Pintura sobre vasija. Tocados de Borlas y serpiente con garceta	252
Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales	253
Conjuntos o sectores residenciales	261
Unidades habitacionales. Viviendas	262
3.5 Temporalidad de los grafemas	262
Miccaotli	262
Tlamimilolpa 200 – 350 d. C.	265
Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano	266
Xolalpan-Metepec	270
3.6 Variación formal de los grafemas en el tiempo, implicaciones	272
a) ¿Un sistema de comunicación mediante grafemas o varios sistemas de notación yuxtapuestos?	272
b) Los grafemas en la Transición Tlamimilolpa – Xolalpan: ¿son los mismos mensajes?, ¿son las mismas elites?	277

CONCLUSIÓN

<i>Quiénes escribirían y qué se escribiría</i>	283
<i>Registro del estatus</i>	284
<i>Jerarquía</i>	285
<i>Marcadores de cargo</i>	286
<i>La escritura de nombres</i>	287
<i>Nombres personales calendáricos</i>	287
<i>Nombres personales no calendáricos</i>	287
<i>Teónimos calendáricos</i>	288
<i>Teónimos no calendáricos</i>	289
<i>Topónimos e imágenes locativas</i>	289
<i>Volutas del sonido</i>	290

<i>Otra clase compositiva: los llamados emblemas</i>	290
<i>Temporalidad</i>	290
Catálogo de grafemas	291

BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones electrónicas	323

SEGUNDA PARTE

I

OZTOYAHUALCO

<i>Especialización del conjunto</i>	330
<i>Clase compositiva. Interpretaciones del corpus de imágenes y posibles grafemas</i>	333
Entierros de Oztoyahualco	333
<i>Corpus</i>	334
Unidad Habitacional 1, ubicada en el Sector Sur	334
Unidad Habitacional 2, ubicada en el Sector Oeste	336
Unidad Habitacional 3, ubicada en el Sector Noreste	338
Figurillas	346
<i>Acerca de los contextos</i>	353
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Oztoyahualco</i>	357

II

EL CONJUNTO DEL SOL

<i>Especialización del conjunto</i>	362
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	362
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	362
<i>Corpus</i>	365
Rasgos característicos de la pintura monumental del Conjunto del Sol	366
Murales relacionados con el Patio 1	367
Recintos relacionados con el Patio 3	377
<i>Patio 3. Cuarto 18 (inframundo en la interpretación de Nielsen y Helmke)</i>	382
<i>Acerca de los contextos</i>	395
Procesos de la función comunicativa del texto	396
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes del Conjunto del Sol</i>	397

III

TECHINANTITLA Y TLACUILAPAXCO

<i>Especialización de los conjuntos</i>	406
Reconstrucción de R. Millon (1988) de la secuencia de la serie Tocado de Borlas	406
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	406
<i>Corpus</i>	407

Las pinturas de Techinantitla y Tlacuilapaxco	412
Imágenes del Corpus	413
<i>Acerca de los contextos</i>	425
Procesos de la función comunicativa del texto	426
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Techinantitla y Tlacuilapaxco</i>	428

IV TEPANTITLA

<i>Posible centro de barrio</i>	431
Temporalidad de Tepantitla	432
<i>Especialización del conjunto</i>	433
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	434
<i>Corpus</i>	435
Pórtico 2. Mural 2	439
Pórtico 2. Mural 3	441
Pórtico 2. Mural 4	452
Pórtico 2. Mural 5	456
Pórtico 2. Mural 6	463
<i>Acerca de los contextos</i>	466
Contextos plásticos	468
Procesos de la función comunicativa del texto	469
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Tepantitla</i>	470

V YAYAHUALA

<i>Posible centro de barrio</i>	475
<i>Especialización del conjunto</i>	478
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	480
<i>Corpus</i>	481
Pintura monumental	481
Cerámica	483
Figurillas	488
Sellos	505
Anfitriona	510
<i>Anexo. Grafemas publicados por Alfonso Caso. Otros grafemas teotihuacanos relacionados con el calendario</i>	512
Tres glifos grabados sobre una serpiente de tecali teotihuacana	514

<i>Acerca de los contextos</i>	515
Contextos comunicativos	515
Contextos arquitectónicos y plásticos	515
Soportes	516
<i>Procesos de la función comunicativa del texto</i>	516
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Yayahuala</i>	517

VI ZACUALA

<i>Periodización de los Patios de Zacuala</i>	522
<i>Especialización del conjunto</i>	526
<i>Corpus</i>	526
Pintura Mural	527
Conjunto Sureste	533
Pintura, estampado y grabado sobre vasijas cerámicas	541
Figurillas de cerámica	558
Braseros con la imagen del Dios del Fuego Teotihuacano	583
Figurillas con rasgos del Dios de las Tormentas	585
Sellos	588
Cerámica del grupo sellos	592
<i>Acerca de los contextos</i>	593
<i>Procesos de la función comunicativa del texto</i>	595
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Zacuala</i>	596
Pintura Mural	596
Cerámica del Grupo 2	597
Cerámica del Grupo 3	598
Cerámica del Grupo 4	598
Cerámica del Grupo 4 procedente de entierros	599
Cerámica del Grupo 6	599
Cerámica del Grupo 8	599
Cerámica del grupo pintura al fresco	600
Figurillas de cerámica	600

VII TETITLA

<i>Especialización del conjunto</i>	607
Relaciones con otras áreas de Mesoamérica	607
<i>Cuarto 7 Murales 4 Y 5</i>	608

<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	609
<i>Corpus</i>	611
Pintura monumental sobre piso	612
Pintura monumental sobre muros	615
Cerámica que procede posiblemente de Tetitla. Áreas funcionales desconocidas	649
Candeleros	681
Figurillas	683
<i>Acerca de los contextos</i>	685
Procesos de la función comunicativa del texto	688
Trato entre texto y contexto cultural	689
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Tetitla</i>	690
Pintura monumental sobre piso	690
Pintura monumental sobre muros	690
Cerámica que procede posiblemente de Tetitla. Áreas funcionales desconocidas	692

VIII ATETELCO

<i>Especialización del conjunto</i>	699
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	699
Patio Blanco	699
Patio Pintado, Patio 2 o Patio Rojo	701
Patio Norte	701
Sector Sureste de Atetelco	702
<i>Corpus</i>	702
Atetelco. Patio Blanco. Xolalpan	702
Atetelco. Patio Blanco. Corredor 1. Xolalpan. Dos personajes antropomorfos con pies deformes	702
Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Xolalpan ¿Funciones de tipo administrativo?	704
Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Xolalpan	710
Patio Blanco. Templo Sur. Xolalpan	714
Patio Pintado. Posible sector ritual-administrativo	718
Atetelco. Patio Norte	722
Atetelco. Sección Norte Pórtico 1	725
Murales del Sector Sureste	730
<i>Acerca de los contextos</i>	730
Procesos de la función comunicativa del texto	732
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Atetelco</i>	732

IX
TLAILOTLACAN

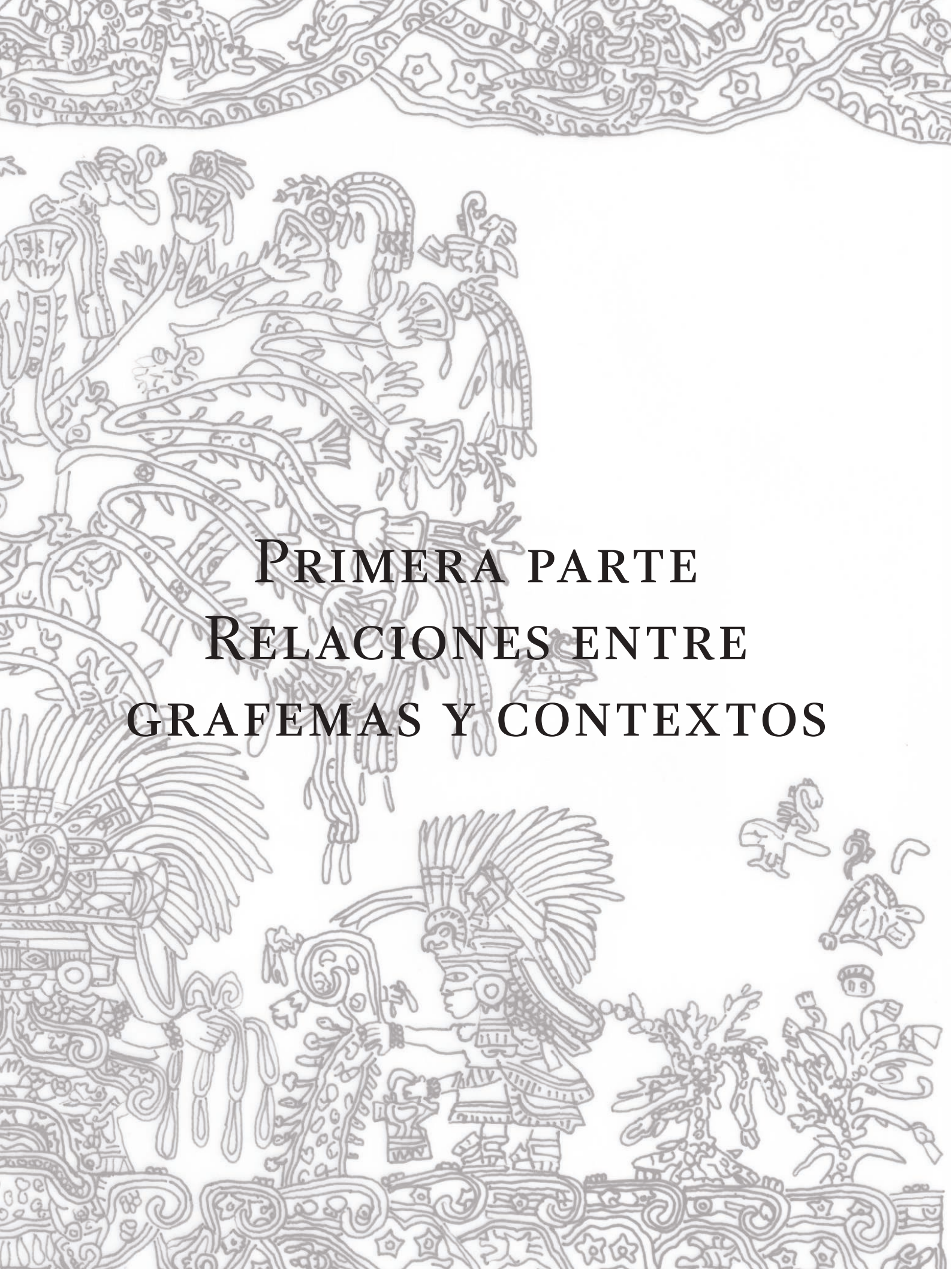
<i>Especialización del conjunto</i>	741
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	741
<i>Clase compositiva. Interpretaciones</i>	742
Estela de la tumba TL 7	743
Teopancazco	744
<i>Corpus</i>	745
Cajetes de cerámica con fondos esgrafiados post cocción	745
<i>Acerca de los contextos</i>	750
Contextos comunicativos	750
Procesos de la función comunicativa del texto	751
<i>No hay inventario de grafemas de Tlailotlacan</i>	752

X
TOTOMETLA

<i>Secuencia arquitectónico-cronológica de Totometla</i>	755
Frente de Excavación 1	756
Frente de Excavación 2	756
Frente de Excavación 3	756
<i>Especialización del conjunto</i>	757
Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica	758
<i>Clase compositiva. Interpretaciones y Corpus</i>	759
Frente de Excavación 1	760
Pórtico 2. Murales con imágenes interpretadas como Tlaloques. 4º Nivel Constructivo	764
Maqueta y escultura con motivo de jaguar	775
Frente de Excavación 2	775
Frente de Excavación 3. Murales del Pozo 12	776
Espacio Sur. Imágenes identificadas como Polluelos. 2º Nivel Constructivo	777
Espacio Sur. Imágenes identificadas como golondrinas o palomas y nudos. 2º Nivel Constructivo	777
Espacio Norte. Imágenes identificadas como caracoles. 2º Nivel Constructivo	781
<i>Acerca de los contextos</i>	781
Procesos de la función comunicativa del texto	783
<i>Inventario de posibles grafemas procedentes de Totometla</i>	784



Mural de Tepantitla. Dibujo de Tatiana Valdez Bubnova

The background of the page is a detailed line drawing in a Mayan or Aztec style. It features a central figure, possibly a deity or ruler, wearing a large, feathered headdress and holding a staff or scepter. The figure is surrounded by various symbols, including a large, stylized bird or serpent-like creature with a human face, and other smaller figures and motifs. The overall style is intricate and traditional.

PRIMERA PARTE RELACIONES ENTRE GRAFEMAS Y CONTEXTOS

INTRODUCCIÓN

Este libro es un estudio dedicado a las imágenes teotihuacanas relacionadas por distintos motivos con la escritura, entendida como el registro de expresiones verbales por medios gráficos. A lo largo de sus capítulos y anexos se identifican textos teotihuacanos que integran presuntos grafemas y otros signos gráficos de diversa naturaleza. Aunque la perspectiva regional excede los límites del presente trabajo, es necesario señalar que considero que la escritura en esa antigua urbe fue un medio de comunicación inter-elites, usado al interior y más allá de sus fronteras, en asentamientos de la órbita teotihuacana. Así lo señalan las grafías con rasgos teotihuacanos halladas en distintas regiones de Mesoamérica.

El contenido del libro se divide en dos secciones. La primera integra los tres capítulos iniciales, de los cuales el primero está dedicado a la exposición de aspectos de la problemática relacionada con la identificación de una escritura teotihuacana; en el segundo capítulo se presenta el estudio de imágenes de dos posibles centros de barrio teotihuacanos;¹ mientras que en el tercero se realiza una comparación de la posible escritura en estos. Uno de los más elocuentes testimonios de la estructura social teotihuacana es el urbanismo, es por esta razón que el eje en torno al cual se organiza el *corpus* son los conjuntos arquitectónicos, en el contexto de la distribución funcional y jerárquica de la arquitectura teotihuacana y no los medios de expresión visual, como son la pintura mural, el grafiti o la cerámica.

En el primer capítulo se definen algunos aspectos relacionados con la identificación de un antiguo sistema de escritura, cuya base lingüística se desconoce. También se presentan consideraciones acerca de los ámbitos de pertinencia del registro de información por medios gráficos, relacionados con el *corpus* teotihuacano y se concentran algunas definiciones de conceptos específicos que derivan de las teorías del texto, de la escritura y de la arqueología, a las cuales se recurre a lo largo del libro.

Una vez hechas las definiciones pertinentes, en el segundo capítulo se presentan dos estudios monográficos de presuntos centros de barrio teotihuacanos: Teopancazco y los sectores de La Ventilla que corresponden a las excavaciones de 1992-1994.² Tras la mención de la ubicación de los conjuntos arquitectónicos, las exploraciones arqueológicas que los han dado a conocer y su datación; cuando es posible, se integran interpretaciones de:

1 Se adoptó como perspectiva de estudio la comparación de la evidencia procedente de dos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, La Ventilla 1992-1994 y Teopancazco. Se tomó esta decisión debido a que ambos conjuntos han sido objeto de importantes investigaciones arqueológicas en tiempos recientes y esas investigaciones han producido resultados comparables. Parte de esos resultados son la identificación de ambos lugares como posibles centros de barrio.

2 En los sucesivos se identificarán simplemente como “La Ventilla”.

- Las funciones sociales de los espacios particulares, de los conjuntos arquitectónicos y de las áreas urbanas en las cuales se ubican estos últimos.
- La posible especialización de los conjuntos arquitectónicos.
- Las relaciones de estos últimos con otras áreas de Mesoamérica.
- Aspectos de la temática de la imaginería de los conjuntos arquitectónicos.
- El corpus de imágenes con posibles grafemas.
- Las relaciones entre grafemas y contextos comunicativos, contextos plásticos, soportes, contextos arquitectónicos y contextos arqueológicos.
- Los procesos de la función comunicativa de los textos que incluyen posibles grafemas: los tratos o relaciones entre el destinador y el destinatario, entre el lector/espectador y la tradición cultural, el trato del lector/espectador consigo mismo, la relación del lector/espectador con el texto y el trato entre texto y contexto cultural.

El punto de vista que se adopta para la descripción del *corpus* es el de los conjuntos arquitectónicos y las áreas funcionales que presentaron muestras de posibles grafemas. Teopancazco y La Ventilla son comparables debido a su similitud funcional, pero también por los resultados específicos obtenidos en los estudios arqueológicos más recientes llevados a cabo en ellos. En el tercer capítulo es donde se presenta el estudio comparativo de los posibles signos de escritura en ambos conjuntos arquitectónicos.

Las conclusiones que se proponen al final del tercer capítulo abarcan observaciones en torno a quiénes escribirían y qué se escribiría en la antigua urbe. Allí se presenta una síntesis de observaciones e hipótesis acerca del registro mediante grafemas del estatus, la jerarquía, los marcadores de cargo, los nombres personales, los teónimos, los topónimos e imágenes locativas, las temáticas de los signos en las volutas del sonido, los llamados emblemas y algunas observaciones en torno a la temporalidad.

También se anexa un catálogo de más de 60 posibles grafemas que no habían sido registrados como tales en el trabajo de James Langley (1986).

La segunda sección del libro está integrada por diez anexos con estudios monográficos de los conjuntos arquitectónicos más relevantes en la discusión en torno a un sistema de escritura teotihuacana. Los estudios específicos de los signos gráficos de cada uno de los conjuntos arquitectónicos permitieron desarrollar aspectos del estudio comparativo de la primera sección. Al final de cada estudio específico, se procuró una diferenciación entre el dominio de validez y el tipo de funcionamiento del *corpus*,³ además de presentarse observaciones en torno a los procesos de la función comunicativa de los textos que integran posibles signos de escritura.

La presentación de los textos con posible escritura, algunos de estructura y factura simples y otros muy complejos, pues integran varios sistemas de signos que se complementan mutuamente para formar unidades de sentido, es uno de los propósitos fundamentales de este trabajo. Quiero subrayar que el lector no encontrará aquí traducciones, pues el objetivo es la descripción y definición operacional de los textos que incluirían en su estructura signos de notación o específicamente de escritura.

³ 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).

La aportación inmediata de este estudio consiste en facilitar el trabajo comparativo de los textos que integran una presunta escritura teotihuacana; lo cual es un paso ineludible para cualquier desciframiento. También se propone un acercamiento general a los principios de la construcción formal del posible signo de escritura en el *corpus*. Cuando es posible, este acercamiento abarca los ámbitos temáticos y posibles usos sociales de los textos.

El lector encontrará que el *corpus* teotihuacano relacionado por diversas razones con la escritura es heterogéneo y procede tanto de excavaciones arqueológicas controladas como del saqueo. Fue recopilado en el transcurso de muchas décadas, durante las cuales variaron considerablemente los propósitos, métodos y técnicas de la arqueología, por lo cual el conocimiento que se tiene de esos materiales es heterogéneo.

Los distintos contextos relacionados con los textos, según se conciben en la presente investigación, señalan que estos últimos formaron parte significativa y estructural de actividades instituidas en la sociedad teotihuacana. Es en el transcurso de esas actividades que los textos desplegarían su potencial de sentido. Se considera que es en las huellas arqueológicas de distintas situaciones comunicativas que se encuentran los indicadores que permiten el desarrollo de una definición operacional de la escritura teotihuacana.

El sentido operacional de los presuntos grafemas derivaría de la observación de las relaciones entre los paradigmas compositivos de las muestras y algunas situaciones comunicativas en las cuales estas participarían, definidas por los objetos portadores de grafemas, su distribución funcional del espacio urbano y otros aspectos contextuales.

En tanto la información arqueológica publicada lo permite, en este estudio se procura:

- Observar si hay evidencia de distintos sistemas de comunicación gráfica, que estuvieron en uso en Teotihuacan.
- Señalar ámbitos de significación de los grafemas que complementan imágenes visuales estructuradas según los principios de la iconicidad, según el canon teotihuacano.
- Desarrollar una clasificación tipológica de los posibles grafemas, con base en el aspecto referencial.
- Señalar posibles eventos comunicativos en los cuales participaría una escritura u otros sistemas gráficos de notación.
- Señalar los grupos sociales que participarían en dichos eventos comunicativos.
- En lo posible, señalar los índices que distinguen signos gráficos con valor léxico, grafemas con valores fonéticos y otros signos con valores determinados por sistemas de registro gráfico de información distintos de la escritura.
- Si es posible, señalar cambios a lo largo del tiempo en los signos gráficos y en sus contextos.

Al final de cada estudio monográfico hay un catálogo que a diferencia de otros inventarios de signos gráficos teotihuacanos, no los presenta aislados, sino en combinaciones de presuntos grafemas, cuando así lo requieren las muestras. El catálogo también incluye información acerca de su lugar de procedencia y otros datos contextuales. Se ofrece como una herramienta para el manejo del *corpus* de posibles grafemas y para una ulterior comprobación o refutación de las propuestas interpretativas de estos últimos.

Se espera que la clasificación del corpus, derivada de la observación de patrones compositivos, contextuales, funcionales y distributivos, contribuya al desarrollo de un manejo eficiente de un tipo de plástica teotihuacana, que posibilite reforzar, comprobar o desechar lecturas e interpretaciones específicas de los presuntos signos de notación y grafemas, tanto en estudios ya publicados, como en otros por venir.

Quedará pendiente para un trabajo posterior el estudio de los aspectos referenciales de la imaginería teotihuacana basada en principios de coherencia icónica.⁴

ANTECEDENTES. EN LA BÚSQUEDA DE UNA ESCRITURA TEOTIHUACANA

Las imágenes visuales legadas por los antiguos teotihuacanos, gráficas, pictóricas o escultóricas, pero también los posibles signos de escritura, son testimonios directos del pensamiento y los valores de grupos sociales antaño desaparecidos. Durante décadas, los esfuerzos de los arqueólogos han promovido el conocimiento del desarrollo económico, político y social de Teotihuacan, aunque también se ha avanzado en el conocimiento de la expresión plástica basada en el iconismo.

El exitoso desciframiento de la escritura maya contribuyó a fortalecer la definición de muchos documentos prehispánicos como exponentes de sistemas de escritura, aun cuando en algunos casos su lectura no se ha conseguido. La identificación que en la actualidad suele hacerse de las características de una hipotética escritura teotihuacana, se logró gracias a la acumulación, durante décadas, de materiales arqueológicos y al trabajo de distintos investigadores.

Los recientes hallazgos arqueológicos en Teotihuacan han permitido la generación de nuevas propuestas acerca del uso de escritura en la antigua urbe. Desde los trabajos pioneros de Eduard Seler, publicados a inicios del siglo XX, el estado del desciframiento de la escritura en Mesoamérica y el conocimiento arqueológico de Teotihuacan han cambiado. Aunque se han desarrollado importantes propuestas de sistematización de la expresión visual y posible escritura de Teotihuacan, el estado del desciframiento de los grafemas en el mejor de los casos, es embrionario. Estas propuestas han producido inventarios de “glifos” y de “signos de notación”, elaborados por George Kubler (1967), James Langley (1986) y Hasso von Winning (1987).

Por mucho, el más extenso y detallado inventario de presuntos signos de notación teotihuacanos –entre los cuales figurarían los signos de un sistema escriturario– fue elaborado por Langley (1986). Su catálogo presenta un conjunto de signos de notación abstraídos de sus contextos, aunque su base de datos, a la fecha inédita, incluye alguna información contextual.

Karl Taube (2000 y 2011) ha publicado una síntesis, con observaciones del autor, de los principios de asociación entre signos identificados por varios autores como grafemas teotihuacanos.⁵ Algunos estudiosos han publicado también propuestas de traducción de algunos textos (Barthel, 1987; Taube, 2000; King y Gómez, 2004; y Whittaker, 2012).

4 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).

5 Con base en los estudios de la escritura teotihuacana que le precedieron, Taube (2011: 84-86) presentó una definición de algunos rasgos de lo que identifica como un sistema de escritura jeroglífica, precursor de la escritura de

Aunque con el tiempo cambian algunas maneras de interpretar, a la fecha prevalece un modo de aproximación comparativo y transcultural al significado de la expresión por medio de imágenes en Teotihuacan, que ha tenido correlatos en la identificación de signos de escritura. La arqueología ha develado una cantidad importante de imágenes teotihuacanas que semejan a las escrituras mesoamericanas conocidas. Desde inicios del siglo XX a la fecha, se publican estudios comparativos de manifestaciones culturales del Posclásico en el centro de México y otras áreas culturales, con los hallazgos arqueológicos teotihuacanos.

Actualmente se puede constatar que algunos recursos de la escritura autóctona registrada en los documentos coloniales tempranos del México central, semejan ciertas formaciones compositivas teotihuacanas, pero la dificultad que presenta la elaboración de desciframientos sistemáticos no contribuye a aclarar el sentido de esta semejanza.

Al menos desde los tiempos teotihuacanos, en Mesoamérica la escritura con frecuencia estaba integrada en composiciones de tipo icónico-naturalista. En tiempos del Posclásico, en algunos documentos se registraban nombres personales, apelativos y topónimos, y en el caso maya, también otra información. De la organización formal de algunos de esos documentos y sus coincidencias con muestras teotihuacanas, se deriva que en esa urbe se desarrollaría un sistema de escritura, gracias a una asimilación de los principios rectores de sistemas ya existentes.

La escritura teotihuacana, cuando se presenta en composiciones complejas, se distingue estructuralmente debido a las relaciones entre figuras y componentes. La posible escritura suele presentarse como secuencias y conjuntos de unos cuantos signos discretos,⁶ que no presentan una coherencia icónica evidente que justifique su presencia o agrupación.⁷ En los albores del siglo XX, Eduard Seler (1992: 193-243) describió esos signos como *antecedentes* de la escritura. Aunque no se ha demostrado cabalmente, actualmente, las coincidencias estructurales entre las

Xochicalco, Tula y de la escritura *azteca*. En una publicación reciente, el autor presentó una propuesta con la identificación de varios signos emblemáticos y calendáricos teotihuacanos, así como una descripción de los topónimos, títulos y nombres personales escritos.

6 En la imaginería teotihuacana, por lo general, domina la expresión de figuras y escenas, expresadas por medio de los recursos de la iconicidad, esta última planteada según las convenciones locales. En algunos casos, la construcción de la figura o la escena se altera, mediante la incursión de algunos elementos visuales, organizados o combinados según principios distintos. Por ejemplo, algunos componentes se organizan y combinan de manera incoherente con una actividad expresada canónicamente. Es probable que en algunos casos, la organización de los componentes “discordantes” responda a las convenciones de varios sistemas de notación gráfica; en este trabajo llamaré a los componentes descritos como “signos discretos”.

7 La oposición entre icono y símbolo a la cual recurro a lo largo del texto está basada en la definición de Ch. S. Peirce, misma que fue desarrollada por el Grupo μ . En el aspecto referencial, los signos se dividen en índices, iconos y símbolos. En términos generales, los iconos refieren a su objeto por analogía o semejanza (Peirce 1986: 29-30, 34) culturalmente determinada, muchas imágenes, diagramas y metáforas son iconos. Los símbolos refieren a su objeto por medio de una convención social (Peirce, 1986: 57) que no involucra la “semejanza”. Puesto que el término *símbolo* tiene un valor conceptual específico basado en la definición mencionada, agrego algunas reflexiones de Peirce (1994: 2.276, 2.292): “[u]n 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 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”.

escrituras del Posclásico mesoamericano y algunas composiciones teotihuacanas tienden a interpretarse como persistencias en el uso de los recursos escriturarios.⁸

Pese a que se conserva alguna evidencia de escritura fonética en registros prehispánicos más allá de los que provienen del área maya, en la comunidad académica prevalece la duda de si en tiempos anteriores a la Conquista otras escrituras mesoamericanas integrarían recursos fonéticos. La mala conservación de las muestras teotihuacanas y de sus contextos, su relativa escasez, el aún impreciso conocimiento de la conformación étnica de Teotihuacan y de las prácticas culturales asociadas a la comunicación por medio de signos gráficos, dificultan la distinción de los signos de notación y la escritura. La síntesis y economía de recursos que caracterizan a la expresión visual teotihuacana en sus diferentes etapas, también contribuye a dificultar de distinción entre tipos de signos.

Todo estudio de la imagen teotihuacana parte de una descripción, esta última es interpretativa por definición y está determinada por el marco conceptual del investigador. En este estudio el lector encontrará menciones a los trabajos de historiadores del arte y arqueólogos que difieren en parte por el ámbito académico al cual corresponden, sin embargo, permiten apreciar distintos aspectos del corpus. 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 en distintas medidas, de la teoría de la escritura.

En cuanto a la temporalidad, se tomarán en cuenta las dataciones desarrolladas a partir de distintos proyectos arqueológicos, pero también los modelos de periodización desarrollados por Diana Magaloni y Sonia Lombardo para explicar la evolución técnica y estilística de la pintura mural teotihuacana. La necesidad de trabajar con los modelos mencionados se explica pues, a la fecha este último es el medio de expresión de la cultura teotihuacana mejor documentado en publicaciones y el que ha sido más extensamente estudiado. Sin embargo, el conocimiento del desarrollo temporal de la cultura teotihuacana continúa y actualmente es necesario corregir las fechas asignadas por Magaloni y Lombardo a varios edificios en los cuales se halló pintura mural. En cuanto a la imagen que tiene por medio de expresión la cerámica y la escultura, aún está por llevarse a cabo su sistematización general.

En cuanto al corpus de imágenes, se puede adelantar que Hasso Von Winning, James Langley, George Kubler y Arthur Miller, hace más de medio siglo, describieron y clasificaron las características generales de las imágenes teotihuacanas conocidas al momento. En ocasiones, intentaron distinguir entre tipos de signos gráficos, con distinto grado de verosimilitud. Su obra sigue siendo de utilidad para el estudio de la imaginería y otros signos visuales teotihuacanos, pero el corpus ha aumentado significativamente. Además, diversos especialistas continúan pu-

8 Por ejemplo, para Alfonso Lacadena (2003), 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. También S. Houston define a los *emblemas* en la escritura del centro de México, los describe 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.

blicando estudios de hallazgos arqueológicos específicos, que requieren de una confrontación con los modelos de interpretación establecidos.

LA ICONOGRAFÍA Y LOS ESTUDIOS DE LAS IMÁGENES

Gracias a las imágenes visuales y sus diferentes contextos, tenemos noticia de algunos temas de la narrativa visual teotihuacana relacionada con grupos y prácticas sociales. Cuando en las imágenes teotihuacanas se reconocen haces de rasgos diagnósticos de temas conocidos de antemano por el analista, éstos últimos suelen tornarse en modelos interpretativos. Dichos modelos son el origen de la identificación *a priori* de algunos personajes de la imaginería teotihuacana, como Huehuetotl, Tlaloc, Chalchiuhtlicue y Xipe Totec. Aunque por principio, algunas identificaciones podrían tener sentido, las imágenes teotihuacanas y sus contextos se conservan de manera fragmentaria y es necesario, en cada caso, argumentar las hipótesis con base en el corpus general teotihuacano. También sería de utilidad metodológica señalar no sólo las semejanzas, sino los haces de rasgos que distinguen a la imaginería teotihuacana de la de otras culturas y épocas.

Cuando se estudian motivos de la plástica teotihuacana con frecuencia se señala que se llevan a cabo análisis de tipo iconográfico. Se sobreentiende que se realizará una descripción interpretativa de las imágenes, basada mayormente en una contextualización socio-cultural. Sin embargo, no se están desarrollando estudios iconográficos, al menos en los términos que propone el historiador del arte Erwin Panofsky (1972),⁹ cuando se hacen comparaciones transculturales y anacrónicas sustentadas en la semejanza entre figuras. Si se transporta al campo teotihuacano el modelo de los estudios iconográficos del autor mencionado, en afortunadas ocasiones se alcanzaría un nivel de comprensión preiconográfico, es decir, el reconocimiento de figuras y motivos. Si se plantea un segundo nivel de análisis, con base en la comparación de figuras y motivos con textos de otras culturas, el modelo de análisis no es el iconográfico.

En tanto método de estudio, sin duda el análisis en los términos de Panofsky permite una comprensión histórica de algunas imágenes y una aproximación a su significación en el contexto cultural originario, siempre y cuándo se encuentre disponible la información necesaria y pertinente para llevar a cabo el análisis. Pero Panofsky y otros historiadores del arte como Aby Warburg demostraron que no todos los valores asignados a figuras y temas a lo largo del tiempo en un área determinada, son producto de una continuidad cultural.

En los estudios teotihuacanos se suelen proponer interpretaciones de la imaginería que derivan de inferencias basadas en similitudes con la narrativa de varias culturas mesoamericanas de distintas épocas y zonas culturales. Al concebirse a la “religión mesoamericana” como un sistema con variantes locales y temporales, se identifican en la plástica teotihuacana imágenes de deidades registradas en documentos tardíos del México central, con frecuencia pasando por alto las características específicas que permitirían hacer distinciones entre temas culturales. Es

9 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 estudios de interpretación de las imágenes, basados en su contextualización, en los términos de las culturas de origen.

Panofsky 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 reconstruyó la significación que era objeto de sus estudios, apoyándose en textos clásicos relacionados, así como en textos contemporáneos a la producción de las imágenes en cuestión, que procedían de sistemas culturales interrelacionados.

necesario retomar el estudio de tipo empírico, observar la coherencia entre las imágenes y los temas comparados, sin descuidar el estudio interno de la evidencia teotihuacana.

Como ejemplo de una aproximación a la significación basada en evidencia externa, 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 integrar los “complejos temáticos” de la imaginería teotihuacana, von Winning propuso haces de motivos relacionados con figuras como el “Dios de la lluvia” o “Tlaloc” y el “fuego-mariposa”, este último relacionado con un Dios Viejo teotihuacano, concebido como Huehuetotl. El ejemplo de von Winning ilustra cómo hicieron su aparición en Teotihuacan correlatos de las “imágenes, historias y alegorías”, inspirados en el modelo iconográfico de Panofsky: por lo general con base en evidencia externa, en forma de analogías con figuras culturales de corte específico. Cabe preguntarse si el “análisis iconográfico” es la denominación apropiada para describir la asociación transcultural de figuras y temas, sin establecer su correspondencia con sistemas culturales específicos.

Para acceder a un segundo y tercer nivel de análisis iconográfico, no es posible prescindir del estudio de patrones de relaciones entre figuras, temas y diversos contextos, distinguiendo entre prácticas culturales específicas asociadas con la producción y la recepción de imágenes y signos de notación. Es necesario agregar que el análisis iconográfico y en general el estudio temático de la imaginería teotihuacana, no resuelven el problema de la *lectura* de los textos de una *escritura*, pues esta corresponde a códigos específicos, distintos de los que rigen la construcción de la significación por medio del iconismo visual, comprometido culturalmente.¹⁰

Aunque desde los trabajos de Kubler se han descrito convenciones compositivas generales de la imagen visual teotihuacana; los recientes hallazgos de la arqueología han planteado nuevos retos para la clasificación y comprensión de esta última y para la distinción de los signos de escritura y diversos sistemas de notación gráfica.

En otro trabajo propuse que una manera de distinguir posibles signos de escritura, con base en evidencia interna, es por medio del estudio de los recursos mediante los cuales se puede reconstruir la función referencial en las imágenes teotihuacanas (Valdez, 2007: 118-132). Para lo anterior, es necesario tomar en consideración que el canon de la plástica teotihuacana presenta principios y restricciones, según los cuales es posible combinar figuras de una composición. Estos estudios requieren de un punto de vista sincrónico sobre un corpus de imágenes, que develaría principios de organización de signos visuales contemporáneos entre sí, mismos que se perfilan cuando se acumulan los estudios particulares. Sólo después de este paso sería productivo realizar estudios diacrónico de los modos de organización de las imágenes. Estas son tareas a largo

10 *Iconismo* es un concepto desarrollado en la segunda mitad del S. XX, en la obra del Grupo μ (1993) y de Umberto Eco (1975, 1979, 1997), para la descripción de los procesos de elaboración y de percepción del sentido derivado de las imágenes visuales. La discusión de los modelos del signo icónico presenta varias aristas y este no es el espacio para desarrollar los aspectos de esta discusión, pero en términos generales y para propósitos operativos, en este estudio el término “iconicidad” presupondrá que las imágenes visuales se oponen a los símbolos visuales en los términos del modelo de signo de Ch. Peirce (1986, 1994); las primeras son icónicas en la medida en que registran por medio de recursos visuales, concepciones a su vez visuales del mundo natural, que posee un intérprete o una comunidad interpretativa.

plazo, que el lector verá planteadas en la presente investigación; sin embargo, es necesario subrayar que la etapa en la cual nos encontramos, es la de una descripción de uno o más sistemas de expresión y comunicación visual. No obstante, cuando esto es posible, a lo largo de la exposición se procurará plantear si habría continuidad o cambio de los rasgos del presunto sistema, en distintas fases temporales.

En un trabajo antes mencionado, señalé que las composiciones que caracterizan a la plástica teotihuacana presentan combinatorias que convencionalmente denominé de tipo naturalista-figurativo y de tipo simbólico (Valdez, 2007). Como se verá a lo largo del presente estudio, estas no son las únicas bases combinatorias que caracterizarían el *corpus* de imágenes. Menciono esto porque considero que es necesario subrayar que no debe concebirse a la expresión visual teotihuacana como una unidad homogénea en cuanto a sus recursos de significación, de lo contrario se fomenta una simplificación que no es de utilidad para entender su naturaleza.

EL ASPECTO REFERENCIAL: ICONISMO O NOTACIÓN SIMBÓLICA

En distintos momentos se han descrito las imágenes teotihuacanas en términos generalizantes y mutuamente excluyentes, 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). Esta variedad de concepciones requiere de una reconsideración y explicación, basada en la atención a las distinciones entre principios compositivos¹¹ copresentes en la expresión plástica teotihuacana.

En términos generales, tanto las escenas naturalistas compuestas según los principios del canon teotihuacano, como los registros escriturarios, pueden describirse como procesos de construcción de la significación la imagen, en los cuales se combinan unidades significativas dispuestas en relaciones jerárquicas (Francastel, 2002: 4-5), aunque esta descripción tendría distintas realizaciones en la escritura y en la imagen visual, y en sus combinaciones en forma de textos complejos.

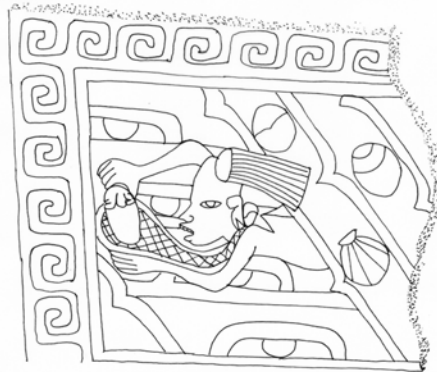
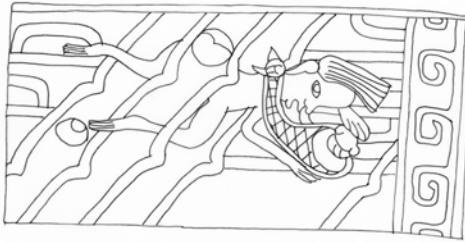
Como ejemplos de una combinatoria jerárquica de figuras, justificada por principios de coherencia icónica, se presentan las láminas 1 y 2.

11 Para desarrollar la definición de clase compositiva teotihuacana se recurrió a conceptos expresados en la obra de Greimas y Courtés (1982):

“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).



[Lámina 1. Fragmentos de murales de Tetitla, Pórtico 26. Redibujado por T. Valdez, según dibujo de Miller (1973).]

En las láminas mencionadas hay dibujos de murales del Pórtico 26 de Tetitla y del Mural de los Animales Mitológicos. En ambas muestras se presenta una combinatoria naturalista de figuras, según las convenciones teotihuacanas. Los principios compositivos que se pueden observar en los fragmentos de Tetitla tienen una realización distinta en el mural de los Animales Mitológicos. En conformidad con el canon teotihuacano que determina la expresión visual del ambiente acuático, las figuras zoomorfas o antropomorfas en actitudes específicas se intercalan con franjas lobuladas y figuras de fauna acuática. En otras pinturas que expresan ambientes acuáticos, los componentes de cada tipo usados presentan variaciones según lo requiere cada tema compositivo.



[Lámina 2. Fragmento del mural de los Animales Mitológicos. Redibujado por T. Valdez, según F. Villaseñor, en B. de la Fuente (1995, Lámina 5).]

Aunque los murales de los Animales Mitológicos y de los *buzos* de Tetitla corresponderían a fases estilísticas distintas (Lombardo, 1995: 23, 28), se manifiestan recursos semejantes para expresar el ambiente acuático. Se combinan figuras de varios paradigmas, algunos de los cuales resultan prescindibles en determinados contextos, como por ejemplo el de la fauna y flora acuática, cuando no son actantes en alguna escena. En los ejemplos, la coherencia icónica según el canon teotihuacano, se manifiesta en la integración de actantes que presentan actitudes y se relacionan con componentes coherentes con la referencia a un ambiente acuático. Este último se expresa mediante las líneas horizontales o diagonales lobuladas, que pueden incluir figuras de ojos, conchas, fauna y flora acuáticas.

Desde inicios del siglo XX, estudiosos de distintas especialidades han abordado el estudio temático de la plástica naturalista y figurativa teotihuacana. A diferencia de las interpretaciones de figuras aisladas de sus contextos más generales, en las interpretaciones más recientes se observa una tendencia a incluir varios murales de un mismo conjunto arquitectónico, en ciclos narrativos más o menos fundamentados.

Es necesario agregar que la convencionalidad que se presenta en la imagería, no es exclusiva de los signos de notación o de escritura, es un rasgo inherente a la expresión plástica en general y Teotihuacan no es una excepción. La expresión de ideas y conceptos se logra por medios verbales y plásticos. La expresión plástica puede ser compleja y no es extraño que incorpore distintos sistemas de signos.

En la expresión visual se presentan recursos de tipo icónico-naturalista y/o simbólicos, ambos son convencionales en los términos de culturas específicas. Es por esta razón que el valor de un elemento gráfico teotihuacano, perteneciente a un código desconocido, debe ser interpretado, en primer término, conforme con las relaciones con otros elementos que se le oponen en cada composición y bajo la perspectiva de las distintas prácticas culturales locales en materia de expresión plástica.

En las composiciones teotihuacanas que se presupone que podrían integrar signos de escritura, se observan maneras específicas y recurrentes de organización de los componentes. Estas maneras contrastan con las que se observan en las *escenas* de la plástica naturalista local.

Es posible considerar a algunos signos, identificados de manera consistente en contextos compositivos recurrentes, como *réplicas* de signos de notación, es decir como distintas realizaciones de un símbolo.

En las imágenes identificadas con una escritura teotihuacana, la combinatoria de las figuras no permite, por medio de una identificación basada en el iconismo, acceder de manera transparente a una comprensión de su aspecto referencial. En la Lámina 3 hay un conjunto de signos integrado mayormente por figuras de origen icónico, pero cuyo valor es desconocido; la falta de coherencia icónica de tipo circunstancial, topográfica, anatómica o actancial entre las figuras indicaría una base combinatoria de tipo simbólico.



[Lámina 3. Conjunto de grafemas procedente de La Ventilla. Dibujo según Cabrera (1996: 33).]

La combinatoria de figuras en la Lámina 3 muestra que, en algunas composiciones teotihuacanas, el aspecto referencial de la imagen se establecía por medio de convenciones ajenas a la coherencia icónica, determinada por el canon local. De las pinturas de la Plaza de los Glifos, no es posible derivar una referencia a escenas temáticas, con base en la combinatoria de sus figuras, pues esta última es ajena al canon teotihuacano que regularía el iconismo en la imagen visual.

Como se verá más adelante, se ha propuesto que las unidades visuales que integran la composición que se reproduce en la Lámina 3, pudieron referir a nombres de lugares, oficios y/o distintos rangos en una escala jerárquica. Algunos autores sostienen que el aspecto referencial de esa composición se lograría mediante unidades gráficas que codificarían la expresión por medio de una lengua, como serían raíces léxicas o palabras, transmitidas por medio de logogramas.

El uso de logogramas y otros símbolos¹² en las escrituras de tradición autóctona del México central y otras regiones de Mesoamérica está atestiguado en distintos documentos. Los orígenes icónicos de algunos signos de escrituras antiguas han desatado polémicas relativas a su definición teórica. La dificultad de la definición del signo logográfico fue observada y descrita de la manera que sigue, por el filósofo Jacques Derrida (1978: 120):

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, puede funcionar en otros encadenamientos con un valor fonético.

Una apropiada interpretación del valor referencial de un signo gráfico depende del esclarecimiento de la función del signo en un texto determinado. Como ejemplo se puede señalar que en la interpretación de la escritura jeroglífica egipcia se presentan estas dificultades, pues según señala María Betr6 (1998:17):

[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 z6calo.

Pese a que el comentario anterior señala problemas comunes con la interpretación de la expresión visual teotihuacana, se observa la carencia de un nivel de descripción del texto, el cual permita explicar las aportaciones al sentido general de este último que derivan de la interacción de varios sistemas de signos coordinados. Los ejemplos de Betr6 apuntan a textos complejos, en los cuales, sin embargo, habría posibilidades limitadas de interpretación, que derivan de normas inconfundibles, en los términos de la cultura de origen.

Como se observará a lo largo de este estudio, dificultades de definición semejantes presenta el *corpus* de signos de una escritura teotihuacana, con la salvedad de que no ha sido leída de manera sistemática. La arqueología ha evidenciado desde etapas tempranas el contacto estrecho de Teotihuacan con sociedades que hacían uso de escritura logosilábica; debido al contacto, cabría esperar la presencia en una escritura teotihuacana, de signos logográficos y fonogramas.

12 También fonogramas (vocálicos, consonánticos o silábicos), determinativos semánticos y marcas diacríticas. En lo sucesivo, se entenderá que un determinativo semántico o indicador semántico, es un grafema “que expresa un elemento semántico, pero no fonético... En algunas escrituras, los determinativos se convierten en clasificadores, o sea signos auxiliares que indican que las palabras a las que se les añaden pertenecen a una clase determinada”; las marcas diacríticas son signos no fonéticos “como un signo de puntuación” (I. Gelb, 1976: 319, 322).

Derrida (1978: 120-121) explica cómo el logograma, es por definición un signo sintético que no se puede descomponer, pero en tanto registra un sonido, puede adquirir un nuevo valor en una composición escrituraria en forma de rebus, y funcionar de manera fonético-analítica, como lo haría un signo del alfabeto en el registro de una palabra. Lo anterior es relevante porque en la plástica teotihuacana hay configuraciones que comparten la imaginaria y la presunta escritura.

Aunque como se ha mencionado, algunos autores han propuesto desciframientos de algunos textos, en tanto no se ha establecido la lengua que representaría una escritura teotihuacana, los valores generales de los signos de escritura, por el momento, se determinarían por medio de sus asociaciones recurrentes con contextos temáticos y sus correlatos formales con escrituras mesoamericanas descifradas. Las hipótesis que proponen la presencia del principio de acrofonía en la escritura de la urbe no han sido contrastadas de manera sistemática con el *corpus* de posibles grafemas. La combinatoria de algunas imágenes teotihuacanas que conforman secuencias y columnas, como las de la Lámina 3, sugiere que las unidades discretas pudieron representar palabras simples y yuxtapuestas, aunque el uso fonético de algunos componentes de signos complejos no puede ser excluido.

En la plástica teotihuacana, las referencias logradas por medio de imágenes visuales y símbolos se combinaban en diferentes fórmulas compositivas; muchas se observan en la Plaza de los Glifos de La Ventilla, pero también en algunos fragmentos de pinturas murales de conjuntos arquitectónicos como Techinantitla y Tepantitla.

LA ESCRITURA NÁHUATL COMO MODELO DE UNA ESCRITURA TEOTIHUACANA

La escritura náhuatl autóctona es el modelo de interpretación de varios estudios de imágenes teotihuacanas. Se suelen coincidir en que en Teotihuacan se registraban gráficamente fechas, nombres personales y nombres de lugar. No es extraña la asociación de grafemas con nombres, puesto que algunos ejemplos de desciframientos arqueológicos señalan que la transcripción de nombres propios ha promovido el desarrollo de signos fonográficos. Estos últimos entendidos estos como grafías por medio de las cuales se codifican distintos niveles de análisis de la lengua, según el sistema de escritura del que se trate. Sin embargo, es necesario subrayar que la escritura maya tuvo algunos desarrollos contemporáneos con la historia teotihuacana, y no fue una escritura especializada en el registro de nombres propios. Por principio, aun es necesario establecer el espectro temático de una escritura teotihuacana, a partir de su estudio interno.

Marc Thouvenot y Jean-Michel Hoppan (2009: 402-405) mencionan rasgos de la escritura autóctona náhuatl que se han correlacionado con algunas imágenes de la plástica teotihuacana. Estos autores observan que en la escritura náhuatl se distinguen personajes y glifos; ambas categorías serían figurativas y sin diferencias “esenciales” entre sí, pero se distinguen porque, a diferencia de los glifos, los personajes se expresan por medio de figuras con una relación anatómica entre sus partes. A diferencia de los personajes, los glifos se pueden presentar de manera abreviada. Siguiendo a los autores mencionados, en la escritura náhuatl, los glifos se usaban para expresar nombres y fechas, mientras que los personajes registraban acciones y títulos. Los autores agregan que “[t]odos 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: 405).

En la anterior definición, los recursos de construcción del aspecto referencial en *glifos* y *personajes*, es decir, en grafemas e imágenes visuales, se presentan indiferenciados, debido a que

se atiende a su aspecto icónico, mismo que se iguala con el valor de raíces léxicas o logogramas. No se toma en cuenta la significación de un texto en el cual se integran en un discurso referencias verbales y otras expresadas por medio de la imagen figurativa.

La descripción del sistema de escritura náhuatl de Hoppan y Thouvenot ilustra con bastante claridad el orgien de varias hipótesis acerca del espectro temático, los valores de los signos y los límites de los recursos expresivos atribuidos a una escritura teotihuacana. Es necesario subrayar que los recursos de referencia de la imagen visual difieren de los de la escritura, y que la iconicidad entendida como imaginería figurativa expresada por medios visuales y la simbolización no se encuentran en los mismos niveles de análisis en textos mixtos.

Uno de los pioneros en la asignación de nombres propios como valores de algunas figuras de la plástica teotihuacana fue el arqueólogo Alfonso Caso; en un esfuerzo por demostrar que la escritura de tipo “ideográfico-fonética” estuvo diseminada en todo el territorio de la antigua Mesoamérica. Tempranamente señaló la relevancia de los numerales para identificar signos calendáricos y nombres personales. Dos grafemas teotihuacanos con numerales fueron propuestos por Caso (1966: 249) como signos del Tonalpohualli; uno proviene de los murales de Teopancazgo y correspondería al día Ocho Tigre, nombre calendárico de Tepeyolohtli. El otro es un grafema grabado en la Placa de Ixtapaluca, que identificó como el signo 9 Viento, fecha de nacimiento y nombre calendárico de Quetzalcóatl (Caso, 1942: 156-158).

Si bien Caso señaló la relevancia de los signos del calendario para el registro de algunos presuntos nombres personales teotihuacanos, Clara Millon (1973, 1988a) observó un patrón compositivo distinto para la escritura de nombres personales. La autora propuso que algunos “glifos”¹³ teotihuacanos se presentan asociados a contextos temáticos de manera consistente. Observó que en algunos murales de Techinantitla y en la Vasija de Calpulalpan, los antropónimos presentarían una posición recurrente, antepuestos a figuras antropomorfas de perfil.

C. Millon (1988a: 119-120, 132) observó algunos rasgos generales de lo que identificó como una escritura teotihuacana; señaló que los antropónimos en los murales de Techinantitla tuvieron por función distinguir y calificar por medio de títulos a los personajes que anteceden. También que los signos gráficos de la escritura se asociarían entre sí de manera jerárquica, y que “glifos” como el Tocado de Borlas, tuvieron una forma desarrollada y una abreviada¹⁴ (C. Millon, 1988a: 114-119). Agregó que los “glifos” de Techinantitla presentan sustitución de elementos; pero es necesario señalar que dicho recurso compositivo y el de “la parte por el todo”, por sí mismos, no constituyen un indicador indiscutible de escritura. Aunque C. Millon no propone la identificación de una lengua con la escritura teotihuacana, los modelos compositivos que observa corresponden a las prácticas de nombramiento atestiguadas en códices mixtecas y en textos de la cultura náhuatl, ambos del Posclásico.

Ante la identificación por parte de la comunidad académica, de otras muestras coherentes con el patrón compositivo identificado por C. Millon, se desarrollaron los estudios de caso. Esther Pasztory (1988a: 146-161) señaló entonces similitudes entre imágenes teotihuacanas y la comunicación gráfica mixteca. En lo particular describió concordancias entre las imágenes de

13 Aunque para referirme a un posible signo de escritura usaré el término grafema, en el presente estudio retomaré la palabra *glifo*, entre comillas, 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.

14 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: agosto 2011).

plantas con “glifos” en la base, presentes en la pintura mural de Tepantitla y de Techinantitla y un topónimo gráfico mixteco. La identificación de un signo con el valor de /montaña/ o /cerro/ en los murales teotihuacanos ya había sido observado por Jorge Angulo (1972: 50), quien incluso propuso lecturas en náhuatl para algunos topónimos.

De manera más o menos paralela con el desarrollo de observaciones tipológicas en torno a la escritura en Teotihuacan, algunos autores desarrollaron interpretaciones de imágenes y grafemas como palabras en náhuatl y en ocasiones en proto-náhuatl; principalmente se deben a Jorge Angulo (1972), Thomas Barthel (1987), George Cowgill (1992a) y Gordon Whittaker (2012). De manera más específica, otros autores consideran que la escritura teotihuacana registraría una variante dialectal antigua del proto-náhuatl pochuteco (King y Gómez, 2004).

Junto con la identificación de algunos textos, y algunas propuestas de traducción, se desarrollaron descripciones de las unidades gráficas que integrarían un hipotético sistema de escritura teotihuacano. Por ejemplo, James Langley identificó, describió y presentó en forma de catálogo una serie de signos gráficos con rasgos diagnósticos constantes, especializados en el registro de información. Langley (1986: 11) coincidió en que el “sistema de comunicación simbólico teotihuacano” tuvo signos similares a “glifos” mayas y zapotecos.

A partir de la observación de asociaciones entre “contextos y signos”, elaboró un bien documentado catálogo de “signos de notación”, identificados 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.¹⁵
3. Debe formar parte de un patrón visual compatible con la transmisión de mensajes verbales.

Para Langley, el atributo de algún tema o personaje, en un contexto de referencia de la plástica naturalista, no debe ser considerado como “símbolo” ni como “signo de notación”.

Langley observa convenciones y reglas, conjuntos recurrentes de signos y patrones de asociación entre ellos. Su trabajo es principalmente formal, pues evitó asignar valores a las imágenes, derivados de una definición de escritura entendida como representación gráfica de la lengua. En su trabajo de 1986, Langley duda que en Teotihuacan hubiese un sistema de escritura autóctono, pues encuentra que los signos no producirían *lecturas* literales, sino una *comprensión* de conjuntos de signos.

George Cowgill (1992a: 231-239) tampoco identificó evidencia de escritura en la plástica teotihuacana. Señaló que las imágenes se encontraban “en la frontera de la escritura”. Coincide con Langley al mencionar que los “glifos” referirían a “conceptos generales” y no a “palabras específicas”. Pese a tal afirmación, un interés por determinar la filiación lingüística teotihuacana lo condujo a retomar el estudio de los murales de Tepantitla, para correlacionar los motivos fitomorfos con nombres de plantas registrados en textos nahuas del siglo XVI. A partir de los resultados, Cowgill afirmó que se pueden establecer correspondencias similares con varias lenguas mesoamericanas; por lo tanto las imágenes no constituyen pruebas de que una forma de la lengua náhuatl estuviera representada en los murales.

Por su parte, Joyce Marcus (1992: 20) señaló que en esa urbe estarían en uso “sistemas calendáricos e iconográficos”, en vez de “verdadera escritura”; aunque existiría un uso “limitado” de notación “glífica”, en forma de posibles nombres y “etiquetas”. Esta afirmación señala

15 Pese a la formulación explícita de los criterios de clasificación, varios aspectos de la definición de estos últimos permanecen ambiguos, como la definición de un “contexto natural”.

que de alguna manera no expresada, Marcus distingue entre la escritura y una “notación glífica” especializada en temas culturales.

Según la descripción de Marcus, los textos mesoamericanos tempranos se expresarían por medio de tres o cuatro y hasta cincuenta signos discretos, distribuidos en una o más secuencias. Las hileras dobles se presentarían posteriormente. Es necesario agregar que actualmente se conocen muestras con varios signos gráficos distribuidos en forma de secuencias o hileras, procedentes de la antigua Teotihuacan.

Llama la atención que algunos autores remontan los orígenes de las escrituras *mixteca* y *azteca* del Posclásico al Clásico teotihuacano, pero en el modelo que Marcus elabora, esas escrituras no se organizaban, mayormente, bajo el principio de la distribución de signos en secuencias, lo cual es acertado.

Como otros autores, Marcus también señaló que las escrituras *azteca* y *mixteca* se especializarían en transcribir nombres personales y de lugar, mediante grafemas insertos en escenas figurativas. Aunque es escasa, la evidencia arqueológica señala que en Teotihuacan estaban presentes ambos principios de distribución signica: en forma de secuencias o hileras y como unidades visuales que registrarían nombres propios en escenas naturalistas y figurativas.

En cuanto al tipo de signos gráficos que en términos generales integrarían la escritura mesoamericana, Marcus menciona “logográficos, silábicos y pictográficos”; el principio de homofonía o rebus¹⁶ se usaría con frecuencia, cuando la palabra presentaba dificultades de escritura.

También señaló un espectro de temas abordados por la escritura mesoamericana temprana; estos serían proezas de gobernantes, su injerencia en algún evento histórico y sus ligas genealógicas. Los monumentos generalmente incluirían la descripción de un jefe, fechas calendáricas y un texto corto que ligaría al jefe con un evento específico, un ancestro o un ser sobrenatural (Marcus, 1992: 3-45). Se puede adelantar que la conjunción de los temas que señala Marcus estaría ausente en la mayor parte del *corpus* teotihuacano relacionado con una escritura.

La escritura mesoamericana tardía abarcaría los siguientes temas: victoria en batalla, sacrificio de prisioneros, ubicación de eventos políticos en un contexto fechado, nombramiento de personajes mediante su fecha de nacimiento, descripción de viaje o desplazamiento mediante impresiones de huellas de pies (Marcus, 1992: 3-45). Parte de la temática de la escritura tardía al parecer estaría relacionada con lo que se observa en Teotihuacan.

Es necesario tener cautela a la hora de consultar la clasificación de Marcus, pues el término “escritura verdadera” podría dirigir a una concepción evolucionista de esta última, coherente con aquella elaborada hace décadas por Ignace Gelb. El asiriólogo clasificó como “precedentes de la escritura” a la totalidad de los sistemas escriturarios mesoamericanos.¹⁷ Ciertamente, cuando Gelb describió los rasgos de las “escrituras plenas”, el desciframiento de algunas escrituras mesoamericanas aún no se había desarrollado.

Por su parte, Arturo Pascual (1995: 291-302) propuso que las imágenes de la plástica teotihuacana estarían conformadas por sistemas de signos no verbales, integrados por signos icónicos. Describe que un signo gráfico básico se relacionaría con otro por medio de tres tipos de asociaciones: “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

16 La homofonía es una relación de homonimia expresada oralmente. Según Florian Coulmas (1996: 443; trad. T. Valdez), el rebus es “la representación de una palabra por medio del logograma de otra que es fonéticamente similar u homófona”; este término se usa también para expresar relaciones entre logogramas y fonogramas.

17 El influyente trabajo de I. Gelb al cual fue editado por primera vez en 1952 y se denomina *Historia de la Escritura*.

la escritura, pues consideró de utilidad metodológica fundamental la “motivación” que caracterizaría al signo icónico; afirmó que la determinación semántica del *signo* por el *objeto* puede ser un apoyo para interpretar el código de representación de las imágenes. Es necesario agregar que esto último no necesariamente ocurriría en los márgenes de una escritura.

A la par con algunas propuestas de lectura y definición de signos aislados, surgieron intentos por definir los recursos escriturarios del sistema teotihuacano. Además de proponer lecturas para algunos signos, Thomas Barthel (1987; 1982: 6-11) señaló que en ocasiones los grafemas se organizaban sintácticamente en columnas y conjuntos. Según esta propuesta, habría también “grafemas atributivos”, especializados en ampliar o diversificar el significado de una “imagen simbólica”; estos se distribuyen ocasionalmente en forma de columna y se agrupan mediante un “contenedor” a los elementos principales, formando conjuntos. Los grafemas se asociarían con las “volutas del habla”, o con las llamadas manos dadivosas y las imágenes de trompetas de caracol; también se encontrarían formando topónimos. Según Barthel, los *textos* que conforman los “grafemas atributivos” presentarían una progresión vertical.

Por su parte, Pasztory (1988a: 146-161) describió a la escritura teotihuacana como “ideográfica”; sin abundar en la definición de conceptos derivados de la teoría de la escritura. Mencionó que los “glifos” 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 combinan imágenes de flores y “glifos” relacionados entre sí.

Por otra parte Janet Berlo (1989: 20), coincidió con Pasztory al encontrar 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 “fonéticos, logográficos e ideográficos”, paradójicamente, fueron descritos por Berlo como “recordatorios mnemotécnicos” y no como signos de escritura.

Años más tarde, King y Gómez retomarían esta discusión para asociar los grafemas teotihuacanos con el estilo artístico Mixteca-Puebla del Posclásico (King y Gómez, 2004: 208). Ese estilo se desarrolló en un amplio territorio y fue producido por varias etnias de distintas lenguas, algunas de las cuales registraron información en “documentos pictográficos”, con un amplio registro de topónimos y nombres personales. En la propuesta tipológica de King y Gómez se enfatiza una continuidad en la identidad cultural asociada con algunas manifestaciones de la cultura material de distintas épocas y territorios, pero sostenerla resulta problemático. Para tal propósito, sería necesario establecer correlatos entre una escritura teotihuacana en un náhuatl del periodo Clásico Temprano y una escritura pictográfica mixteca del Posclásico. Es necesario señalar en este punto, que la escritura náhuatl se conserva sólo en códices coloniales, lo cual genera polémica en torno a su origen autóctono.

C. Millon (1973) también observó que en la antigua urbe estuvo en uso más de un sistema de escritura, pues en Tetitla, algunos “glifos” tienen correlatos en la escritura maya. Hasta la fecha, prácticamente todas las observaciones de esa autora continúan siendo de utilidad para la descripción de la escritura teotihuacana.¹⁸ En cuanto al espectro temático, C. Millon considera, junto con autores como A. Caso, que los temas de la escritura teotihuacana fueron los nombres de personas, linajes, algunos grupos sociales o instituciones. Por lo general este espectro es aceptado por otros estudiosos, aunque es necesario agregar las referencias a varios temas rituales en las volutas del sonido.

18 Además de la escritura maya, como se verá más adelante, la escritura zapoteca también tendría presencia en Teotihuacan.

Hay un importante estudio del registro de nombres propios, en el cual no se aborda la problemática de la tipología signica, sino que se identifican figuras con topónimos y nombres de cargos o de instituciones. Claudia García-des-Lauriers (2008: 39-42) encuentra una continuidad desde tiempos teotihuacanos en una institución náhuatl conocida como la *Casa de los Dardos*. Si bien la autora no identifica la imagen gráfica de esa institución con un registro escrito, sí señala una correspondencia con un topónimo. Hay una interpretación comparable en la cual Cynthia Conides y Warren Barbour (2002: 416) encuentran que en vasijas trípodes se presentan imágenes de tocados que alternan con estructuras arquitectónicas. Las imágenes señalarían “una conexión entre los miembros de una organización representada por el tocado, hacia un lugar representado por una estructura”.

También Jesper Nielsen y Christopher Helmke (Nielsen, 2006; Helmke y Nielsen 2014 y en prensa) desarrollan una propuesta acerca de la presencia en la plástica teotihuacana de varios topónimos relacionados con imágenes de montañas. Según los autores, en algunos casos, el topónimo con el valor de <montaña> es un “sustantivo geográfico” que puede incluir un signo “calificativo”, inserto o colocado en la parte superior de la imagen; también identifican determinativos semánticos, que según los autores señalarían el carácter pétreo de la “montaña”.

En la imaginaria teotihuacana, los signos asociados a volutas del sonido se han identificado como referencias al registro del discurso directo. Se ha publicado un artículo de Pierre Colas (2011: 13-25) dedicado a la clasificación de signos en volutas, que no han sido identificados con topónimos ni antropónimos. La relevancia del estudio radica en la sistematización del *corpus* de signos afijos e infijos a las volutas del sonido teotihuacano, pero también en que Colas señala otros ámbitos temáticos expresados por medio de presuntos grafemas, además de los topónimos y los antropónimos.

En lo relativo a las estructuras compositivas asociadas con la escritura teotihuacana, además de las mencionadas volutas, varios autores han señalado la distribución de grafemas en forma de columnas. C. Millon señaló ese formato en ejemplos de Techinantitla.

Taube (2000: 15) sintetizó las observaciones formales y temáticas de distintos autores acerca de la escritura teotihuacana. Las comenta bajo la denominación de los “contextos temáticos” de los “glifos”. Menciona la forma de los nombres calendáricos, los textos en imágenes de plantas, los “emblemas”, los textos en volutas, los textos lineales y los textos que “etiquetan” figuras de individuos.

Ante la nueva evidencia arqueológica que señala la existencia de una escritura teotihuacana, Taube (2000, 2011),¹⁹ describe los principios organizativos que observa en esta y presenta argumentos en torno a la presencia de dos estilos. Uno sería “lineal”, compacto y simple, como en la pintura del piso de la Plaza de los Glifos, mientras que el otro sería “emblemático”, aparentemente entendiendo por este término un signo no abreviado. El estilo emblemático estaría integrado por “signos grandes y elaborados”. De la siguiente manera Taube (2011: 86) expresó una definición operacional de los “signos emblemáticos”:

[S]e 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

19 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.

combinaciones de elementos incongruentes. Así, un glifo emblemático de Tetitla muestra un techo de templo sobre una boca rodeada de flamas.

A diferencia de la anterior definición, en el presente trabajo se considerará a un presunto signo teotihuacano de notación como “emblemático”, cuando sus componentes se organizan según principios de coherencia icónica. Esto último presupone que presentarían rasgos diagnósticos visuales de un lugar, un personaje o una actividad, estos pueden presentarse según el principio de “la parte por el todo”. La “coherencia icónica”, en el caso que nos ocupa, supone la expresión de una escena o una figura, como una unidad en la cual la acción, el tiempo y el espacio, se integran de manera continua y coherente, según el canon naturalista teotihuacano. Cuando se trata de una figura, se presupone una unidad anatómica y temática permitida por el canon. Las escenas y figuras naturalistas se construyen con base en las convenciones culturales de construcción de la imagen visual.

Una mención requiere un método de estudio de la imaginería teotihuacana ideado por G. Kubler, quien elabora descripciones de composiciones de tipo naturalista, según el canon local, en las cuales utiliza categorías descriptivas derivadas del análisis lingüístico. Según ese modelo, la imaginería que nos ocupa estaría integrada por “símbolos” organizados conforme con principios lingüísticos. Las imágenes corresponderían a funciones gramaticales, donde cada forma es un sustantivo, adjetivo o verbo. Kubler, de manera ambigua por ser poco analítica, escribe que las imágenes se combinarían en la búsqueda de posibles formas de escritura, para conformar una “letanía” o una “liturgia”, que incluiría enunciados que nombrarían y calificarían una deidad.²⁰ En la tipología de “símbolos” (Kubler, 1967: 3-6), habría “imágenes–palabra”; los “bordes o marcos” indicarían el contexto o nivel discursivo y establecerían el tipo de espacio referido; esos “bordes” contendrían además “formas adjetivas” que calificarían al centro compositivo. Esas descripciones resultan en una confusión terminológica y conceptual, en detrimento del desarrollo de categorías analíticas y explicativas de la significación de la imaginería teotihuacana.

Aunque Kubler distinguió “glifos”, no sugirió una distinción explicativa de los principios organizativos de la imaginería y los de una escritura teotihuacanas. Ante lo anterior, es necesario subrayar que las categorías gramaticales, integradas en discursos, se usan de manera regular para describir verbalmente la imaginería de distintas culturas y épocas. Es por esta razón que las categorías descriptivas de Kubler –verbos, sustantivos y adjetivos–, no derivan de la imaginería teotihuacana, sino del metalenguaje por medio de la cual ésta última se describe. Las imágenes visuales son sistemas de signos independientes de la lengua natural, y se organizan según diversos códigos culturalmente determinados. Por principio, las imágenes visuales no hacen uso de los mismos recursos de significación que los textos escritos.²¹

Como no resulta extraño, en el caso teotihuacano, las descripciones de las posibles reglas que gobernarían la lectura han estado ligadas a las hipótesis de la lengua representada en la escritura. Ya se ha mencionado que esa lengua no ha sido establecida arqueológicamente, sin embargo, hay autores que consideran que el área del México central, al menos desde el Clásico Temprano, se caracterizaría por su carácter plurilingüe y que este rasgo influiría en el tipo de escrituras que allí se desarrollaron. En el marco de la polémica en torno a dicha idea, el epigrafista especializado en la antigua escritura maya Stephen Houston (2004), distingue dos áreas culturales en las cuales se distribuyeron los sistemas de escritura de Mesoamérica. Los “sistemas

20 Pese a las categorías por medio de las cuales Kubler describió las composiciones, estas no son denominadas como textos.

21 Al respecto se ha escrito mucho. Para un punto de vista general en torno a esta problemática es conveniente consultar la obra del Grupo μ (1993) y de sus integrantes, así como la de Umberto Eco (1975, 1979, 1997).

cerrados”, que caracterizarían a las escrituras “más fonéticas”, se encontrarían en el sureste mesoamericano; mientras que los “sistemas abiertos”, serían propios de las zonas etno-lingüísticamente más heterogéneas del noroeste de Mesoamérica.

Los hallazgos arqueológicos de las últimas décadas han revelado que distintos grupos étnicos y lingüísticos cohabitaron en Teotihuacan. Un ejemplo gráfico de esas situaciones fue hallado en la tumba TL7, del llamado Barrio Oaxaqueño (Millon, 1994: 41-42); es un grafema acompañado por un número que indica que es posible que la lengua zapoteca formara parte del mosaico de lenguas habladas y escritas en la urbe. Por otra parte, C. Millon (1988b) encontró que algunos murales con grafemas de Tetitla estaban relacionados con cánones del área maya. Esa observación sería desarrollada por investigadores que se han ocupado de ese conjunto arquitectónico (Taube 2003; Ruiz 2003), incluso se han propuesto traducciones de algunos grafemas en una lengua maya. Esto parece ser un índice certero de que tal cultura tuvo una presencia tan importante en Teotihuacan, como para ser registrada su escritura en algunos murales.

En los estudios que asocian una lengua particular con la escritura teotihuacana, tiene mayor presencia alguna variante del proto-náhuatl.²² También se han propuesto formas antiguas del otomí, el totonaco²³ y una lengua mixe-zoque.

LA PERIODIZACIÓN TEOTIHUACANA

En los estudios teotihuacanos se han manejado distintas dataciones de las fases culturales, la mayor parte de ellas son relativas y están basadas en los tipos cerámicos que se presentan en diferentes estratos durante las excavaciones arqueológicas.

Como información de utilidad, cito a continuación dos cronologías de reciente publicación, la primera fue publicada por George Cowgill, en la que toma en cuenta los nombres de las fases cerámicas y presenta una aproximación simplificada de las fechas que les corresponden. Esa cronología está sustentada por dataciones que recientemente se han obtenido por medio de estudios arquemagnéticos. La segunda cronología que se presenta, está más detallada y es una aproximación a los intervalos de los fechamientos absolutos recientemente publicados por un equipo interdisciplinario conformado por varios investigadores.

Datación de las fases cerámicas

(Según publicación de G. Cowgill, 2008)

22 Barthel (1982: 11) señala una sintaxis en los *textos teotihuacanos* que correspondería a una forma temprana del náhuatl. Algunos hallazgos arqueológicos en La Ventilla originaron nuevas interpretaciones de imágenes teotihuacanas como registros de una forma antigua de la lengua náhuatl. El arqueólogo Rubén Cabrera (1996: 35) relacionó una de las imágenes de serpientes de la Plaza de los Glifos de La Ventilla con la palabra náhuatl *mazacóatl*. No tardaron en surgir comentarios indicando que el concepto de *venado-serpiente* se presenta en varias lenguas de Mesoamérica, y por lo tanto, la figura no constituye evidencia certera de que una forma de náhuatl se hablara en Teotihuacan. King y Gómez (2004: 208-209) propusieron valores para las pinturas del piso de la Plaza de los Glifos, con base en el registro de presencia náhuatl en áreas cercanas a Teotihuacan en mapas del siglo XVI. Según su propuesta interpretativa, dicho registro indicaría una continuidad en algunos topónimos registrados en náhuatl desde tiempos teotihuacanos. Cabe señalar que la evidencia no es segura, puesto que en Mesoamérica los topónimos han sido con frecuencia establecidos mediante calcos lingüísticos.

23 Aunque no presentan argumentos de tipo lingüístico, Evans y Berlo (1992: 7, 19) desarrollaron una propuesta en la cual concuerdan con Barthel en que “la estructura de la notación glífica en Teotihuacan sugiere una filiación náhuatl”, pero no descartan la posibilidad de que una forma antigua del totonaco se hablara en Teotihuacan.

- 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.

Aproximación al modelo de datación de las fases teotihuacanas obtenido por medio de estudios arqueomagnéticos

(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.

Elaborar una nueva datación de los monumentos y restos materiales teotihuacanos excede los límites de la presente investigación, por lo que a lo largo de los capítulos que siguen se mencionarán varias dataciones, según las manejan los distintos investigadores responsables, en cada caso, de interpretar la correlación entre la temporalidad y los restos arqueológicos. En la mayoría de los ejemplos, las dataciones que se manejan son relativas y por este motivo no integran fechas concretas, sino los nombres de los grupos cerámicos que identifican la sucesión de estratos arqueológicos. Es necesario subrayar que los fechamientos absolutos de la cronología de Beramendi-Orosco, *et al.* (2008), permiten en cada caso, precisar las fechas que corresponden a las fases cerámicas.

El lector encontrará que se hará mención a la periodización estilística de la pintura mural, es necesario mencionar que esta es una periodización relativa que utiliza los nombres de las fases cerámicas para señalar la temporalidad de las muestras. La periodización estilística más difundida es la de Sonia Lombardo, y requiere de la corrección de las fechas asignadas a las fases con base en los resultados de las dataciones absolutas que se han mencionado.

Por último, es necesario agregar que también habrá referencias a las fases temporales que corresponden a las figurillas de cerámica teotihuacana, que difieren de las fases cerámicas antes mencionadas. Las fases temporales a las cuales corresponden las figurillas resultan poco explicativas para otro tipo de materiales arqueológicos.

Una de las más recientes cronologías de figurillas cerámicas se debe a la arqueóloga Sue Scott (1994) e incluye las fases que siguen: “Figurillas del Preclásico”, “Figurillas teotihuacanas modeladas” y “Figurillas teotihuacanas moldeadas”, a la fecha no se ha logrado una diferenciación mayor de esos materiales arqueológicos.

NOMENCLATURA

Procedencia

AT = Atetelco
TCH =Techinantitla
TT = Tetitla
TO = Totometla
ZAC = Zacuala
YA = Yahual
OZ = Ozttoyahualco 15B: N6W3
LV = La Ventilla
PG = Plaza de los Glifos
TPZ = Teopanazco
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

Soportes

A = Altar
CO = Corredor
CU = Cuarto
P = Piso
PAS = 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. = Número
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

ALGUNOS ASPECTOS DE LA DEFINICIÓN DE LA ESCRITURA

Este capítulo está dedicado a la presentación de algunos aspectos teóricos relacionados con la identificación de una escritura teotihuacana. Aquí el lector también encontrará concentradas varias definiciones de conceptos que tienen presencia a lo largo de los capítulos restantes.

Se expone, en una primera instancia, un modelo de construcción del aspecto referencial de imágenes visuales y grafemas, basado en la definición de signo de Charles S. Peirce. El lector encontrará definiciones de escritura, pero también de lectura, aspectos ineludibles de la problemática en torno a los procesos signícos que involucran la recepción del texto. También se definen las unidades gráficas por medio de las cuales se expresa la escritura: los grafemas. Se expone una definición de nombre propio, pertinente para la posterior identificación y descripción de nombres personales y nombres de lugar en el *corpus*; esa definición se contextualiza en algunos comentarios acerca de prácticas de nombramiento en varias culturas y épocas.

Se presenta una definición de texto, derivada de la semiótica de la cultura, apropiada para describir el *corpus* de muestras teotihuacanas en las cuales se combinan sistemas de signos. Esa definición incorpora la de los procesos de la función comunicativa del texto, según el modelo elaborado por Luri Lotman. En ese apartado se mencionan los factores determinantes del texto: campo, tenor y modo. Se señala de manera breve una problemática derivada de la antropología del habla, en la cual se definen los eventos lingüísticos y actos del habla, para señalar que tal y como hay eventos comunicativos que involucran actos de habla, los hay que involucran actos de lectura y de escritura, esta problemática atañe de manera directa a la definición operacional de la escritura teotihuacana.

Se presenta una definición auxiliar de los rasgos distintivos de los sistemas semiológicos, según los describe Emile Benveniste: el modo de operación, el dominio de validez, la naturaleza y el número de signos y el tipo de funcionamiento. Se trata de aspectos fundamentales que atañen a la descripción de cualquier sistema gráfico de registro de información.

Tras la breve presentación de varios aspectos relacionados con la descripción de procesos de significación, el lector encontrará la definición de los aspectos contextuales que se considera que participarían en la construcción del sentido en situaciones comunicativas en las cuales estaban involucrados los grafemas teotihuacanos. Estos son los soportes y medios, los contextos arqueológicos, comunicativos, temáticos, los contextos urbanos y arquitectónicos.

Otro aspecto que se aborda en este capítulo es el de las limitaciones para el estudio del *corpus* teotihuacano relacionado con la escritura; se mencionan también aspectos de la imaginería del poder relacionados con el caso que nos ocupa. Finaliza el capítulo con una descripción del modelo de barrio teotihuacano y de sus componentes funcionales.

Las clases compositivas A, B y C

Este es un estudio de las imágenes identificadas por distintos motivos como textos y de los signos que corresponden a uno o varios sistemas de escritura, usados a lo largo de la historia teotihuacana. El estudio tiene como punto de partida una selección de las muestras pertinentes, basada en la definición de algunas combinatorias de signos que se presentan en la plástica teotihuacana (Valdez, 2007).

Según la relación que se establece con el objeto o referente, la base combinatoria de los componentes de las imágenes que nos ocupan puede ser icónica, simbólica o mixta. Esta división se presenta para el análisis, pues en las muestras con frecuencia son composiciones mixtas, cuyos aspectos connotativos exceden los límites de la presente investigación.

Clase compositiva A. Referencialidad icónica

- Por medio de recursos expresivos convencionales, una imagen muestra cualidades y rasgos, culturalmente atribuidos al objeto o referente. Las combinaciones de figuras denotan relaciones de determinación y causalidad, convencionalmente análogos a los observados en el mundo natural. Para identificar estas composiciones es necesario reconstruir relaciones de semejanza, culturalmente instituidas, entre cualidades de las imágenes visuales y referentes, en el marco de la reconstrucción de las normas de la plástica de una cultura dada. En el presente trabajo se llama a esta clase compositiva “naturalista y figurativa” o “iconismo”.

Clase compositiva B. Referencialidad simbólica

- La combinatoria de componentes se rige por leyes y convenciones que norman la génesis y la comprensión de la imagen. Esas leyes y convenciones no recurren a los principios de la iconicidad, según el canon de una cultura dada. La función referencial depende en cada caso, de los códigos de asociación de signos visuales con sus objetos. En términos generales, este principio referencial puede incluir códigos muy diversos; incluye la diversidad de las escrituras, las insignias de grados militares y variados sistemas de notación, como por ejemplo, el musical y el matemático.

En el caso teotihuacano:

- En un primer nivel de análisis, las relaciones entre componentes visuales referirían al objeto, por medio de convenciones que se conservarían en las escrituras autóctonas del México central y que se desarrollarían hasta inicios de la época colonial. Probablemente el *corpus* teotihuacano que se presenta en este estudio

no registró únicamente expresiones en una lengua, sino también información codificada de diversas maneras.

- Un rasgo diagnóstico de esta clase combinatoria, es que no es posible reconocer que las combinaciones de unidades compositivas denotarían escenas mitológicas, ni aspectos del mundo natural, mediante los recursos de la plástica figurativa teotihuacana. Es decir, en la composición no hay coherencia icónica evidente. Es necesario prestar especial atención a los recursos compositivos del *pars pro toto* y a la metáfora, que requieren del análisis de diferentes niveles de significación.

Clase compositiva C

- Se trata de la categoría más representada en el *corpus*. En esta se presentan combinaciones entre las dos clases antes descritas, que requieren del análisis de la significación en varios estratos de organización. Incluyen composiciones que pueden presentarse a modo de escenas “desplegadas” o “abreviadas” por medio del recurso de la sinécdoque, es decir –la parte por el todo–, que incluyen posibles grafemas u otros signos de la clase B.

En algunos casos, las imágenes codificarían más de una potencial interpretación, pues las figuras y combinaciones de elementos pueden, por principio, portar valores simbólicos complejos. En el caso de la metáfora, cuando es posible, los valores de la imagen se considera que deben recuperarse de la información contextual.

Asumir que las escrituras son sistemas de signos con valores de la lengua, implica que hay una primera característica que sus signos gráficos deben cumplir para que puedan ser reconocidos como tales. En cuanto a su relación con el “referente”, un signo de escritura debe evidenciar la posibilidad de haber sido construido como portador de valores de tipo “simbólico”, en los términos de la definición de símbolo elaborada por Charles S. Peirce (1994: 274-308). Esta primera caracterización de un rasgo básico y general del signo escriturario, permitió una selección del *corpus* que se presentará más adelante ante el lector.

La integración del *corpus* señaló la necesidad de plantear categorías que ayuden a distinguir una presunta escritura de otras organizaciones de signos que posiblemente se presentan en las imágenes teotihuacanas.

1.1 UNA DEFINICIÓN DE ESCRITURA

Con frecuencia se considera a la escritura como una técnica gráfica de registro verbal, que deriva gran parte de su organización formal de un conjunto de constituyentes de la lengua; esta técnica estaría determinada por el medio de expresión de tipo gráfico. Además de unidades de expresión de la lengua, una escritura integraría convenciones propias de sistemas específicos.

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 las notaciones matemáticas, coreográficas y musicales. Un ejemplo de este punto se presenta en el trabajo de Roy Harris (1995). Ciertamente, una intención de registrar información y una base combinatoria de signos simbólica o mixta, es común a todas esas nota-

ciones, pero en los sucesivos en este trabajo se adoptará la primera definición de escritura que se enunció, pues el objetivo es propiciar el análisis de los procesos de significación que se presentan en el corpus.

La imagen

Los estudios de las imágenes visuales pueden dividirse, en una primera instancia, en los que se dedican a estas en tanto signos (en el caso que nos ocupa se trataría de imágenes hechas por alguien con la intención de significar), y los estudios de imágenes que no son percibidas como signos; el segundo tipo se encuentra fuera de los límites de este trabajo.

Las semióticas¹ visuales son muy diversas, sólo algunas de ellas son gráficas; hay sistemas simbólicos y mixtos de generación y registro de información, algunos de esos sistemas son escrituras. También se encuentran las semióticas de las imágenes visuales, cuya significación deriva, entre otros, de los principios de la iconicidad, culturalmente determinada. Es posible estudiar multiplicidad de aspectos de la construcción del sentido por medios visuales, como por ejemplo, la participación de signos visuales en procesos comunicativos. Este aspecto es de interés para la presente investigación.

El papel de la imaginería y de otros signos visuales en las situaciones comunicativas derivadas de la arqueología teotihuacana se encuentra en proceso de definición. Para el conocimiento de la cultura teotihuacana resulta pertinente conocer el funcionamiento del sistema de una escritura autóctona, pero también los determinantes sociales de los textos. Estos aspectos del sistema y de los procesos de significación también son de relevancia para los estudios de las imágenes de tipo naturalista e icónico.

Para estudiar las situaciones comunicativas que incluirían imágenes y presunta escritura, es necesario tomar en cuenta que ambos requieren de distintas aproximaciones metodológicas. Una de esas aproximaciones deriva de la teoría de la escritura, la cual está lejos de constituir un campo de estudio con criterios homogéneos; algunos estudios se concentran en las relaciones del signo gráfico con el sistema de la lengua, mientras que otros abordan aspectos de su uso social.

Un posible origen de las discrepancias entre definiciones teóricas de la escritura y de sus recursos expresivos fue expresado por J. Derrida (1978: 58), quien nos dice que 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.²

Para Derrida, la definición básica de “grafía” es la de “huella instituida”, y esta “huella” puede estar realizada en las más diversas sustancias.³ En este sentido, la Escritura –con mayúscula–, la *archi-escritura* a la cual se refiere Derrida (1978: 73-120), puede ser gráfica, fónica, luminosa, etc. En este punto convergen la expresión gráfica de tipo simbólico e icónico. Pero en lo que atañe a las “escrituras históricas”, el filósofo argelino distinguió la pertinencia de la diferencia-

1 Teorías y procesos que definen la significación.

2 En palabras del filósofo argelino:

“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” (Derrida, 1978: 58).

3 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 esos procesos sucede y se materializa el pensamiento.

ción 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). La lengua puede realizarse en substancia fónica o en substancia gráfica; en el presente trabajo, a la última se le llamará escritura.

La composición, escrita o expresada por medio de la imagen visual basada en el iconismo, puede presentar varios sistemas de signos subordinados, lo cual presupone varios niveles de análisis, siempre y cuando se conozcan los códigos pertinentes.

Por otra parte, entre otros determinantes que se mencionarán más adelante, se atribuye al desconocimiento de las lenguas habladas en Teotihuacan el escaso desarrollo de una “epigrafía teotihuacana”. Lo que es necesario agregar es que esta situación no impide desarrollar una sistematización de los principios de la construcción formal del signo visual, ni tampoco el estudio de sus asociaciones temáticas, contextuales, y sus usos sociales más generales, y en muchos casos esto es posible.

Para una primera distinción entre los tipos de imágenes que nos ocupan, acepto una definición de escritura que, si bien es limitada, permite evitar algunas confusiones. Por “sistema de escritura teotihuacana” se entenderá en lo sucesivo un conjunto de recursos gráficos que presuntamente representan expresiones verbales y las convenciones de uso de estos. En términos generales, los grafemas y los modos en que estos se combinan en una escritura representan unidades de análisis de lenguas naturales, además de convenciones que distinguen al sistema de escritura particular. Una determinada comunidad relaciona de manera consistente los grafemas y su combinatoria con expresiones de una lengua. Las normas que rigen los sistemas de escritura derivan de la relación entre los signos gráficos, las unidades de la lengua y otros rasgos del sistema, que si bien no son parte de la lengua, cumplen con funciones expresivas en el último, como por ejemplo: los determinativos semánticos o los llamados signos auxiliares.

Un sistema de escritura no es una instancia especializada en la representación del habla, sino de expresiones de la lengua, pues hay formas y contenidos característicos de las escrituras que no se presentan en el habla. Un sistema de escritura se expresa por un conjunto de marcas gráficas y la manera de usar estas. Los valores referenciales asignados a estas unidades convierten a las marcas gráficas en signos.⁴

Como ejemplos de prácticas culturales relacionadas con el uso de signos gráficos que caracterizan a sistemas de escritura particulares, se puede mencionar los usos de las mayúsculas⁵ en los sistemas que emplean el alfabeto latino y de los signos que dividen palabras en algunas escrituras.⁶

La escritura, en tanto sistema de comunicación autónomo que tiene por fundamento una lengua natural, es un “sistema modelizante secundario”.⁷ En otras palabras, si bien la escritura

4 En una crítica desde la antropología de la escritura a una definición elaborada por Ferdinand de Saussure, Roy Harris (2000: 77) señaló los problemas que surgen cuando se describe a la escritura como un sistema de signos “independiente”, pero que se caracterizaría por estar conformado por “metasignos” especializados en la representación del habla. En relación con esa polémica, en el presente estudio se considera a la escritura como un sistema de signos especializado en la expresión de la lengua, no del habla; tal como el habla, este modo de comunicación tiene funciones y características específicas, culturalmente determinadas por múltiples factores.

5 Clasificadas entre los “alógrafos” o variantes de signos.

6 Clasificados en ocasiones como signos auxiliares.

7 El concepto de “sistema modelizante secundario” constituye una propuesta de solución al problema de la descripción de la independencia de la escritura del sistema de la lengua y a su vez su estrecha relación con ésta. Thomas Sebeok sintetiza la definición de *sistema modelizante* de Lotman y describe a este último como “una estructura de

y lo escrito están determinados por la lengua, también se rigen por normas que los caracterizan como sistemas de signos independientes.

El modelo según 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”,⁸ parece ser una hipótesis apropiada para describir algunas escrituras mesoamericanas, pero esta perspectiva puede cambiar conforme se desarrollen las traducciones de los textos. La polémica en torno a la existencia de sistemas de escritura “completos e incompletos” no resulta pertinente en el problema que nos ocupa, pues los espectros temáticos que derivan de los documentos legados por culturas arqueológicas, indican que una “representación completa del habla” no sería requerida para los propósitos para los cuales servía la escritura.

Houston (2004: 275-276) redefinió recientemente algunos términos de la controversia en torno a la existencia de sistemas *semasiográficos de escritura*⁹ en Mesoamérica. Se trata de un asunto que se ha relacionado también con la concepción de una escritura teotihuacana y la de la supuesta persistencia de sus rasgos en las escrituras desarrolladas en el centro de México hasta el Posclásico. A continuación se presentan las definiciones de Houston 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 podrían comprenderse a través de fronteras lingüísticas.

b. Sistemas cerrados

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, 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” (Sebeok, 1991).

8 Sampson (1985: 32) propone la división de los sistemas *logográficos* en sistemas basados en unidades polimórficas -las palabras-, y en sistemas basados en unidades morfélicas. Los sistemas *fonográficos* son divididos por el autor en *silábicos*, *segmentales* y de rasgos.

9 A continuación se reproduce la definición de la *semasiografía* según su autor, I. Gelb:

“*Semasiografía. Precedentes de la escritura*, entre los que se incluyen los recursos *mnemónico- identificador y descriptivo representativo*, para alcanzar la intercomunicación por medio de signos visibles que expresan un sentido, pero no necesariamente elementos lingüísticos. Opuesto a *Fonografía*.” Esta definición se inscribe en un modelo evolutivo de la escritura, en cuyos orígenes se encontraría la *semasiografía*. Según Gelb “[l]a escritura es un sistema de intercomunicación humana por medio de signos convencionales visibles”. Propone un modelo de evolución de la escritura desde fases en las que las imágenes expresan “un sentido sin la necesidad de un aditamento lingüístico [...]”; en etapas posteriores se desarrollaría la fonetización, en palabras de Gelb: “[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” (Gelb, 1994: 30-32).

Gracias al desarrollo de la antropología de la escritura, esta definición ha sido corregida. En una definición más reciente que la de Gelb, Geoffrey Sampson describe de la siguiente manera a los sistemas *semasiográficos*: “[h]abremos 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” (Sampson, 1985: 29). Es necesario aclarar que Sampson evita definir los rasgos de la *semasiografía* o la esfera de pertinencia del término, para ocuparse en cambio, en describir la *glotografía*. En este libro se concibe a la escritura como un sistema de registro *glotográfico*, pero no el único.

Se relacionan con una cultura particular, una lengua o un 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 tendrían naturaleza cerrada, son malos para registrar una lengua no relacionada genéticamente con la familia lingüística que registran, pero son muy efectivos para reproducir la suya, y con frecuencia incluyen muchos detalles lingüísticos y sintácticos.

Es necesario señalar que de estas definiciones se deriva que para Houston no resultó relevante establecer una distinción entre los sistemas del texto y de la escritura, la cual resulta por demás indispensable a la hora de formular modelos de escritura y de textos. Por esta razón Houston no desarrolla una definición de los “sistemas abiertos” en los términos de los recursos de significación que definen a la escritura, se limita a describir algunas características de un texto mixto abstracto, con presencia mayor o menor de fonetismo.

En cuanto a los procesos de génesis y difusión de la escritura en Mesoamérica, resulta de utilidad explicativa el modelo que presenta Henry Rogers (2005: 4-5), 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].¹⁰

Los puntos b y c del modelo podrían definir aspectos de la presencia de escritura en Teotihuacan, como la incorporación de grafemas alóctonos –probablemente zapotecos y mayas–, pero también la elaboración de otros grafemas, asociados con la expresión de una identidad teotihuacana. También explicarían aspectos del uso de grafemas en textos concretos, como cuando estos complementan la información de escenas naturalistas (siempre según el canon local) pintadas o grabadas.

Como el lector ha podido percatarse, la definición teórica de la escritura se encuentra lejos de ser homogénea, pero el desarrollo de una descripción exhaustiva de la polémica en torno a la tipología de las escrituras excede los alcances de esta publicación.

La lectura

10 Rogers complementa esas maneras con ejemplos que esclarecen los procesos de creación y difusión de los sistemas de escritura:

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 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) Desarrollo por estímulo externo. 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).

Se puede “leer” un texto sin que ello implique comprenderlo. 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.

No está claro si la escritura y la lectura fueron accesibles tan sólo a un segmento reducido de la población teotihuacana; mayormente a quienes tenían acceso a algunos objetos de cerámica fina no utilitaria y a los edificios en los cuales hubo pintura monumental. Hubo, sin embargo, materiales de mayor difusión en la urbe que presentan signos de notación de algún tipo; por ejemplo, las figurillas de cerámica y algunos tipos de cerámica funeraria de amplia difusión entre diversos grupos sociales.

Hasta ahora no se han realizado lecturas satisfactorias de una posible escritura teotihuacana; se desconoce hasta qué punto la lectura de pequeños conjuntos de grafemas permitiría comprender 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 los que dichos signos tenían sentido. Aspectos del sentido de los textos que incorporan varios sistemas signícos, en el caso teotihuacano, se manifestarían en las huellas materiales de los procesos de la función comunicativa de los textos.¹¹ El estudio de los últimos no producirá lecturas, desciframientos o traducciones, sino un acercamiento a algunos aspectos de los procesos de significación. Una semiosis que caracteriza a la lectura es definida por Greimas y Courtés (1982: 235-236) 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.” La lectura sería la condición para acceder al significado verbal y requiere de una “competencia del lector comparable, aunque no necesariamente idéntica, con la del productor del texto” (Greimas y Courtés, 1982: 235).

El término *lectura*, en este trabajo, en lo sucesivo referirá exclusivamente a la decodificación de las escrituras, no de las imágenes visuales. La lectura permite acceder al significado de los grafemas en procesos de semiosis. En tanto la lectura de una escritura teotihuacana depende de su desciframiento, en el presente trabajo no se llamará “lectura” a la aproximación al sentido de los textos que se propone en este estudio de tipo contextual.

En los capítulos que siguen el lector encontrará involucrados dos tipos básicos de textos: los de la plástica figurativa y naturalista según cánones teotihuacanos, los cuales tienen insertos posibles grafemas; también están los textos compuestos exclusivamente por los últimos. Ambos tipos de textos en ocasiones se presentan como constituyentes de otros textos complejos, que se derivan de diversas situaciones comunicativas.

Por principio, para acceder a la significación de los textos visuales de tipo naturalista y figurativo según el canon local, se requieren procedimientos de análisis diferentes de los textos verbales. Algunos procedimientos de análisis de textos plásticos fueron antes comentados, 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 escritos que pueden ser explorados según criterios formales y derivados de situaciones comunicativas. Hay procesos de significación que pueden ser derivados del lugar y situación de uso original del texto; también de aspec-

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

tos formales como el medio de expresión y el soporte material del último, así como de rasgos como el tipo y tamaño de los grafemas.

Desde la perspectiva operacional, el sentido del texto escrito se puede definir según su integración en actividades humanas basadas en signos. R. Harris (1996: 127) propone que cada actividad de este tipo debe ser estudiada con base en sus características particulares, pero también señala que hay rasgos formales propios de los sistemas de escritura. Estos últimos se observarían en la composición formal; Harris define a esos rasgos como “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 serían los rasgos mencionados por Harris los que caracterizarían a las escrituras, sino su uso cultural específico en los textos; como vimos, la construcción formal del grafema o signo de notación teotihuacano contrasta en algunos aspectos con el de la imaginaria visual construida según los principios de la iconicidad.

Por ejemplo, en Teotihuacan hubo un uso característico de las escalas de los componentes de los posibles grafemas, cuyos tamaños relativos facilitan su visualización y permiten establecer una coherencia visual entre signos del mismo tipo (Valdez, 2007: 148); esto resulta claro si se comparan los últimos con las figuras que integran escenas. Una coherencia lógica basada en el iconismo, caracteriza las relaciones entre los tamaños de las figuras en las últimas.

La definición de las unidades de una escritura, los grafemas

La identificación de los posibles grafemas teotihuacanos implica en ocasiones una división preliminar de los textos pertinentes en unidades menores. La segmentación del corpus de este estudio tiene distintos aspectos según el tipo de muestra; en algunos casos es necesario distinguir entre figuras o escenas naturalistas según el canon teotihuacano y los posibles grafemas que estas presentan. Si el texto está integrado meramente por grafemas, es necesario estudiar como se integra formalmente el texto y las unidades que lo componen.

En ocasiones los posibles grafemas pueden estar integrados por varias unidades contiguas o yuxtapuestas; es posible identificar esto por medio de la comparación con el *corpus* de presuntos grafemas teotihuacanos.

La repetición, permutación o sustitución de componentes podría indicar relaciones cohesivas en los textos, pero es necesario subrayar que en lo que atañe a los presuntos grafemas compuestos de la presente investigación, se trata de una segmentación preliminar, que deberá ser contrastada con la nueva evidencia arqueológica que se presente y con el desarrollo de la traducción de los textos escritos.

En algunas muestras del *corpus* se presentan unidades visuales aparentemente compuestas 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 mencionadas, son relaciones de cohesión. Interdependencia y determinación son funciones¹² que producen relaciones de tipo textual. La importancia de la identificación de elementos cohesivos en un texto, tal como fue formulada por L. Hjelmslev (1974: 119), es esclarecedora:

12 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).

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.

Es necesario distinguir las relaciones de tipo textual o cohesivo en el corpus que nos ocupa, pero estas no necesariamente tienen sus límites en los conjuntos de posibles grafemas; en ocasiones esa cohesión está señalada en la situación comunicativa a la cual estos corresponden.

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, sustitución, elipsis, conjunción y la cohesión léxica; sus características deben ser estudiadas en cada caso específico (Halliday y Hassan, 1976: 277-278). Así, en palabras de Halliday y Hassan (1976: 1-4):

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 [...].

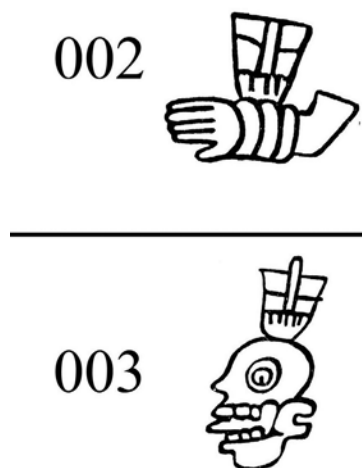
Cohesión es un concepto semántico; refiere a relaciones de significado que existen en el texto y que lo definen como texto.

La cohesión sucede cuando la interpretación de un elemento en el discurso depende de algún otro. Uno presupone al otro, en el sentido 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.

Como se mencionó, en nuestro *corpus* hay textos complejos en los cuales los presuntos registros verbales interactúan con imágenes visuales y con otros elementos presentes en una situación comunicativa dada. Consideraremos que los textos que integran presuntos grafemas señalan el ámbito de significación de los últimos, pero no su codificación específica.

El texto es 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. En el presente estudio, para identificar los posibles grafemas que conforman un texto mixto, la magnitud a dividir será cualquier composición que presente imágenes visuales y presuntos grafemas. El criterio de segmentación de las unidades que integran los posibles grafemas compuestos será la evidencia de permutación o sustitución de componentes, dentro de los límites del texto y en otros ejemplos comparables.

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 Cabrera (1996: 33).]

Es necesario subrayar que este criterio es insuficiente para comprobar lo apropiado de la partición, pues puede haber unidades gráficas indivisibles que aparentan formalmente ser compuestos, pero que podrían representar una unidad de sentido; un ejemplo en castellano puede ser una frase hecha, como “dar el brazo a torcer”. Pese a lo anteriormente expresado, mediante este procedimiento de partición será posible proponer un nivel básico de composición de presuntos grafemas, el cual deberá ser revisado conforme la evidencia arqueológica lo permita.

Grafemas

Adopté la denominación de “grafema” para referir a una unidad visual, relacionada con la escritura debido a su composición formal. 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.¹³

Los términos de “grafema” y “alógrafo” derivan de la lingüística estructuralista aplicada a la escritura, particularmente de los estudios fonológicos. Según Cardona, el grafema como unidad debe estudiarse según criterios de “valor, forma, equilibrio interno y distinción entre ocurrencia material y representación abstracta” (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, derivar del rebus, indicar separaciones entre palabras, o constituir variedad de signos que caracterizan las distintas notaciones escriturales, como por ejemplo los signos auxiliares y diacríticos.

13 Así lo señala Cardona (1994:124) en el párrafo que sigue: “el 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”.

Al parecer en Teotihuacan hubo 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 indicar el valor de lectura de un logograma o conformar morfemas con significado gramatical.
- Signos usados en rebus.

Serían grafemas teotihuacanos algunos signos que presentan coherencia icónica que serán en lo sucesivo llamados “emblemas”.

Desde un punto de vista formal, además de los recursos combinatorios, el aspecto de algunos signos de una presunta escritura teotihuacana coincide con los de otras escrituras autóctonas mesoamericanas que presentan:

- grafemas con significado léxico: morfemas léxicos y/o logogramas, representados por medio de signos gráficos indivisibles o compuestos;
- grafemas con valores fonéticos o silábicos, cuya combinatoria transmite contenido gramatical o representar complementos o indicadores fonéticos que apoyan la lectura de otros signos (Whittaker, 2009: 47-81). Estarían representados por medio de compuestos o por medio de signos indivisibles;
- grafemas con el valor de “signos auxiliares” como podrían ser indicadores de reduplicación de valores de los signos, separadores de palabras y determinativos semánticos; estarían representados por medio de signos compuestos.

Los signos pueden presentar:

- Alógrafos o grafemas de configuración diversa, con valor idéntico.
- Grafemas con configuración idéntica y valor diverso, indicado por el contexto.

Además de los signos relacionados con una escritura teotihuacana, es conveniente recordar que en la urbe hay evidencia del uso de distintas escrituras, como la zapoteca y la maya.

Emblemas

Al parecer en Teotihuacan, los signos gráficos con una base combinatoria simbólica corresponderían a varios códigos de registro y transmisión de la información, especializados en distintos ámbitos comunicativos. Por medio de esos signos se registrarían fechas, títulos, tal vez estatus, oficios y actividades, nombres personales y apelativos, nombres calendáricos, nombres de deidades, topónimos y tal vez incluso asuntos del ritual cívico religioso. Será necesario en un futuro establecer si esos temas en Teotihuacan eran expresados por medio de símbolos con el valor grafemas o si se emplearon también otros códigos con inventarios de signos gráficos particulares.

Más adelante en este estudio se verá que el *corpus* teotihuacano presenta una combinatoria particular de signos gráficos que recuerdan la figura de la sinécdoque. Esa combinatoria se usaría en Teotihuacan para referir a algunos nombres de lugar y a la identidad de ciertos personajes destacados. Es el caso de algunas secuencias de signos e imágenes compuestas que han sido denominadas como “emblemas”.

Propongo definir los “signos emblemáticos” teotihuacanos como composiciones cuya combinatoria referiría a personajes o a lugares, por medio de algunos atributos visuales que los

caracterizan, referidos mediante recursos de la iconicidad. Los signos emblemáticos teotihuacanos, en algunos contextos, parecen haber funcionado como logogramas con el valor de nombres propios, pero esto permanece sin demostrarse aún. El valor del término “imagen emblemática”, se puede asociar con la explicación que Joaquín Galarza (1980: 53) propuso de la asimilación de la imaginería cristiana a los códigos con escritura náhuatl, 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.

Esta cita da cuenta de lo que sería la elaboración e incorporación de nuevos logogramas a los documentos con escritura indígena en el contexto de la colonia; estos nuevos logogramas se incorporan a una estructura tradicional del texto indígena, en la cual también se presentan en ocasiones fonogramas. Como se verá más adelante, en la descripción del corpus que nos ocupa, la evidencia teotihuacana permite sostener que la referencia a la identidad y tal vez a los nombres personales y topónimos, por medio del registro de atributos “iconográficos” distintivos, estaba presente en el Clásico Temprano en la plástica indígena del centro de México. Este registro de los nombres presumiblemente se logró principalmente por medio de logogramas, pero por principio, la presencia de fonetismo en algunos casos no debe descartarse, hasta que las traducciones comparadas lo permitan.



[Lámina 5. Ejemplo de un posible emblema. Redibujado por T. Valdez según 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.

Sintaxis

Aunque este estudio no está dedicado a la traducción de textos escritos, es necesario señalar que la definición formal de los grafemas no agota la definición de un sistema de escritura. En el acto de enunciación, los signos hablados o escritos, se combinan conforme con una gramática, que presupone una sintaxis específica, determinada por una lengua natural, formando un texto. El término sintagma se refiere a la combinación de distintas unidades de la lengua en la cadena del habla o de la enunciación. En una cadena sintagmática, el valor de una unidad se

reconoce gracias a sus relaciones de combinación con otras, estableciéndose así las funciones de los constituyentes sintácticos. Las unidades que se combinan pueden corresponder a la primera articulación, es decir de unidades significativas, como son 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, los grafemas que registran grupos nominales, pueden evidenciar relaciones sintácticas. Las propuestas de un “orden de lectura” de unidades visuales con el valor de objetos, verbos y sujetos, dependen de la lengua que se propone que registraría una escritura teotihuacana. Cuando sea pertinente, se comentarán las propuestas de identificación de la sintaxis de algunos textos teotihuacanos integrados por presuntos grafemas.

1.2 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 los apelativos son subclases nominales que formarían la mayor parte de los valores de los grafemas teotihuacanos.¹⁴ Como en el caso de las definiciones de escritura y de grafema, tampoco para el nombre propio se ha establecido una única definición. En el presente trabajo, retomaré la definición del papel del sustantivo en el nombre propio elaborada por Willy van Langendonck (2007: 6-7; 87):

El nombre propio es un sustantivo que denota una entidad única en el nivel de una convención lingüística establecida, para volverla psicológicamente 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,¹⁵ asociativo (introducido vía el portador del nombre o vía la forma del nombre), emotivo y gramatical.

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

[S]on 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,

14 Van Langendonck (2007: 125) 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”.

15 Ejemplos de significado categórico según van Langendonck:

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).

definitividad, número, contabilidad, recursividad (de género), género, persona, partitividad (van Langendonck, 2007: 82-183).

Para van Langendonck 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. Según ese modelo, el significado del nombre propio sería una “presuposición”, y no determina la referencia, como sucede con los sustantivos comunes, aunque esto último debe ser contrastado con usos culturales específicos. Los nombres propios se pueden definir en términos pragmáticos, sintácticos y semánticos.¹⁶

Van Langendonck (2007: 208) también propuso una jerarquía de categorías toponímicas basada en lenguas indoeuropeas contemporáneas. En esa jerarquía 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.

También hay nombres propios que caracterizan periodos de tiempo. Van Langendonck propone los siguientes parámetros clasificatorios para estos últimos:

- 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.

El que los periodos temporales se comporten como nombres propios es lo que permite que signos del calendario mesoamericano sean considerados como parte del sistema de la lengua.

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; los nombres personales se atribuyen en conformidad con estos valores. El sistema de la lengua no explica las diferencias entre las prácticas culturales de atri-

16 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 (van Langendonck, 2007: 183-184).

bución de nombres personales a individuos, ni sus características semióticas. Diversos registros históricos dan cuenta de algunos de los cambiantes valores que 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 nombres por parte de instancias de culturas dominantes. Un ejemplo es la imposición de la estructura del nombre personal, integrado por el nombre de bautizo y el apellido o nombre familiar, en el sistema legal que fue implantado 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 la escritura grabada en monumentos arqueológicos; esos nombres se caracterizan por tener una estructura compleja formada por distintos grupos nominales. Los nombres se formaban, además, con prefijos y títulos masculinos y femeninos. Michel Davoust distinguió diferencias estructurales en los grupos nominales en seis clases de grupos sociales: soberanos, soberanas, esposas, vasallos, escribas / escultores y cautivos. 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 pueden incluir 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 y 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 integrar 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.¹⁷

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

Los nombres en los registros nahuas prehispánicos

En cuanto al registro de nombres en documentos escritos prehispánicos del México central, hay coincidencias formales en la composición de la imagen naturalista y de los grafemas que han dificultado la descripción tipológica de la escritura. A diferencia de lo que sucede con los textos escritos de la antigua cultura maya, en lo que atañe a las escrituras autóctonas del área del centro de México no hay un consenso en la identificación de los límites entre grafemas e imaginería visual. Por ejemplo, Thouvenot y Hoppan (2009: 405) encuentran una concordancia entre los recursos de formación de los grafemas y de las 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 Cuacuauh-pitzahuac se escribe de dos formas. En un caso, la cornamenta, que transcribe cuacuauh, está sobre la parte superior de un elemento tlatatl ‘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-.

Esta descripción señala la necesidad de establecer una diferenciación entre las categorías analíticas del texto y del sistema de escritura. de manera semejante, los autores señalan que, en la escritura náhuatl, los teónimos no se presentan unidos a figuras antropomorfas o zoomorfas mediante ligaduras o lazos gráficos. Según su interpretación, el nombre de la deidad se indicaba mediante rasgos de la figura del personaje, por ejemplo, su pintura facial y/o los elementos de la parafernalia que lleva este último (Thouvenot y Hoppan, 2009: 407). De nuevo la interpretación antes descrita señala la necesidad analítica de definición del texto mixto o texto complejo autóctono, el cual integra distintos procesos de semiosis.

En el *corpus* teotihuacano, los rasgos diagnósticos de personajes integrados en presuntos grafemas, se sobreponían o anteponían a figuras, pero en ocasiones los grafemas funcionarían

17 Según una lectura distinta el elemento agentivo *ix* tiene el valor de ‘señora’ (Erik Velásquez, comunicación personal).

también como referencias a un personaje, en ausencia de figuras visuales de tipo naturalista según el canon local.

En su descripción, Thouvenot y Hoppan no establecen una distinción entre las imágenes visuales y la escritura, en términos de cómo se complementan estas últimas en la decodificación de la significación de los textos. Los códices que son el fundamento de las observaciones de Thouvenot y Hoppan son textos complejos, allí convergen varios sistemas de signos que se integran formando una unidad de sentido, que puede ser recuperado según la competencia del lector-intérprete.

Thouvenot y Hoppan interpretan a las figuras visuales de deidades como logogramas y a la vez como registros de nombres, pero una descripción verbal detonada por las imágenes visuales no es una lectura, como ya se ha señalado.¹⁸ El sentido que se recupera de las figuras de deidades en contextos “pictográficos” rebasa su asociación con un valor léxico fijo.

Cabe agregar que Thouvenot y Hoppan señalan que 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. Lo atribuyen a un “desequilibrio” en el conocimiento relativo a los glifos y a los personajes. Aunque, como en el caso de los nombres mayas antes comentados y otros, lo anterior posiblemente se debe a que es característico de los nombres propios locales integrar sustantivos y a que la inclusión de una predicación verbal posiblemente fue poco frecuente en las prácticas de nombramiento en cuestión.

Los mismos autores señalan que los afijos no tienen presencia en la escritura náhuatl, 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. La pertinencia de estas últimas observaciones para establecer categorías de análisis de la escritura teotihuacana debe ser controlada por medio de la contrastación de las interpretaciones con el corpus general de textos y grafemas, puesto que algunos signos gráficos integran conjuntos de varios elementos aparentemente articulados.

Thouvenot y Hoppan concluyen su descripción del sistema con una opinión que caracteriza a una tendencia de interpretación inaugurada por 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).

En esta descripción se igualan los valores derivados del análisis de la imagen visual con los de la expresión verbal, lo cual distorsiona los recursos de expresión de la primera.

La pertinencia, pronunciación y modo de escritura de los nombres propios en situaciones comunicativas concretas también están sujetos a usos y prohibiciones culturales, lo cual no debe sorprender a la hora de enfrentarse a posibles registros de los antiguos nombres propios teotihuacanos. Aunque se conserva evidencia del registro gráfico de posibles nombres individuales, hay que subrayar que las muestras disponibles no han permitido establecer el papel de esos nombres en los tipos de textos conocidos.

18 Los autores nos dicen que “[d]esde el punto de vista de la escritura no es indiferente que un personaje sea humano o divino. En efecto, no obstante que los dioses tienen nombre, jamás presentan el equivalente a un antropónimo, esto es, un glifo aislado y unido a través de un lazo gráfico. 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” (Thouvenot y Hoppan, 2009: 407).

Como ejemplo de las prácticas culturales relacionadas con el uso del nombre propio, se puede mencionar que en la China antigua la prohibición sobre los nombres propios abarcaba la pronunciación de los ancestros cercanos y 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 estos 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).

Aunque establecer conclusiones generales resulta prematuro, se pueden conocer algunos aspectos de las prácticas de nombramiento teotihuacanas en distintas situaciones comunicativas, a partir de los materiales arqueológicos, como se verá a lo largo de este libro.

Posibles nombres propios en el registro gráfico de Teotihuacan

Posibles constituyentes de topónimos

Al parecer, los nombres de lugar se registrarían por medio de grafemas, imágenes locativas o signos emblemáticos; funcionarían en determinados textos como logogramas simples o compuestos o como logogramas con complementos fonéticos.

En la pintura mural teotihuacana los grafemas toponímicos corresponderían a lugares culturalmente relevantes en el ámbito político, religioso y/o económico-administrativo. En cambio en los contextos funerarios hay posibles nombres de lugar relacionados con la identidad de personajes y/o grupos sociales.

Posibles constituyentes de nombres personales

Los recursos de significación de los topónimos corresponderían con los de los nombres personales en Teotihuacan.

Como se verá en los estudios de caso, los nombres propios o personales, inscritos y conservados en objetos asociados con distintos grupos sociales y en la plástica monumental teotihuacana, probablemente referían a nombres individuales sólo en el caso de algunos cajetes de cerámica funeraria esgrafiada post cocción. Los presuntos nombres personales que se conservan en otros medios mayormente referirían a los 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.

La nula evidencia de representación gráfica de los nombres calendáricos asociados con imágenes visuales de oficiantes de culto, posiblemente respondería a restricciones culturales. Al parecer de manera más libre se registraban gráficamente nombres personales no calendáricos y nombres de cargos y/o títulos.

En el caso de los posibles grafemas en las figurillas de cerámica, la evidencia sugiere que estos tenían ubicaciones significativas ya fuera en la ropa, en los collares, orejeras, en los tocados, sobre la frente u otras partes del cuerpo. También se conservan conjuntos de signos que registrarían nombres personales complejos, compuestos por varios logogramas.

La mayoría de las veces, los títulos, apelativos y nombres personales se registrarían mediante logogramas indivisibles o por la yuxtaposición de unidades con valor léxico. Es posible que en las figurillas se registraran nombres relacionados con las actividades que realizaban, de

manera permanente u ocasionalmente, los personajes referidos en estas o que especificaran su estatus social, sus apelativos, nombres personales o títulos.

Según indican las prácticas de nombramiento mesoamericanas, algunos nombres personales pudieron haber registrado género, edad, algún color y adjetivos numerales, pero todo esto debe confrontarse con la evidencia arqueológica.

Teónimos y/o nombres de héroes míticos

Es posible que teónimos y nombres de héroes míticos se registraran mediante emblemas que indicarán valores logográficos. Como se verá, en Teotihuacan se conservaría al menos un teónimo calendárico.

1.3 LOS TEXTOS

Para el estudio de los textos con posibles grafemas en situaciones comunicativas, propongo una definición amplia de texto, como un signo compuesto o varios conjuntos de signos, que pueden corresponder a diversos sistemas de signos. Estos últimos conformarían una unidad de sentido mediante recursos cohesivos.

Según incluyan o no escritura, los textos permiten una lectura y/o comprensión del significado codificado. Algirdas Greimas y Joseph Courtés (1982: 409) señalan que 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”. Asumo que entre los restos materiales de la antigua Teotihuacan es posible distinguir distintos tipos de textos, los cuales se caracterizarían por varias convenciones y niveles de codificación.¹⁹

El texto y la función comunicativa

Este estudio trata de la significación de imágenes teotihuacanas halladas en distintos contextos; mayormente estas formarían parte de eventos comunicativos que pueden o no estar señalados en los contextos primarios. Los soportes de los grafemas también pueden señalar las situaciones comunicativas en los que estos últimos serían pertinentes.

En situaciones comunicativas concretas, algunas de las muestras seguramente formaron parte de ámbitos de significación complejos, en los cuales interactuaban distintas semióticas.

En algunos casos, es probable que el sentido general de los actos en los cuales participaron textos con grafemas derivara 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 que integraban imaginaria y escritura.

En el caso de los materiales sin un apropiado registro arqueológico o los que proceden de contextos de relleno; su calidad comunicativa está alterada y se ha perdido todo índice de los eventos específicos en los cuales estaban previstos para participar. En este caso, cuando es posible, es preciso recurrir a comparaciones con materiales semejantes hallados en contextos primarios.

19 Las codificaciones fundamentales de los textos con grafemas involucran la representación de la palabra. Según Michael A. K. Halliday (1982: 147), 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”.

Definición y componentes del texto según la semiótica de la cultura

En el presente trabajo 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 o realizarse por medio de sistemas semióticos distintos de la lengua. La definición de texto de Lotman que se presenta, procede de sus reflexiones acerca de la “Semiosfera”, que se define como 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:

La 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.

Aun si conociéramos la legua registrada en los textos teotihuacanos y estuviéramos en la posibilidad de descifrarlos, su comprensión probablemente estaría aún lejana, puesto que la distancia temporal y cultural es tal, que necesariamente condicionaría de manera importante la interpretación del texto. En la construcción de la significación a partir de los antiguos textos teotihuacanos se presentarían procesos de disyunción, pues son interpretados por un destinatario “secundario”, el estudioso actual de los restos arqueológicos.

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 parámetros 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.²⁰

Los distintos “procesos de la función comunicativa del texto”,²¹ según el modelo 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.* El estilo y los recursos expresivos, la distribución de los hallazgos arqueológicos en las zonas funcionales de la urbe, así como en áreas de actividad,²²

20 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).

21 Lotman se ocupa principalmente de tres funciones del texto, función comunicativa, función creadora y función generadora de la memoria de la cultura. Los procesos de la función comunicativa del texto están fundamentados en la obra de Roman Barthes y se encuentran descritos en el artículo titulado “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” (Lotman 1996: 77-82).

22 Retomo la definición elaborada por Manzanilla (1986: 9-18) según la cual un “área de actividad es una concentración y asociación de materias primas, instrumentos de trabajo, o desechos 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, Barba y 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 macrorrestos paleobiológicos, evidencia microscópica,

sugieren que, mayormente, los textos que integrarían grafemas serían emitidos por instituciones especializadas, que normaban su realización con coherencia y unidad de criterios. Los textos de la plástica monumental estarían dirigidos a receptores diversos, y cumplirían con diversas funciones según indican los medios, soportes y áreas funcionales de los hallazgos arqueológicos. Los destinatarios de esos textos pudieron haber sido funcionarios y usuarios de servicios burocráticos, participantes en rituales cívicos y/o religiosos a nivel doméstico y estatal, entidades sobrenaturales como deidades, héroes culturales o ancestros, además de grupos que realizarían actividades religiosas, militares, políticas y de administración de la producción y distribución de bienes.

Probablemente hubo varios códigos que normaban los textos, adecuados para la diversidad de temas culturales y la variedad de los materiales portadores de posibles grafemas. Esa diversidad sugiere que habría varias instancias especializadas en la elaboración material e ideológica de los mensajes gráficos.

Gran parte de los textos con posibles grafemas que llegaron hasta nuestros días, cumplen con rígidos estándares de elaboración de la forma y de la significación, lo cual señala su coherencia con una ideología unificada.

Para llegar a confirmar las generalizaciones, aún hay que estudiar cada muestra de la plástica monumental y los objetos portátiles que se conservaron hasta nuestros días. Sería verosímil que ni el destinatario ni quien se encargaba de plasmar los textos en sus soportes fuesen en la mayoría de los casos los productores de estos; 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 adecuados a situaciones específicas.

A continuación se mencionan ejemplos de relaciones entre *emisores* y *destinatarios* de textos que integrarían grafemas; los ejemplos derivan de la interpretación de las funciones de los espacios arquitectónicos teotihuacanos y áreas de actividad. Michael Spence y Evelyn Ratray señalan que los patrones de distribución de los “glifos” esgrafiados en cajetes de cerámica funeraria y de otros contextos, señalarían aspectos de la identidad de los consumidores de estos últimos. Los autores proponen que las marcas en los cajetes cumplieron funciones diversas, entre estas, señalar la propiedad (Spence y Ratray, 2002: 101-115).

Jorge Angulo considera que los espacios arquitectónicos de Tetitla, un conjunto arquitectónico teotihuacano del cual proceden numerosas muestras de posibles grafemas, estarían diseñados como centros burocráticos. La imaginería de los murales de ese lugar estarían relacionados con la administración de las actividades de carácter cívico y religioso. El autor sugirió que algunos textos expresados en los murales de Tetitla estarían destinados a usuarios de una sede de la burocracia teotihuacana (Angulo, 1987: 314).²³

(p.e. compuestos químicos, polen, fitolitos), evidencia arquitectónica y funeraria, y la distribución de artefactos y desechos 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 con 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).

23 Según Angulo “Este predominio temático [temas mítico religiosos] refleja que el tipo de actividades desarrolladas en estos complejos departamentales estaban sujetas a la estructura de un gobierno cuya organización socioeconómica 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 mexicana, 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

Por otra parte, se deduce de los estudios de Linda Manzanilla y de miembros de su equipo –Enah Fonseca, Sandra Riego y Berenice Jiménez– en Xalla, Teopancazco y Oztoyahualco, que en términos generales la producción de figurillas pudo estar dirigida a los participantes en el ritual doméstico. Fonseca se pregunta si hay relación entre la distribución, función e identidad de figurillas teotihuacanas procedentes de Teopancazco, que como se mencionó, suelen presentar 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 registrarían en composiciones que incluían grafemas. Como se verá más adelante, se ha propuesto que en algunas muestras se registrarían aspectos de la narrativa mítico-religiosa, de los procesos rituales y también rasgos de los ocupantes de distintos conjuntos arquitectónicos y de las actividades realizadas por ellos.

En la parafernalia ritual posiblemente se registraban nombres de deidades y de personajes relevantes del ámbito político. En tanto se conservan en la pintura mural, esos nombres debieron ser de relevancia para actividades y situaciones comunicativas llevadas a cabo en sectores urbanos. A partir de esos registros y de las actividades en las cuales estos últimos estaban involucrados, el espectador podía acceder a un sentido cultural de distintas situaciones.

Los registros gráficos también participaron en ritos de inhumación y de clausura, en el ritual doméstico y en actividades cívico-administrativas. Se registraron topónimos posiblemente relevantes en el ámbito administrativo; también posibles nombres de cargos y oficios de personajes de la elite de los conjuntos arquitectónicos. En cada caso es posible intentar señalar algunas 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 pintaron en los muros de edificios de elite, posiblemente registraban, de manera directa o indirecta, temas relevantes para la administración urbana. Según indicarían los restos materiales, los temas registrados con posibles grafemas podían estar involucrados con la realización y la transmisión 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 de estos pudieron formar parte del instrumental que se requería para determinadas actividades. En otros, podrían formar parte del entorno requerido para la realización de actividades.

3. *Trato del lector/espectador consigo mismo.* Los textos con posibles grafemas podían actualizar aspectos de la construcción de la identidad en el marco de las tradiciones culturales, por ejemplo entre los asistentes a ceremonias de inhumación, de clausura y/o abandono, rituales domésticos y estatales.²⁴

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).

24 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: 1), pero en las sociedades urbanas otros

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.²⁵

4. *Trato del lector/espectador con el texto.* Los textos que nos ocupan se presentan en soportes muy diversos, con funciones sociales igualmente distintas entre sí. Algunos de los textos complejos con grafemas pudieron relacionar de distintas maneras al espectador o al lector con ámbitos sagrados o institucionales.

Algunas pinturas murales teotihuacanas pueden haber constituido un factor determinante de comportamiento en los espacios arquitectónicos 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.* Los textos que integran posibles grafemas en Teotihuacan refieren tanto a los valores culturales teotihuacanos, como a los de otras culturas, como la zapoteca y la maya.

Por otra parte, cuando se refiere al texto como una instancia de “condensación de información”, Lotman señala también una 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”. Como ejemplo de lo anterior estarían algunas referencias a actos rituales en la pintura mural.

Lotman también describe una función metonímica del texto; en la imagen teotihuacana, esta 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 actividades sociales relacionadas con este.

Lotman subraya que, además de la función comunicativa, el texto cumple con una función generadora de sentido; en esta función comprende 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,

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).

25 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:

“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 elite intermedia en momentos muy específicos de la historia de la ciudad (Fonseca, 2008: 303).

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 (Lotman, 1996: 87).

En el caso que nos ocupa, como se verá, afortunadamente contamos con textos que corresponden a distintas situaciones contextuales.

Determinantes del texto: campo, tenor y modo

Hay determinantes pragmáticos comunes a los textos verbales y las imágenes visuales. Los determinantes del texto hablado que se exponen a continuación, según la propuesta de Michael A. K. Halliday, son ejemplo de lo anterior. Para Halliday, la estructura semiótica de un tipo de situación se define según el “campo, tenor y modo”, los cuales se definen a continuación.

- *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 basada en el iconismo 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 retórico²⁶ 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.

Estos determinantes del texto afectan también textos conformados por sistemas semióticos mixtos, no necesariamente verbales. En el modelo de Halliday (1982: 85), los determinantes antes mencionados constituyen el “registro”.

Esos conceptos llevan la intención de hacer explícitos los significados mediante los cuales el observador puede 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.

26 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).

Los aspectos expuestos determinan discursos transmitidos tanto por medio de semióticas verbales como no verbales, las cuales apelarían a la percepción sensorial, auditiva o visual. Desde luego, como afirma Halliday, en lo que respecta a la decodificación, la competencia en cada código determina el acceso al significado del 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 es un producto de estos 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 (1982: 180), el texto verbal es “un proceso semántico, codificado en el sistema léxico gramatical”. Para los propósitos del presente libro, también es necesario definir un texto plástico de carácter naturalista y figurativo, este estaría codificado mediante los sistemas de composición de la imagen plástica que caracterizarían a una comunidad en un periodo histórico, tanto en los aspectos formales, como de la selección temática, y en la articulación de los tópicos que son referidos mediante los recursos formales. Así, un “evento” en el cual participa un texto estaría determinado por el tipo de actividad en curso, tendría participantes, un canal modificado por el soporte, una manera en la cual se redacta o plantea y un género.

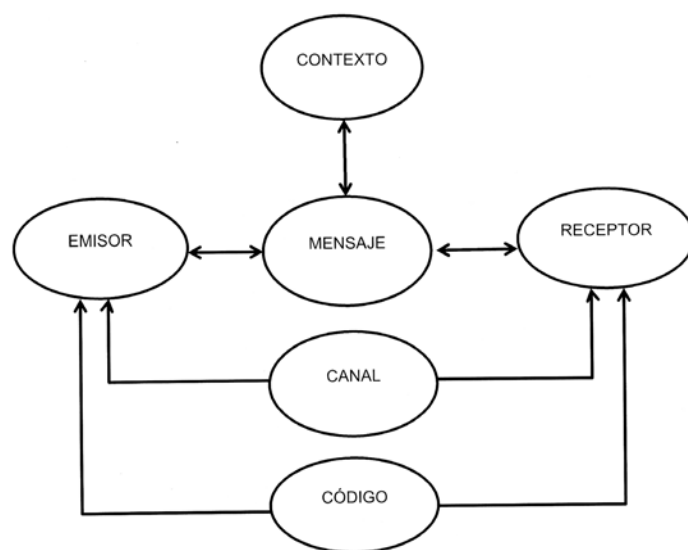
Además del estudio de la estructura plástico-compositiva y de los patrones de asociación entre motivos y soportes de las muestras y de su ubicación en la urbe, se contempla una interpretación de las últimas como constituyentes de eventos comunicativos que involucrarían una comunicación verbal. En un 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 subdisciplinas. La lengua como sistema abarcaría estudios de los aspectos que siguen:

sustancia: 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). La sustancia gráfica sería común a la escritura y a la imagen visual, pero la forma en esta última estaría expresada según el canon teotihuacano. Los aspectos que atañen a las características del circuito comunicativo son relevantes tanto para la escritura como para la imagen visual, entendidos como parte de la actividad social. 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 conocido 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: 353).



[Lámina 6. Modelo de la comunicación según R. Jakobson (1985).]

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 daría cuenta de un “contexto” en términos de Jakobson, pero como se verá más adelante, no es esta la única relación que se tomará en cuenta; cuando se aluda a los “contextos” relacionados con una imagen, pues se distinguen diversas situaciones en las cuales esta se inscribe.

Antropología del habla. Los eventos lingüísticos y actos de habla

Muchos aspectos de la imagen visual y de la escritura en tanto sucesos comunicativos pueden beneficiarse de los estudios lingüísticos. Cada “comunidad de habla” define 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” (Hymes, 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 (1994: 125, 127) describió el circuito comunicativo 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.

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

1.4 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” (Grimas y Courtés, 1982: 86). En el *corpus* teotihuacano, las características mismas de los textos integrados por posibles grafemas y también el estado de desciframiento no permiten el acceso al contexto lingüístico; sin embargo, es frecuente que posibles grafemas se yuxtapongan a una composición de la plástica naturalista y figurativa. Es necesario distinguir los contextos relevantes para la construcción del código, pero también del sentido de los textos complejos. Esos aspectos relevantes pueden ser indicadores de actividades y de situaciones comunicativas con que estos se vincularían. 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 mixtos 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 antaño realizado. 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–.²⁷ Esto con el fin de explorar la hipótesis de que 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, estaría 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 al mensaje, emisor y destinatario, está anclada en el “objeto” referido.²⁸ Sería en la reflexión en torno a este “objeto” que se da por lo general la interpretación de la plástica bidimensional de

27 Según Emile Benveniste (1979: 83-84) “[h]ay 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 de la enunciación. [...] En la enunciación consideramos sucesivamente el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman”.

28 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

Teotihuacan; es necesario, en lo posible, integrar en esa interpretación los factores que determinarían los procesos de comunicación.

Se considera que los referentes de los textos con posibles grafemas teotihuacanos fueron temas relevantes para la vida institucional tanto en el nivel familiar, como en niveles relacionados con la interacción de distintos grupos sociales, en procesos 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 sociales y políticas, también rasgos de la identidad de personajes de la vida religiosa y política de la ciudad, localidades relacionadas con valores culturales, sociales y económicos; objetos y procesos de distintos cultos, actividades cívico-rituales y referencias mitológicas. Los referentes al parecer fueron incluso personajes de algunos grupos que conformarían a la sociedad teotihuacana, portadores de diferentes marcas de individuación, desde posibles nombres personales, hasta la adscripción y el cargo en distintas instituciones sociales; también posiblemente hubo referencias a los ancestros, los cuales aún muertos probablemente seguirían formando parte de procesos culturales teotihuacanos.

La enunciación se ha definido como un proceso del habla en el cual se produce una expresión que tiene “significado”, y se transmite por medio de los códigos 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.). Pocos de estos componentes podrían derivarse del estudio de los restos arqueológicos, pero debemos subrayar desde ahora que para los propósitos de esta investigación, son relevantes los actos comunicativos que involucraban a la imagen visual y a los grafemas. Es por esto último que en nuestro caso, el significado y sentido se recuperarían del texto, como se definió más arriba, pero también de la evidencia arqueológica de los procesos de su función comunicativa y de otros aspectos contextuales que serán definidos a continuación.

Los objetos con posibles grafemas tenían funciones características dentro de procesos comunicativos diversos. Es posible distinguir grafemas entre los restos arqueológicos teotihuacanos relacionados con situaciones comunicativas vinculadas con el ritual doméstico, tanto funerario como de otra índole; otras situaciones habrían sido de tipo ceremonial y solemne, como es el caso de entierros en edificios de tipo administrativo y actos de ofrenda así como diversos tipos de actividades institucionales. Otras situaciones probablemente estuvieron relacionadas con la planeación de la significación del espacio urbano por medio de la plástica. Como se verá más adelante, algunos posibles grafemas de la pintura monumental parecen haber reafirmado el estatus y función de algunos espacios arquitectónicos.

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” (Benvenise, 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.

Cuando la evidencia lo permite, es posible clasificar los ámbitos de pertinencia de algunos textos. Benveniste construyó argumentos para explicar 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 en cuestión, 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.” Para el caso teotihuacano, se puede proponer su reconstrucción 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 una convencionalidad distintiva, aunque aún esto, en el caso teotihuacano, requiere de una comprobación empírica. En cuanto a 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 en uso simultáneo, en una determinada etapa histórica.
- El *tipo de funcionamiento*: según Benveniste es la relación que une los signos y les otorga función distintiva” (Benveniste, 1979: 55-57). En este punto se distinguirían las combinatorias basadas en el iconismo, según los códigos de las imágenes visuales, de las de los signos en los registros escriturarios.

Se presupone que en la plástica de Teotihuacan los sistemas de signos gráficos con combinatorias de tipo simbólico tendrían un repertorio de signos más limitado que las basadas en el principio de coherencia icónica, aunque esto último también requiere de una demostración. Para distinguir ambos repertorios es necesario comprobar si existen distinciones en diferentes niveles contextuales, que caracterizarían los 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 Luri Lotman. En la elaboración de la definición de Semiosfera, Lotman desarrolló el estudio de las relaciones entre sistemas de signos. Lotman (1996: 22) 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.

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.

Contextos comunicativos

Son las actividades sociales en las cuales se realizó un acto de enunciación, por ejemplo un acto de habla o de emisión-recepción de mensajes escritos. Los contextos comunicativos se derivan de los restos arqueológicos que indicarían una situación “de enunciación”, en la cual ocurrirían eventos de lenguaje en forma escrita. El depósito de una vasija con un nombre pintado, hallada por ejemplo en 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 temáticos

Se trata de las muestras de la plástica bidimensional entre cuyos componentes hay posibles grafemas. 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 de interacción de las figuras que la integran 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. En el caso teotihuacano, los grafemas pueden o no estar integrados 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 (Harris, 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 de la función y la significación de la arquitectura y el urbanismo teotihuacano han sido desarrollados por distintos arqueólogos. Se retomarán algunas hipótesis recientes acerca de la integración de barrios en la estructura de la ciudad desarrolladas por Sergio Gómez y ampliadas por Linda Manzanilla. Gómez (2000: 3) que proponen:

[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 [espacios] exclusivamente dedicados a la realización de actividades institucionales, [como] el templo de 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.

Los barrios según este modelo se concentraron en espacios arquitectónicos cuyas funciones estaban coordinadas entre sí y supeditadas a una organización urbana de la producción. Sus funciones implicaban la vivienda de productores y de administradores, el ritual de culto y de otros tipos y otras actividades relacionadas con la administración y el abastecimiento de bienes de consumo. Como se verá con más detalle adelante, Manzanilla retoma la propuesta de Gómez para incluir algunos componentes funcionales a los rasgos diagnósticos del barrio teotihuacano, y además identificar conjuntos arquitectónicos que cumplen con las características de 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 que describen 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 en 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).²⁹

29 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). [...] Este 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

Retomaré una definición del contexto arqueológico enunciada por Karl Butzer (1989: 4):

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.

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 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”.³⁰ En contextos como las fosas de saqueo, una variable como la distribución de los materiales resulta menos significativa.

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

Hay diversidad de opiniones acerca de los 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

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 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).

30 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.

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 (Langley, 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 (Langley, 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 (2004: 298), de manera normativa, listó varios criterios que “deben” estar presentes para el desciframiento de las escrituras antiguas, varios de ellos ausentes en el *corpus* teotihuacano:

1. Un biescrito, es decir un mismo contenido 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”.³¹

En palabras de Houston (2004: 298), 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).

31 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, 2004: 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.

Un enfoque distinto de los elementos que posibilitan el desciframiento de escrituras se debe a Maurice Pope (1999), historiador de la escritura, para quien hay tres “condiciones básicas” que permitieron el desciframiento de varios sistemas de escritura antiguos, bien distintas de los *criterios* prescritos 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 estudio aporta datos al segundo punto señalado por Pope.

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

En general, en el caso teotihuacano, el estatus social de los personajes cuyos nombres personales serían registrados de manera gráfica 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, mayormente, el registro de nombres en la cerámica de elite y en los monumentos arquitectónicos, cuando no se trataba de deidades o héroes culturales, estaría reservado para personajes de las elites con altos cargos rituales y/o administrativos, aunque, como se verá más adelante, hay excepciones importantes en la cerámica.

Hay algunos rasgos en la imagen visual teotihuacana que se consideran como referencias al alto estatus social. Siguiendo a L. R. Manzanilla, en Teotihuacan la imagen del poder se caracteriza por mostrar cargos, en vez de rasgos individuales de personajes históricos; en la pintura mural y otros soportes, los índices de cargos y oficios son los atavíos y la parafernalia; cabe agregar que también por medio de rasgos compositivos formales. Manzanilla subraya el importante papel otorgado a la imagen del Tocado de Borlas y la falta de consenso sobre su función específica, pues se ha interpretado como un atributo de embajadores, mercaderes o militares e incluso de gobernantes teotihuacanos. Señala que un tocado específico distinguía a personajes importantes de la nobleza. Otro símbolo del poder teotihuacano serían las imágenes de esteras o petates. Para Manzanilla (2008: 110-131), los nombres personales –incluidos entre éstos los títulos– antepuestos a imágenes de personajes ricamente ataviados, aparecen en la fase Metepec.

La deidad estatal

Por otra parte, Manzanilla (2008: 121-122) encuentra que la presencia de la imagen del Dios de las Tormentas –considerado como la deidad estatal teotihuacana–, o la imagen de sus atributos fueron referencias al poder estatal. Para la autora, la relación entre la imagería del Dios de las Tormentas, su “animal heráldico” el jaguar y los posibles cogobernantes teotihuacanos se evidencia desde fases anteriores a Metepec.

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 identificada como una flor de cuatro pétalos, forma que Manzanilla (2001) consideró como el posible topónimo gráfico de la urbe.

A lo anterior se puede agregar que en la composición misma de algunas imágenes visuales se plantean relaciones jerárquicas entre los personajes que evidencian relaciones de poder. Un ejemplo son los famosos murales de Tepantitla, los cuales mostrarían la jerarquía de los personajes por medio de la oposición de distintas escalas y posiciones en la composición: en la parte baja de los muros se colocaron pequeñas figuras antropomorfas, por lo general escasamente

ataviadas y mostradas en actividades diversas; estas figuras pequeñas contrastan con las de la parte alta de los muros, donde se pintaron 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 registrados, indican que los complejos trajes y demás atributos de los ofrendantes en la plástica teotihuacana serían atributos de un alto estatus, que estaba relacionado con el ámbito del ritual religioso y quizá otros.

El modelo de barrio

Con base en el hallazgo reciente en el territorio del Rancho La Ventilla, de un grupo de edificios cuyas funciones parecen haber estado antaño interrelacionadas, el arqueólogo 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.³² Más tarde, con base en la evidencia de sus excavaciones arqueológicas, Manzanilla agregó algunos componentes a la definición de Gómez.

Componentes funcionales de un centro de barrio

Templo de barrio, se identifica con la estructura de los Complejos de Tres Templos. Se considera como el lugar central de oficio del ritual comunitario y de la administración y distribución de los recursos, principalmente del barrio. También se realizaría allí la captación y almacenamiento del tributo. Por medio del templo el Estado controlaría y aseguraría el abastecimiento de materias primas, la producción y distribución de objetos de lapidaria y obsidiana y la distribución de bienes exóticos y suntuarios. Se considera que en estos conjuntos habría 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, los materiales relacionados con la producción artesanal y la preparación de alimentos.

Plaza pública o gran espacio abierto, sería un lugar destinado al intercambio de productos en mercados, a las festividades, las actividades públicas de carácter político y el juego de pelota, Edificios públicos³³ o espacios dedicados a las actividades institucionales, se distinguirían por sus amplios aposentos y templos alrededor de plazas y patios, sus excelentes acabados construc-

32 Según Gazzola (2004), con base en la distribución funcional del espacio arquitectónico y los acabados constructivos, hay una diferenciación de los conjuntos arquitectónicos teotihuacanos en tres grupos básicos: “conjuntos 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 (2004: 97) como “relacionados con el ejercicio del poder, la administración de recursos y el ritual”.

33 Manzanilla describe las estructuras arquitectónicas públicas de la manera que sigue:

“ 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. R. Millon (1976: 237) añadió la posibilidad de gobierno dual, residiendo en los <<palacios>> al norte y sur del Templo de Quetzalcóatl. De la escasa evidencia 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

tivos y abundante pintura mural; serían la sede de actividades institucionales ligadas al Estado y al 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 designan las habitaciones que estarían dedicadas al uso de los grupos de elite 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, alude al linaje de los ocupantes y al culto a deidades de elite.

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 (King y Gómez, 2004: 166-167).

Manzanilla agrega los siguientes componentes al modelo de barrio:

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, 2009b: 21-42).

Por otra parte, las hipótesis de Manzanilla en torno a los centros de barrio como sede de las elites intermedias permiten comenzar a explorar las relaciones entre los emisores y destinatarios de los textos gráficos,³⁴ pues en los casos de los centros de barrios, resulta apropiado preguntar: ¿el nombre de quiénes era pertinente registrar y en qué medios plásticos? En el nivel

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, 1992b). Sin embargo, parece más bien un macrocomplejo de templos y estructuras administrativas rodeado por muros (R. Millon, 1973: 35; Morelos, 1993); comprende la Plaza Oeste, los Edificios Superpuestos y el Grupo Viking. Morelos (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.

3) El Gran Conjunto también ha sido mencionado como el mercado principal y el mayor centro burocrático de la ciudad (R. 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)".

34 En palabras de Manzanilla: "[c]onsideramos 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:

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.

El estudio comparativo de materiales de La Ventilla y de Teopancazco que se presenta en este libro, se basa en que se ha propuesto que se trata de dos centros de barrio teotihuacanos, aunque recientemente se ha sugerido que en La Ventilla se asentó la sede de un centro de distrito,³⁵ lo cual, de confirmarse, posiblemente ubique a este sector teotihuacano en un nivel de análisis distinto.

El estudio del corpus

Se proponen dos maneras de aproximarse al estudio del *corpus* de imágenes, ambas derivadas de las características del registro arqueológico. Por un lado están los materiales en los cuales se conoce la procedencia de la imagen o grafema; esos materiales por principio, presentan la posibilidad de realizar correlaciones entre los signos gráficos y la función de los distintos soportes materiales, los espacios arquitectónicos y las zonas urbanas. Por otra parte se encuentran las imágenes en soportes de origen desconocido; en este caso, el estudio que se impone es de tipo compositivo-estructural y comparativo. Ambas aproximaciones estarán presentes en lo subsecuente.

Según la información disponible, se comenta la información funcional de los espacios arquitectónicos y los artefactos implicados, también de los barrios y de la planeación urbana.

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

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 [...].

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, 2007a: 486-487).

35 “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).

Jaime Delgado y Roberto Esparza a su vez argumentan que en ese sector de la urbe se asentaría un centro de distrito, con base en la interpretación de las pinturas de la Plaza de los Glifos de La Ventilla: “creemos 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).

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, de donde se demostró que proceden una serie de murales que fueron saqueados, y que fueron después atribuidos a dichos conjuntos arquitectónicos; también están las imágenes procedentes de conjuntos como 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.

Algunos aspectos de la estructura compositiva, la temática y la distribución de la imagen visual de conjuntos arquitectónicos poco conocidos son correlacionables con la plástica de conjuntos arquitectónicos excavados con mayor detalle.

Problemas distintos plantea el estudio de las imágenes gráficas sobre objetos portátiles, el tipo de soporte señalaría algunos aspectos operacionales de los textos que éstos presentan. En algunos casos es posible estudiar aspectos de estos objetos en tanto partícipes de presuntas situaciones comunicativas que caracterizaron la división funcional del espacio arquitectónico. Otros objetos que formaron parte de colecciones de superficie, rellenos constructivos y basureros, son de utilidad en comparaciones tipológicas, pero también como portadores de información temática.

Se propone como hipótesis que los actos comunicativos instituidos determinarían el contenido de los textos con posibles grafemas. Parte de las intenciones del emisor se manifestarían 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. Para una aproximación a esos aspectos se recurrió al estudio de varios 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 implica 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 que, cuando la evidencia lo permite, se observa en las constantes compositivas características de las distintas áreas funcionales de la ciudad.

CAPÍTULO 2

CONTEXTOS DE LOS GRAFEMAS EN DOS POSIBLES CENTROS DE BARRIO TEOTIHUACANOS

2.1. LOS GRAFEMAS EN TEOPANCAZCO, POSIBLE CENTRO DE BARRIO

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, 2003b: 131), como Tlamimilolpa, Tetitla, Zacuala, Atetelco y Yayahuala; aunque, a diferencia de la mayor parte de los anteriores, la evidencia arqueológica indicaría 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, 2009b: 36).

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 arqueológicas, que fueron dirigidas por Leopoldo Batres, de 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 (1980: 93), con base en el estudio de ese pozo estratigráfico, consideraron que en Teopancazco se ubicaba un taller de cerámica pulida o Copal Ware, activo durante la fase Tlamimilolpa Tardío. Las excavaciones en Teopancazco no continuaron sino hasta 1997, con el proyecto “Teotihuacan: elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco”, a cargo de la arqueóloga 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 (Manzanilla, 2004: 131). Las excavaciones 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, 2003b: 51).

A lo largo del siglo XX se desarrollaron y utilizaron 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 estos se pintaron en tiempos más bien tardíos (Cabrera, 1996: 157).

Años más tarde, 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 correspondería a la Cuarta Fase Estilística, que comprende la Fase Xolalpan, ubicada entre los años 450 y 700 d.C. según la periodización manejada por esa autora. Durante el proyecto arqueológico “Teotihuacan; elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopancazco”, los arqueólogos obtuvieron fechamientos absolutos por medio de técnicas arqueomagnéticas aplicadas al fraguado de estuco en pisos (Hueda-Tanabe *et al.*, 2004). También se realizaron fechamientos por medio de radiocarbono que indican que la Fase Xolalpan concluyó hacia el año 550 d.C. (Beramendi-Orosco *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 consolidaría un fuerte cambio en la sociedad teotihuacana. Este cambio estuvo marcado por una gran reforma urbana en la cual fueron edificados numerosos conjuntos residenciales y se realizaron grandes ceremonias de terminación, evidenciadas, entre otros lugares, en la plaza de Teopancazco. En esa época, siguiendo la propuesta de L. R. Manzanilla, se establecería en el 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 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” 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

1 L. R. Manzanilla, con base en la obra de Blanton, Feinman, Kowalewski y Peregrine (1996:1-7), define un gobierno corporativo de la manera siguiente: “[e]n 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, 2006b: 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).

fases son específicas para estos materiales, pues, a la fecha, no ha sido posible identificar indicadores de cambios a lo largo 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, misma que da inicio hacia finales de Tlamimilolpa. En palabras de K. Goldsmith (2000: 9-10):² “[e]l 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”.

Las figurillas cerámicas estudiadas por Fonseca se fecharon para los siglos IV, V y VI d.C., para la datación siguió 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 al parecer no presentan grafemas mas allá de pocos signos distintivos que se presentan en los tocados de banda ancha y que son de difícil interpretación. Las figurillas que portarían grafemas corresponden a la fase de transición Tlamimilolpa-Xolalpan o a una fase posterior. En esta época abundan las figurillas profusamente vestidas (Fonseca, 2008: 251-252), y es en estas últimas que se presentan los posibles grafemas. Las figurillas de la fase TMM muestran variados trajes y tocados; según propone Fonseca, posiblemente mediante los atavíos se señalaron los linajes de varios grupos sociales referidos.

El arqueólogo R. Millon clasificó a Teopancazco como un conjunto habitacional correspondiente al cuarto nivel socioeconómico, según su modelo. Las excavaciones recientes en dicho lugar mostraron, sin embargo, que allí se conjugaban las funciones diagnósticas de lo que actualmente se considera como un centro de barrio teotihuacano (Manzanilla, 2007b), 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 dirigido por la arqueóloga L. Manzanilla.

Algunos centros de barrio teotihuacanos fueron identificados y definidos con base en los resultados de las excavaciones de los arqueólogos 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 agrega otros posibles centros de barrio, que son Teopancazco, Tepantitla y, posiblemente, Yahualco. Estos conjuntos arquitectónicos presentan patios de congregación que rebasan las dimensiones de los patios más grandes de los conjuntos identificados en ocasiones como residenciales y habitacionales, como Tetitla u Oztoyahualco 15B:N6W3 (Manzanilla, 2006b: 488-490).

Manzanilla propone que los centros de barrio teotihuacanos fueron núcleos urbanos que pudieron funcionar como entidades intermedias entre los linajes y el Estado; cumplirían con funciones múltiples en una red de relaciones derivadas del intercambio y la redistribución de bienes (Manzanilla, 2006b:32). El conjunto arquitectónico de Teopancazco fue identificado 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”. En ese proyecto se evidenció que algunas de las unidades arquitectónicas que conformaban Teopancazco fueron probablemente

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'. La datación de las figurillas se basa 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.

ocupadas por artesanos que manufacturaban bienes de elite, en lo particular atavíos y tocados (Manzanilla, 2012: 47-48). Según indicadores arqueológicos diversos, como la planeación arquitectónica, las huellas de actividad preservadas en los pisos de estuco, la presencia de materiales procedentes de lugares como la costa del Golfo, y a que el conjunto carece de áreas de preparación de alimentos semejantes a las que son comunes en los conjuntos multifamiliares, Manzanilla (2009b: 29) 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”. Concluyó que posiblemente fue uno de los centros de barrio de Teotihuacan, pues allí se encontró evidencia de las funciones características de estos.³ Según escribe Manzanilla (2011: 14-15):

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.

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

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 Oztotahualco 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).

Según esta interpretación, Teopancazco fue un centro de barrio multiétnico periférico y la funcionalidad de los espacios arquitectónicos que lo componían difería de la de los 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 Teopancazco se llevaban a cabo en un solo conjunto arquitectónico (Manzanilla, 2009b: 29, 37).

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 elite, los conjuntos habitacionales y talleres artesanales y áreas de uso común (Gómez, *et.al.*, 2004: 166-167).

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, 2011: 12).

Manzanilla identificó sastrerías entre dos posibles templos de Teopancazco, en el sector este y norte. Al suroeste de la plaza ritual, habría “barracas” ocupadas por militares que resguardarían al barrio y, al sur de estos, un sector residencial. Al sur de la plaza ritual, en el lugar de las excavaciones realizadas por Batres, posiblemente se ubicaba el sector administrativo. Las funciones de los espacios que caracterizan a Teopancazco y que difieren de las que fueron identificadas en La Ventilla son entonces las barracas militares, además de “una alineación de cocinas-almacenes en el extremo norte y un probable sector médico al noreste” (Manzanilla, 2009b: 26-27; 2011: 14). Cabe la posibilidad que las diferencias funcionales entre Teopancazco y La Ventilla se deban a su vez a los contrastes funcionales entre un centro de distrito y un centro de barrio.

Especialización del conjunto

Teopancazco, según el modelo de estratificación social teotihuacana propuesto por René Millon, se ubicaría en un cuarto nivel en la escala teotihuacana, con un estatus socioeconómico intermedio (Millon 1976, 1981). A diferencia del modelo de Millon, propone Manzanilla que en general, los contrastes entre grupos sociales de la urbe estarían poco marcados y que en los barrios se concentraron las funciones de mediación entre los linajes y el estado teotihuacano (Manzanilla, 2006b: 32). Los representantes de la “elite intermedia” de conjuntos arquitectónicos como Teopancazco tendrían la función de relacionar al gobierno central con los artesanos del barrio (Manzanilla, 2009b: 24).

En Teopancazco los arqueólogos identificaron índices de actividades humanas de diversa naturaleza; estas incluían ceremonias e intercambios económicos que promovían las labores productivas que caracterizarían al barrio, como la manufactura de atavíos de elite, placas y bor-tones, 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, 2007a: 492-493).

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, 2009b), permite proponer como hipótesis que el sentido de los mensajes expresados por medio de grafemas de los distintos 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, se aprovecharían los muros y otros soportes de la comunicación visual, para generar y transmitir información pertinente para distintos grupos sociales y sus funciones en la estructura de la sociedad.

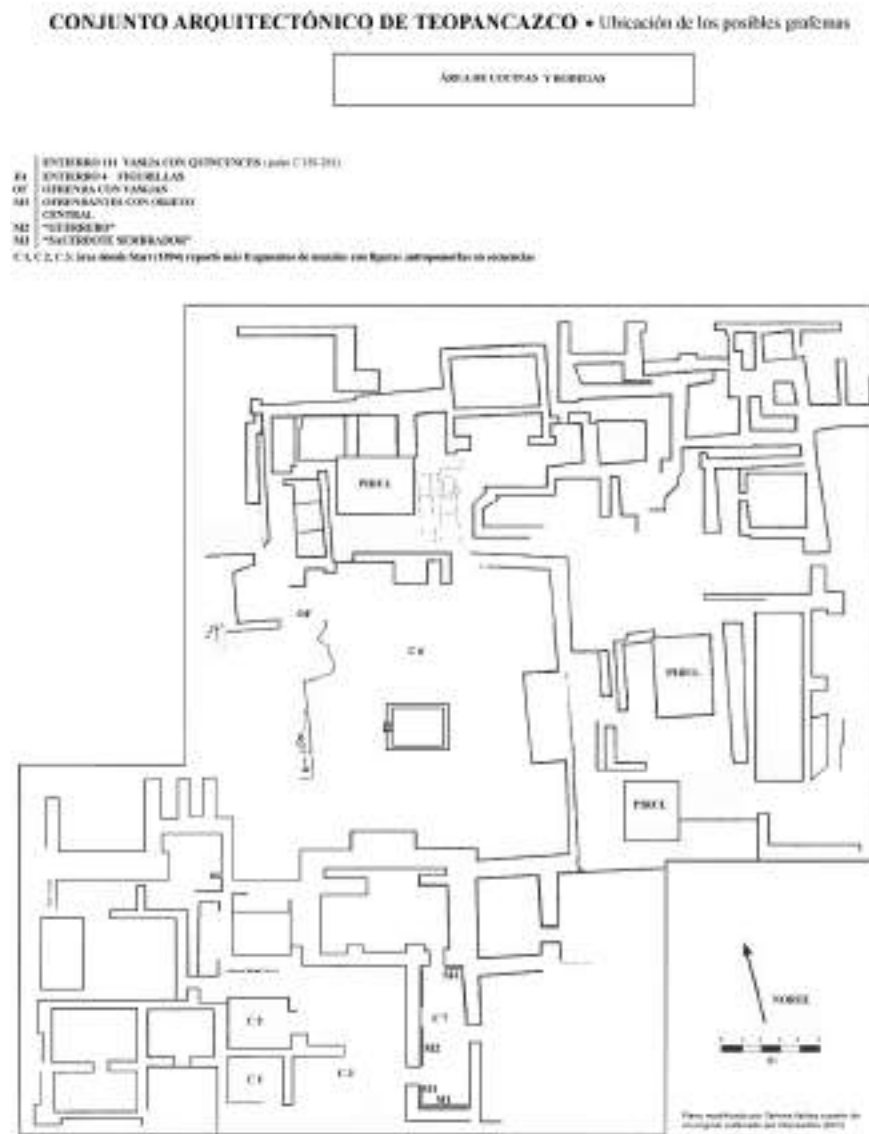
Como sucede generalmente en la plástica de la ciudad, varios sistemas de construcción de la imagen se combinaban en procesos plásticos concretos, en Teopancazco se recurrió preferentemente a un sistema de composición cuya función referencial básica se basaba en el iconismo, pero que incorporaría varios sistemas de notación simbólica. El Cuarto 1 de Teopancazco se encontraría en el sector administrativo del centro de barrio (Manzanilla, 2009b: 26); este último comparte con los posibles sectores administrativos de otros conjuntos arquitectónicos con diversas funciones, las pinturas murales con secuencias de ofrendantes.

Por otra parte, como se mencionó, los sectores funcionales que caracterizaban a Teopancazco como centro de barrio se concentrarían 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, 2009b: 29).

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

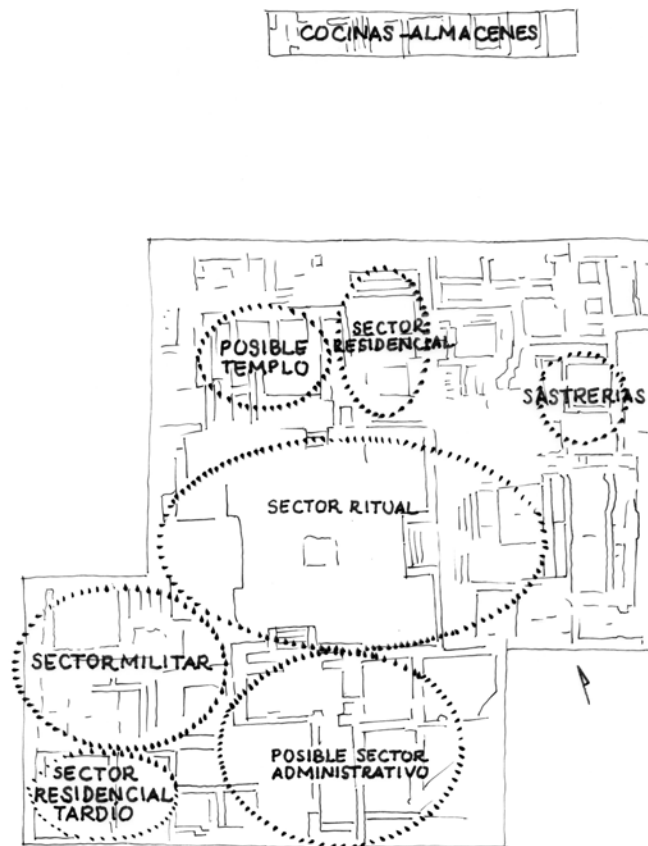


[Lámina 7. Plano de Teopancazco. Modificado por Tatiana Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón.]

L. R. Manzanilla describió los componentes funcionales del centro de barrio distribuidos en 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 elite.
 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, 2009b: 27).



[Lámina 8. Plano de Teopancazco con los sectores funcionales del centro de barrio según la propuesta de Manzanilla. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla y Gómez (Manzanilla, 2011: 14).]

Las composiciones con grafemas, como parte de procesos comunicativos instituidos, estarían determinadas en sus aspectos temáticos por las funciones sociales del lugar en el cual

sucedían los actos comunicativos, en este caso, el conjunto arquitectónico y áreas particulares. En el nivel urbano, esto último sería más claro en la pintura y escultura arquitectónicas. En Teopancazco como en otros conjuntos arquitectónicos, como ejemplo de lo anterior, tenemos que las escenas de ofrendantes se pintaron en un presunto sector administrativo. Pero en Teopancazco tenemos también que, aunque en las pinturas murales no figuran referencias al desarrollo de las actividades económicas asociadas con la producción del barrio, en los murales sí habría referencias a actividades en las cuales participarían bienes manufacturados en la sastrería local, particularmente los trajes y tocados de elite. Entre los restos de otra fauna como peces, tortugas armadillos, cocodrilos y cangrejos, allí se encontraron restos de aves y de moluscos del Pacífico y del Atlántico, modificados para su posible uso en la confección de complejos atavíos (Rodríguez Galicia, 2006 y 2010; Manzanilla *et al.*, 2011).

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, 2006b) (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 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 en alguna medida, al tema pictórico de las actividades realizadas por ofrendantes con atavíos plenos de motivos acuáticos (Manzanilla, 2006b: 492).

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

En Teopancazco los arqueólogos también hallaron restos de objetos de cerámica y figurillas de la costa del Golfo, además de 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”, especializados en la elaboración de atavíos de elite, que procederían de la costa del Golfo y posiblemente de la región de Tlaxcala y Puebla (2006a). Para obtener materia prima para producir y después distribuir sus productos, esos artesanos interactuarían con grupos sociales de distintos orígenes étnicos con los cuales conformarían cadenas de producción (Fonseca, 2008: 278). Manzanilla subrayó la especificidad de la ubicación “periférica” de Teopancazco en la traza urbana, contrastándola con la identidad de los barrios foráneos como el Tlailotlacan y el Barrio de los Comerciantes, los cuales “se encuentran en el anillo externo que rodea a la ciudad”. Teopancazco, a decir de la arqueóloga, sería un barrio de identidad teotihuacana, aunque allí se atestiguó una fuerte presencia de bienes culturales de la Costa del Golfo, los trajes elaborados en la “sastrería” serían para el consumo de “la elite intermedia del barrio”, representada por sacerdotes y militares. Manzanilla (2011:15) agrega que:

[...]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 funera-

rio, sino como guardias o militares (Manzanilla *et al.*, 2010; Solís-Pichardo *et al.*, 2010; Morales *et al.*, 2010).

Por otra parte, en un centro de trabajo pluriétnico como el que nos ocupa, habría una mayor proporción de extranjeros migrantes, que en otros conjuntos residenciales teotihuacanos y la cohesión social se dificultaría. A propósito, 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).

Un cohesión social débil, sin embargo, no se vislumbra en las imágenes de las pinturas murales, pues estos al parecer estarían allí para promover la coherencia de este barrio con la estructura funcional de la urbe. Las pinturas conservadas integran la referencia a 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 del Cuarto 1 y espacios anexos, promovían un orden y canon estético teotihuacano, entre quienes se incorporarían 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 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, y posiblemente era promovido desde conjuntos arquitectónicos como Teopancazco, puesto que allí se conservaron restos de pigmentos y de pinceles.⁵

Debido al registro de posibles grafemas, es posible proponer que en la pintura mural de los cuartos en los centros de barrios teotihuacanos se registraron 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. No hay evidencia de una articulación signica que sugiera valores fonéticos representados en el programa mural del Cuarto 1 de Teopancazco; pudo, sin embargo, tratarse del registro de un nombre personal de un personaje de culto cuya imagen estaba sujeta a restricciones culturales. Es posible que si el signo del centro compositivo del Mural 1 tuvo asignado un valor logográfico este fuera potencialmente comprensible de manera independiente a la lengua hablada por eventuales espectadores, siempre y cuando fueran competentes en la codificación; esto no implicaría que sectores amplios de la población tuvieran acceso al Cuarto 1 y anexos.

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).

5 L. Manzanilla, comunicación personal, noviembre de 2011.

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 arquitectónico. El Mural 1, dibujado por Adela 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” que figura 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”. 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 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, la identificación parece 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 mexicana 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 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 de los pintados en el recinto antes 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 contrastan 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 figuras de los murales parecen realizar ofrendas de líquidos, quizá entre estos pulque y semillas, a lo que puede interpretarse como 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 compo-

sición vista como una unidad de sentido: en el caso del “mural del guerrero”, posibles guardias militares formarían parte de la escena registrada.

Al parecer los fragmentos de murales registraron la participación de varios grupos sociales 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, que sugirió Seler, es que entre los murales de Teopancazco se pintaron individuos ataviados para un sacrificio relacionado con temas militares. 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 una 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” (2009b: 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, 2009b: 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 arquitectónicos en los cuales se pintaron tales composiciones. Al parecer esas escenas 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 actividades referidas en ambos casos son semejantes. Más adelante se contrastarán los atuendos pintados en murales de otros posibles centros de barrio.

El motivo circular del centro compositivo el Mural 1 parece estar constituido por atributos o grafemas que referirían al nombre del personaje al cual se rendía culto; se trataría en el último caso de un 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 de un nombre, en ausencia de su imagen; lo anterior hace suponer que el grafema pudo haber sido un objeto material. La estructura compositiva del posible grafema de bandas entrelazadas acompañado de 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

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

Hay, al menos, dos principios compositivos 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 usaría para representar a una entidad por medio de un nombre personal. Se trataría de una composición de Clase C, en la cual se recurrió a la sinécdoque, lograda por medio de atributos de identidad, en este caso un nombre personal, que funcionaba como índice que referiría al ofrendado. El nombre personal también tiene un estatus indéxico.

Desde los tiempos en los que Seler recorrió las ruinas, los restos de las imágenes se han deteriorado aún más; 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 encontraría pintado un numeral 8 (Cabrera, 1995a: 157). 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 estos es actualmente desconocido; tan 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 señalado que en Teopancazco, como en otros presuntos centros de barrio teotihuacanos, la composición arquitectónica estuvo determinada por el sistema político, ideológico, económico, productivo y de subsistencia de la estructura de gobierno (Fonseca, 2008: 277); sin embargo, esta hipótesis debe tomarse con cautela, pues el diseño arquitectónico y la función de un espacio se establecen según principios distintos, que no necesariamente coinciden; las funciones pueden, a través del tiempo, transformarse. 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 notación por medio de posibles grafemas, realizados en medios y soportes duraderos y destacados en la planeación de la arquitectura, como los muros de patios porticados y plazas de congregación de importante tamaño; así fue en La Ventilla y en Tepantitla. Los abundantes grafemas hallados en sectores administrativos de los centros de barrio teotihuacanos, constituyen también evidencia a favor de que el Cuarto 1 de Teopancazco se ubicó en el sector administrativo del barrio. Según la propuesta de Manzanilla, en el último lugar mencionado 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, 2009b: 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 de un gobierno central.

Las constantes compositivas de los murales con el tema de los ofrendantes, en los distintos sectores administrativos muestran que, en el nivel urbano, por medio de la pintura monumental, se promovía la cohesión entre edificaciones arquitectónicas designadas para cumplir con funciones semejantes; la uniformidad compositiva de la expresión pictórica y escultórica, al parecer, estaba determinada por la función del espacio arquitectónico y tal parece que por medio de cierto tipo de composiciones plásticas se establecía una caracterización funcional del

espacio. Esta última es una hipótesis que habrá que someter a comprobación para los distintos temas recurrentes en la pintura monumental teotihuacana; por lo pronto, es posible adelantar, a manera de hipótesis, que los ofrendantes en la pintura monumental, entre otros temas recurrentes en el contexto urbano, son un índice funcional en la arquitectura teotihuacana. Estos indicarían los sectores dedicados a determinadas actividades administrativas en distintos tipos de conjuntos arquitectónicos, pues no sólo se encuentran tales escenas en los muros de posibles centros de barrio y de distrito, sino en conjuntos con evidencia de haber tenido una importante función residencial. Los objetos portátiles con escenas de ofrendantes posiblemente podían habilitar otros espacios para funciones semejantes, a falta de pintura mural.

Los murales con ofrendantes, dentro de su intencionada uniformidad compositiva, muestran una diversidad que se ha interpretado como un índice de la identidad de cada barrio o conjunto arquitectónico en el cual se presentan. Por medio de la pintura mural con el tema mencionado, se integró a Teopancazco en un tejido de referencias pictóricas distribuidas en el nivel urbano, la cual, aún en la actualidad, permite diferenciar lo que se buscó expresar en otros conjuntos arquitectónicos por medio de la pintura mural con el mismo tema. La identificación de una diversidad de identidades sociales, derivaría de la comparación de los atavíos de las diversas imágenes de los ofrendantes.

La referencia a una coherencia funcional de los sectores con pinturas murales con el tema de ofrendantes, se marcaría mediante la estructura formal, que era el vehículo de la expresión temática, pero esa forma se asociaba con un sentido. Posiblemente, la diversidad que presentan los atributos de los distintos ofrendantes, referiría a una especificidad de las funciones de grupos sociales de cada conjunto arquitectónico en el cual hay pintura mural con este tema, pero también a una jerarquía de los personajes referidos, al interior de un mismo conjunto arquitectónico. Manzanilla sugiere que los trajes de los ofrendantes pintados en Teopancazco referirían al barrio de su procedencia. Aunque se conservan restos de este tema pintado en los muros de varios conjuntos arquitectónicos, el estado de conservación permite señalar que habría evidencia a favor de esta hipótesis en Teopancazco, en La Ventilla, en el sector correspondiente de Tepantitla y posiblemente en el de Zacuala. Se desconocen los motivos por los que en algunas ocasiones, los ofrendantes serían representados por medio de zoomorfos como aves, cánidos y felinos, pero tal vez se trató de referencias metafóricas o emblemáticas. Otras figuras cuya relación con los sectores administrativos habrá que observar son los polilobulados, pues está presente en los murales de varios posibles centros de barrio, incluido Teopancazco, y presenta una correlación con el tema de los ofrendantes.

Como se ha mencionado a lo largo de este estudio, una aproximación operacional al ámbito general de sentido de los posibles grafemas teotihuacanos puede realizarse desde las funciones sociales de los distintos espacios y soportes arquitectónicos y en general los medios plásticos. Como otro ejemplo de lo anterior, se puede mencionar que Manzanilla propuso que los sellos de cerámica serían un indicador de actividades administrativas de Teopancazco; se puede agregar que, seguramente, las actividades que involucraban el uso de sellos, contrastarían con las relacionadas con los murales con el tema de los ofrendantes.

En Zacuala, posiblemente algunos sellos de cerámica hallados por Laurette Séjourné estuvieron en algún momento en uso en un sector administrativo del conjunto, pero dadas las características del registro arqueológico no es posible demostrarlo, pues se desconoce si se trataría de contextos primarios o de relleno, salvo aquellos sellos hallados en tumbas. Es posible plantear como hipótesis, dada su función social específicamente administrativa, que salvo excepciones, los sellos teotihuacanos presentarían un inventario particular de grafemas y que este diferiría

del que se presenta en la pintura arquitectónica. Una excepción sería la figura del Dios de Las Tormentas, que se presenta tanto en sellos como en escultura y pintura arquitectónica y en contextos asociados con muy distintos grupos sociales. Es posible establecer alguna relación de esta figura con actividades administrativas cuando el complejo de signos identificados con su imagen aparece en los sellos de cerámica; cabe agregar que su uso como signo de notación no necesariamente implicaría su uso escriturario, ante todo porque salvo excepciones, esa imagen en contextos que podrían ser escriturarios, no suele presentar combinaciones de signos que sea posible asociar con un presunto fonetismo.

Funciones de las figurillas de cerámica

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 estas 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 índices de espacios en los cuales se llevaron a cabo actividades rituales. Fonseca (2008: 252) señala 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.

Son de importancia cardinal para 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 1966b, 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. 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 corresponden al sector norte y a espacios interpretados como la sastrería y el templo (Fonseca, 2008: 283). El interés del presente trabajo son las 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 mayormente de tipo doméstico y, en menor medida, proceden de algunas pocas 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 se encuentran en estado fragmentario y, por lo general, proceden de materiales de relleno y basureros. Es menos frecuente que aparezcan en contextos arqueológicos primarios;⁷ sin embargo, las que proceden de estos han sido suficientes para sustentar algunas hipótesis acerca de sus usos sociales. S. Riego (2005: 4) registró varias propuestas de los usos para los cuales estarían elaboradas las figurillas teotihuacanas:

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).

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).
- 5.5) 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, las vasijas de cerámica pintada, pero sobre todo las figurillas halladas en Teopancazco serían producidos o diseñados para su participación específica 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 más específica del edificio particular en el cual fueron encontrados. El diseño de estos objetos tampoco suponía que estuvieran expuestas de forma duradera en un lugar. Tal parece que el diseño de las figurillas estuvo determinado por las actividades rituales que se llevaban a cabo en espacios con distintas funciones y/o multifuncionales.

Fonseca realizó estudios pioneros que atañen al aspecto referencial de las figurillas de Teopancazco. En un estudio del género referido en las figurillas de este conjunto, la autora expresa dudas respecto de las hipótesis que afirman 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 fundamentalmente en unidades domésticas y rara vez en entierros, las figurillas teotihuacanas por definición no se localizan en sembradíos. Fonseca (2008: 43) considera que quizá algunas figurillas cumplieron con los propósitos antes enunciados; sin embargo no es posible generalizar sus funciones a causa del estado actual de los estudios de esos materiales. También cuestiona la identificación de deidades a partir de los rasgos diagnósticos de figurillas, debido a la diversidad de los atributos que se presentan en los tipos 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 interpretación de las figurillas como imágenes de individuos particulares, debido a la relativa uniformidad en los rasgos anatómicos; para verificar esta hipótesis se requiere de un estudio comparativo más detallado, pues hay signos gráficos específicos sobre las imágenes del cuerpo o del vestuario de ciertas figurillas.

Para Fonseca, por medio de las figurillas de Teopancazco fueron referidos seres humanos, no divinidades ni sus oficiantes de culto, como se acostumbraba en las pinturas murales. Sus argumentos son que en las figurillas no se registran, ni exaltan los atributos y símbolos divinos que están presentes en la pintura mural.⁸ En la última afirmación la autora no contempla imá-

8 Fonseca afirma que “[l]os atributos que la mayor parte de los investigadores reconocen como característicos de

genes como las variedades del Tocado de Plumas y el Tocado de Borlas, importante parte del ajuar de algunos posibles oficiantes de cultos, y presentes en la pintura monumental, vasijas y en los 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 las figuras con los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas suelen presentar tocados de borlas. Para abundar sobre este asunto, propongo una clasificación de las imágenes de los tocados teotihuacanos distinta de la de Z. Paulinyi (2001: 24-27), quien propone que la cantidad de franjas horizontales y la presencia de los penachos fueron indicadores de jerarquía en los tocados de borlas teotihuacanos. Paulinyi interpreta que en la urbe habría un “grupo de principales con tocado de borlas” organizado jerárquicamente y en cuya cúspide se encontraría el grupo que denomina “los señores con Gran Tocado”. La diferenciación jerárquica del grupo mencionado se marcaría en variaciones en los tocados. En el Gran Tocado se presentaría como distintivo un gran penacho de plumas, puntas de proyectiles, y la “versión más compleja” de una hilera de borlas que cuelgan de rectángulos o nudos, debajo de la cual se presentan franjas horizontales. En los tocados de menor rango las borlas colgarían de “objetos ovalados”. La jerarquía marcada en los tocados tendría correlatos en otras prendas de vestir de los miembros de este grupo social (Paulinyi, 2001: 24).

Aunque las observaciones de este autor relativas a la estructura de los tocados de borlas son certeras, los rasgos de las figurillas teotihuacanas, además de la pintura mural con el tema de ofrendantes, permiten agregar que la estructura de las imágenes de los tocados de las más altas elites es más compleja. El indicador básico en los tocados de una muy alta jerarquía social teotihuacana en general, parece ser el penacho de plumas, pero los tocados con estos últimos presentan varios atributos particulares uno de los cuales son las borlas, pero también hay trilobulados, círculos, flores, gotas, figuras solares, figuras zoomorfas, el triángulo y trapecio y otros elementos, o combinaciones de los anteriores. En la estructura de los variados tocados con grandes penachos, en efecto, puede haber más de una franja horizontal con diversas figuras, pero además hay otros componentes diferenciadores de importantes tocados que Paulinyi no menciona y que son relevantes en Teopancazco: se trata de los posibles grafemas que en algunos casos aparecen en la franja central del tocado o al centro de la base del penacho de plumas y que presentarían información distintiva adicional. Esto es válido no sólo para imágenes de 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,

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” (Fonseca, 2008: 185).

9 Fonseca (2008: 227) 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”.

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 [...]” (Fonseca, 2008: 228).

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 en las variantes de los tocados de plumas que mencioné más arriba, los que podrían 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 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 también 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 evidenciarían que también en la plástica de Teotihuacan se registraron prácticas semejantes. A finales de la fase Tlamimilolpa, variedad de posibles grafemas comienzan a hacer aparición en las figurillas. En fases anteriores algunos posibles grafemas aparecen en las figurillas con Tocado de Banda Ancha.¹¹ Como en las imágenes realizadas en otros medios y soportes plásticos, en las estructuras compositivas de las figurillas de cerámica, 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 estudio se hallará evidencia útil para tal objetivo.

Funciones de los sellos

En el caso de las imágenes selladas, los encargados de imprimir los sellos posiblemente no serían los artesanos que elaboraron las imágenes, sino personajes relacionados con la administración de sectores de la urbe. El que imprimiría el sello sólo utilizaría 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 estas últimas se encuentran posibles grafemas compuestos e imágenes que parecen ser de base compositiva más bien icónica, que aparecen en los sellos de distintos conjuntos arquitectónicos.

Es necesario observar si hay índices de que el repertorio de las imágenes en los sellos se presenta en otros soportes de la imagen, y si hay diferentes repertorios según el conjunto arquitectónico de procedencia. Por ejemplo, el corpus de sellos de Teopancazco presenta figuras que es posible identificar en la pintura mural de varios conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, no así los sellos procedentes de otros edificios. Es posible también que distintos recursos de referenciación fueran utilizados en las imágenes de los sellos, pues podría haber signos de notación

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).

que utilicen recursos de tipo simbólico, mientras que algunos sellos utilizarían figuras que referirían por medio de recursos del iconismo.

Aunque no es el caso de los de Teopancazco, entre los sellos teotihuacanos publicados hay posibles grafemas compuestos, es en este tipo de imágenes que es posible buscar evidencia de fonetismo. En el caso de los sellos con grafemas indivisibles, 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 servirían para propósitos diversos. Algunos de estos soportes presentan imágenes que estarían expuestas 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 previstas para funciones muy específicas y probablemente tenían un periodo de agencia en ciclos de comunicación de corta duración.

Antiguo Sector Ritual. Fase Tlamimilolpa

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



[Lámina 9. Vasija del Entierro 111 de Teopancazco. Imagen según Manzanilla (2006b) fig. 10.]

La vasija cuya fotografía se presenta en la lámina anterior 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 sería 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

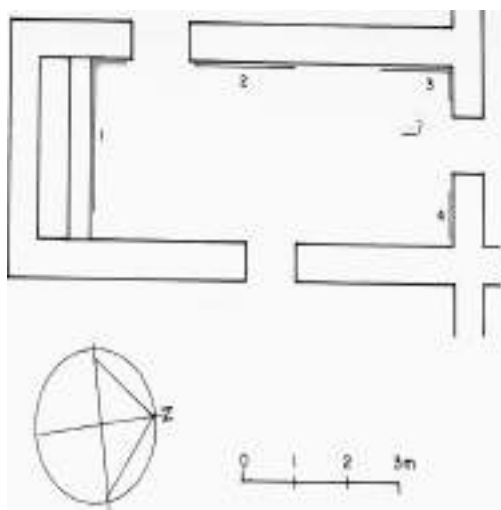
Posibles grafemas en la superficie de la vasija del Entierro 111

TPZ VA SHC (L 162 QUINCROSS 1986 +...)

Sector administrativo. Fase Xolalpan

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

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



[Lámina 10. Alzado del Cuarto 1 de Teopancazco. Dibujo según B. de la Fuente (1995: 156).]

Cuarto 1, Mural 1. Sector administrativo

Cabrera (1995) reporta que los murales de Teopancazco actualmente se encuentran en muy mal estado de conservación, lo cual dificulta su visibilidad. Sin embargo, dos de ellos son conocidos a partir de los registros de Antonio Peñafiel, publicados por Manuel Gamio en 1922 y por los dibujos de Adela Bretón los cuales, en opinión de Seler, son inexactos. 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 estaría relacionado con esa actividad, como imagen del objeto al cual se ofrenda. Podemos ver las imágenes de los ofrendantes, pero no se muestra el aspecto visual del ente al cual fue dirigida la acción. No se ha identificado un objeto similar a la de dicho centro compositivo en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Teotihuacan, sin embargo, lo último siempre podría deberse al uso de materiales perecederos para la elaboración, aunque se puede también proponer que se trataría de una referencia conceptual a un nombre personal.

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 parte de ese signo *ollin*, según el mismo autor, estaría conformado por 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 (1985) retomaría la identificación del signo *ollin* en el mural de Teopancazco.

Para la interpretación del significado de la figura teotihuacana 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 (Von Winning, 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 autores 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. Si se trata de un grafema, su valor no necesariamente derivaría de su figura; pero es necesario aclarar que esa figura en particular no se presenta en Teotihuacan en contextos calendáricos, por tanto, la continuidad en el supuesto valor de la figura en la cultura teotihuacana y la mexicana no se sostiene.

En las imágenes de los tocados de los ofrendantes 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 mexicana” (Seler, 1992: 185). También con base en la imaginaria mexicana, 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 Este 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.

Años más tarde, el historiador del arte G. Kubler describió la actividad que realizan los personajes del Mural 1 como una “ofrenda de libaciones”. Consideró que el cartucho que rodea la imagen del centro compositivo representa rayos solares. Kubler (1962: 68; 1967: 10) 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 llamado jaguar teotihuacano.

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–. Kubler afirmó que algunos motivos teotihuacanos, entre los cuales están las figuras identificadas con estrellas de mar y las conchas, probablemente tenían la función de adjetivos, y consecuentemente referirían al océano (Kubler, 1967: 6). Fue con base en esta propuesta de Kubler que Manzanilla (2009b: 27) identificó en el Mural 1 de Teopancazco a los “Sacerdotes del Océano”.

En una propuesta distinta elaborada recientemente, Ch. Helmke y J. Nielsen, se argumenta 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

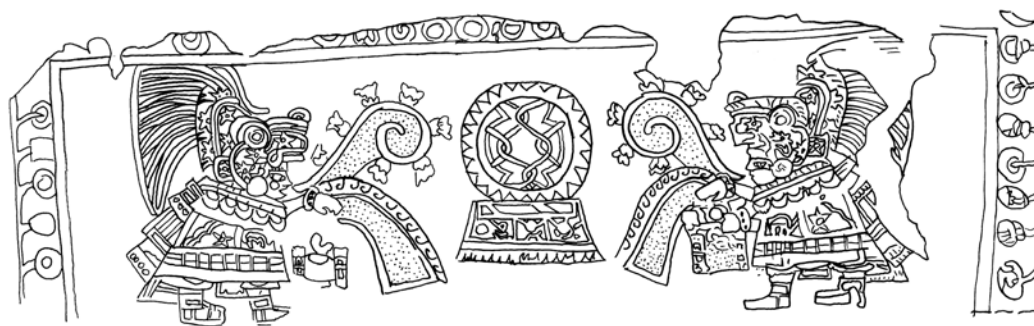
13 En la cultura mexicana la Luna está relacionada con el conejo, la borrachera y el pulque (Miller y Taube 1997: 118).

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).

Como antes se mencionó, los asuntos que tratan los murales de Teopancazco pudieron estar determinados, de manera indirecta, por la necesidad de cohesión cultural en un barrio pluriétnico, pues las referencias a bienes exógenos están plenamente integradas 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, pero siempre según la norma teotihuacana, aunque algunos personajes muestran en la vestimenta materiales exóticos. 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 son elementos relacionados con el agua en el ámbito de la plástica teotihuacana. En los murales conocidos como “sacerdote sembrador” de Teopancazco hay menor despliegue de motivos acuáticos, aunque este tema sigue siendo el principal en el ajuar, las referencias acuáticas parece que estaban ausentes a la figura del “guerrero”, sin embargo una de las volutas asociadas con esta figura presenta grecas en ocasiones relacionadas con las imagen del líquido. 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 estos en la actividad denotada. No se han identificado rasgos que señalen heterogeneidad étnica en las imágenes de los personajes de los murales, pues en los muros de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos que no se consideran pluriétnicos se presentan temas semejantes, con los mismos esquemas compositivos y con variaciones en componentes específicos.

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, 2014: 85; en prensa), con lo que el nombre de esa locación tendría sentido desde tiempos teotihuacanos. Si los autores tienen razón, el vestido teotihuacano sería un soporte de grafemas toponímicos y no sólo de nombres personales, apelativos y cargos; es necesario verificar esta hipótesis conforme la evidencia arqueológica lo permita. A continuación se reproduce el dibujo de F. Starr del Mural 1 de Teopancazco.



[Lámina 11. Interpretación del Mural 1 de Teopancazco. Los posibles numerales están registrados de manera distinta al dibujo de Peñafiel. Dibujo según Starr (1894).]

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 del dibujo publicado por Starr se podría deducir 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 sostengan la propuesta del arqueólogo. Las imágenes seleccionadas por Caso se reproducen en las dos láminas que siguen. 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 12. Réplicas del glifo Bandas Entrelazadas. Redibujado por Z. Ramos, según Caso (1967: 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. Es necesario subrayar que las imágenes descontextualizadas no representan pruebas de las funciones de sus componentes. Con otros ejemplos, años más tarde Langley (1986) señalaría que en las imágenes teotihuacanas hay evidencia del uso de la numeración en el sistema de puntos, además del sistema de puntos y barras. Volviendo a las interpretaciones de Caso, en la publicación de 1960 el arqueólogo presentó la siguiente réplica del “glifo Bandas Entrelazadas”, y le asignó el valor de /tigre/ (Caso, 1960: 57-58), sin embargo, en tanto no presenta numerales, no es posible sustentar que se trataría de un signo del *Tonalpohualli*.



[Lámina 13. Otras réplicas del glifo Bandas Entrelazadas. Redibujado por Z. Ramos, según Caso (1960: 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, incluidas las calendáricas.

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 la referencia a una entidad de culto por medio del recurso de la sinécdoque.

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 ese fragmento de mural procedente del Conjunto del Sol, aunque en este caso no se trata de una escena de ofrendantes ante un objeto de culto, sino de imágenes de ofrendantes en posición frontal, compuestos por algunos elementos distribuidos de manera que conforman referencias antropomorfas, y 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 y que posiblemente integra un numeral 1; se trataría de una combinación de elementos que está relacionada con las imágenes del Dios de las Tormentas y del “Jaguar Reticulado”.

Si el Ojo de Reptil ciertamente presenta con frecuencia numerales insertos (Langley, 1986), esto sería evidencia a favor de la hipótesis de que el grafema en la posición del rostro del mural del Conjunto del Sol integra un numeral 1 en el centro. En tal situación, se podría tratar del nombre calendárico de un personaje distinto del que identificó Caso en el mural de Teopancazco, aunque ambos compartirían en su nombre el elemento Bandas Entrelazadas. El Mural 1 del Pórtico 18 del Conjunto del Sol, no sólo presentaría un nombre calendárico, sino también otro tipo de nombre, registrado por medio de un grafema central en el centro del tocado de plumas. El grafema del rostro y del tocado, juntos, podrían haber registrado un grupo nominal. La cabeza se asocia con referencias a nombres propios y cargos en la plástica y escritura de origen prehispánico del México central. En el posible grafema del Mural 1 de Teopancazco, el grafema con entrelaces corresponde a la totalidad del ente de culto.

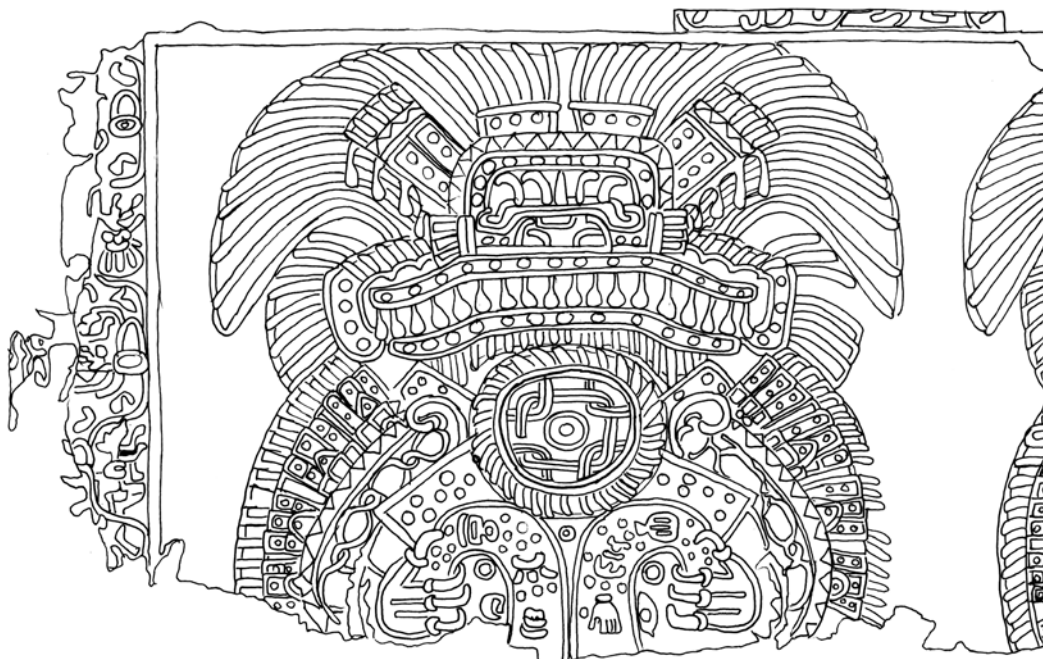
Posibles grafemas en el mural del Conjunto del Sol

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?)



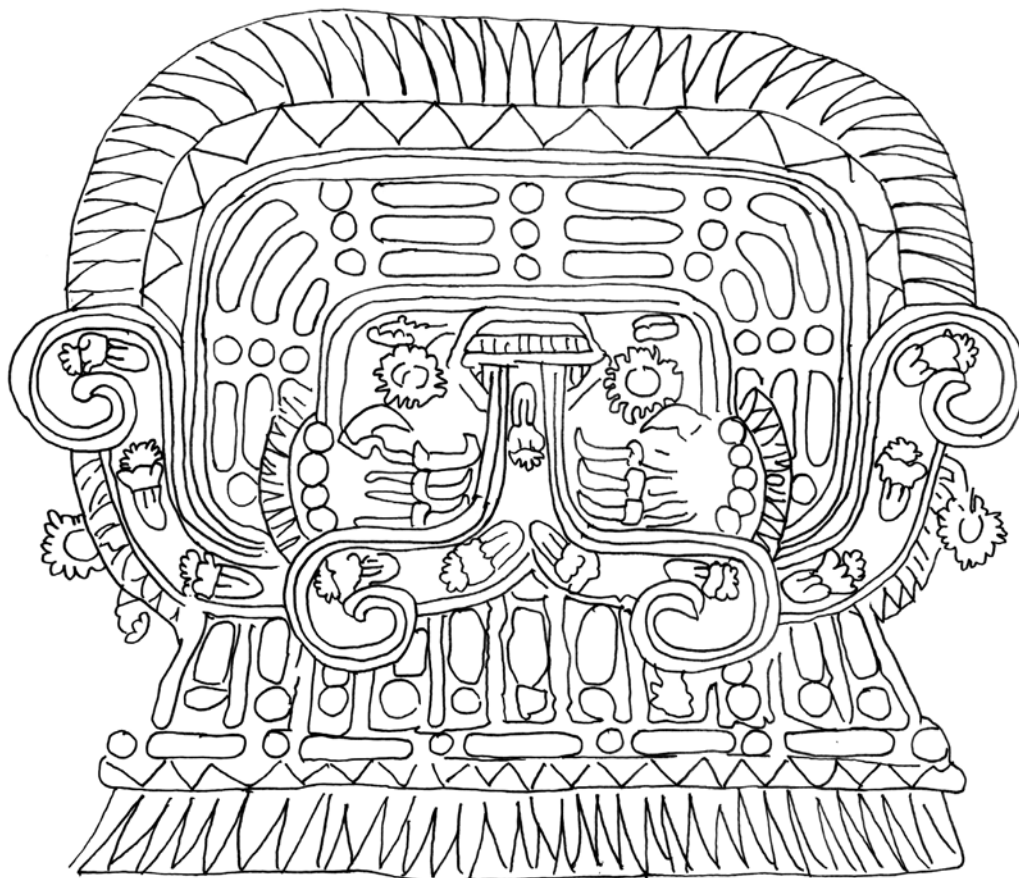
[Lámina 14. Figura frontal pintada en el Conjunto del Sol. La posición de la cabeza está ocupada por el Signo Bandas Entrelazadas. Detalle del Mural 1, Pórtico 18, Conjunto del Sol, Zona 5A. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973: fig. 124).]

Langley consideró que tanto la configuración más “cercana al quince” 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), en ningún caso se trataría de grafemas.

Existen más muestras de la pintura monumental teotihuacana en las cuales el lugar anatómico de la cara de una figura antropomorfa estaría 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 caracterizó la referencia a algunos personajes de culto, los cuales pueden presentarse como ofrendantes o, más bien, entes propagadores de bienes.

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, por medio del grafema reticulado, o 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 15. Detalle de mural de Techinantitla. Dibujo de M. Ferreira.]

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. La composición presenta una 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 posibles 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 los ofrendantes referidos en estas composiciones formaban parte de varios grupos sociales que se caracterizaban, en un caso, por las referencias al felino, y en otros casos, a otros valores culturales, como las aves, los rombos y los elementos con forma de sierra de Tepantitla. 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 los murales del Conjunto del Sol, Techinantla y Tepantitla, servían posiblemente para designar mediante recursos de tipo emblemático, es decir, mediante la sinécdoque, a un personaje de culto y tal vez simultáneamente también a nombres propios, de esta manera era posible reconocer a las entidades que se pintaban en el centro de algunas composiciones.

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

1. Por medio de grafemas antepuestos a figuras de personajes a los cuales nombrarían.
2. Por medio de grafemas colocados en la posición de la cabeza de figuras antropomorfas, zoomorfas o híbridas.
3. En forma de grafemas colocados 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 a 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.

Quedaría pendiente la argumentación acerca de que también se nombraría a un personaje por medio de la figuración de sus atributos.

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:

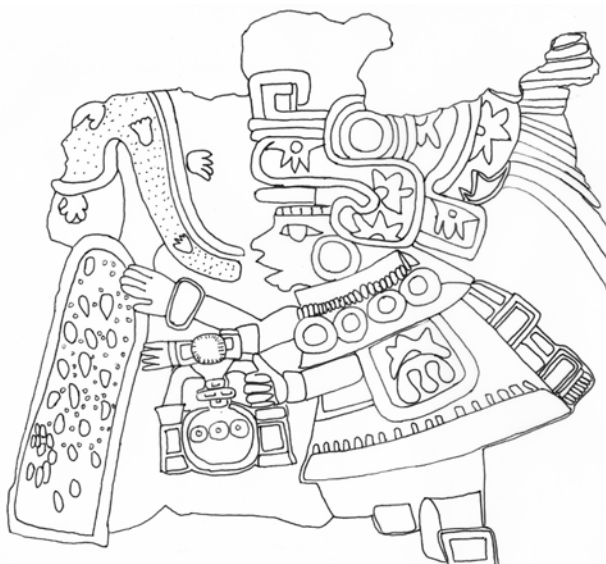
Posibles grafemas de los atavíos de los ofrendantes del Mural 1 de Teopancazco

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

Individuo pintado en el fragmento más completo del mural conocido como “sacerdote sembrador”, cuyo dibujo se muestra en la lámina 17, muestra a la figura portando un recipiente de forma circular, que difiere de la bolsa con la que comúnmente se representan los personajes teotihuacanos identificados como sacerdotes u ofrendantes.



[Lámina 16. Fragmento de mural del Cuarto 1 Sacerdote Sembrador. Redibujado por M. Ferreira, según A. Bretón en B. de la Fuente (1995: 159).]

En el Sector 2 de La Ventilla 1992-1994, se conservó una pintura sobre piso con una figura 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. La semejanza entre los recipientes pintados en Teopancazco y en La Ventilla, posiblemente indican alguna relación entre los oficios o actividades pintadas en ambos lugares. Al parecer, los ofrendantes pintados en Teopancazco se presentan en el acto de verter líquidos con semillas. Tal vez 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 referirse al humo del incienso, aunque este tipo de volutas en la plástica teotihuacana han sido comúnmente interpretadas como la representación del sonido (Ibarra, 2004; Colas, 2011).



[Lámina 17. Imagen pintada junto a un drenaje cercano a la Plaza de los Glifos. Dibujo de M. Ferreira).]

En la escena pintada en Teopancazco figura el acto de tirar líquido con semillas; en La Ventilla el de derramar semen o sangre 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 relacionarían las acciones referidas en las imágenes.

Los arqueólogos han obtenido evidencia química del vertimiento de libaciones en la plaza ritual de Teopancazco que dejaron un enriquecimiento diferencial de la composición de algunos pisos de estuco; por lo tanto, como observó Manzanilla (Manzanilla, 2007b: 451), se puede suponer que en la pintura monumental teotihuacana se hacía referencia a actividades rituales llevadas a cabo al interior de conjuntos arquitectónicos específicos, cuyo sentido Manzanilla interpreta como “actos de propiciación de la fertilidad”.

Lo anterior estaría en contra de que el objeto pintado al lado de la figura antropomorfa en el piso de La Ventilla pudiera haber funcionado como 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 sangre o 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 cuya base referencial se basaba en relaciones entre componentes definidas por el iconismo, pero que incorporan posibles referencias antroponímicas en los tocados y el 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, la figura del felino y el “glifo turquesa” sobrepuesto al numeral 8, que acompañan a la figura antropomorfa de la Lápida de Bazán (Caso 1942: 153).



[Lámina 18. Lápida de Bazán. Dibujo de M. Ferreira.]



[Lámina 19. Detalle de la Vasija de Calpulalpan. Dibujo de T. Valdez.]

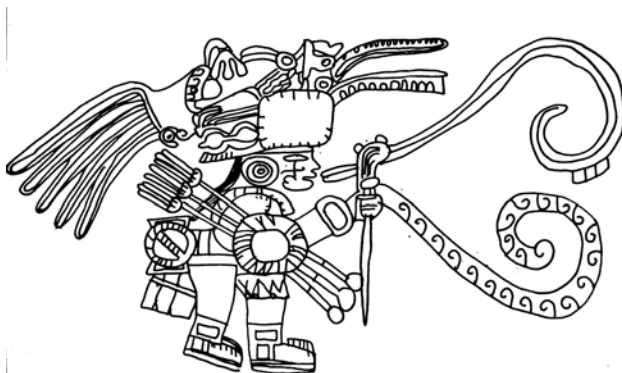
Como se puede ver a partir de la comparación de las figuras en las dos láminas anteriores, los atuendos de los personajes difieren de manera probablemente significativa.

Cuarto 1, “Mural del Guerrero”. Sector administrativo

Se mencionó que, 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 en actitud de avanzar; mientras emiten algún sonido con la boca y una sonaja que portan en la mano; las figuras fueron tempranamente identificadas por Seler como guerreros. Una de las volutas se origina en la sonaja que porta el personaje 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 los 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 también de imágenes en las cuales se mostraron las diversas funciones de los participantes en un único acto ritual, jerárquicamente organizado.

Entre los murales de Teopancazco no hay rasgos que señalen contrastes étnicos, como sí ocurre en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos; por ejemplo en Tetitla se han identificado rasgos mayas en la pintura mural y en la cerámica. En Teopancazco, las vestimentas pintadas en los murales se encontrarían en el marco de cánones de vestido típicamente teotihuacanos; con excepción de la imagen del “guerrero”, presentada en la lámina anterior, cuya precisión en el dibujo no es posible verificar pues no se ha conservado el mural original. Como se mencionó más arriba, la uniformidad en el registro de la vestimenta que identificaría a las figuras como “teotihuacanas”, pudo haber sido un factor promotor de cohesión social al interior de un barrio multiétnico.



[Lámina 20. Fragmento de mural. Cuarto 1. Dibujo según Starr (1894).]

No es posible reconocer grafemas en el dibujo del “Mural del guerrero”.

Sellos. Todos los sectores funcionales, incluido el posible sector administrativo

14 Fernando Ibarra (2004: 5, 25, 77) 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.

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 representarían palabras por medio de recursos meramente logográficos, sin que sea posible descartar por principio el fonetismo, puesto que algunos parecen constituir signos compuestos o pudieron funcionar como signos de tipo emblemático que actuarían a manera de sinécdoque para referir a *algo* por medio de sus atributos.

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 imágenes de sellos de cerámica procedentes de Yayahuala y de Tetitla publicadas por Séjourné (1966a: 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 y registrados en espacios con funciones diversas, sellos de cerámica con distintos motivos. La arqueóloga propone que los motivos reproducidos en la lámina que sigue pudieron ser particularmente relevantes en el conjunto arquitectónico de Teopancazco.



[Lámina 21. Sellos de Teopancazco. Redibujado por T. Valdez, según F. Botas en Manzanilla (2009b: 28).]

Los sellos de cerámica son materiales arqueológicos 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 (2009b: 27), posiblemente representaba a grupos sociales foráneos.

Los cuatro motivos señalados por Manzanilla como *emblemas* de grupos sociales aparecen también entre el registro visual 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 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 siguiente, aunque cabe la posibilidad de que los puntos formaran parte de la anatomía del zoomorfo referido.



[Lámina 22. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a) fig. 56, 58.]

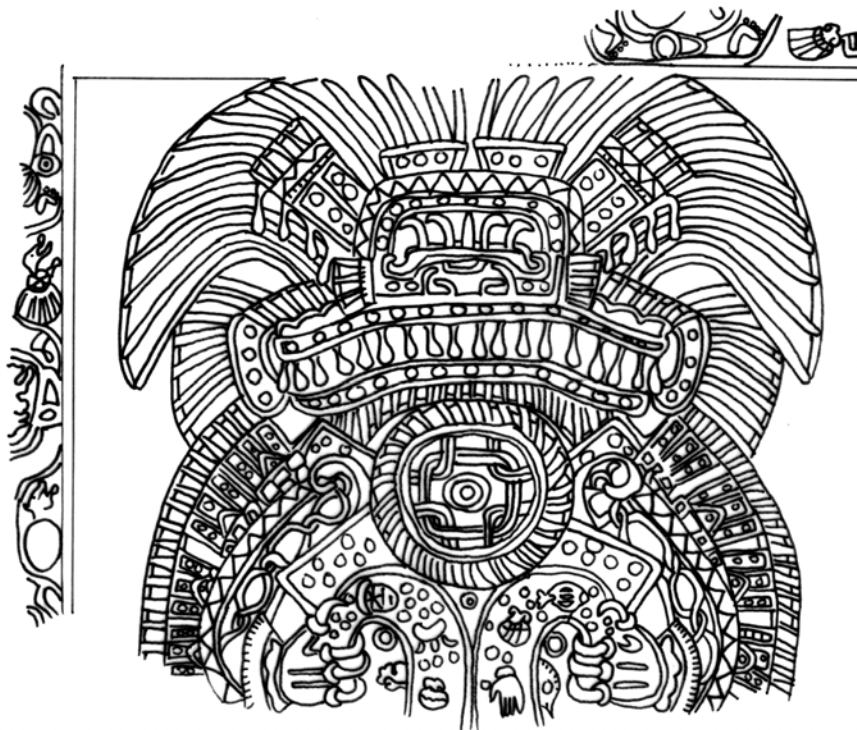
En la lámina que sigue se presenta el inventario completo de motivos que los arqueólogos encontraron entre los sellos de Teopancazco durante las excavaciones dirigidas por la Dra. Manzanilla. Además de los cuatro motivos señalados por la arqueóloga como imágenes de posibles grupos sociales, se puede observar que hay un motivo almenado que se ha sido identificado con la vestimenta de grupos militares (García-Des-Lauriers, 2000:148-154). Sellos con semejantes motivos almenados pudieron haber sido usados para marcar los bordes de los bragueros de militares, lo cual aportaría evidencia a la presencia de un contingente militar en el conjunto arquitectónico. Otros motivos presentes en los sellos también pudieron haberse usado para estampar los vestidos; sobre todo cuando se trata de motivos que no están distribuidos en formatos que semejen grafemas, aunque también cabe la posibilidad que los sellos se usaran para marcar otras superficies.

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



[Lámina 23. Ejemplos de sellos de stampa de Teopancazco. Redibujado por M. Ferreira, según F. Botas en Manzanilla (2011: 18).]

El motivo de círculos con gotas de uno de los sellos de Teopancazco bien podría haber servido para estampar la vestimenta y así caracterizar a otro grupo social de las altas elites, 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 que sigue.



[Lámina 24. Detalle del Mural 1, Pórtico 18, Conjunto del Sol. Redibujado por M. Ferreira según Miller (1973, fig. 124) y detalle de un mural de Tetitla, Cuarto 11, según B. de la Fuente (1995: 309).]

Algunos motivos considerados por Langley como “signos de notación” se encuentran representados entre los sellos de Teopancazco, mientras que otros no están catalogados y son poco frecuentes o sus réplicas están ausentes del todo en otras muestras de posibles grafemas teotihuacanos, lo cual podría ser un índice de la presencia de distintos sistemas semióticos entre el inventario de los signos que presentan los sellos.

Al parecer el posible uso del soporte y la coherencia temática de algunos componentes indicarían 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, parece tratarse de una mera presentación de figuras que conformarían conjuntos temáticos.

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 como la representación naturalista de una planta, y la “flor de cuatro pétalos” o “Quatrefoil”, signo del cual el autor no asegura su función de notación.

La presencia de motivos con forma de flor en figurillas de cerámica no asegura que se trate de la referencia a 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 o símbolos de estatus, que se colocarían en posiciones establecidas y servirían para marcar distinciones entre los tipos de tocados. 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, que sus componentes constituyen una unidad de significación, y se presentan en diferentes muestras ya sea 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 (1959: 81) publicó varios dibujos de sellos en los que aparecería el signo. La autora considera que se trata de imágenes del “peregrino teotihuacano con su báculo”. 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, por la mera figuración de la cabeza de un anciano.

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/

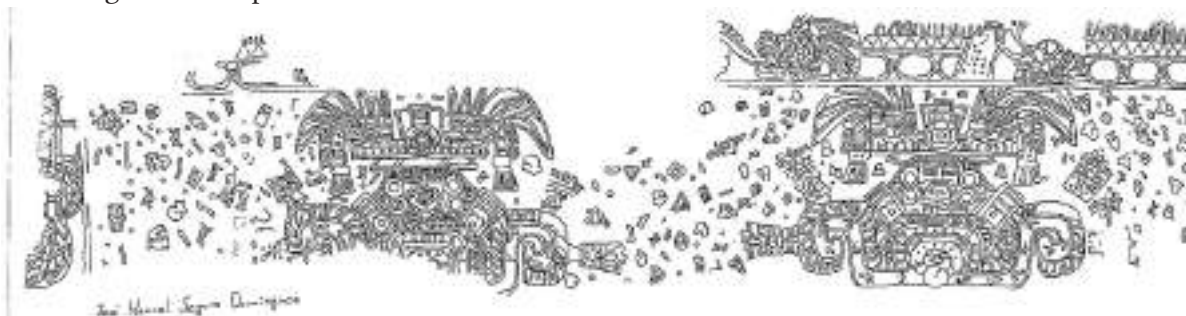
En el catálogo de Langley sólo aparecen de cuerpo completo los motivos del ave, la mariposa y la serpiente. En el resto de los supuestos signos de notación representados por medio de figuras de animales, tan sólo se muestran las cabezas. La razón de que algunos posibles grafemas aparezcan como cabezas,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

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; sin embargo, el hecho de que aparezca sobre un sello justifica su inclusión en un *corpus* de posibles grafemas.

En la lámina siguiente, se presenta un dibujo del mural procedente del Cuarto 23 del Conjunto de Sol; en el que se puede apreciar un motivo que semeja al sello /d/, marcado con un círculo. Varios de los elementos que en la imagen rodean al elemento antropomorfo, forman parte de un conjunto 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 lo que podrían ser referencias a pequeñas ofrendas.

Tanto en el mural del Conjunto del Sol, como en los incensarios, aparecen motivos identificados como signos de notación y grafemas, 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 esta es una hipótesis que habrá que someter a comprobación en trabajos posteriores. Posiblemente en el mural del Conjunto del Sol no se figuraron grafemas esparcidos alrededor del motivo antropomorfo, como sugiere el nombre que se le impuso al mural, sino que rodean a las figuras antropomorfas, figuras –de bienes y mantenimientos–, y/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 25. Fragmento de mural. Conjunto del Sol, Cuarto 23, murales 1-3. Redibujado por M. Segura, según Berrin (1993).]

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 Teopanazco:

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)

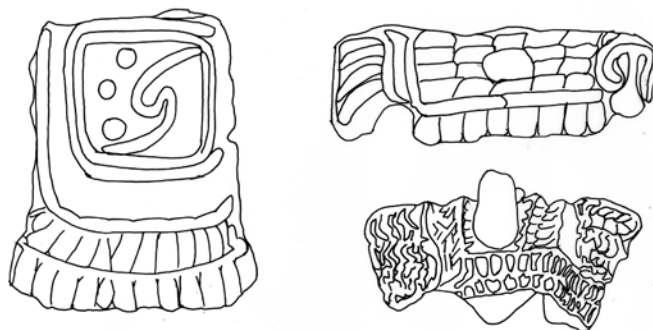
TPZ SE GD (L 162 QUINCROSS 1986)

Al menos ocho de los trece motivos que figuran entre los sellos de Teopancazco pueden por motivos distintos, ser correlacionados con 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

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.



[Lámina 26. Escudo y detalles del tocado de un par de figurillas de un entierro infantil de Teopancazco. Redibujado por M. Ferreira, según Manzanilla (2009b: 33).]

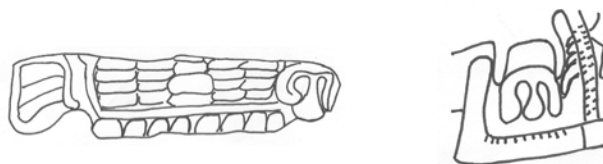
Conforme a la propuesta de distribución funcional del espacio arquitectónico de Teopancazco, las figurillas de cerámica del Entierro 4 se encontraron en el sector del barrio que albergaba viviendas de personal militar (Manzanilla, 2009b: 27). Los oficios representados por medio de los vestidos de las figurillas completas se interpretaron como los de un guerrero y un sacerdote.¹⁵ 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 que es común en las imágenes de escudos

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).

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

encontrados en diferentes conjuntos arquitectónicos, no caracterizaría a Teopancazco, sino a un grupo social pan-teotihuacano; 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 que sigue.



[Lámina 27. Detalle del dibujo del mural 1 de Teopancazco con trilobulado y un elemento de las figurillas del Entierro 4 de Teopancazco. Redibujado por M. Ferreira, según Manzanilla (2009b) y B. de la Fuente (1995).]

El signo trilobulado que se presenta en varias combinaciones y contextos plásticos, entre estos los posibles topónimos de Techinantitla, los atavíos y parafernalia figurados en el *mural del guerrero* y en la figurilla del Entierro 4, son distintos; por lo tanto, es posible que no refirieran al mismo grupo social, también cabría la posibilidad de que un mismo grupo social vistiese con diferentes ropajes en ocasiones distintas. Los atavíos de los personajes que portan parafernalia bélica pintados en los distintos conjuntos teotihuacanos difieren entre sí, como en el caso de los murales de ofrendantes; esto puede responder a motivos diversos.

Fonseca (2008:115-116) propone que los que ejercían el oficio de guerreros en Teotihuacan pudieron pertenecer a diversas etnias, lo cual se manifestaría en “el tipo de atavío o símbolo que portaban”. Para intentar confirmar la hipótesis de que en las imágenes visuales de Teotihuacan, por medio de los trajes asociados con oficios se estarían representando diferencias étnicas y no, por ejemplo, jerarquías o castas relacionadas con oficios adscritas a determinados conjuntos arquitectónicos, es necesario realizar un estudio en el cual se correlacionen imágenes de posibles atavíos relacionados con oficios, con las locaciones de las cuales proceden las imágenes y con la evidencia disponible acerca de la composición étnica de la población de dichas locaciones; una vez llevada a cabo esa clasificación, se requeriría correlacionar los resultados con los elementos considerados marcadores de etnicidad en el vestido.



[Lámina 28. Imagen identificada como un escudo con un elemento arquitectónico sobrepuesto. Redibujado por M. Ferreira, según Conides y Barbour (2002: 415).]

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



[Lámina 29. Tepantitla, Cuarto 5, Mural 3. Dibujo según B. de la Fuente (1995: 257).]

Volviendo a los posibles grafemas de 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, como es el caso del mural que se reproduce en la lámina 32.



[Lámina 30. Mural 2 del Pórtico 2 de Zacuala. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 324).]

Séjourné publicó algunos dibujos con 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 siguiente. 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 señalaría cierta uniformidad con los signos gráficos que caracterizaban algunos de los atavíos militares teotihuacanos.



[Lámina 31. Imagen de un escudo realizada en cerámica. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966a, 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 en la superficie de los escudos podría 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, como se trata de objetos portátiles, las imágenes que en estas se presentan, podrían caracterizar a otros sectores funcionales o incluso a otros conjuntos arquitectónicos; por lo que 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 lo que podría ser una escena en la que interactúan una serpiente y un ave. Esta última fue identificada como *garceta del golfo* (Manzanilla, 2006b: 27). El ave se muestra sobre la serpiente, razón por la cual se ha interpretado que fue atrapada por el ofidio (Manzanilla, 2003a). En la lámina siguiente se puede ver un dibujo de la vasija de Teopancazco.

17 En una ofrenda de la plaza principal de Teopancazco los arqueólogos hallaron 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, 2003a: 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 del Templo Mayor. Linda R. Manzanilla, comunicación personal, abril 2011.



[Lámina 32. Vasija con la figura identificada como garceta del golfo. Dibujo de T. Valdez a partir de fotografía tomada de Manzanilla (2003a: 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 según cánones teotihuacanos. También puede presentarse con figuras antropomorfas y esteras, en las que 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 33. Dibujo sobre una vasija. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b: 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 la posición del

grafema en relación con la figura y 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 34. Posible nombre personal en un fragmento de mural procedente de Techinantitla. Dibujo de M. Ferreira.]

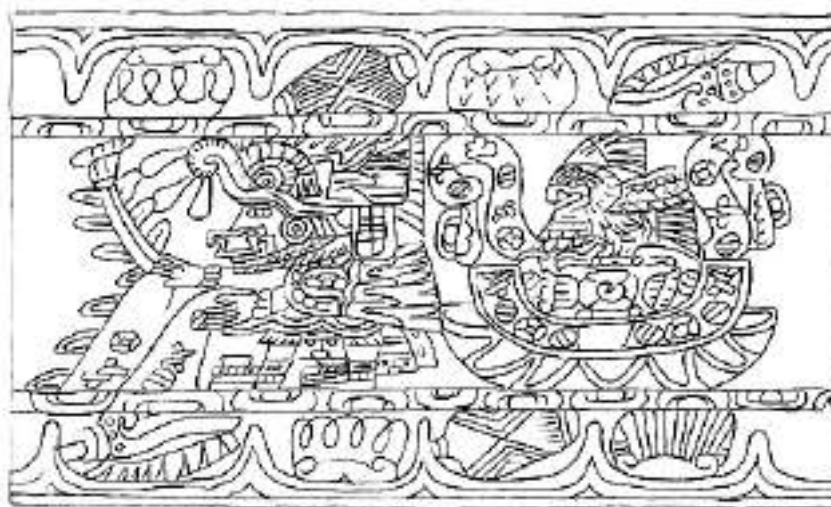
Por otra parte, las imágenes de aves se presentan como signos distintivos en tocados referidos en figurillas y en la pintura monumental, o como el motivo principal o secundario en imágenes de diversas escenas. También el motivo del ave se encuentra en posibles grafemas de la pintura monumental teotihuacana como elemento discreto o acompañado por pectorales, armas, escudos, cuerdas anudadas, círculos, flores, posibles nidos o borlas. En cada caso sería necesario establecer 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 figuras de aves se integran por un conjunto de rasgos diagnósticos generales que sugieren que se trataría de réplicas de uno o varios grafemas. Pero, en el caso de las imágenes de la vasija de la ofrenda de Teopancazco, la profusión de detalles específicos, sobre todo en la figura del ave, sugiere que se trata de una composición cuyo aspecto referencial se basaba en el naturalismo según los cánones locales 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 caracterizarían. En tal caso, la imagen pudo incluso funcionar como un nombre personal o algún tipo de apelativo, sin formar parte de un sistema de escritura en sentido estricto.



[Lámina 35. La referencia a la serpiente como marcador de poder político individual en Teotihuacan. Vasija sellada tipo Anaranjado Delgado. Posiblemente de Yayahuala. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b: 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 posibles grafemas.



[Lámina 36. Imágenes sobre dos vasijas. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a: 78, 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 por el momento 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; estos se en-

cuentran 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 provocaría 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 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.

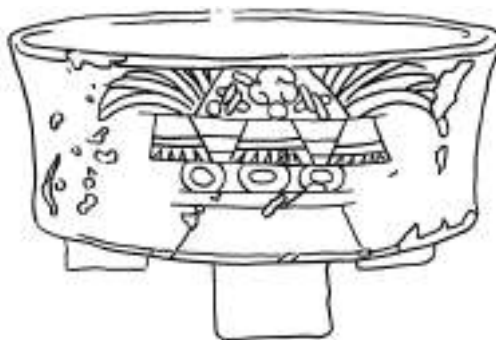
Sector ritual. Posibles grafemas presentes en imagen de la vasija de la garceta:

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 que sigue, 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 imágenes del Tocado de Borlas en una secuencia horizontal. Como la vasija con la imagen de la serpiente y la garceta ya comentada, la vasija con la imagen del Tocado de Borlas fue intencionalmente destruida durante un rito de terminación.



[Lámina 37. Vasija con Tocado de Borlas. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (2003a: 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 (1986: 106-107) identifica como *Core Cluster*, y que asocia con rituales dedicatorios. Lo anterior, permitiría 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

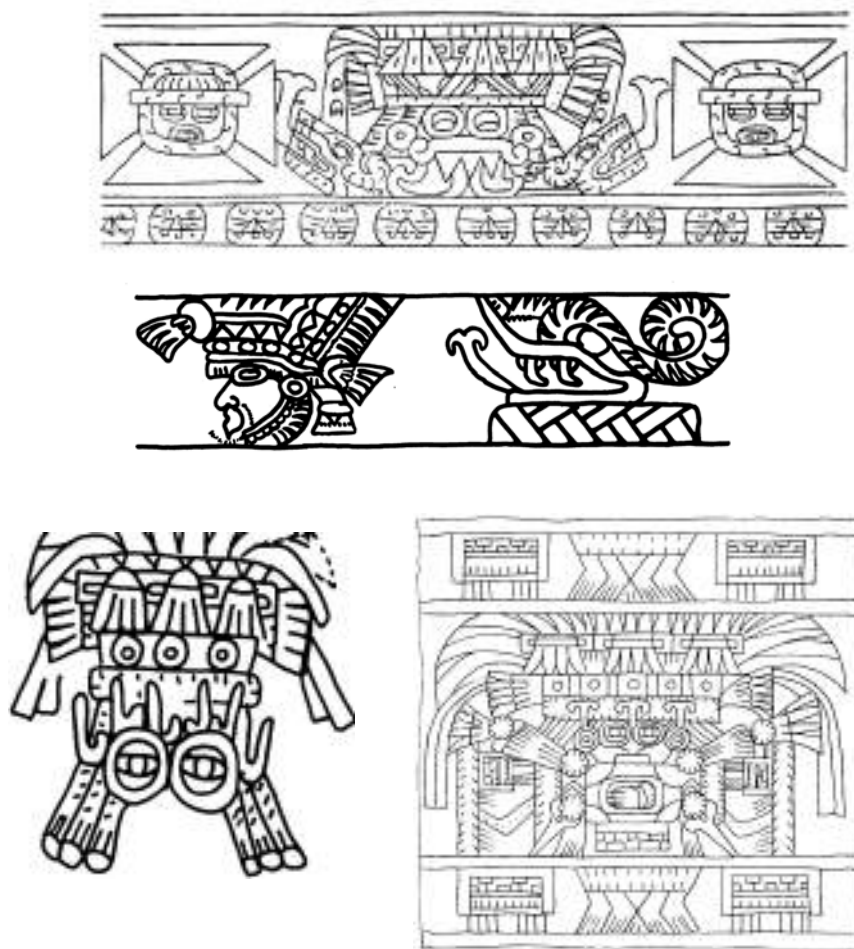
grafemas que distinguen entre sí, los tocados de plumas teotihuacanos. Se trata de un elemento especificador que diferencia al tocado de la vasija de otros tocados de borlas:

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 referirse a nombres personales y nombres de cargo, o que también indicaban actividades rituales específicas.

Como un primer esbozo de una merecida clasificación que excede los límites del presente trabajo, en la lámina siguiente se muestran imágenes de tocados de borlas con distintos elementos especificadores, algunos de los cuales pueden considerarse como grafemas:



[Lámina 38. Tocado de borlas. Redibujado por M. Ferreira según Millon (1988) y Séjourné (1966a, 1966b).]

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 posible grafema *Core Cluster* limitaría esa 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 incluiría la clausura de una etapa constructiva y, posiblemente, inauguraría 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. Cabezas de figurillas de cerámica. Fase TMM

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 de ese lugar se cuenta con evidencia de dichas prácticas culturales. Uno de los medios en los cuales se conservaron imágenes de los 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 podrían considerarse como grafemas. Como se ha visto, en las imágenes del vestido teotihuacano se presentan motivos que al parecer estarían relacionados con la representación de nombres personales o cargos públicos, incluso posibles indicadores de actividades determinadas. La identidad del portador estaría 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 figurillas denominadas semicónicas, que se relacionan con actividades rituales y se encontraban en los espacios en los que 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 combinarían 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 (2008: 228) también concluyó que “ni los tocados, ni los vestidos de semicónicas se distribuyen en el espacio de acuerdo con el motivo que portan”. 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.

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 estos portan. Desafortunadamente, el *corpus* de figurillas teotihuacanas con posibles grafemas está parcialmente publicado y 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 y fue subastada en el año 2010.²⁰

Cuando se estudian los posibles grafemas sobre los atuendos de las figurillas de cerámica, es necesario recordar que algunos de los elementos que ocupan lugares estructurales recurrentes, pueden referir a ornamentos con valor simbólico y funcionar como signos de notación de diversos sistemas sígnicos. Esos ornamentos, si bien resultarían significativos, pertenecerían a códigos simbólicos del vestido teotihuacano, no necesariamente al de la representación exclusiva de mensajes verbales. Muchos ornamentos referidos en las figurillas con seguridad se realizarían en los vestuarios con materiales perecederos y se agregarían a los trajes que vestían diversos grupos sociales, de manera que se puede comparar con las insignias de la ropa militar o médica actual. Los códigos de significación de la vestimenta posiblemente tuvieron una difusión mucho más amplia en el nivel de la población teotihuacana que cualquier código gráfico especializado en la transmisión de mensajes verbales.

Como sucede en otras sociedades, la significación del vestuario teotihuacano probablemente integraría uno o varios sistemas de signos autónomos, que estaban determinados, por ejemplo, por el género, el área de especialización productiva a que aludía la vestimenta o por el estatus social. Los códigos de esta significación deben explorarse 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 figurados en distintos medios de la plástica, así como en la información contextual disponible. Suponemos, por ejemplo, que tanto en las figurillas de cerámica, como en algunos murales teotihuacanos, se representarían distintos grupos sociales, cuyo atuendo se distinguía en rasgos y niveles de complejidad. Es necesario llevar a cabo una investigación que contraste las imágenes registradas en varios medios.

Hay componentes del vestuario que serían comunes a varios sistemas de signos visuales teotihuacanos; algunos de estos se identifican como posibles grafemas. Es el caso, por ejemplo, del Tocado de Borlas en los grafemas de Techinantitla; pero también de las flores, los nudos, los polilobulados, las estrellas de cinco puntas, los círculos concéntricos, las anteojeras, las aves, las mariposas, los posibles copos de algodón, los espejos, las antorchas, el triángulo y el trapecio, y todos los demás signos que comparte el vestuario de las figuras antropomorfas con el inventario general de posibles grafemas.

20 Lotes de la colección Hasso von Winning. Fuente: <http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html> Consultado el 1 de abril de 2010.

Los posibles grafemas en las figurillas podrían indicar que algunos signos de amplia difusión, relacionados con la representación de la identidad en el vestido, se incorporarían en algún momento al inventario de grafemas en uso. La situación inversa también sería posible, como el caso de signos en el Ojo de Reptil, o la flor de cuatro pétalos. Algo similar pudo suceder con los adornos de los incensarios, que presentan un código de uso y un repertorio de signos propio. Muchos de esos adornos al parecer tenían valores originados en el principio de coherencia icónica y comparten su configuración con elementos que aparecen en el vestido y en las representaciones exentas²¹ de los grafemas teotihuacanos.

En la lámina siguiente se presenta el inventario de tipos de posibles grafemas en los tocados de las figurillas de Teopancazco.



[Lámina 39. Cabezas de figurillas de cerámica procedentes de Teopancazco, proyecto “Teotihuacan: élite y gobierno”. Dibujos de T. Valdez.]

21 Por *grafema exento* me refiero a aquellos posibles grafemas que no se encuentran en las imágenes de la ropa o del cuerpo.

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?:²² 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 +

22 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.

L 42 CIRCLE 2002).

En cuanto a la estructura de los posibles grafemas sobre los tocados de las figurillas, estos 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 elementos que posiblemente conformaban unidades de significación, como las secuencias de tres o cinco borlas y las secuencias de flores.

El código de significación en los tocados parece haber incluido la posición de los grafemas y otros elementos significativos según su ubicación, en los tocados en franjas horizontales del área superior, media, 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 las imágenes sería 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, sería necesario elaborar un marco de comparación que integre la relación entre los posibles grafemas y los atuendos en los materiales de varios conjuntos arquitectónicos.

Discusión

Existen aún muchas interrogantes acerca de la representación de la identidad por medio del vestido en Mesoamérica y específicamente, en Teotihuacan. En las figurillas teotihuacanas, los posibles grafemas aparecen en ubicaciones recurrentes, en los tocados, las orejeras, la frente, pectorales y cinturones o fajas. Teopancazco no es una excepción, hay profusión de signos en figurillas que podrían constituir grafemas.

La pintura mural, parece indicar que los grafemas teotihuacanos colocados junto a grupos de figuras humanas idénticas entre sí, registraban en algunos casos la identidad de los personajes. Hay diferencias en la ubicación de los grafemas asociados a figuras antropomorfas que están determinadas por los soportes, pues en medios como el grabado, la pintura mural o la 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. Se conocen figurillas con posibles grafemas que corresponden a etapas temporales más tempranas que en la pintura mural.

La temporalidad del uso de los posibles grafemas relacionados con la identidad personal en la plástica teotihuacana no es clara. 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 consideran que los nombres propios antepuestos a figuras antropomorfas aparecen sólo hasta la fase Metepec, lo cual podría indicar que el registro de nombres propios en murales surgiría 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 al 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 (1995: 34) entró en polémica con los arqueólogos cuando propuso que con base en las características estilísticas, dichos fragmentos corresponderían a la Cuarta Fase Estilística, es decir a la fase Xolalpan.

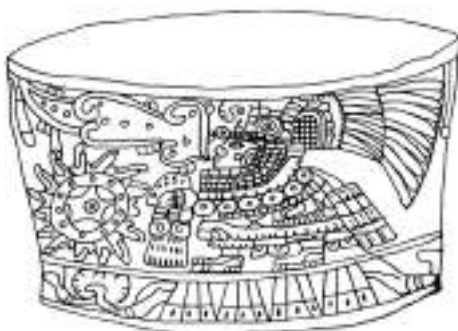
Si bien las pinturas de los “sacerdotes en procesión”, procedentes de Techinantitla y estudiadas por C. Millon (1973), son composiciones que con frecuencia se interpretan como portadoras de nombres propios teotihuacanos, estas no son las únicas imágenes en las que un posible antropónimo se antepone a 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 coherente con el modelo mencionado.

En distintos momentos de la cronología y en diversos medios de la plástica teotihuacana, hay diferencias en la representación de posibles grafemas en la vestimenta. Aunque en las figurillas modeladas los posibles grafemas aparecen desde etapas tempranas, no se cuenta con evidencia de imágenes de vestidos marcados con grafemas en la pintura monumental teotihuacana temprana. Sin duda, los posibles grafemas sobre la ropa de las figurillas serían testimonio de prácticas más antiguas relativas a la diferenciación social mediante la vestimenta, aunque en la ropa de las figurillas tempranas no se presentan grafemas, sólo en los tocados.

Como se puede ver en las tres láminas que siguen, algunas vasijas de cerámica procedentes de las excavaciones de Séjourné en Tetitla presentan posibles grafemas formando secuencias alternas con figuras antropomorfas.

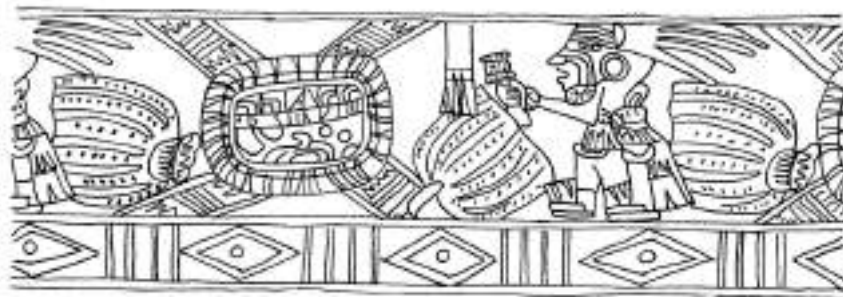


[Lámina 40. Florero procedente de Tetitla. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a: 151).]



[Lámina 41. Vasija con decoración plano-relieve procedente de las excavaciones de Séjourné en Tetitla. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b: 101).]

Este esquema compositivo se presenta en algunas vasijas de cerámica cuyo fechamiento y procedencia son inciertos. En algunos casos los signos antepuestos a las figuras antropomorfas, debido a su coherencia icónica interna, parecen funcionar como emblemas.



[Lámina 42. Vaso cilíndrico con posible composición mixta. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966a: 113).]

Es posible que en las vasijas pintadas y grabadas, el signo conocido como Ojo de Reptil funcionara como una referencia a la identidad de personajes de alto estatus; en esas vasijas este signo acompañaría la imagen visual del personaje o la de alguno de sus atributos. El signo Ojo de Reptil tendría también esa función en el cuerpo y la vestimenta de las figurillas de cerámica. Más adelante se argumentará que el grafiti de la Plaza de los Glifos de La Ventilla presenta ese signo y parecería referir a una fecha conmemorativa o al nombre de un héroe cultural.

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 siguiente, se grabó la imagen de un acto de ofrenda, en la cual posibles grafemas compuestos anteceden a individuos en procesión.



[Lámina 43. Vaso decorado en plano-relieve procedente de Santiago Ahuizotla. Redibujado por M. Ferreira, según von Winning (1987, fig. 5b).]

No es posible reconocer grafemas en el tocado o en el traje del personaje de la vasija de Santiago Ahuizotla; aunque la estructura compositiva indicaría la presencia de dos posibles grafemas exentos indistintos, antepuestos a dos personajes, probablemente vestidos de manera idéntica. A diferencia de otras composiciones teotihuacanas estructuradas de manera semejan-

te, antes mencionadas, en el fragmento de Santiago Ahuizotla los personajes no se distinguen por medio de los grafemas antepuestos. En esta vasija, antes que nombres personales, los grafemas exentos designarían cargos u oficios idénticos. Tal como se presenta en la imagen de los murales del Cuarto 1 de Teopancazco, los personajes referidos en la vasija se dirigen a un objeto de culto en posición frontal, ubicado en el centro compositivo, al parecer un felino emplumado que devora un corazón. Como en la imagen de la vasija mencionada, en los atuendos de los ofrendantes de la pintura monumental de Teopancazco no habría grafemas que individualicen a los personajes de cada secuencia. La presencia de grafemas exentos en ejemplos como el de la vasija de la lámina 50, puede deberse a que el artífice contaba con poco espacio para detallar los atributos de las figuras antropomorfas y se vio en la necesidad de anteponerlos a estas.

En la lámina siguiente puede verse el dibujo de un tocado marcado con un posible grafema compuesto que identificaría al personaje representado en la figurilla; este podría tratarse del registro de un nombre personal de tipo calendárico.



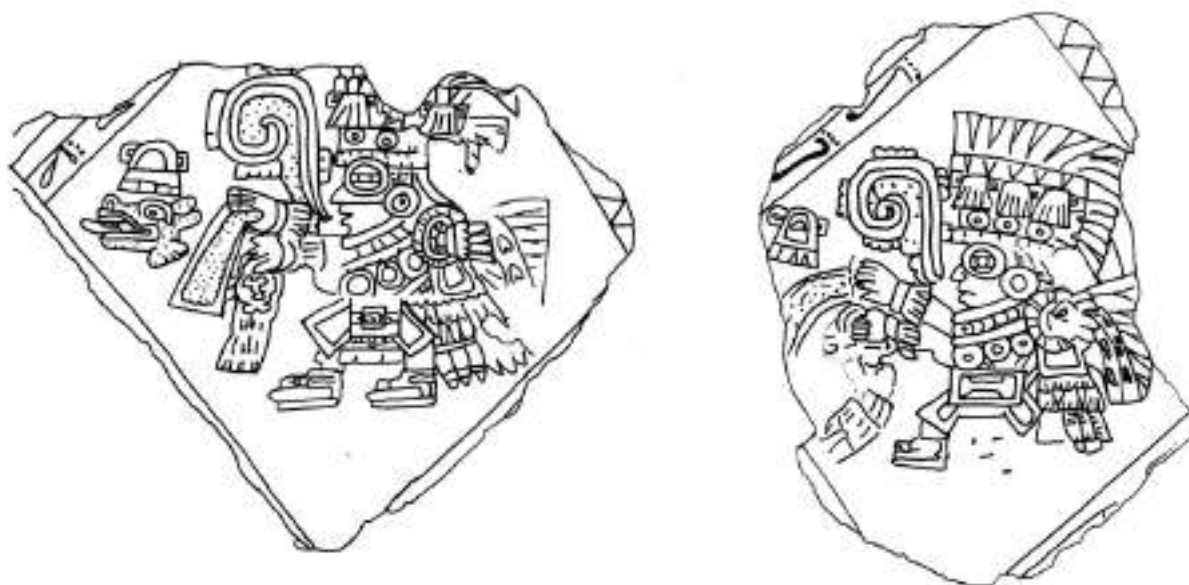
[Lámina 44. Dibujo de un tocado con posible nombre personal procedente de las figurillas de cerámica de Teopancazco. Dibujo de T. Valdez.]

Según indican las imágenes en cerámica y pintura mural, los integrantes de algunos grupos específicos de ofrendantes no se distinguirían entre sí por medio del vestido o el tocado; sino que se promovería la homogeneidad entre los integrantes del grupo social. Conforme con este principio, las imágenes de los ofrendantes de los murales de Techinantitla no están diferenciadas por medio del atuendo, sino por el 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 tuvieron un rango jerárquico distinto que los de Teopancazco, o los murales sirvieron para diferentes propósitos o dentro del canon que regía la elaboración de las pinturas de ofrendantes cabían las variantes específicas.

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. Una interpretación dependería de la secuencia de esos tocados. Si se considera que se trata de una reducción a manera de sinécdoque de una secuencia de personajes, entonces esos 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 sí 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 de los personajes y en los tocados que conforman los posibles grafemas exentos; esta reiteración establece lazos cohesivos entre las imágenes de los ofrendantes y los grafemas antepuestos. Aunque los motivos presentes en las imágenes de la indumentaria y los que integrarían los grafemas exentos pocas veces coinciden en las muestras, lo cual dificulta la elaboración de asociaciones de significado como la anterior, C. Millon encontró una excepción que le permitió proponer como hipótesis que el componente con forma de tocado de borlas en los grafemas

exentos de Techinantitla, sería el registro de un título equivalente a /señor/ (C. Millon, 1988: 114). Queda claro que el Tocado de Borlas en su función de grafema admitiría 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 estuviera ausente el marcador del elemento genérico del título o cargo, dos registros que, por otra parte, bien pudieron figurar entre los atributos de algunas figurillas además del nombre personal.



[Lámina 45. Algunos de los fragmentos de murales procedentes de Techinantitla. Redibujado por M. Ferreira según R. Millon (1988: 115, 121).]

Como se ha visto, entre las imágenes antropomorfas teotihuacanas, la anteposición de grafemas exentos no sería la única posición estructural en la cual se registrarían nombres personales. En las figurillas, como 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 significación de los símbolos en el vestuario teotihuacano pudo estar determinada por su ubicación en la imagen del cuerpo. Los posibles grafemas que se presentarían 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 aquellos distribuidos en distintas posiciones. Es muy probable que el repertorio de signos que podía aparecer, digamos, directamente sobre la frente de las figurillas, fuera limitado.

La mayor parte de los posibles grafemas en las figurillas teotihuacanas aparentemente no constituyen compuestos, sin embargo, es frecuente que distintos signos aparezcan en varias ubicaciones en el atavío;²³ por lo que será necesario tener cuidado cuando se interpreta la posición de los signos en el cuerpo y vestuario, ya que es poco lo que se conoce acerca de los valores y

23 Según se deriva del estudio de M. Zender (2009: fig. 7) acerca del nombre personal en algunos atavíos registrados en la plástica mesoamericana, en el caso maya, y en ejemplos de la Vasija Buenavista del Cayo y de las Estelas 22 y 23 de El Naranjo, algunas figuras distribuidas en tocados de importantes personajes de las elites, referirían a componentes de nombres personales. Para decodificar su estructura sintáctica, sería necesaria la competencia en los códigos de la lengua, de la escritura, del nombre propio y del vestido maya.

prácticas culturales teotihuacanos y su posible influencia en las prácticas de nombramiento, pues signos dispersos podrían constituir una unidad de significado; aunque sería posible que algunos de los signos visuales que caracterizaban la individualidad por la vestimenta, dependiesen de la elección personal del portador.

En ocasiones, elementos en las orejeras coinciden con algunas del tocado o del resto de la indumentaria de una figura. Las formas generales de algunos tocados y trajes probablemente indicarían categorías generales como el rango, actividad u oficio de personajes o grupos sociales. En algunos casos, podían ser interpretados como un determinativo semántico que formaría parte de un nombre compuesto, como sugieren las imágenes de algunos atavíos zoomorfos teotihuacanos, como el tocado con forma de cabeza de felino, que también está representado en el *corpus* de figurillas y murales de Teopancazco.

Grafemas en las cabezas de figurillas de Teopancazco

Tocados

Los posibles grafemas en las cabezas de figurillas que se presentan como unidades indivisibles; con menor frecuencia conformarían lo que parecen ser unidades compuestas. Generalmente se ubican al centro o en la parte superior del tocado y pueden presentarse en los extremos derecho o izquierdo. Las unidades pueden repetirse en grupos de dos, tres, o hasta cinco elementos. Algunos signos pueden presentarse con orientación horizontal o vertical respecto al tocado. La cantidad de elementos repetidos podría indicar el rango o los méritos del personaje portador.

Acerca de los contextos

Soportes

Los posibles grafemas de Teopancazco se presentan tanto en objetos portátiles, como en inmuebles. Los eventos comunicativos instituidos que incorporaban a los soportes portátiles por definición, no serían duraderos, ya que se constreñían a los límites temporales, de por ejemplo, la realización de alguna liturgia. Estos soportes son en Teopancazco, las figurillas semicónicas, los sellos y las vasijas de cerámica.

Las vasijas de cerámica con posibles grafemas proceden de contextos arqueológicos primarios; en cambio las figurillas que nos ocupan, desafortunadamente, fueron halladas en recorridos de superficie; aunque otras figurillas que no presentan grafemas proceden de contextos rituales y de viviendas de la elite; los sellos provienen de las diferentes áreas funcionales, pero no de contextos primarios como podrían ser tumbas.

Los grafemas en la pintura mural de Teopancazco formarían parte de ciclos de comunicación más largos, en eventos comunicativos instituidos, desarrollados de manera periódica en los espacios arquitectónicos. Se ubican los sectores administrativos y tal vez formarían parte de los recursos de legitimación de las actividades que se desarrollarían en esos espacios o de procesos litúrgicos.

El registro de áreas de actividad que se empleó en Teopancazco, seguramente posibilitará una futura comparación de los aspectos funcionales de los distintos conjuntos arquitectónicos y de los grafemas procedentes de estos, que sean estudiados con criterios semejantes.

Las funciones de algunas áreas de actividad no necesariamente determinarían el diseño de las imágenes visuales que se encontraron en soportes portátiles. Es necesario tomar en cuenta

que las vasijas pintadas, los sellos y las figurillas con posibles grafemas hallados en un centro de barrio probablemente no fueron producidos ni diseñados allí y también es necesario incorporar al estudio de sus imágenes y grafemas la variante de las huellas de uso. En el caso de las vasijas con posibles grafemas de Teopancazco, sí existe la posibilidad de que fueran producidas allí mismo, pero no sabemos si su primer uso fue el depósito en la ofrenda en la cual se realizó el hallazgo arqueológico. En Teopancazco se hallaron restos de insumos usados para la pintura.

Esto último presenta la posibilidad de que los habitantes de Teopancazco hubieran participado en la realización de los murales tanto de su lugar de trabajo, pero también de los que se conservan en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos. Cabe la posibilidad de que algunos aspectos del diseño de la pintura de cada lugar fueran solicitados por funcionarios de cada conjunto arquitectónico teotihuacano. Queda abierta la posibilidad de que los trabajadores y autoridades de Teopancazco participaran en los procesos urbanos de elaboración y/o diseño de los mensajes expresados por medio de murales.

Por otra parte, como se mencionó, posiblemente el diseño general de las figurillas y sellos de cerámica no estaría determinado por las funciones de la zona en la cual fueron encontrados. Una excepción que es necesario destacar son las figurillas de cerámica procedentes de un contexto funerario depositado en el presunto sector militar de Teopancazco, pues hay rasgos que señalan que podrían ser objetos hechos especialmente para ese entierro.

En cuanto a los contextos arquitectónicos de los posibles grafemas de Teopancazco, los murales corresponden a los sectores reconocidos como administrativo y militar; se trata de un rasgo que correlaciona a ese lugar con otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos que tuvieron pintura mural con temas semejantes en sectores identificados como administrativos. En Teopancazco, los posibles grafemas se encuentran pintados en los muros de interiores, lo cual señala que estaban a la vista de un grupo relativamente limitado de espectadores, en una dinámica que se opone a la que se establecería en los patios de congregación y plazas. La ausencia de murales en estos últimos indicaría además de una funcionalidad múltiple, una posible competencia diferencial en los códigos gráficos por parte de los que tuvieron acceso a los interiores pintados con imágenes y grafemas.

Complementa lo antes expresado, que algunas imágenes pintadas en cerámica con posibles grafemas, se conservaron en la plaza principal, con evidencia múltiple de actividad ritual, pero también en un entierro en un sector ritual más antiguo. Otros objetos cerámicos con grafemas fueron las figurillas del entierro en el sector militar. Esto último señala la presencia de grafemas en procesos ceremoniales, y amplía los grupos sociales posibles que los usarían como vehículos de expresión en el conjunto arquitectónico que nos ocupa. El hecho de que el sector ritual de Teopancazco durante Xolalpan no contaba con pintura mural, sugiere un uso social múltiple de ese sector en particular.

En cuanto a los actos comunicativos en los cuales participan los grafemas de Teopancazco, los temas rituales expresados en los murales del sector administrativo señalan un uso cívico-ritual de esos espacios, al menos de manera esporádica. El tema de esos murales enfatiza la identidad social del barrio en el contexto urbano y fueron distribuidos para presentarse ante la vista de los que tendrían acceso a algunos espacios cerrados, por tanto, probablemente los participantes en las actividades sociales que incorporaban el sentido derivado de los murales, no pertenecerían a todos los grupos sociales que integraron Teopancazco. Se considera que los murales expresan liturgias relacionadas con la ofrenda y con correlatos en otros conjuntos arquitectónicos de la urbe. Dada la relevancia de la temática de los murales en el nivel urbano, se puede proponer que

estos formaron parte de actividades en las cuales se oponían distintas identidades sociales de los ocupantes de varios conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

Esto no significa que los murales se ubicaran en el lugar en el cual se realizarían ofrendas como las que registran las imágenes, sino que pudieron sacralizar el espacio en el que se encontraban, y por medio del registro de rasgos específicos del atavío y de los grafemas, señalar el estatus social de determinados grupos sociales al eventual participante de eventos comunicativos.

Por otra parte, las vasijas de Teopancazco con posibles grafemas pudieron formar parte de distintos procesos comunicativos en un ciclo de uso complejo. Este ciclo se podría dividir en el eventual uso social de los objetos anterior a su depósito como parte de una ofrenda de terminación, su participación en este último y una posible permanencia significativa como ofrenda necesaria para una nueva edificación o para un nuevo ciclo social; una vez terminado el acto ritual, las imágenes de las vasijas no necesariamente dejarían de fungir como agentes en el proceso. En el caso específico de Teopancazco, no está claro si fueron los mismos actantes quienes pintaron las vasijas y estuvieron presentes en las actividades rituales. También es posible que dichos participantes no fueran en absoluto los destinatarios de los grafemas, sino entidades sobrenaturales.

Sellos

En cuanto a los sellos, los actos comunicativos que involucrarían el uso de estos, pudieron por principio ser varios, pues provienen de los distintos sectores funcionales de Teopancazco. Pudieron ser parte de procesos en los cuales se señalaba la adscripción o la pertenencia de una persona o un objeto, la identidad de un productor en general, para identificar al portador de la imagen estampada con determinado campo de sentido, que también pudo ser del ámbito del ritual cívico-religioso. 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 simbólica que incluyera al objeto o persona sellados en el campo de referencia del signo plástico.

Por otra parte, las figurillas de cerámica consideradas en la muestra, provienen de contextos rituales y de espacios en los cuales habitarían administradores y trabajadores del barrio del conjunto arquitectónico de Teopancazco, por lo que se considera que su uso social correspondería al ritual doméstico teotihuacano, aunque es necesario tomar en cuenta que su presencia en edificios como la Pirámide del Sol, indicaría correlatos entre el ritual doméstico y el estatal.

En cuanto a las situaciones comunicativas que involucraron a las vasijas de cerámica con posibles grafemas, son de dos tipos: el ritual funerario y las ofrendas de terminación. Es necesario agregar que las vasijas de ofrendas de terminación, en la fase temporal que nos ocupa, tuvieron correlatos en el nivel urbano, y que el sentido de las ofrendas de Teopancazco y de las vasijas que nos ocupan, podría reconstruirse en una perspectiva que situara el tipo de actividad ritual de terminación de Teopancazco, en el contexto de aquellas actividades que se realizaron en el mismo periodo en la urbe. En cambio, los contextos comunicativos del ritual funerario pudieron tener resonancia en el grupo doméstico involucrado y, en el caso de ceremonias cuya relevancia excedía el límite doméstico, en ceremonias específicas relacionadas, tal vez con personajes del gobierno y/o con los líderes religiosos.

En cuanto a la información que deriva de la interpretación de imágenes visuales, por fortuna, algunos posibles grafemas de Teopancazco se presentan como complementos de imágenes visuales que registran varios temas. En Teopancazco, predominan las composiciones de base referencial mixta, en las cuales la imagen visual se organiza en primera instancia, en el principio de la iconicidad.

En Teopancazco tienen una base referencial de este tipo, las pinturas murales de los ofrendantes a un objeto de culto, del *sacerdote sembrador* y las del *guerrero*; todas estas pudieron haber formado parte de un programa narrativo unitario. En estos ejemplos, los posibles grafemas se limitarían a indicar detalles de la identidad de tres grupos sociales. También pertenecerían a esta clase compositiva, las figurillas de cerámica cuyos posibles grafemas tendrían la misma función.

Clase C. Composiciones con base mixta: simbólica e icónica

Los murales del Cuarto 1 de Teopancazco presentan una composición de base referencial marcadamente mixta, pues los presuntos grafemas no se limitan a marcar los atavíos de los ofrendantes, sino que estos dirigen sus plegarias a un objeto de culto, referido por medio de lo que podría ser un grafema con la estructura de un nombre calendárico. Se trata de una composición en la cual los elementos organizados conforme a los principios de una combinatoria simbólica, fueron incorporados a la estructura de una escena integrada por figuras con una combinatoria de base naturalista, según cánones teotihuacanos.

La imaginería de Teopancazco no presenta el patrón compositivo según el cual el registro de nombres personales antecede a los personajes nombrados. El posible grafema del Mural 1 referiría 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 articulados, más allá de la integración de posibles numerales. Tampoco me parece que se trate de un determinativo semántico, pues estaría ausente el elemento a ser determinado, y sería este un recurso escriturario que no se ha identificado cabalmente en la plástica teotihuacana.

Otros nombres personales pueden estar presentes en los grafemas de las figurillas, pero hasta ahora no ha sido posible diferenciar el registro de un nombre personal de las marcas que señalarían la diferenciación de presuntos grupos sociales. Se considera que los nombres que presentarían las figurillas del tipo semicónicas, corresponderían a personajes de la elite intermedia referidos en estas.

Otras composiciones de este tipo son las que figuran en las dos vasijas encontradas en la ofrenda de terminación. Aunque se trata de imágenes mixtas, los recursos compositivos desplegados en ambas vasijas son muy distintos. La imagen de la serpiente y el ave, presenta una diferenciación entre las áreas que corresponderían a la escena naturalista y las áreas de los posibles grafemas u otros signos de notación. 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 que no derivarían su sentido del iconismo. Aun así, puede interpretarse la composición, como la reducción por medio de la sinécdoque visual, de una escena de procesión.

Procesos de la función comunicativa del texto

El análisis de las situaciones en las cuales figuraría un emisor de los mensajes expresados por medios visuales en Teopancazco tiene varios aspectos. Algunos de los distintos tipos de imágenes que nos ocupan, tienen en común que pudieron ser pintados en Teopancazco, en cambio, las figurillas de cerámica se manufacturarían en otros lugares. Con esto quiero subrayar que los ocupantes del conjunto arquitectónico que nos ocupa pudieron participar tanto en el diseño de los mensajes visuales, como en su elaboración, sin que esto presuponga que queden excluidos de estos ciclos comunicativos otros grupos sociales urbanos. Dada la complejidad y el costo que implicaría la producción de la pintura monumental teotihuacana, pero también la dificultad que

presupone usar este medio de expresión de manera coherente en el nivel urbano, el diseño de esta involucraría a grupos de las elites ocupadas en coordinar mensajes estatales. Los receptores de los murales de Teopancazco estarían involucrados en situaciones comunicativas instituidas, probablemente reiteradas de manera cíclica y con correlatos en el nivel urbano.

Posiblemente aquellos personajes con acceso a los interiores pintados, pertenecieron o estaban relacionados con la elites locales e interactuaban con estas. Esos murales pudieron estar dirigidos a los usuarios y los proveedores de servicios administrativos, o a los funcionarios del centro de barrio; es menos probable, dada su distribución en interiores de un presunto sector administrativo, que los murales estuvieran dirigidos al grueso de los artesanos especializados del centro de barrio. Tal vez, de manera simultánea, los murales pudieron estar dirigidos a los participantes en procesos rituales en un nivel urbano, a los cuales esa pintura proporcionaría un ámbito de significación apropiado, en el cual Teopancazco se distinguiría por los rasgos distintivos de sus murales, es aquí donde serían de particular relevancia los grafemas.

En el caso de la pintura mural, algunos objetos de cerámica pudieron haber sido pintados en Teopancazco, pero las vasijas que nos ocupan proceden de situaciones comunicativas muy distintas a las que se asociarían con los murales. Hay varias posibilidades de interpretación de los participantes, con el papel de receptores de mensajes visuales transmitidos en las vasijas de cerámica de los rituales de terminación: una sería que los mensajes fueran impuestos o controlados por autoridades estatales, ya que en la transición de la fase Tlamimilolpa a la fase Xolalpan, las celebraciones sobrepasaron el nivel del barrio y se desarrollaron en un nivel urbano. Otra opción sería que los emisores de mensajes gráficos en vasijas pudieron ser personajes de las elites del barrio o de otros lugares, poseedores de los objetos y/o los encargados de dirigir las celebraciones. Se puede suponer también que los que se encargaron del depósito de esas vasijas tendrían una cultura religiosa y visual que les permitiría tomar decisiones en actividades instituidas, y que estos últimos tuvieron autoridad para decidir sobre las características de la parafernalia de ciclos rituales que involucraban la totalidad del barrio.

Si las vasijas en cuestión estuvieron elaboradas para esa actividad, se trataría posiblemente de mensajes gráficos relacionados con el ritual, pero no necesariamente de forma directa.

Para los propósitos rituales, de los mensajes transmitidos en la cerámica ritual de Teopancazco, posiblemente no se debe considerar relevante ni el eventual poseedor del objeto, ni el encargado del diseño y/o la realización de los mensajes pintados, o hechos por otros medios; sino la comunidad misma de Teopancazco, que ofrecería el mensaje al ámbito sagrado. Cabe la posibilidad de que las imágenes visuales se resignificarían durante los rituales de los que formaron parte. El destinatario último del mensaje gráfico de objetos como los cajetes trípodes, probablemente se mantendría afectado por este durante un periodo de tiempo determinado por el ritual, no necesariamente por el depósito mismo de la ofrenda, al menos mientras estuviera vigente el poder de agencia de esta.

En lo que atañe a las figurillas de cerámica, dado que no se elaboraron en Teopancazco y que corresponden cabalmente con el canon teotihuacano distribuido en el nivel urbano, es probable que estas fueran encargadas a los especialistas pertinentes, por parte de los organizadores de las actividades rituales en el centro de barrio, para luego ser distribuidas entre los grupos domésticos allí asentados. Cabe la posibilidad tanto de una distribución centralizada de esas figurillas, como que cada participante en las actividades rituales se aprovisionara de ellas. Seguramente las figurillas participaron en distintos ciclos rituales, así lo indican los contrastes entre los distintos tipos de figurillas, como las articuladas y las semicónicas. En las actividades rituales concretas, los emisores de los mensajes escritos mediante grafemas en las figurillas,

pueden considerarse como los encargados de manipular estas últimas. Las figurillas de cerámica consideradas como mensajes visuales, pudieron haber tenido múltiples destinatarios desde su elaboración. Los productores no necesariamente coincidirían con sus diseñadores.

Es posible que los individuos que manipulaban las figurillas durante las actividades rituales pertinentes, eligieran las características particulares de estas, pero cabe también la posibilidad de la situación contraria, y que las formas de las figurillas fueran impuestas por alguna autoridad, a los partícipes de actos ceremoniales. Salvo las figurillas de contextos funerarios, no se observa una intención de preservación de las figurillas de cerámica de Teopancazco, posiblemente estaban diseñadas para participar como agentes de comunicación en un ciclo corto, que finalizaba al terminar una liturgia. Es posible que en los contextos funerarios, los mensajes expresados por medio de figurillas, fueran emitidos por el grupo deoméstico y dirigidos al ámbito de deidades y personajes de culto, como podrían ser los ancestros. En términos generales, si los emisores fuesen oficiantes de ceremonias específicas; pudieron representar a la elite intermedia del barrio o tal vez ejercían además funciones como especialistas religiosos del mismo.

Los administradores de una comunicación por medio de imágenes visuales y grafemas en Teopancazco, podían ser representantes del conjunto arquitectónico en el nivel urbano, de gremios laborales o de la urbe.

En cuanto a los sellos, se considera que las actividades sociales que caracterizaron a Teopancazco, involucrarían de manera destacada el manejo de la actividad económica del barrio por parte de las elites intermedias residentes en este, y que los sellos pudieron ser una herramienta en estos procesos. El uso de sellos en actividades económicas presupone una emisión de mensajes visuales en situaciones comunicativas específicas, un emisor que, empoderado, estamparía marcas gráficas sobre superficies. Estas últimas determinarían el tipo y la duración de los mensajes visuales. Se han conservado superficies marcadas por sellos sólo en materiales perdurables.

Mientras que la pintura mural de Teopancazco concentraría información cultural relativa a la integración del barrio en un sistema urbano en el cual interactuaban la jerarquización y las funciones sociales de algunos edificios, las vasijas trípodes relacionadas con ritos de terminación portarían información relacionada con la referencia a cargos políticos. El lector recordará que una de esas vasijas presenta la imagen del Tocado de Borlas con penacho de plumas, un atavío relacionado con el gobierno teotihuacano y con sus emisarios en el extranjero. La otra vasija presenta la figura de un ave sobre una serpiente, la última se ha asociado también con la imagen del poder en Teotihuacan, ante todo por el tipo de edificios en los cuales figura. En la imagen del ave se presenta el registro de características anatómicas específicas, incluso se ha identificado a una especie característica de la costa del Golfo; pero se desconoce si esta en particular tuvo connotaciones específicas en la cultura teotihuacana, pues se trata de una imagen única hasta el momento; sin embargo, resalta la incorporación de la figura del ave exógena en el ambiente determinado por el canon de la plástica teotihuacana.

Sería deseable distinguir entre aquellas imágenes destinadas a actividades familiares, de aquellas destinadas a actividades de otros grupos sociales, en Teopancazco esta distinción se establecería entre las figurillas del ritual doméstico y el resto de las imágenes con presuntos grafemas. Un *emisor* en todas las situaciones comunicativas mencionadas, elegiría a voluntad o le serían impuestas las características de la imagen requerida para cada actividad. Sin lugar a dudas, las imágenes entonces corresponderían a un repertorio de motivos y signos plásticos no determinado según una voluntad individual o incluso gremial, sino según las normas de la actividad misma y del canon teotihuacano. En cuanto a las imágenes en los sellos de Teopancaz-

co, estos pertenecen al inventario general de los sellos teotihuacanos, pero para demostrar una especificidad, sería necesario cotejarlos con los inventarios de otros conjuntos arqueológicos, lo cual requiere de una investigación específica que excede los límites del presente estudio. En cuanto a la comprensión de los mensajes transmitidos por medio de los sellos, es probable que bastara con la competencia de un emisor.

Para los efectos del contacto de los presuntos espectadores con la imaginería y grafemas, serían distintos según cada contexto comunicativo. Por ejemplo, es posible que algunos grupos sociales o sus representantes tuvieran acceso a los recintos con muros pintados, únicamente en ocasiones relacionadas con actividades rituales o administrativas. Estos podrían estar en distinta medida instruidos en un patrón de comportamiento determinado por un proceso litúrgico o de otro tipo. Dependiendo del origen del espectador, podía preverse una mayor o menor impresión estética, provocada por el ambiente visual del sector correspondiente al edificio. El emisor sería consciente de los posibles efectos psicológicos del contacto con estos ambientes, razón que justificaría el despliegue de los recursos necesarios para la realización de obras monumentales. Además de una impresión estética, los posibles grafemas u otros signos de notación implicarían la competencia del observador en distintos códigos simbólicos y por tanto una educación apropiada, en caso de no tenerla, cabe la posibilidad de que los grafemas fueran percibidos como meros símbolos de estatus.

Por otra parte, las imágenes en el contexto de actividades altamente emotivas, como los rituales funerarios, o los rituales de terminación, en el nivel individual, familiar, de los ocupantes del conjunto arquitectónico o de los habitantes del barrio, resalta el poder de las imágenes como agentes comunicativos y como agentes en los procesos de formación y afirmación de la identidad de individuos y grupos sociales. Los grafemas en esas situaciones en términos generales, podían ser portadores de información meramente accesorio y podían no ser comprendidos más que por algunos partícipes de las actividades en cuestión.

Los aspectos sistemáticos y asistemáticos relacionados con la significación de los textos en los cuales el sentido se recuperaría por medio de la decodificación de imágenes y de grafemas, cobrarían sentido en el marco de las tradiciones visuales de cada ámbito cultural pertinente. Distintos destinatarios se enfrentarían a textos de determinados ámbitos culturales normados y codificados de diversas maneras. Las imágenes y grafemas que se desplegaban, por ejemplo, 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 debería considerarse como tal: fragmentario. Por ejemplo, en el contexto de una ofrenda de terminación, una vasija quebrada ritualmente pudo tener un valor distinto de una completa. En caso de haber pertenecido a alguien, probablemente esa misma vasija se resignificaría en el contexto de una ofrenda. Por otra parte, una imagen con determinado soporte, como un mural, pudo tener distintos valores de acuerdo con la actividad en la cual resultaría significativa, por ejemplo, para algunos grupos sociales, un mural pudo funcionar como referencia al ámbito de un ritual específico y al papel de Teopancazco en esa actividad, mientras que para otros, pudo percibirse solamente como un marcador de estatus del conjunto arquitectónico.

Trato entre texto y contexto cultural

Los recursos de la composición de las imágenes de Teopancazco posiblemente correspondieron a situaciones comunicativas establecidas culturalmente. Los tipos compositivos de Teopancazco corresponden al de distribución en el nivel urbano, probablemente en una categoría específica de edificios; las secuencias de imágenes de tocados de plumas de la vasija de la ofrenda de termi-

nación, también tiene correlatos en otras vasijas teotihuacanas e incluso en la pintura mural. Las escenas naturalistas con posibles connotaciones de tipo simbólico, como del ofidio con el ave identificada con la garceta del golfo, también tiene correlatos compositivos entre los posibles grafemas teotihuacanos, tanto en cerámica como en la pintura mural. Al parecer, los atributos de cargo y oficio en las figurillas funerarias se distinguen por forma y función, de las imágenes de personajes de elite individualizados con posibles grafemas en distintas posiciones, pero esta hipótesis requiere ser verificada con mayor evidencia de figurillas en contextos funerarios.

Finalmente, se puede agregar que resta mucho trabajo por hacer en torno al estudio del desarrollo temporal de la expresión visual teotihuacana, y de cómo los textos plásticos de nueva producción pasarían a ser parte del acervo de imágenes de diferentes ámbitos culturales y, eventualmente 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

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

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

Sellos. Todos los sectores

Sello /a/

TPZ SE GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

Sello /b/

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

Sello GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012)

Sello /c/

TPZ SE GD (L 117 HEAD OLD HUMAN 2002)

Sello /d/

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.

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

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

Vasija con imágenes de tocados

TPZ VA GD? (*Core Cluster*)

Grafemas en las cabezas de figurillas

doble banda: TPZ FT GD (L 171 ROUNDEL 1986)

doble banda: TPZ FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

con mechones: TPZ FT GD (L 96 GOGGLES 1986)

tocado de plumas: TPZ FT GD (L 171 ROUNDEL 1986)

¿?: TPZ FT GD (L 96 GOGGLES 1986)

tocado de tres borlas: TPZ FT SHC (GC? (L 206 TASSEL 1986)...))

con pelo: TPZ FT GC (L 21 BOW 1986 + L 171 + L 171 ROUNDEL 1986 + ROUNDEL 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)

atadas: TPZ FT GD (L 21 BOW 1986 vertical invertido)

atadas: TPZ FT GD (L 21 BOW 1986 vertical invertido)

tocado de plumas?: TPZ FT GC? (L 218 TRILOBE 1986 + -L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

tocado de tres aros con triple gota: TPZ FT SHC (GC? (L 86 FLOWER PROFILE A 1986 + L 171 ROUNDEL 1986)...))

tocado *glifo* del año: TPZ FT GC (L 171 ROUNDEL 1986 + L 212 TR A 1986)

tocado de tres borlas: TPZ FT SHC (-L 207 TASSEL B 1986? +...

doble banda –con elemento desconocido

doble banda: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

turbante con diseños romboidales: TPZ FT SHC (-L 160 QUATREFOIL 1986...

turbante con diseños romboidales: TPZ FT SHC1 (L 171 ROUNDEL 1986...

SHC2 (-L 160 QUATREFOIL 1986 +...)

tocado de plumas: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

en trono: TPZ FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

panel inciso con bandas ondulantes: TPZ FT (orejeras) GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

panel inciso con bandas ondulantes: TPZ FT (orejeras) GD (-L 160 QUATREFOIL 1986)

panel inciso: TPZ FT (orejeras) GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

panel inciso texturizado: TPZ FT (orejeras) GD (posible numeral)

doble banda: TPZ FT SHC GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)

tocado segmentado: TPZ FT SHC (GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)

turbante simple: TPZ FT SHC (GD (L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002 + L 42 CIRCLE 2002)

2.2. LOS GRAFEMAS EN LA VENTILLA 1992-1994, POSIBLE CENTRO DE BARRIO O CENTRO DE DISTRITO

De los hallazgos realizados durante el Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994, los arqueólogos 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”²⁴ en “unidades domésticas”,²⁵ 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, el arqueólogo Sergio Gómez propuso un modelo de barrio teotihuacano, según el cual varios conjuntos arquitectónicos coordinados y con funciones determinadas se articularían con otros complejos semejantes, en una dinámica promovida por la organización estatal teotihuacana (Gómez, 2000: 3). Debido a los acabados constructivos, la distribución de componentes arquitectónicos y su 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. 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, la arqueóloga L. Manzanilla agregó a la propuesta de centros de barrio de Gómez, otras locaciones como Tepantitla, Yayahuala y Teopancazco (Manzanilla, 2009b: 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 1992-1994,²⁶ 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 de La Ventilla, contiguos al Gran Conjunto, un importante edificio en la traza urbana, mostraron que las funciones sociales, políticas, religiosas y económicas, características del centro de barrio, se realizarían en conjun-

24 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 (2000: 4, 51) aclara que las áreas de actividad fueron detectadas, para el tiempo de elaboración de su tesis, macroscópicamente.

25 Gómez (2000: 51-52) 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”.

26 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.

tos 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,²⁷ lo cual 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 evidencia de haber tenido funciones diferentes en el “centro de barrio”. La pintura monumental fue un indicador de los edificios de elite, como es el caso del segundo Frente de Excavación, donde se ubica el Conjunto de los Glifos;²⁸ edificio que presenta particular interés para el presente estudio, pues es donde se hallaron importantes grafemas.

El territorio explorado durante las excavaciones del Proyecto La Ventilla 1992-1994, se encuentra al suroeste de la Ciudadela y del Gran Conjunto, en los cuadrantes S1W1, S1W2, N1W1 y N1W2 del plano elaborado por R. Millon (1973). Se localiza del lado oeste del núcleo ceremonial de Teotihuacan y estaba en contigüidad geográfica con el posible centro de barrio de Yayahuala.²⁹

La relación espacial con el centro cívico de la ciudad del barrio de La Ventilla sería un marcador de su estatus sobresaliente en la jerarquía urbana. 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 de barrio teotihuacano. Este centro de barrio estaría 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* sería la imagen de un cánido, según propone Manzanilla (2009b: 37-38).

A inicios de los años sesenta, 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 asociado con la costa del golfo de México.³⁰ 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

27 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, 2009b: 24).

28 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).

29 L. Manzanilla (2009b: 29) propuso que posiblemente Yayahuala fue un centro de barrio teotihuacano.

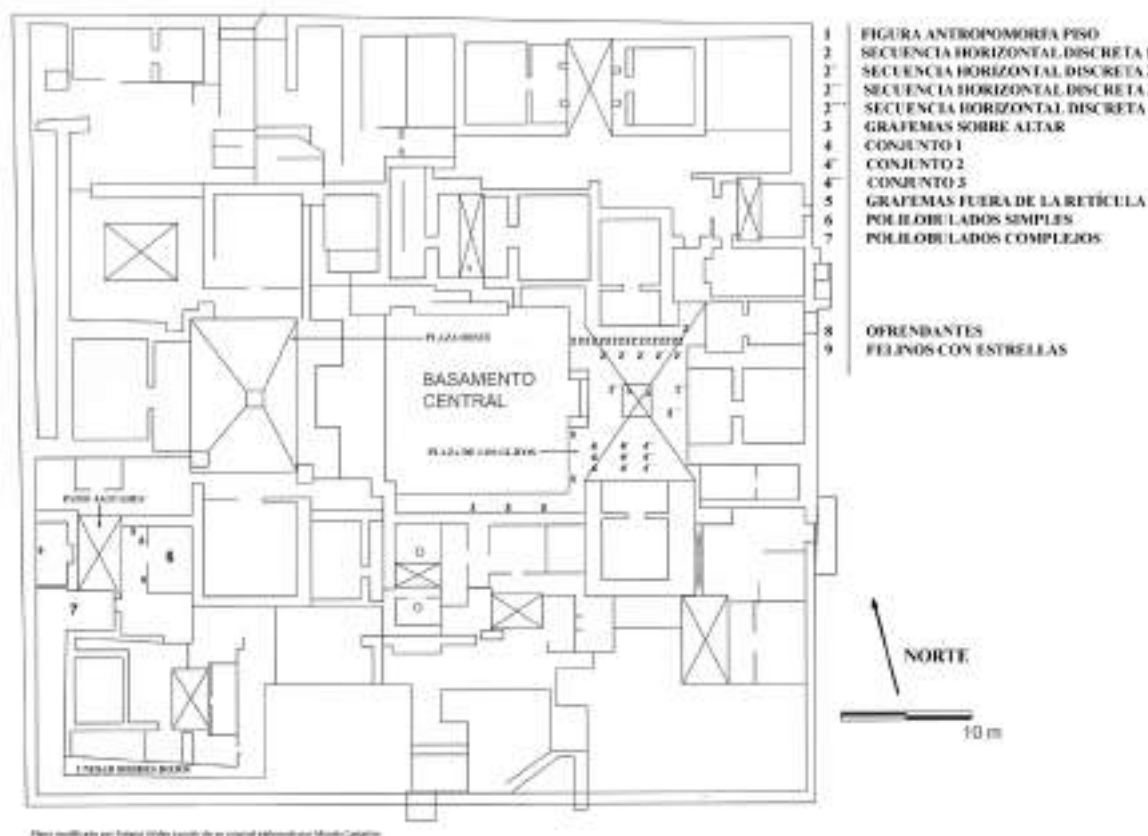
30 Luis Aveleyra Arroyo describió las circunstancias en las que la Estela de La Ventilla fue encontrada y señaló que algunos hallazgos durante las excavaciones posteriores del contexto en que se ubicaba mostraban la influencia de las culturas del Golfo en Teotihuacan (Aveleyra, 1963: 18-19). De manera 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 (1963: 50-52), 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.

Chan, 1963: 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.³¹ 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 quién dirigió las exploraciones que se realizaron en La Ventilla C; no se elaboraron publicaciones acerca de los resultados de las excavaciones.³²

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 el arqueólogo Eduardo Matos. El proyecto inició por una operación de salvamento arqueológico, previo a la construcción de un centro comercial.

LA VENTILLA 1992-1994 FRENTE DE EXCAVACIÓN 2 • Ubicación de posibles grafemas



[Lámina 46. Edificaciones del Frente de Excavación 2 de La Ventilla. Plano modificado por T. Valdez a partir de un original elaborado por M. Castañón.]

31 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 E. Rattray y M. E. Ruiz (1980).

32 Según datos de Rattray y Ruiz G. (1980: 110).

Tras los hallazgos, se publicaron materiales con posibles grafemas principalmente procedentes de los frentes de excavación número 2 y 4 del mencionado proyecto arqueológico. Los materiales hallados en las excavaciones del Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994 continúan en proceso de estudio y sólo han sido publicados parcialmente, sobre todo en lo relativo a los materiales cerámicos y a la escultura.

En este trabajo, las dataciones que se citan corresponden a las cronologías tal y como las manejan los distintos autores que se han dado a la tarea de datar cada hallazgo arqueológico; 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, y posteriormente hare una semblanza de los datos publicados con anterioridad, relacionados con el fechamiento 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 esta fueron los nuevos hallazgos de subestructuras en el área de La Ventilla y su datación. 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.

[E]stas 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 funcional del centro de barrio o distrito, pero no modifican la datación de las muestras que atañen a la presente investigación y que se mencionan 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.)”.³³ Las figurillas principalmente se hallaron entre los materiales de relleno, pocas veces en contextos primarios.

33 Las correspondencias entre fechas y fases corresponden al trabajo de registro y clasificación elaborado por Goldsmith (2000: 21).

Aún es necesario esperar la publicación de los resultados de los estudios de escultura, vasijas y utensilios de cerámica procedentes de las recientes excavaciones en La Ventilla.

Frente de Excavación 1

Hasta los nuevos hallazgos de estratos constructivos anteriores al de los Edificios de Bordes Rojos se consideraba que, en el área identificada como Templo de Barrio, la secuencia constructiva comenzaría 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., pero no es posible confirmar su función como tales, debido a las características compositivas.

Gómez (2000) propuso que este sector funcionaría como Templo de Barrio, y se caracterizaría por albergar actividades de tipo “público e institucional” relacionadas con el ritual religioso, la administración y el gobierno urbanos. Se trata de una gran 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. En el segundo nivel constructivo se encuentra la unidad denominada “Patio Chalchihuites”, que corresponde temporalmente al de la Plaza de los Glifos y que tiene pintura mural que se interpretó como “imágenes de sacrificio”: cuchillos curvos y motivos 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 con base en el estudio de elementos, como la distribución planimétrica, el simbolismo de las imágenes de la plástica, la ausencia de evidencia de actividades de tipo doméstico como preparación y consumo de alimentos y enterramientos (Gómez, 2000: 17-24).

Cervantes (2007: 253) 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.

Más allá del énfasis en el Frente 1 en la imagería de tipo religioso-ritual en la cual figuraría el derramamiento de sangre, y de otros contrastes entre los materiales gráficos de ambos conjuntos arquitectónicos, aún es difícil establecer qué era lo que distinguía a las funciones del Frente 1 y el Frente 2.

Frente de Excavación 2

En el caso del Frente 2 de Excavación, las edificaciones de los niveles más profundos 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 las aristas de los elementos constructivos. No han sido publicadas a la fecha imágenes de posibles grafemas correspondientes a esa etapa constructiva temprana 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 Gómez y Padilla (1998). Los murales fueron fechados de la manera siguiente:³⁴

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 identificar grafemas entre las imágenes publicadas halladas en 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 las fauces de felinos pintados en los muros; se ubican en el cuarto y pórtico norte del sector. En la Plaza de los Glifos, que pertenece al mismo nivel constructivo que los murales con figuras de felinos, se hallaron dos entierros primarios y uno secundario, cuyos materiales asociados permitieron el fechamiento de la plaza para la fase Tlamimilolpa. En el cuarto oeste se encontraron pintados motivos polilobulados simples y en el sureste polilobulados que tienen inserta la figura 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 R. 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 presentó una datación más temprana en otra publicación, entre los años 300 y 450 d.C., entre las fases Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan Temprano.

R. Millon (1966b: 73-74) describió cómo, después de haber alcanzado Teotihuacan su extensión máxima de 22.5 km.² en la fase Miccaotli, para la fase Tlamimilolpa el área de la ciudad

34 El método de datación de los murales hace referencia tanto al contexto arquitectónico como al estratigráfico (Gómez y Padilla, 1998: 202-203).

habría disminuido, mientras que la población iría en aumento. Esta tendencia se mantendría hasta mediados de la fase Xolalpan. Según los resultados de los arqueólogos de La Ventilla, ésta es la época en que estuvo 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 hacia 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 manejan los arqueólogos encargados de las excavaciones.

En este último nivel constructivo no cambiaría 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 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 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 zoomorfos.

Gómez propuso que este sector tuvo 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 y que tuvo varios niveles de ocupación. Los arqueólogos encontraron 3 niveles con pintura mural.

En el segundo nivel constructivo, posterior al de 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 Venus. La Plaza de los Glifos sería 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”.³⁵ Posteriormente, los arqueólogos S. Gómez y J. Núñez, con base en el tipo de arquitectura y en la pintura mural, propusieron que el Conjunto de los Glifos pudo haber albergado a sectores de la elite del barrio de La Ventilla, que realizarían en esos espacios actividades institucionales como la enseñanza de la lectura, actividades administrativas o seculares.

Gómez (2000: 28-30) señaló que la atribución a los espacios del Frente 2 de funciones relacionadas con la ocupación de un grupo de la elite del barrio, se realizó con base en “las características arquitectónicas, espaciales y la pintura en pisos y muros”. Propuso que en este frente se ubicaban espacios de uso administrativo, institucional, de enseñanza o de *tipo secular*. Los edificios del Conjunto de los Glifos pertenecen a la categoría de *edificios públicos*, en su gran ma-

35 Cabrera (1996: 28) 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”.

yoría sin evidencia de haber sido utilizados como vivienda.³⁶ En opinión de Gómez (2000: 29), 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”.

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 (Gómez, 2000: 27-28). También en los muros del cuarto y pórtico norte del mismo patio hubo imágenes de felinos con figuras antropomorfas 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 en el piso una figura antropomorfa interpretada por Cabrera como Xólotl; la imagen en cuestión estaba rodeada por recintos con murales con imágenes de grandes aves.

Además de la Plaza de los Glifos, en recintos del segundo nivel constructivo se reportaron restos de posibles grafemas, cuyas imágenes no han sido publicadas. Corresponde a este nivel constructivo un grafiti esgrafiado en un muro con una figura antropomorfa, antecedida por un grafema contiguo. Posiblemente la diversidad de los motivos pintados en este sector de La Ventilla estuvo determinada por distintas funciones de los espacios arquitectónicos.

Gómez (2000: 29-31) propuso que la Plaza de los Glifos estaría dedicada a la instrucción de la lectura. King y Gómez (2004: 240) proponen que esa plaza sería el escenario de un antiguo evento institucional, ya que encuentran evidencia de que llevaría tiempo en uso cuando los glifos fueron pintados e incluso llevan a cabo una propuesta de lectura de estos últimos.

En un trabajo reciente, Nielsen y Helmke (2011) comentan la hipótesis elaborada por King y Gómez, según la cual los “glifos” de la plaza tuvieron valores de antropónimos y topónimos; critican los argumentos en los cuales se basa la traducción de los “glifos”, pues estos 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. Por su parte, proponen que la Plaza de los Glifos sería un espacio utilizado para rituales de curación y que los grafemas serían fundamentalmente logogramas, pues carecen de afijos, por ejemplo de tipo locativo. Proponen que los grafemas registraron nombres personales y títulos, ya fuera de entes que provocan enfermedades o que las curan, pero no topónimos.

Para aproximarse a la explicación de cuál era la relación de las imágenes con los espacios arquitectónicos y comprobar la viabilidad de las distintas propuestas interpretativas, se requiere dar inicio a un estudio comparativo extenso de las relaciones entre los posibles grafemas teotihuacanos y de sus contextos. El presente trabajo tan sólo es un inicio de ese estudio comparativo.

No sólo en la Plaza de los Glifos habría grafemas, pues en los muros de las edificaciones que rodeaban al Patio Jaguares, en el tercer nivel constructivo, se pintaron secuencias de ofrendantes antropomorfos de perfil, resueltos en tonos de rojo y ataviados con motivos relacionados con aves, en aparente sustitución de las imágenes de los felinos con figuras antropomorfas sobre

36 Gómez (2000: 600-603) distingue entre residencias y conjuntos habitacionales teotihuacanos, las primeras cobijan a los grupos de elite, 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.

el lomo del nivel constructivo anterior. En los trajes de los ofrendantes de varios conjuntos arquitectónicos se identifican posibles grafemas asociados con la distinción entre grupos sociales. 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. El tema de los ofrendantes caracterizaría ciertos espacios de los centros de barrio y de otros tipos de conjuntos arquitectónicos. Como parte del canon compositivo, contrastan varios motivos zoomorfos, referidos en los atuendos de los personajes de las escenas de procesión y ofrenda. Se caracterizarían así, por medio de ese tema de la pintura mural, distintos centros de barrio y conjuntos arquitectónicos de elite. Por ejemplo, hay motivos que hacen referencia a trompetas de caracol en Atetelco, con felinos y agua en Teopancazco, otros relacionados con reptiles en Tepantitla, y motivos relacionados con aves, flores y quincunces en La Ventilla.

Debido a las características de los materiales hallados en los cuartos al sur y noroeste del conjunto arquitectónico llamado Patio Jaguares, se ha sugerido que estos fueron aposentos o espacios de cocina y servicio, dedicados a la atención de los requerimientos de la elite para la cual estaban destinados los espacios del Frente 2 (Gómez y Núñez, 1999: 105; Gómez, 2000: 31).

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 sería 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 los murales se encuentran en estado fragmentario y no es posible identificar grafemas.

El área del Frente de Excavación 3 fue de 4235 m². S. Gómez dedicó un detallado trabajo de tesis a este frente, en el cual identificó funciones residenciales. El arqueólogo infirió que el Conjunto Arquitectónico A, 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 niveles más profundos de excavación del Frente 4 fueron fechados para la fase Tlamimilolpa Tardío, entre 250 y 350 d.C. N. 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 sí, el Cuarto Norte y en Cuarto Sur del sector C; se trata de 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, se presentan posibles grafemas.

El tránsito de la fase Tlamimilolpa a Xolalpan, cuando estaba en actividad el nivel constructivo de la Plaza de los Glifos y otros sectores de La Ventilla de donde proceden posibles grafemas, fue de grandes cambios en Teotihuacan. Gómez (2000: 59-60) 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.

Como se vio, la Plaza de los Glifos, el lugar donde se encontró la muestra más extensa conocida a la fecha de posibles 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 pintura monumental en edificios tempranos, como los de La Ciudadela en etapas anteriores al Templo de la Serpiente Emplumada, indicaría que los grafemas teotihuacanos se presentarían como secuencias de un elemento repetido. Es debido a esta característica de las composiciones tempranas que no es posible proponer relaciones entre componentes como argumento que permita sostener la identificación de posibles grafemas.

De lo anterior se desprende otra pregunta: ¿existen diferencias en las composiciones con grafemas y en los grafemas mismos que indiquen transiciones entre fases temporales? Sería prematuro responder a esta pregunta sin haber elaborado antes un inventario de grafemas de uso sincrónico. Desde la fase Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano se conservan imágenes cuyas características compositivas permiten suponer que se trataría de grafemas. La razón es que, en algunas muestras, se presentan patrones compositivos que pueden ser comparados con la organización signica de las escrituras mesoamericanas. Si no hubo grafemas anteriores a la transición entre las fases Tlamimilolpa y Xolalpan, los cambios en la sociedad teotihuacana acaecidos durante esa época, posiblemente traerían consigo la adopción de la escritura, que incorporaría a su repertorio y resignificaría algunos motivos ya presentes en el acervo de las imágenes visuales teotihuacanas.

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 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 hallaron que en los edificios de cada frente de excavación antiguamente se llevarían a cabo actividades distintas. Los nuevos hallazgos propiciaron la formulación de las funciones diagnósticas del centro de barrio teotihuacano.

Conforme a la hipótesis en la cual se propone que la ciudad de Teotihuacan estaba dividida políticamente en barrios (R. Millon, 1973), los arqueólogos contrastaron la distribución arquitectónica y los restos materiales hallados durante la temporada de excavación 1992-1994, con la de otro posible centro de barrio, Teopancazco. Las excavaciones dirigidas por L. Manzanilla en ese lugar mostraron que posiblemente centros de barrio más cercanos al centro cívico de la

urbe contaban con complejos de edificaciones con funciones específicas. Manzanilla (2009b: 29) observó que en el caso del conjunto arquitectónico de Teopanazco, 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.

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 ese 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 de vivienda.

El sector 4C fue interpretado como residencia de grupos de elite; está ubicado al noreste del Frente de Excavación 3 e integraba el basamento de un templo y restos de recintos pintados con murales que refieren a tocados de elite; esos tocados pudieron haber funcionado como grafemas o como escenas que aludirían a personajes con cargos políticos y/o religiosos, realizadas con recursos de la sinécdoque. En un nivel posterior de ocupación, en un cuarto cercano, los arqueólogos despejaron restos de pinturas con temas acuáticos. 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 los reportes arqueológicos producto de las excavaciones parciales en La Ventilla A y B, se registra que en esa 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 los que se recuperaron posibles grafemas, según la interpretación de Gómez, el Frente 1 albergaría el Templo de Barrio, mientras que en el Conjunto de los Glifos se ubicaría el sector administrativo del barrio. En el Frente 3 se encontrarían 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 elite, mientras que en el Frente 4 se realizarían las actividades domésticas, administrativas y religiosas de grupos de elite.

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

Desde el inicio de la temporada de excavación que corresponde a la década de los sesenta, los arqueólogos observaron en La Ventilla evidencia de relaciones con la costa del Golfo. Aveleyra (1963: 16-17) relacionó las características estilísticas de la Estela de La Ventilla con esa área geográfica; considerando en su momento que tendría “rasgos en el más depurado estilo Tajín”. 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 apellidos como 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 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 debió tener 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 llamado 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).

La arqueóloga Evelyn Rattray (1997: 131) realizó el estudio de cerámica en entierros de La Ventilla A y B, entre los cuales señaló presencia de materiales procedentes de la costa del Golfo, en lo particular de la zona del Tajín. 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 región mencionada y el sector teotihuacano (Rubio, 2003: 48). Cabe señalar la necesidad de 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 Gómez (2000: 14) 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.

Esta observación actualmente resulta polémica, tras la publicación de los estudios de Arturo Pascual acerca de la antigüedad de la cultura del Tajín y sus relaciones con Teotihuacan, así como la ocupación de centros de población por parte de la cultura totonaca (Pascual, 2006); con esto quiero resaltar que el problema de las volutas en Teotihuacan como un indicador estilístico de etnicidad no está resuelto.

A diferencia de barrios teotihuacanos como Teopancazco, el barrio de La Ventilla no es considerado como pluriétnico o 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 y 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 serían evidencia estilística de una interacción ideológica, la cual pudo 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 determinaría de manera fundamental la estructura compositiva de los grafemas de La Ventilla, aunque se ha señalado la presencia de signos aislados comunes.

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 esos materiales es necesario incluir los posibles 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–; 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, estarían ausentes en la pintura monumental de La Ventilla conocida a la fecha.

La Plaza de los Glifos ha motivado la mayor parte de los estudios acerca de la imaginería de La Ventilla; se espera la publicación de un trabajo inédito de Gómez y Gazzola dedicado a la periodización de la pintura monumental. La cual inició las interpretaciones de las imágenes pintadas en la plaza Cabrera (1996: 27-40), con la propuesta de que en el piso habría pintados topónimos o nombres de linajes.

En el Frente de Excavación 4 se conservaron grafemas que referirían a la identidad de personajes específicos o de grupos sociales, sobre imágenes de tocados.

En el año 2007, 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 un *corpus* de figurillas de cerámica que se encargó de clasificar la arqueóloga Kim Goldsmith, quien 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 enuncia que en el estado actual de las investigaciones, no es posible demostrarlo. 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 habría evidencia de una intención de especificar la identidad de ciertos personajes figurados, 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 se podrían referir dichas “insignias” están los grupos étnicos, de oficio o de estatus (Goldsmith, 2000: 22-29). Las 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, además de aquellos grafemas que podrían referir a personajes en ausencia de una imagen naturalista y figurativa de estos últimos, en los términos del canon teotihuacano.

Para conocer los grafemas teotihuacanos en tanto diferenciadores de la identidad de tipos de personajes, es necesario que se incluya en la tipología de las figurillas de La Ventilla, pero también de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, rasgos que ayuden a definir las relaciones entre posibles 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 según B. 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 ese sector. Los edificios presentan murales con imágenes de volutas entrelazadas y secuencias de conchas y posibles caracoles, cuya clase compositiva no es posible determinar debido a la falta de correlatos con otros signos que permitan inferir su tipo de estructura compositiva, aunque la coherencia temática parece indicar que se trataría de referencias a un ambiente acuático y no de secuencias de grafemas.

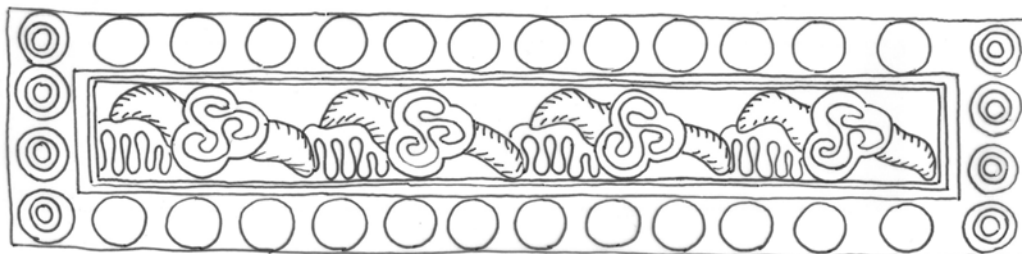
Los motivos de forma almenada pintados en los muros de esta unidad arquitectónica fueron interpretados por Cervantes (2007: 206) como caracoles y/o insignias de poder; mientras que las volutas y conchas como un ambiente acuático sobre el cual emergería la “montaña sagrada”, materializada en la arquitectura 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 el Templo del Barrio, centro de la vida social económica y religiosa de la comunidad.

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 47. Mural con tema sacrificial. La Ventilla. Frente 1, Patio de los Chalchihuites. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 171).]

Estas imágenes de “corazones seccionados” que 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.

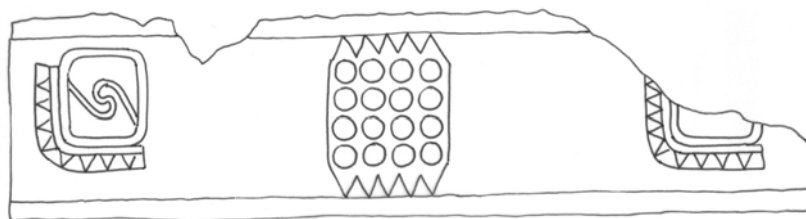
La combinación de los componentes del mural también se presenta en vasijas de cerámica como puede verse en piezas de la colección von Winning.³⁷

Debido a la manera en que se combinan los motivos figurativos, no es posible demostrar que entre los componentes habría grafemas, pero la presencia de los mismos componentes en 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 no es claro, pero por su tema podría ser tardío. El dibujo del mural se presenta en la lámina que sigue.



[Lámina 48. Escudos figurados en una pintura mural del Frente 1. Plaza 2. Cuarto Este. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 171).]

³⁷ La colección fue subastada <http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html>, consultada el 10 de enero de 2011.

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 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 que sigue.



[Lámina 49. Escudo que formaba parte del ajuar de una figurilla antropomorfa de cerámica hallada en un entierro infantil en Teopancazco. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (2009b: 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 este sector de La Ventilla, Gómez (2000: 597) propuso que uno de los rasgos diagnósticos del Templo de Barrio sería la presencia de pintura mural de “tipo heráldico”, como el arqueólogo identifica los murales descritos en este apartado. Los temas de los murales indicarían 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 y ofrenda 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; estos se encontraron en la pintura monumental de la Plaza de los Glifos y del Patio Jaguares, aunque probablemente habría grafemas en materiales inéditos como objetos de cerámica.

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 de la plaza pudieron haber sido un almanaque de tipo adivinatorio (Piña Chan, 2000: 14). Según la propuesta de King y Gómez (2004: 205-206), se trataría de topónimos y antropónimos en una suerte de “sala de consejo”.

El arqueólogo R. Cabrera (1996), 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 forma 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.

En su descripción, Cabrera no propuso relaciones formales entre las imágenes de la plaza; tampoco interpretó las imágenes según su estructura compositiva, como una posible unidad textual.

Poco después de la publicación de los hallazgos, J. Langley (2002) incorporó varias figuras pintadas en el piso de La Ventilla como prototipos de algunos “signos de notación”, entre ellos el elemento con el número 18 de su catálogo, que presenta rasgos de ave. Es necesario detenerse en la descripción del caso particular de los posibles grafemas teotihuacanos con formas de aves, pues en el contexto compositivo de la pintura en el piso de la Plaza de los Glifos, el registro visual de algunos pocos rasgos anatómicos convierte a las variantes de figuras de aves allí pintadas, no en imágenes naturalistas de especies específicas, sino en signos interpretables como varios grafemas distintos. 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, que estarían 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 esa plaza. 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.

El arqueólogo Karl Taube (2000; 2011: 81) se apoyó en los hallazgos de la Plaza de los Glifos para describir algunos de los formatos que observa en la “escritura teotihuacana”, por lo general sin proponer una lectura del texto, exceptuando por la asignación de valor a un signo como referencia al día 1 Lluvia; Taube coincide en esta identificación con Javier Urcid (en prensa), quien lo propuso como una de las variantes alográficas del día Lluvia del calendario teotihuacano.



[Lámina 50. El signo 1 Lluvia pintado en el piso de la Plaza de los Glifos, según identifican Urcid y Taube. Dibujo según Cabrera (1996: 33).]

Taube propuso siete nombres de días del calendario teotihuacano, además del día mencionado. La evidencia que consideró está mayormente formada por muestras halladas en la órbita de influencia regional teotihuacana: una estela estilo teotihuacano que probablemente procede de Guerrero, la Estela 2 de Los Horcones, la Estela 15 del Cerro de las Mesas; además de una estatuilla estilo teotihuacano, una serpiente de tecali teotihuacana y un signo del piso de la Plaza de los Glifos (Taube, 2011). Urcid (en prensa), por su parte, prefirió reconstruir el calendario teotihuacano con base en evidencia interna; propuso la identificación de nueve posiciones del calendario teotihuacano.

Las propuestas calendáricas antes descritas no incluyen datos acerca de los contextos gráficos de los signos que se identifican. El contexto gráfico permitiría comparar estructuras compositivas, y proponer, por ejemplo, si esos signos formarían parte de grupos nominales personales. Aún será necesario explicar en un futuro, conforme la evidencia arqueológica lo permita, la función del posible signo calendárico en distintos contextos compositivos, en caso de que las interpretaciones del signo de La Ventilla como *día Lluvia* puedan ser comprobadas.

En un primer intento de análisis de las pinturas de la Plaza de los Glifos como un texto unitario, King y Gómez (2004) ofrecieron una propuesta de lectura de los “glifos” en proto-náhuatl pochuteco; esa fue una interpretación polémica que resultó metodológicamente cuestionable, ante todo por la ausencia de una intención de comprobar las hipótesis por medio de estudios comparativos del *corpus* teotihuacano de posibles grafemas.

Las características compositivas de las pinturas de la Plaza de los Glifos dificultan la identificación temática o ámbito de referencia. Ante la observación de Nielsen y Helmke (2011) de que los grafemas de la Plaza de los Glifos serían logogramas carentes de componentes fonéticos o afijos locativos. Es necesario señalar que en la escritura de topónimos de los documentos tardíos del México central, muchos nombres de lugar no presentan ni afijos locativos ni sustantivos geográficos.³⁸ Los autores también sostienen que los nombres registrados en esa plaza corresponderían a entidades relacionadas con la salud y la curación, aunque sus argumentos no derivan de la evidencia arqueológica teotihuacana. Por mi parte, en un trabajo anterior propuse que la contrastación de la estructura compositiva de la Plaza de los Glifos, con otros tipos compositivos teotihuacanos, indica que el sentido de la composición no debe buscarse en una primera instancia en la identificación de figuras, sino en la articulación de signos semejantes en diversos contextos compositivos y en la comparación con muestras que presentan principios combinatorios similares, para controlar si se sostienen los valores propuestos para la unidades visuales (Valdez, 2007).

Con base únicamente en la estructura formal de la composición, no es posible demostrar que en la plaza se registraron nombres de lugar; de allí la necesidad de realizar un inventario del *corpus* según tipos de manifestaciones plásticas en las cuales aparecen posibles grafemas, en el que se presente información necesaria para propósitos comparativos. Hasta ahora, el piso de la Plaza de los Glifos de La Ventilla presenta una de las muestras más tempranas de posibles grafemas articulados en la pintura monumental teotihuacana, la imagen pintada en el piso constituye el mejor ejemplo teotihuacano de una composición de la Clase B.

A diferencia de las pinturas procedentes de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, entre los grafemas del piso de La Ventilla es notoria la abundancia de posibles signos compuestos y/o articulados, lo cual deja abierta la posibilidad de estudio del uso en su composición del principio del rebus, así como también de algún tipo de afijos y en general de recursos de

38 Leopoldo Valiñas y Karen Dakin, comunicación personal, 2011.

la representación fonética. En ocasiones, los contextos en los cuales aparecen los posibles grafemas pueden sugerir las funciones de estos o al menos excluir funciones poco probables; por ejemplo, los signos que están colocados de manera discreta en la retícula y conforman las secuencias horizontales pintadas en el lado norte del piso, no son silabogramas ni son signos fonéticos; pero podrían ser, en su mayoría, logogramas ocasionalmente combinados con posibles complementos fonéticos indicadores del valor de los mismos.

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 muestran figuras de felinos de perfil con bustos antropomorfos sobrepuestos en el lomo, en las franjas o marcos que rodean las escenas, se pintaron crótalos y otras figuras asociadas con reptiles en la plástica teotihuacana. Algunas de las figuras de felinos en los murales conservan una voluta compleja saliendo de sus fauces, con elementos infijos y afijos con referencias vegetales. Las figuras de felinos pintadas en el pórtico y cuarto norte fueron fechadas para Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano (Cervantes, 2007: 218).

S. Duque identificó en esos murales, con base en el color de la pintura corporal de la figura antropomorfa, a Tlahuizcalpantecuhtli y al planeta Venus (Duque, 2003: 77-80). Por otra parte, en su descripción de los murales de ese sector, Cervantes consideró que en la fase Tlamimilolpa, en la plástica teotihuacana, la imagen del felino ocuparía el lugar que en la fase Miccaotli ocupaba la de la serpiente; aunque es necesario agregar que en los murales del Patio Jaguares mencionados, habría referencia a felinos y serpientes en una misma composición. También señala Cervantes (2007: 225) 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.

Varios autores coinciden en la identificación de referencias a grupos sociales entre los zoomorfos de la imaginería teotihuacana, una hipótesis que se fundamenta en que muchas de esas figuras se presentan en actitudes humanas y vistiendo prendas de elite, como tocados de plumas. Los felinos del Patio Jaguares se presentan con tocados sobre las cabezas y sentados sobre algo que podría ser la figura de otro tocado o un textil profusamente decorado. Debido a la presencia del busto antropomorfo sobre el lomo del felino, hay claro contraste en este mural entre *lo antropomorfo* y *lo zoomorfo*, no siempre presente en los murales teotihuacanos con el tema de las secuencias de felinos.

La escena pintada en estos recintos hace recordar los tronos zoomorfos mesoamericanos, particularmente aquellos con la figura de felinos, pero por otra parte, la forma de bulto de la figura antropomorfa en las escenas de los murales podría referir a un fardo funerario, y así el felino en la escena sería el portador del fardo a algún lugar. Según una interpretación distinta, tal vez se trataría de la referencia por medio de una figura retórica lograda por medios visuales, en la cual el felino referiría a atributos de la figura antropomorfa. Es posible que en este nivel de ocupación del edificio, mediante la oposición humano-felino se representara un grupo social relacionado con este sector de La Ventilla o un tema mitológico ejemplar. No hay evidencia que permita identificar esta composición particular con secuencias de ofrendantes, pues no se figura vertimiento de sustancias. La referencia al felino, a la serpiente, las orejeras y tocados del

mural podrían referirse a asuntos sacralizados y también a oficios y/o jerarquías teotihuacanas; pero no hay posibles grafemas pintados en esa composición.

En los niveles constructivos superpuestos del Patio Jaguares se observa una relación diacrónica en el mismo espacio, entre figuras felinas y figuras de ofrendantes, y una presencia sincrónica en distintos recintos del sector fechados para Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano, de figuras de felinos y polilobulados. Si se estudian fuera del contexto general de la pintura mural teotihuacana, no existe continuidad temática evidente entre los murales de las dos etapas constructivas del Nivel Jaguares y del Nivel Sacerdotes de ese sector de La Ventilla, pero en otros murales que registran secuencias de ofrendantes, como los de Teopancazco, se observa la coordinación simultánea de figuras ofrendantes, felinos, polilobulados y estrellas en una misma composición. Por tanto se puede sugerir que la función de ese sector de La Ventilla, manifiesta en la distribución espacial de la arquitectura, determinó la temática de la pintura de sus muros durante más de una etapa constructiva.

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 pudieron haber conformado un discurso arquitectónico-pictórico coherente en algún aspecto, además del cronológico.

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); se afirmó que la imagen de la cabeza del personaje presenta rasgos de cánido, sin embargo, estos 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 estarían anteceditas por un grafema, no seguidas por uno, más bien se trataría de la figura de un recipiente junto al personaje, quizá con incienso quemándose. La figura antropomorfa está rodeada por elementos fitomorfos. Cabrera y Aguilera lo identificaron como un hombre viejo, debido al cabello; en cuanto a la punzación del pene, consideran que se trataría de una manifestación del *motelpultzio*, una actividad ritual relacionada con la propiciación de la fertilidad de la tierra y la creación de la humanidad. Además de la supuesta cabeza de cánido, cuya identificación resulta cuestionable, los autores identifican al personaje antropomorfo como Xólotl, con base en una imagen del *Códice Borbónico* que, según señalan, compartiría el moño en el tocado, el collar y la olla (Aguilera y Cabrera, 1998: 10).

Patio Jaguares Cuarto Oeste y Cuarto Sureste. Posibles imágenes de cerros

Contemporáneos a las pinturas de la Plaza de los Glifos también son los murales del Cuarto Oeste y Cuarto Sureste y corresponderían a la fase Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano (Cervantes, 2007: 233). En los muros del Cuarto Oeste hubo una secuencia de elementos polilobulados vacíos. Según la propuesta de Helmke y Nielsen (en prensa), podría tratarse de topónimos, aunque la composición permite interpretar esta secuencia como la referencia figurativa a un ambiente topográfico, posiblemente con especificaciones 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 los polilobulados hay imágenes de ojos con gotas, como en Zacuala.

Cervantes elaboró una propuesta interpretativa de algunos murales del Conjunto de los Glifos como un programa narrativo unitario según el cual los felinos pintados del Cuarto y Pórtico Norte 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 trataría también 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 la interpretación específica, que puede resultar polémica, Cervantes observó acertadamente que esa coherencia pictórica entre murales de varios recintos también pudo haber sido funcional.

Patio Jaguares. Nivel Sacerdotes

En el nivel constructivo sobrepuesto a la Plaza de los Glifos, al pórtico y a los espacios con felinos pintados, fechado por los arqueólogos para la fase Xolalpan Tardío – Metepec (Cervantes, 2007: 238), los arqueólogos encontraron restos de murales con el tema de secuencias de ofrendantes antropomorfos. Esas secuencias caracterizarían a varios conjuntos arquitectónicos de elite teotihuacanos, aunque no todos se consideran como posibles centros de barrio.

Dependiendo de la interpretación de las imágenes, puede considerarse que se trata de dos grupos sociales más, referidos en los muros del Patio Jaguares, aunque cabe la posibilidad de que fuera la referencia a un mismo grupo, mediante motivos distintos y en diferentes etapas constructivas. Siguiendo la propuesta de Manzanilla (2009b), es posible que rasgos distintivos del conjunto arquitectónico específico se presenten en los atavíos y parafernalia de los personajes ofrendantes, en este caso se trataría, como en Teopancazco, de dos grupos de ofrendantes que se distinguen por sus atavíos, en La Ventilla caracterizados por figuras de flores, plumas y aves.

Las pinturas del Nivel Sacerdotes, serían contemporáneas de las que hubo en la Plaza Central del Templo de Barrio, y enfatizarían una posible función ceremonial de ese sector del Frente 2.

Frente de Excavación 4. Sector residencial. Conjunto 4C

En el Frente 4 de Excavación, unidad A, sección 4C los arqueólogos despejaron pinturas murales con las figuras de dos tocados de plumas distintos en composición alterna (Gómez, 2000: 33; Nava y Ruiz, 1995: 195). Las figura de tocados se distinguen por algunos rasgos de su cons-

trucción y porque sólo uno de estos presenta posibles grafemas; el mal estado de conservación impide reconocer posibles grafemas en el otro tocado.

Los tocados podrían constituir reducciones por medio de la sinécdoque de escenas de tipo naturalista o “imágenes locativas”, si es que una localidad podría identificarse por sus ocupantes, o podrían ser imágenes de atributos indicadores de título, rango, o adscripción a una institución, que calificarían el espacio específico en el cual se pintaron.

En la mención de un posible valor locativo de los tocados, me baso en una propuesta elaborada por Conides y Barbour (2002: 416), en la cual se sugiere que, en la plástica teotihuacana, las asociaciones de imágenes de tocados y arquitectura indicarían relaciones entre edificios específicos e instituciones, u otros tipos de organizaciones sociales. Para fundamentar su propuesta, los autores retomaron el carácter de signo institucional que atribuyó C. Millon (1973; 1988a) al Tocado de Borlas. En los murales del Frente 4 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 formarían parte de dos tocados distintos. Más adelante me referiré con mayor detalle a esas imágenes.

Corpus de composiciones con posibles grafemas

Los posibles grafemas procedentes de las excavaciones realizadas en La Ventilla 1992-1994 publicados hasta el momento, 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 participarían esos materiales referirían a temas diversos, probablemente adecuados a cada soporte y a los usos definidos por la tradición. En distintas etapas constructivas y en diferentes sectores funcionales de La Ventilla los arqueólogos hallaron composiciones de distinto grado de complejidad.

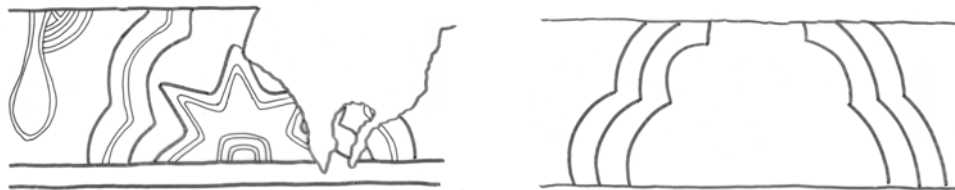
Sector administrativo. Frente de Excavación 2

Particularmente, en la pintura monumental del Frente 2 se desplegó una amplia variedad de recursos compositivos.

Murales del Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano

Cerros o cuerpos de agua

Como se mencionó más arriba, en el Conjunto Jaguares, nivel jaguares, hay restos de murales con imágenes que algunos autores interpretan como cerros. Nielsen y Helmke proponen que imágenes similares tuvieron el valor de topónimos (Nielsen, 2006; Helmke y Nielsen en prensa).



[Lámina 51. Dos polilobulados de La Ventilla. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 186).]

Helmke y Nielsen sugieren que estas imágenes referirían a una locación teotihuacana llamada “Cerro de la Estrella”, y que lo hacían por medio de un topónimo compuesto por el elemento polilobulado con el valor de /cerro/, calificado por la estrella de cinco puntas. El motivo del arco polilobulado se encuentra también en la pintura monumental de conjuntos arquitectónicos teotihuacanos con funciones distintas como Tetitla, el Conjunto del Sol y Zacuala, además de otros medios plásticos como la cerámica de distinta procedencia. La imagen polilobulada se presenta incluso en la ropa de los ofrendantes en la pintura mural. Helmke y Nielsen explican la relevancia cultural de este motivo como el lugar donde la tradición señalaría que ocurrió un evento en el cual la Gran Ave Celeste fue abatida por flechadores. 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 y sería el referente de las figuras de arcos polilobulados con estrellas (Helmke y Nielsen, 2014 y en prensa).

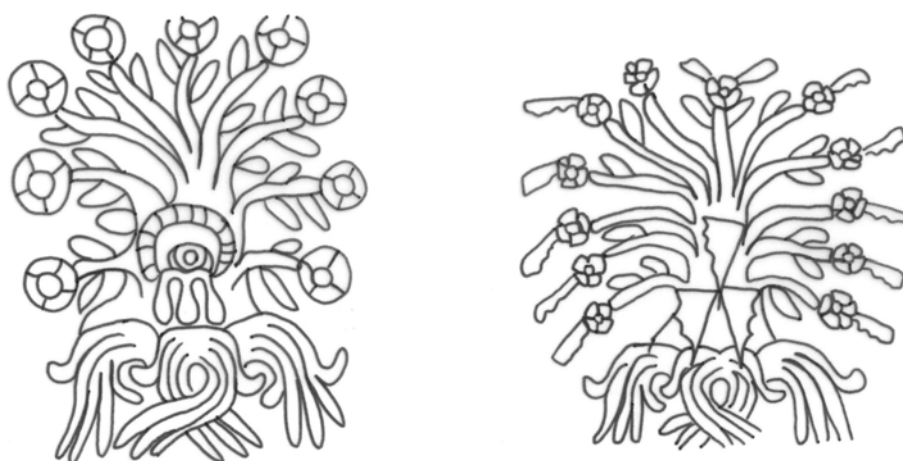
En los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, fechados para la fase Xolalpan, hay arcos y elementos polilobulados formando compuestos más complejos que los de La Ventilla, pues tienen insertos motivos diversos y además presentan imágenes superpuestas de árboles o plantas. En caso de formar parte de grafemas, los motivos fitomorfos y los polilobulados de los murales de Tepantitla mencionados, quizá funcionarían como determinativos semánticos, parte de nombres específicos o formarían parte del componente naturalista y figurativo según el canon teotihuacano. En los murales de Tepantitla, los posibles grafemas insertos en los arcos polilobulados definirían los aspectos específicos de la referencia geográfica de la entera composición, pues tanto los polilobulados como los fitomorfos se presentan con rasgos genéricos indistintos.



[Lámina 52. Dos polilobulados de los murales de Tepantitla, con figuras en la parte superior y motivos específicos al interior. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente, 1995, fig. 76, p. 250 y fig. 63, p. 247.]

Un modelo compositivo distinto es el de los llamados “árboles floridos” de la pintura mural de Techinantitla, fechados por algunos autores para la Fase Xolalpan, mientras que otros opinan que se pintaron en la fase Metepec.³⁹ Estas figuras se han interpretado como topónimos, pero el elemento polilobulado estaría ausente.

39 Para información más detallada consúltase el apéndice correspondiente al conjunto arquitectónico de Tech-

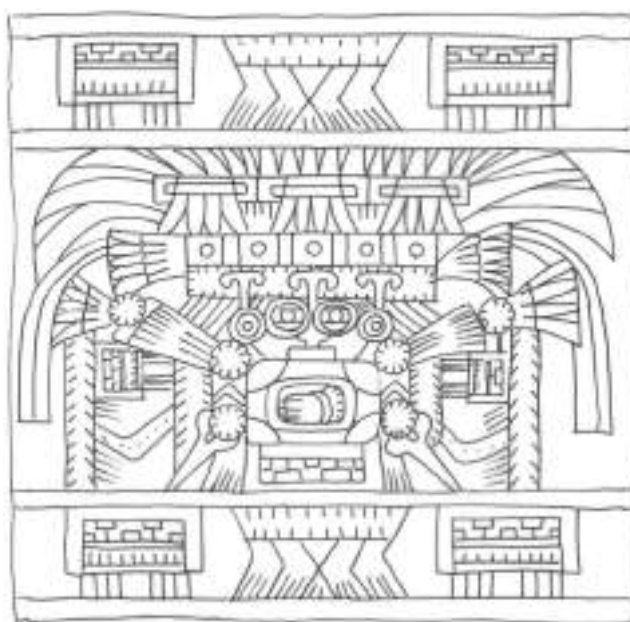


[Lámina 53. Dos posibles topónimos registrados en la pintura mural de Techinantitla. Dibujos de P. Peña, según Pasztory, 1988.]

Las figuras de árboles en la pintura mural de Techinantitla no se presentarían como un componente genérico, por lo tanto no podría tratarse de determinativos semánticos, a menos que se elimine de su lectura la variedad de flores y los posibles grafemas; en tal caso, el determinativo con forma de tronco con raíces estaría especificado en varias ocasiones en la composición de la serie de murales. Mediante las distintas flores y los signos sobrepuestos al tronco de cada árbol se estarían marcando rasgos específicos de cada topónimo. Las raíces son idénticas en todos los casos, por lo cual se han identificado como un afijo locativo referido mediante recursos fonéticos; Taube (2000: 51) propuso una relación de tipo rebus 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. Nielsen y Helmke señalaron que, aunque la presencia del rebus como recurso de referencia no es posible tal como lo identifica Taube, pues la segmentación que propuso no es apropiada, no descartan que el principio mismo pueda funcionar en otra lengua, en la cual la palabra *raíz* tenga un sonido similar a un morfema locativo (Nielsen y Helmke, 2011: 348).

Otras imágenes que han sido interpretadas como topónimos son los tocados asociados con elementos arquitectónicos en una misma composición. Conides y Barbour (2002: 416), proponen que las imágenes formadas por tocados y techos de templos señalarían “una conexión entre los miembros de una organización representada por el tocado, hacia un lugar representado por una estructura”.

Otra interpretación relacionada con el registro toponímico por medios gráficos fue propuesta por García-des-Lauriers, a propósito de la imagen siguiente.



[Lámina 54. Posible referencia a un lugar de relevancia cultural. Dibujo de T. Valdez, según Séjourné (1966b: 105).]

García-des-Lauriers (2000: 107) interpretó una imagen sellada sobre un recipiente de cerámica como una referencia a la institución llamada *Casa de los Dardos* en Teotihuacan. 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. Señalan Conides y Barbour que la figura del techo almenado pudo ser un referente toponímico común en ciertas composiciones de Teotihuacan. Esta imagen genérica de techumbre pudo funcionar como, logograma, como determinativo semántico, es menos probable que funcionara como afijo locativo logrado con recursos fonéticos. Recientemente Taube (2011: 86) señaló que: “[e]n 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”.

Coincidió 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 sustantivo geográfico genérico en varias estructuras toponímicas distintas.

Volviendo a los elementos polilobulados de La Ventilla, el tipo compositivo al que corresponden sugiere que estos funcionarían como referencias ambientales, quizá con registros toponímicos específicos. A falta de más elementos en la composición de la imagen particular, sería posible considerar al componente polilobulado del Cuarto Sureste como un logograma con valor de sustantivo geográfico o como un determinativo semántico para topónimos. Ese determinativo semántico sería distinto del que proponen Nielsen y Helmke (2011: 7) para los arcos polilobulados; los autores encuentran que los elementos con forma de sierra insertos dentro de algunos de estos 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?)

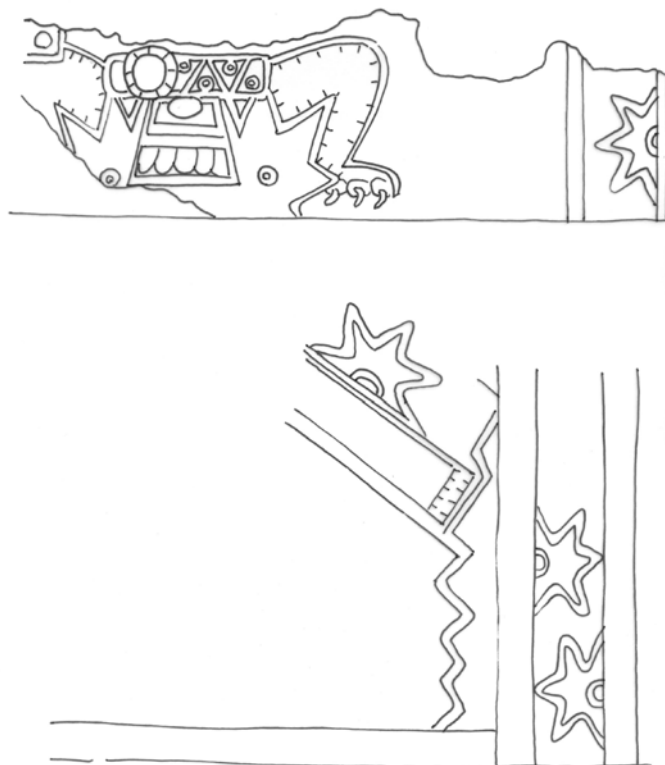
Posibles grafemas en los murales del Cuarto Oeste:

Mural B: LV MU GD (-L 134 MOUNTAIN 1986?)

Murales del Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec

Cuarto Oeste. Posible felino frontal vestido con braquero

En el muro norte del Cuarto Oeste del Patio de los Jaguares había un fragmento de pintura mural con una figura zoomorfa rodeada por una cenefa con una secuencia de estrellas de cinco puntas. Esas figuras de estrellas señalarían lazos de cohesión con recintos de la etapa constructiva anterior de ese conjunto arquitectónico y se derivaría que en ese sector de La Ventilla hubo continuidad diacrónica en los temas que relacionaban felinos y estrellas de cinco puntas, en distintas etapas constructivas. De ser esta última observación una característica común a más de un conjunto arquitectónico, podría contribuir a un fechamiento más detallado de las prácticas compositivas instituidas en distintas subfases temporales, en la pintura mural teotihuacana.



[Lámina 55. Mural con figuras de estrellas. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 188).]

Cenefas y marcos con estrellas

Se ubicaban en el Pórtico Norte del Conjunto Jaguares, y corresponderían, como el mural del felino del Cuarto Oeste antes descrito, a la fase Xolalpan Tardío – Metepec (Cervantes, 2007: 241). Como en los polilobulados pintados en el nivel constructivo anterior, posiblemente en esta imagen la estrella tendría también un valor como referencia toponímica, aunque la presencia de la estrella en el marco que rodea al felino frontal, sugiere una referencia de tipo locativo que ubicaría a la imagen del centro compositivo en un umbral o cueva de la tradición manifiesta en varias imágenes visuales teotihuacanas.

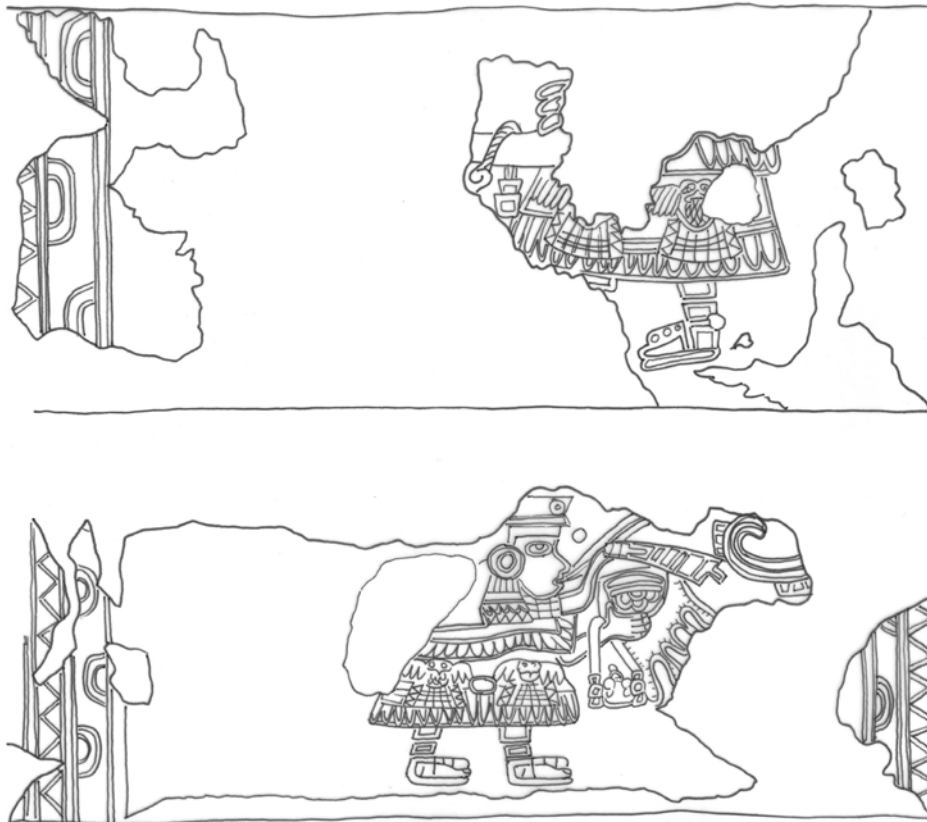
Posibles grafemas en los murales del Cuarto Norte y Cuarto Oeste:

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 constructivo posterior al de las pinturas con motivos asociados con cerros o cuerpos de agua, al este del Conjunto Jaguares, se encontraba un pórtico que tenía pintadas tres secuencias de ofrendantes antropomorfos. Como se mencionó, ese fue un programa pictórico de sectores identificados como administrativos, distribuido en el nivel urbano.



[Lámina 56. Murales con el tema de la ofrenda. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 186-187).]

Los grafemas en las pinturas de ofrendantes de La Ventilla podrían referir al menos a dos grupos sociales adscritos al conjunto arquitectónico específico y/o al cargo, estatus y/o actividad particular de los personajes referidos. El tema de las aves caracterizaría a todas las imágenes de los trajes conservados en las pinturas de ofrendantes de La Ventilla. La posición en los atavíos de los posibles grafemas asociados a este tipo de personajes pudo haber tenido valores específicos. La referencia a aves, aludida mediante figuras y la cobertura de plumas de los trajes y no por medio de los grafemas, distinguiría a los ofrendantes del Conjunto Jaguares y posiblemente al barrio. En algunos casos, incluso constituyentes de nombres personales pudieron haber sido referidos 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. Aunque desafortunadamente en La Ventilla el estado de los murales con el tema de ofrendantes que se han publicado impiden el reconocimiento de posibles grafemas.

Desafortunadamente las imágenes de los tocados de los ofrendantes no se conservaron en los murales del Conjunto Jaguares suficientemente como para observar si habría posibles grafemas allí; aunque es posible distinguir por medio del atavío dos grupos de ofrendantes claramente diferenciados; la referencia a las aves se presenta como una de tipo genérico, no es apropiada para distinguir individuos. Los posibles grafemas sobrepuestos a las vestimentas, el quincunce y el ave, distinguen entre sí los dos grupos de figuras, se encuentran ambos en la misma posición del vestido. Esos posibles grafemas podrían señalar, tanto diferencias en el cargo, como el estatus de los grupos; sin embargo, también podrían diferenciar subgrupos de ofrendantes del mismo rango. Con base en las actuales publicaciones de los murales no es posible establecer si las figuras se perfilaban hacia objetos de culto. Los posibles grafemas en este caso no constituyen compuestos, así que probablemente funcionarían como logogramas, aunque no hay elementos que permitan asegurar una asociación con unidades de alguna lengua, así que podría tratarse de algún sistema de notación distinto de la escritura. En el caso de los ofrendantes del Conjunto Jaguares, no hay evidencia que pueda relacionarse con 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 +...)

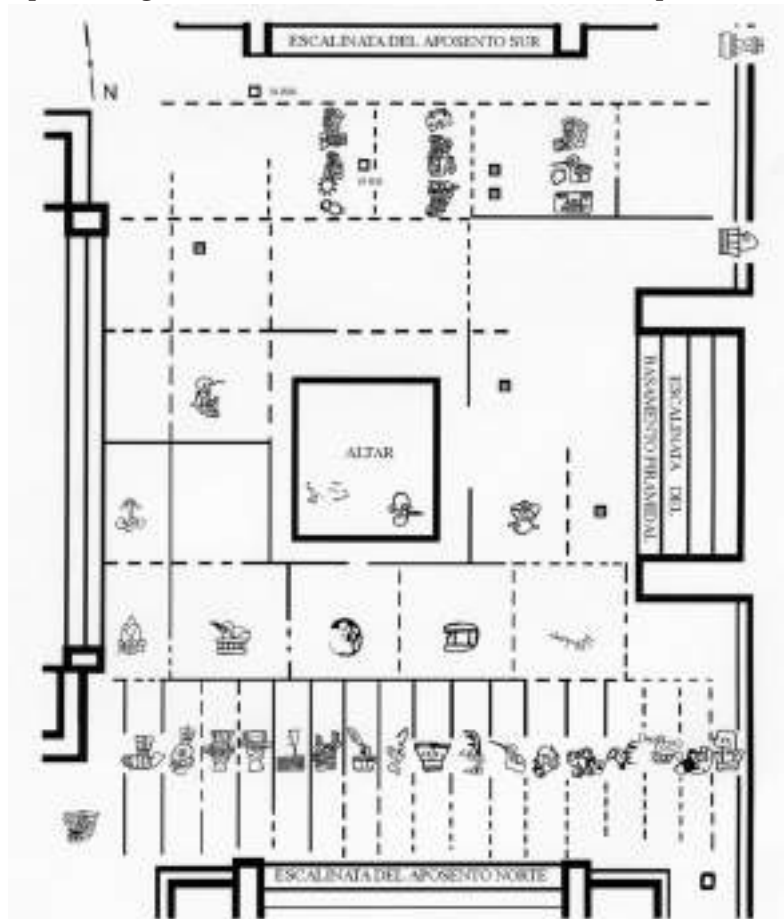
Cenefas: LV CEN SHC (medio círculo?/ L 64 EYE ELONGATED 1986? +...)

Resulta interesante que otra secuencia de ofrendantes procedente del Frente 2 de La Ventilla fue encontrada por los arqueólogos sobre un fragmento cerámico inédito. Los ofrendantes presentan atavíos distintos de los de la secuencia pintada en los muros del Frente 2. Lo anterior lleva a considerar si las imágenes estarían determinadas por las funciones de la vasija y de los usos sociales de los espacios arquitectónicos en los cuales se realizó el hallazgo arqueológico, y si las figuras de la vasija referirían a otro grupo social asociado con el Frente 2 de La Ventilla y posiblemente, con el barrio; como se podría suponer si se tratase, por ejemplo, de un objeto depositado en una ofrenda funeraria. La información contextual del fragmento enriquecería la comprensión de la imagen, pero aún no hay publicaciones al respecto.

Pinturas y grafiti del Conjunto de los Glifos. Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano

Posibles grafemas pintados en el piso de la Plaza de los Glifos

Tras el hallazgo de las pinturas de la Plaza de los Glifos, pronto aparecerían publicaciones en las cuales se interpretan los posibles grafemas incluso como un texto integral. Las primeras propuestas interpretativas fueron elaboradas por Cabrera, Langley, Taube, King y Gómez y, más recientemente, por Nielsen y Helmke. Aunque no es un argumento definitivo, Helmke y Nielsen señalan que probablemente en las pinturas no habría referencias toponómicas, pues los signos carecerían de afijos locativos y de sustantivos geográficos que se puedan derivar de referencias figurativas, lo cual parece, al menos por el momento, acertado, en el sentido que no es posible identificar figuras como cerros, cuerpos de agua, rocas, etc.; aunque los afijos locativos y los sustantivos geográficos no son condiciones necesarias para el registro gráfico de topónimos en las escrituras antiguas del centro de México. Por mi parte, realicé un estudio compositivo de la pintura de la Plaza de los Glifos (Valdez, 2008), que tuvo como objetivo propiciar la sistematización del *corpus* de posibles grafemas de las muestras teotihuacanas publicadas.



[Lámina 57. Distribución aproximada de la mayor parte de los posibles grafemas de la Plaza de los Glifos. En esta lámina la relación de proporción entre la retícula y los posibles grafemas se alteró, con el fin de facilitar la visualización de la imagen. Dibujos de los glifos según Cabrera (1996: 33).]

Habría varios ejes en torno a los cuales se relacionan los posibles grafemas que conforman la composición pintada en el piso de la plaza de La Ventilla, si se considera como una unidad: habría unidades y posibles compuestos entre los posibles grafemas, en términos generales, las figuras que los integran se perfilan en una secuencia de derecha a izquierda respecto a un espectador ubicado en el lado norte de la plaza, que mira hacia el sur. En el lado norte de la plaza los posibles grafemas se presentan como secuencias de unidades discretas, distribuidas de derecha a izquierda del espectador, y aisladas entre sí por la retícula. Mayormente en el extremo sur de la plaza se presentan conjuntos de posibles grafemas que integrarían unidades y compuestos, los conjuntos están distribuidos en forma de columnas, enfilados de norte a sur con respecto al espectador ubicado en el lugar mencionado. Las relaciones entre las figuras que integrarían los posibles grafemas, se encuentren estos distribuidos como secuencias o en conjuntos, no se establecerían por principios de coherencia icónica según el canon teotihuacano. Donde al parecer se presentaría alguna coherencia icónica es en el nivel de la *organización interna* de algunos grafemas discretos, como en el caso de los que se muestran en la lámina siguiente.



[Lámina 58. Grafemas cuya composición podría indicar coherencia icónica. Dibujos de los glifos según Cabrera (1996: 33).]

Habría grafemas compuestos sin indicios de coherencia icónica evidente, lo cual se manifestaría en aspectos como la selección de las escalas de las figuras en combinación, pues estas se presentan adaptadas para facilitar su visibilidad, no para procurar una referencia a cualidades de figuras, según se derivaría del canon teotihuacano. También es marcada la falta de coherencia icónica entre los componentes de los conjuntos de grafemas y entre los conjuntos contiguos entre sí, lo cual puede observarse en la lámina siguiente.



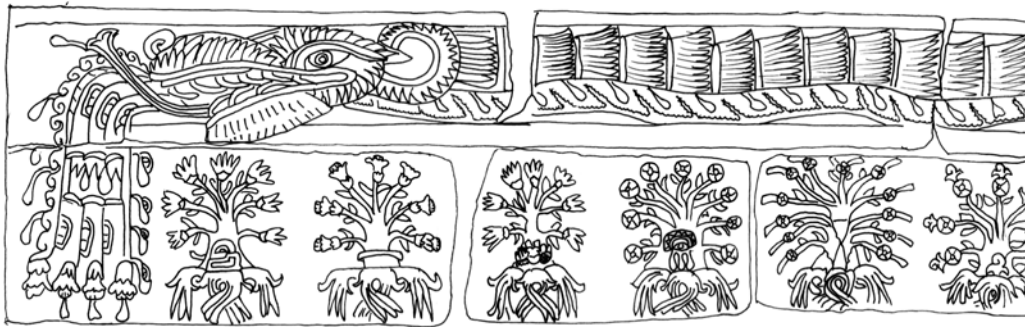
[Lámina 59. Relaciones entre grafemas y conjuntos de grafemas. Dibujos según Cabrera (1996: 33).]

En la lámina que sigue se muestran dentro de un recuadro aquellas figuras que tendrían correlatos entre las imágenes de la plástica teotihuacana. El objetivo de la lámina es mostrar el

[illegible]

Ejemplos de distintos niveles de organización de los signos

Las relaciones entre figuras fitomorfas que podrían funcionar simultáneamente como referencias a un ambiente topográfico y a nombres de algún tipo y los posibles grafemas superpuestos a estas últimas, no serían de coherencia icónica. Tampoco parecería serlo la organización interna de cada posible grafema superpuesto a las figuras de árboles o plantas. Los principios de referencia, simbólicos e icónicos, en los diferentes niveles de significación derivados de la escena, permitirían distinguir componentes genéricos, que podrían referir a sustantivos geográficos, funcionar como determinativos semánticos o representar incluso afijos locativos en composiciones del tipo que en castellano se representarían como: /lugar del árbol del ocote/ o /lugar del árbol del aguacate/. Los componentes genéricos que referirían a lo que podría ser /lugar del árbol/, contrastarían con los componentes específicos, referidos mediante signos gráficos con el valor de nombres, o de características específicas del nombre de lugar o del nombre de las plantas.

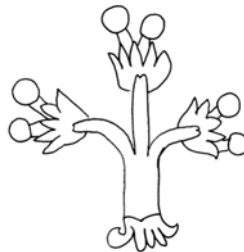


[Lámina 61. Árboles floridos de Techinantitla. Redibujado por M. Ferreira, según Pasztory (1988a: 138-143).]

En la parte superior de la lámina 70 se presenta una de las secuencias de árboles *floridos* bajo la figura, posiblemente metafórica, de una *serpiente de lluvia o de agua*. Según las convenciones teotihuacanas, árboles y serpiente conformarían una escena basada en la coherencia icónica, aunque la figura retórica implicaría un nivel de significación derivado del iconismo, pero de distinta naturaleza. En la parte inferior de la lámina se muestran los posibles grafemas subordinados a la figura de cada árbol o planta, los cuales no presentarían coherencia icónica en tres niveles, pero al parecer tampoco participarían del recurso metafórico:

1. los posibles grafemas no presentan coherencia icónica con los elementos identificados como árboles o plantas floridos,
2. no hay coherencia icónica entre los posibles grafemas que conforman la secuencia en cada figura de árbol o planta,
3. no hay coherencia icónica en la estructura interna de los posibles grafemas compuestos y sobrepuestos a cada figura de árbol o planta.

El ejemplo de Techinantitla ya mencionado, presentaría una estructura distinta de los ejemplos del *Códice Mendocino* que se citan con cierta frecuencia en comparaciones con posibles topónimos gráficos teotihuacanos (Berlo, 1989), aunque no es evidente si sólo se toma en cuenta la grafía.



[Lámina 62. Topónimos del *Códice Mendocino*. Dibujos de M. Ferreira.]

En los ejemplos del *Códice Mendocino* el topónimo *Ahuacatlan* puede segmentarse morfológicamente de la siguiente manera:

Ahuaca-tlan

Tzapotlan se segmentaría de la misma manera:

Tzapotlan

En los ejemplos mencionados, el afijo /-tlan/, que se representa gráficamente por medio de la figura de una dentadura, es un componente locativo, genérico por definición; mientras que los morfemas /ahuaca-/ y /tzapo-/, referidos por medio de las imágenes de dos árboles distintos, son lexemas específicos que designan tipos de árboles, justamente los dos tipos de morfemas se ha querido reconocer en los “árboles floridos” de Techinantitla.

Las únicas figuras evidentemente genéricas en esos murales serían las de troncos y raíces, y aunque como se mencionó, por el momento carecen de una interpretación certera, se han asociado con un valor locativo. La explicación a la cual apuntan autores como Berlo, para la presencia de tales componentes en los murales, sería congruente con la lectura de los topónimos del *Códice Mendocino*: cada fitomorfo de Techinantitla, en combinación con los grafemas insertos en los troncos, referiría a un nombre específico, simple o compuesto, resultando así varios nombres distintos entre sí, los cuales compartirían un componente de valor desconocido, representado gráficamente por las figuras de las raíces. Se combinarían en la representación de esos nombres tanto los recursos de referencia icónicos de los fitomorfos, pero también los logográficos o, tal vez, incluso fonéticos.

En la reconstrucción de las cuatro secuencias de los murales de Techinantitla, propuesta por Pasztory (1988a: 138-143), 13 fitomorfos se asociarían con cada una de las cuatro serpientes, y a su vez, con un número cercano al cincuenta y dos distribuido en la totalidad de fitomorfos de los muros. Lo anterior sugiere que los grafemas y la composición general de esta serie de fragmentos de pintura mural pudieron haber tenido en la antigüedad un sentido calendárico.

En cuanto a los posibles grafemas del piso de La Ventilla, tal parece que, en la mayoría de los casos, se hubieran representado componentes específicos de posibles nombres propios, con excepción de los que presentarían figuras como la del Dios de las Tormentas. En los ejemplos de los grafemas que integran secuencias y en los que no conforman grupos, estarían 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 abriría un camino para indagar el posible valor de nombres personales de las imágenes.

En los conjuntos de signos del sur de la plaza podría haber presencia de determinativos semánticos, referidos por medio de la figura 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 las propuestas según las cuales, la cabeza del Dios de las Tormentas en la Plaza de los Glifos tendría un valor de tipo calendárico, 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 el signo mencionado referiría al nombre de un día del calendario teotihuacano, aunque la distribución de esta figura en la composición pintada en el piso de la plaza sugiere más bien el valor de un nombre personal o toponímico, pero no de tipo calendárico.



[Lámina 63. Dibujo de uno de los conjuntos de posibles grafemas de la Plaza de los Glifos. Según Cabrera (1996: 33).]

La figura del Dios de las Tormentas que se presenta cinco veces en los conjuntos del sur de la plaza, podría funcionar como un clasificador o un determinativo semántico. En el conjunto de grafemas que se reproduce en la lámina anterior, la figura de la cabeza de perfil aparece dos veces en combinaciones distintas. En ambos casos los grafemas compuestos podrían referir a estructuras de aposición⁴⁰ donde un clasificador, representado por la cabeza de perfil, acompañaría 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 elites 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, Michel Davoust (2001: 84) 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.

Los conjuntos de grafemas pintados en el lado norte de la plaza, a juzgar por su complejidad compositiva y número de componentes, podrían ser el registro del nombre de altos funcionarios. Tal vez, las referencia a títulos en el resto del piso de la plaza estarían ausentes, con la posible excepción de otra figura de la cabeza del Dios de las Tormentas en el extremo noreste.

Una coherencia icónica en la construcción de varios grafemas compuestos indicaría que estos estarían formados por logogramas, sin componentes fonéticos. Podría suceder que en bloques con coherencia icónica, se insertara al menos un fonograma.⁴¹

40 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).

41 Observación que debo a Erik Velásquez.

Orden de lectura

Cabrera (1996: 39) 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”. 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 escenas complejas, pintadas en los murales del Patio 2 de Tepantitla.

El principio observado en la escritura jeroglífica egipcia de que las imágenes de cabezas o de manos apuntarían 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.⁴² Si bien la totalidad de los grafemas pintados sobre el piso parecerían conformar un macrotexto, pudo haber varios principios de cohesión distintos en diferentes secciones de este; es probable que sólo los grafemas organizados en conjuntos constituyeran unidades distribuidas sintácticamente.

En la propuesta de Cabrera, los conjuntos de grafemas pintados en el lado norte de la plaza no serían grupos nominales personales. 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 sería poco probable que la totalidad de los signos constituyeran una única frase.

Por otra parte, es necesario subrayar que la retícula aísla a algunos grupos de imágenes; cuando hay un sólo signo discreto en un espacio definido por esta, este 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 esta. El arqueólogo afirmó que las imágenes de la Plaza de los Glifos son el más antiguo antecedente de los códigos del altiplano central, aunque no presentó una interpretación de los signos particulares (Cabrera, 1996: 31). Relacionó las figuras de serpientes de la plaza con la palabra náhuatl *mazacóatl*, aunque la existencia del vocablo en náhuatl no sería una prueba de que esta fuera una lengua hablada en la antigua ciudad de Teotihuacan, puesto que el concepto de serpiente-venado existe en otras lenguas mesoamericanas.

Años más tarde, Gómez y Núñez (1999: 104) continuaron con la interpretación de las imágenes de La Ventilla y propusieron que las pinturas de la Plaza de los Glifos representarían patronímicos o topónimos. En esa 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 involucrarían a “tributarios” del Templo del Barrio. Los grafemas serían descritos por Gómez y Núñez como posibles “metonimias” relacionadas con sucesos calendáricos, y su sentido estaría expresado en forma de secuencia lineal.

En años más recientes, King y Gómez (2004) proponen un desciframiento de las imágenes de la Plaza de los Glifos, basado en el registro del uso del náhuatl en áreas cercanas a Teotihuacan durante el siglo XVI. Según esa propuesta, dicho registro podría 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

42 Debo esta última observación al Dr. Erik Velásquez.

en busca de fonetismo”; pero los valores de los signos se establecieron conforme a principios de “transparencia icónica”, como una verbalización derivada del contenido figurativo de las imágenes. Algunos signos, proponen los autores, estarían estructurados conforme al principio de acrofonía y del rebus.

Los autores coinciden con Cabrera en que las imágenes se organizarían conforme a reglas compositivas del estilo mixteca-Puebla y sostienen que las columnas “glíficas” deben leerse de sur a norte; las secuencias horizontales serían de lectura variable, con preferencia por el orden que va de izquierda a derecha del espectador (King y Gómez, 2004: 207-209). Observan que la orientación de la mayoría de los “glifos” indicaría 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 (2004: 208) buscaron correspondencias visuales entre los *glifos* de La Ventilla e imágenes aztecas y mixtecas.

King y Gómez afirman que la lectura se llevaría a cabo 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, habría evidencia de que un orden compositivo presente en la plástica teotihuacana que determinaría la interpretación de algunas secuencias de motivos; parece haber sido de derecha a izquierda, y posiblemente continuaría en bustrofedón hacia la parte superior de la composición, aunque en principio, en Teotihuacan pudieron haberse manejado distintos ordenes de lectura e interpretación de signos visuales, acordes con distintos códigos. En algunos códigos 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 2002⁴³ + -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 HERRAMIENTA 2012) +
- 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 ?) +

43 En el caso de esta unidad retomaré únicamente los elementos que coinciden en la Plaza de los Glifos.

- 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

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 64. Dibujo esgrafiado en el Pasillo Sur de la Plaza de los Glifos. Según King y Gómez (2004: 240, fig. 20).]

Aunque el motivo esgrafiado en el muro correspondería plenamente a la tradición formal teotihuacana, se trata de un grafiti que, por su técnica de realización, no pertenece a los programas formales de la pintura mural teotihuacana, sino que tal vez se trataría de una expresión espontánea e individual realizada, por un individuo instruido en la cultura plástica teotihuacana. La orientación del busto antropomorfo de perfil 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.

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 algunos personajes de perfil estarían precedidas por grafemas. Este modelo compositivo también se presenta en la cerámica. Hay congruencia compositiva entre el grafiti de La Ventilla y una imagen registrada por Séjourné, donde se figura una imagen sellada en un fragmento de recipiente de cerámica, en la cual se presentaría un número bajo un grafema antepuesto a una figura antropomorfa, cuyo alto estatus se señalaría mediante el tocado que porta sobre la cabeza y la figura del ofidio.



[Lámina 65. Imagen sellada en una vasija Anaranjado Delgado; posiblemente de Yayahuala. Dibujo según Séjourné (1966b: 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, según el canon local. 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 visuales de los personajes que son nombrados mediante los grafemas.
2. Se trataría de un compuesto integrado por dos grafemas y un número. En este caso la figura antropomorfa pudo ser una imagen icónica con valor logográfico, o un clasificador o un determinativo semántico. El elemento antes mencionado se encontraría en composición con un grafema con el valor de nombre calendárico o una fecha, referido mediante recursos logográficos o mixtos. Un “orden de lectura” sería pertinente en el caso de que la figura antropomorfa tuviera una función en un sintagma 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 que correspondería a una fecha del calendario o a un nombre calendárico, no hay suficientes elementos en el grafiti para suponer la presencia de componentes *fonéticos* articulados; la estructura de la imagen indicaría que los tres componentes serían logogramas.

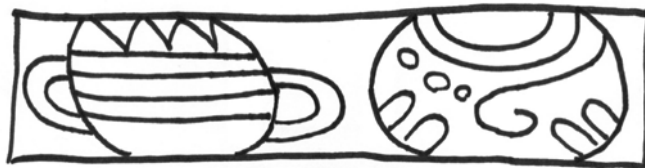
Quizás la imagen antropomorfa referiría a un cargo, aunque no necesariamente con recursos verbales, y estaría acompañada por un nombre calendárico o una fecha. El elemento del grafiti conocido como Ojo de Reptil (L 165 RE 1986) también se encuentra en el piso de la Plaza de los Glifos, pero con los puntos infijos; se trata de un contraste con la ubicación de los puntos en el grafiti que llama la atención. Podría tratarse de una confirmación de que los puntos infijos en el Ojo de Reptil constituyen numerales, aunque es necesaria mayor evidencia para confirmarlo.

El elemento L 165 RE 1986 se encuentra con frecuencia entre las imágenes teotihuacanas, unido a imágenes antropomorfas y también como signo independiente.



[Lámina 66. Diversas ubicaciones del signo Ojo de Reptil. Redibujado por Z. Ramos, según Seler (1992: 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.⁴⁴ No se considera un elemento frecuente en la pintura 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 con diferente cantidad de puntos infijos también se presenta con frecuencia sobre cerámica de fina realización, en composiciones que alternan dos unidades visuales discretas.



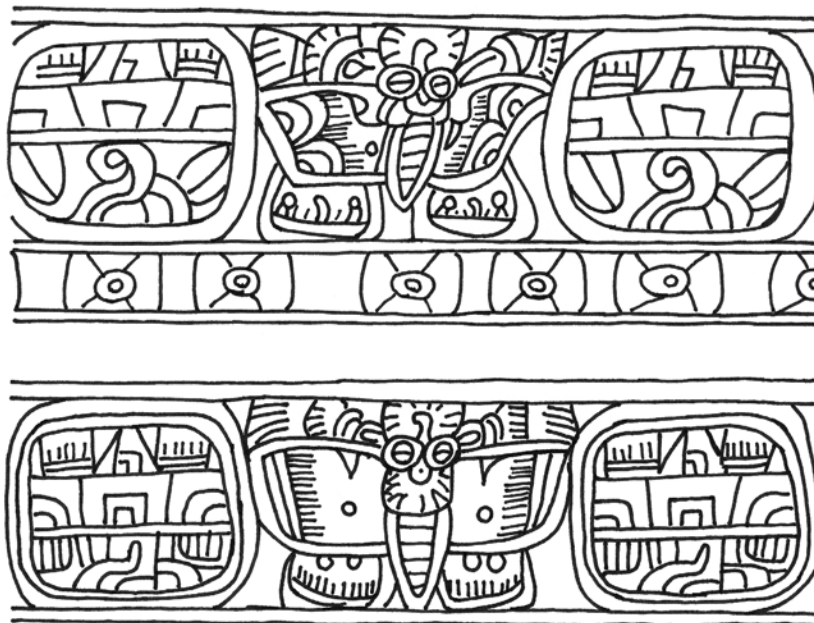
[Lámina 67. Dos posibles grafemas de una vasija de cerámica. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 164).]

Como observó en su momento C. Millon (1973, 1988a), en ocasiones el elemento conocido como Borla podría referir por medio de la sinécdoque a un título, mientras que el Ojo de Reptil podría referir a una fecha o a un individuo, por medio de un nombre calendárico. Juntos, los dos grafemas de la lámina anterior podrían constituir el grupo nominal del personaje al cual estaría dedicada la vasija.

El signo L 165 RE 1986 u Ojo de Reptil fue asociado tempranamente con el calendario teotihuacano por Alfonso Caso,⁴⁵ por ejemplo, con base en el número que acompañaría a algunas de sus réplicas; Caso propuso que el signo en el centro de la llamada Placa de Ixtapaluca, procedente de Chalco, representaría 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 tendría connotaciones calendáricas (1986).

44 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 grafito 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 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 [...]” (von Winning, 1987: 75).

45 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 la ubicación de este signo tiene mayor importancia es en Xochicalco. En la parte baja de la pirámide hay en los lados y en la parte posterior, serpientes emplumadas ondulantes que dejan entre sus meandros espacios que están siempre ocupados por un personaje sentado, tocado con una cabeza de serpiente emplumada, o por un glifo con diversas variantes, acompañado en todos los casos por la cifra 9 formada por una barra y 4 puntos. Seler sugiere hipotéticamente que el glifo representa 9 lluvia, interpretando como ojo de *Tlálóc* el que consideramos como un ojo de reptil. Nosotros creemos que el signo es el de *Ehecatl* o “viento” y que el glifo es 9 viento, que es el día del nacimiento de *Quetzalcóatl* y, en consecuencia, su nombre calendárico” (Caso 1960: 158-161).



[Lámina 68. Imágenes en vasijas de cerámica que presentan en forma de secuencia alterna el signo conocido como Panel Cluster y figuras de mariposas. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966b, fig. 36).]

La comparación de la disposición de los elementos en el grafiti con el grafema L165 RE 1986 pintado en piso de la Plaza de los Glifos, muestra que la distribución de los puntos infijos podría indicar, como sugirió Langley (1986: 141), que en Teotihuacan había más de una manera de representar la relación entre grafemas y numerales. La duda se resolvería 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, Urcid recientemente propuso una reconstrucción de la posición del Ojo de Reptil en el calendario teotihuacano; el signo tendría el valor de *cocodrilo*. Urcid encuentra ese signo ocupando la misma posición en los calendarios zapoteca, ñuiñe, el de Xochicalco, Tenango y Cacaxtla, el de Veracruz, el del este de Guerrero y el del oeste de Chiapas, el de Tabasco, Campeche y Yucatán, el de Cotzumalguapa y el de Tula. Los signos que refieren a ese día, según propone el autor, no siempre comparten como realización gráfica la imagen del Ojo de Reptil teotihuacano (Urcid, 2010: 856-860).

De lo antes 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 *tonalpo-hualli*] + [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 visual de un persona-

je cuyo nombre se representa por medio del grafema y un número, como hay evidencia 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 basada en una lengua. 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 no refería a un antropónimo, sino a una acción que sucedió en la plaza, como sugieren King y Gómez (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*?

Es posible que la diferencia entre el posible número del Ojo de Reptil pintado en el piso y el del grafiti, indiquen que se trata de referencias a asuntos distintos.

Distintas estructuras compositivas rigen la distribución de los signos gráficos de las escrituras prehispánicas. Entre las inscripciones procedentes de Monte Albán,⁴⁶ 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*, datadas para el Posclásico Tardío, muestran que la posición del número con respecto al grafema en las imágenes mexicas era variable; sin embargo, códigos como la *Tira del Museo* muestran una secuencia de lectura en bustrófedon, con la dirección indicada por medio de las pisadas y la mayoría de las cabezas de los elementos antropomorfos; la lectura se origina en el lugar opuesto a donde se desarrolla la acción de los personajes, mientras que los grafemas mayormente se perfilan en la misma dirección de las figuras a las que acompañan, así que la orientación de los grafemas estaría subordinada a una narrativa transmitida por medio de imágenes visuales. Lo expuesto puede tener consecuencias para la interpretación de los grafemas teotihuacanos, por ejemplo en las pinturas de ofrendantes de Techinantitla la dirección de los grafemas coincide con la del perfil de las figuras de los ofrendantes; en la Plaza de los Glifos, la mayor parte de las figuras que conformarían grafemas se encuentran orientadas hacia el este de la plaza, pero no hay una escena que determine su orientación, que parece responder a alguna convención derivada de las asociaciones culturales con los puntos cardinales, pues un solo grafema que estaría orientado hacia el oeste, tiene la figura de un cráneo y se encuentra sobre el altar central. En el caso de que

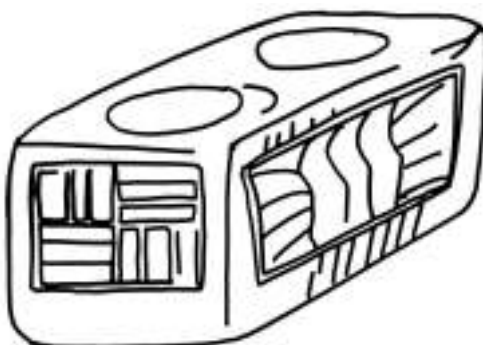
46 Monte Albán, Estela MA-SP-3, Edificio J, en Urcid 2010, fig. 1.13, p. 26, y fig. 2.15, p. 46.

las unidades visuales discretas se encuentren organizadas conforme a las reglas determinadas por una lengua, y la orientación de los perfiles indicaran el origen de las lecturas, los grafemas comenzarían a examinarse en el extremo sureste o noreste de la plaza.

Los conjuntos de grafemas

No hay elementos suficientes para comprobar que los grafemas que conforman conjuntos en la Plaza de los Glifos, incluido el conjunto del grafiti, eran semánticamente interdependientes; sin embargo, estos muestran algunas normas compositivas que rigen su realización gráfica, su organización espacial, además de un inventario de signos homogéneo, lo cual establece cierta coherencia al interior de los conjuntos, entre los últimos y el resto de los signos gráficos pintados en el piso, incluso con algunos grafemas que no se encuentran sobre este. 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 que se han conservado, y que se presentan en diversos objetos cerámicos, en la pintura monumental y en la lítica; se tratarían de signos compuestos y simples.



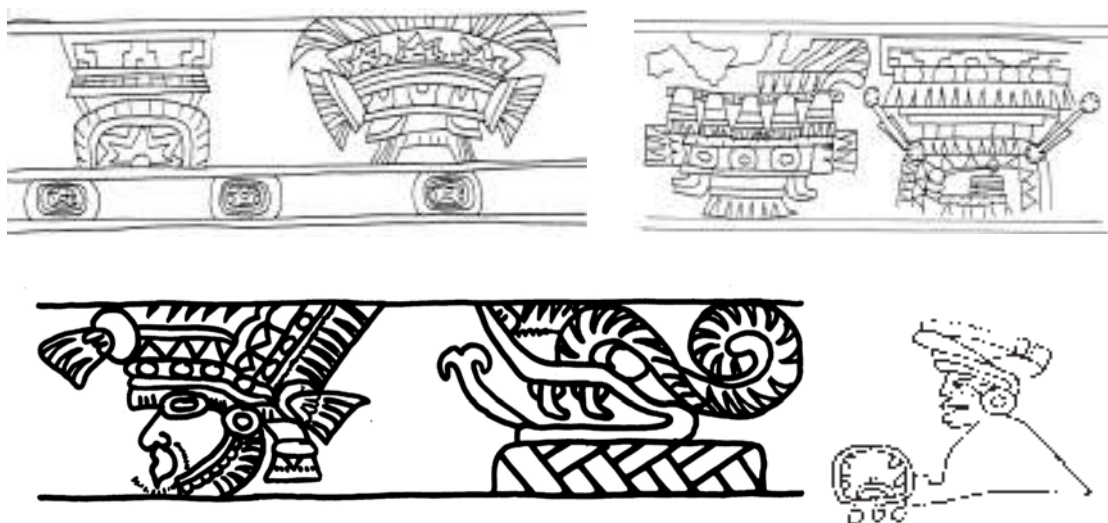
[Lámina 69. Dos posibles grafemas sobre un candelero. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 19).]

Los soportes y los contextos arqueológicos en los cuales se presentan los conjuntos de grafemas muestran que estos últimos formarían parte de distintas situaciones comunicativas, algunos transmitirían 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 en absoluto, o como el grafiti, demandarían una lectura fuera de los parámetros del ritual institucional.

Algunos componentes de conjuntos de grafemas pueden haber tenido su origen en imágenes naturalistas reducidas según los principios de la sinécdoque, como algunos tocados, que referirían al cargo, oficio y/o estatus de distintos personajes o grupos sociales. Dada la gran cantidad de variantes que existen entre las imágenes de tocados de plumas; es poco probable que en la mayoría de los casos formaran parte de conjuntos de grafemas como determinativos semánticos o como alguna clase de logogramas o, más bien, su función referencial se basaría en referencias icónicas.

En algunos casos la imagen del tocado puede incluir la de la cabeza de un personaje; o como en el grafiti de La Ventilla, un busto al lado de un grafema. En la lámina 85 se muestran dos composiciones en las que alternan imágenes de tocados de plumas con función de posibles

grafemas, con dos figuras compuestas que integran elementos arquitectónicos; se ha propuesto que en tales composiciones no sólo se registrarían nombres o apelativos calendáricos o de otro tipo, como en el grafiti de La Ventilla o en los murales de ofrendantes de Techinantitla, sino que las imágenes de tocados específicos podrían también referir a locaciones determinadas referidas por medio de los grafemas que integran imágenes de techumbres arquitectónicas, como sugieren Conides y Barbour (2002); esta hipótesis sería coherente con la propuesta según la cual en los atavíos de algunos personajes de la pintura mural teotihuacana figurarían topónimos. Conides y Barbour (2002: 418) han propuesto que las dos primeras imágenes de la lámina que sigue, muestran tocados que relacionarían a personajes con lugares, posiblemente por referencias a nombres propios.

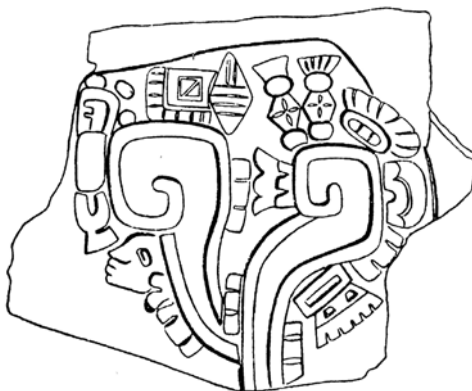


[Lámina 70. Algunos contextos temáticos de la figura del tocado. Dibujos tomados de Conides y Barbour (2002: 418); redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b: Fig. 1, p. 18) y King y Gómez (2004: 240).]

Por otra parte una de las composiciones que señalan Conides y Barbour muestra una cabeza de perfil con un tocado de plumas acompañada por un signo que podría funcionar como un título y/o un nombre personal, por recursos de significación similares al antes descrito. Como se verá más adelante, la diversidad de los tocados registrados por medio de imágenes visuales puede constituir evidencia de que la figura del personaje del grafiti de La Ventilla no funcionaría como un grafema, sino como una referencia icónica reducida mediante recursos de la sinécdoque. Sin embargo, la duda persiste, pues los determinativos semánticos en diversas escrituras suelen presentar coherencia icónica y en el caso teotihuacano, algunos grafemas con valor de logogramas o de raíces léxicas al parecer presentarían coherencia icónica, como sucedía en las posteriores escrituras del Posclásico del México central.

Ya autores como Taube (2000) y Colas (2011) señalaron que en Teotihuacan se utilizarían varios principios de alineación de posibles grafemas. Hay muestras en cerámica y pintura mural que indicarían que algunos grafemas integrados en conjuntos alineados de manera horizontal y vertical con respecto al espectador, se combinarían conforme principios de coherencia icónica; algunos parecen estar organizados conforme el recurso de la sinécdoque; es necesario agregar

a manera de hipótesis que los elementos afijos e infijos a las volutas del sonido al parecer presentarían una codificación distintiva, ausente en otros contextos de aparición de posibles signos de notación. Un ejemplo sería la imagen de la lámina que sigue, en la cual las volutas tienen una serie de posibles grafemas o signos de notación relacionados entre sí, conforme a principios de coherencia icónica: una cabeza de perfil, seguida por un lanzadardos, un escudo y remates de dardos.



[Lámina 71. Fragmento cerámico con dos volutas del sonido. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b: 151).]

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 composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos constituye un texto verbal integrado como una unidad de sentido, es necesario continuar con la comparación de secuencias y conjuntos en el *corpus* teotihuacano disponible. Quizá sería posible demostrar que el sistema gráfico incluiría 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 de grafemas, e incluso a las secuencias.

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 integra escenas de carácter figurativo y naturalista según cánones teotihuacanos; esto puede deberse a que los componentes eran grafemas y tenían valores de tipo logográfico. Si hubo una sintaxis, esta debería presentarse en los conjuntos de grafemas del sur de la plaza, y probablemente no en las secuencias formadas por grafemas discretos separados por la retícula que se encuentran al norte de la plaza. También sería posible que la composición estuviese conformada como un macrotexto en el cual se yuxtapondrían unidades de sentido organizadas de maneras distintas.

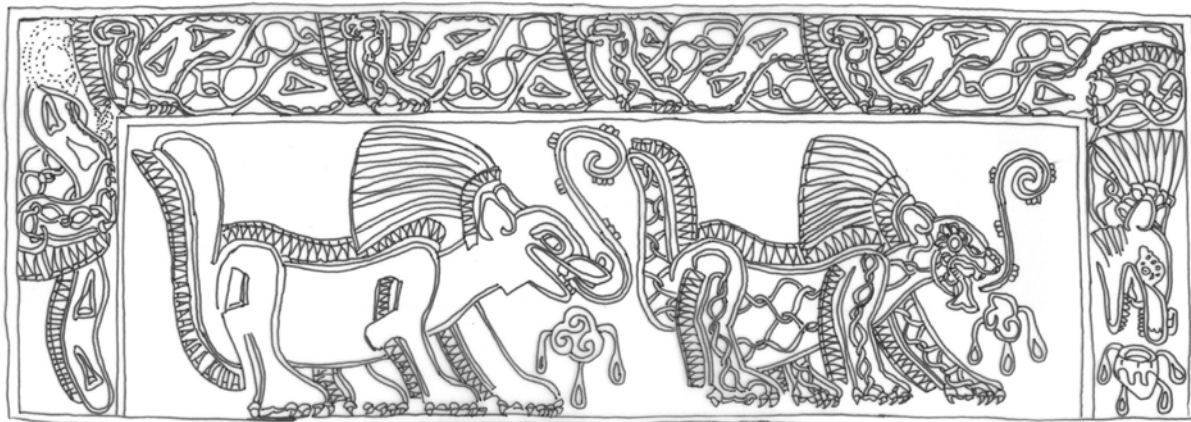
Pintura en el piso junto a un desagüe

La fotografía de una pintura ubicada junto al drenaje de un pequeño patio hundido al norte de la Plaza de los Glifos, fue publicada el 1996 por Cabrera (1996: 39); quien identificó al personaje pintado “como una representación de Xólotl, gemelo de Venus y está evidentemente” relacionado con la fertilidad; la imagen sería contemporánea a la Plaza de los Glifos.



[Lámina 72. Escena pintada junto a un drenaje cercano a la Plaza de los Glifos. Dibujo de M. Ferreira).]

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 constatar en las dos láminas siguientes.



[Lámina 73. Dibujo de una pintura mural que del lado izquierdo del espectador presenta la figura de un cánido, con un característico hocico alargado. Atetelco, Patio Blanco, Templo Este, Pórtico 2. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 207).]

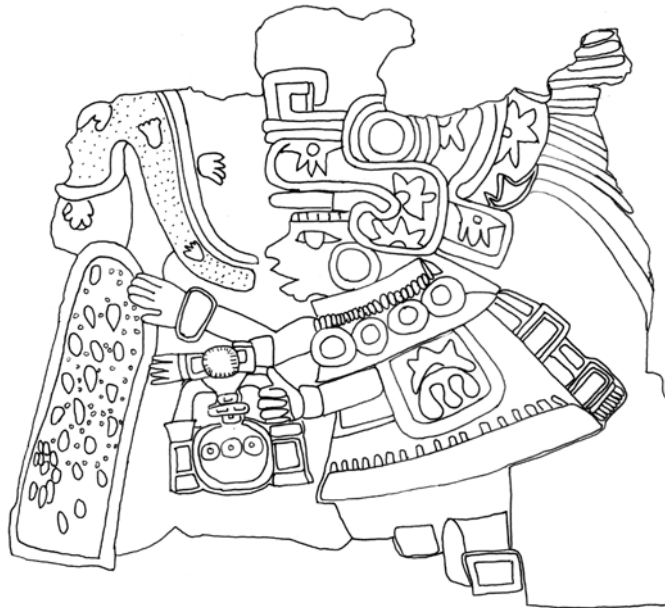
En la lámina anterior pueden observarse las características que distinguen a las imágenes de cánidos y felinos de perfil en la plástica teotihuacana; entre estas se encuentra el registro diferencial de las proporciones craneanas: la cabeza del cánido tiene un hocico alargado y esta característica se opone a la forma achatada de la cabeza del felino. En la lámina que sigue se muestra otro ejemplo, se trata de la figura de un personaje con una cabeza identificada como de coyote, procedente de Atetelco. Según Cabrera (1995b: XXVIII) el mural sería pintado entre 350 y 450 d.C., y podría considerarse como contemporáneo de la pintura ubicada junto al desagüe de La Ventilla.



[Lámina 74. Atetelco. Patio Blanco. Templo Sur. Redibujado por M. Ferreira, según Villagra (1971).]

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 figura del pene con escenas rituales y de auto sacrificio; por ejemplo en la cueva de Actún Ch'ón, en Yucatán, en la cueva de Naj Tunich, en Guatemala (Bernal, 2008: 39), y en los murales de San Bartolo, en Guatemala. El objeto detrás de la figura antropomorfa pintada en el piso de La Ventilla referiría a una ofrenda humeante y no a un grafema, como puede comprobarse en los murales de Teopancazco con el tema de los

ofrendantes, algunos de los cuales portan en la mano objetos similares al recipiente de la pintura de La Ventilla.



[Lámina 75. Fragmento del Mural 1 del Cuarto 1 Sacerdote Sembrador. Dibujo de M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995: 159).]

Al parecer, la imagen antropomorfa del piso junto a un desagüe de La Ventilla presentaría un grafema en el tocado:

LV F2 CONJUNTO GLIFOS P TOC GD (-L 69 EYE GOGGLED A 1986)

También es probable que se trate del tocado en forma de mariposa, acompañado por unos rosetones, y constituya una unidad de significado indivisible, como podrían indicar imágenes como la de la lámina que sigue.



[Lámina 76. Tocado de mariposa en una figurilla semicónica. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b).]

Sector doméstico y de talleres de lapidaria y concha. Frente de Excavación 3

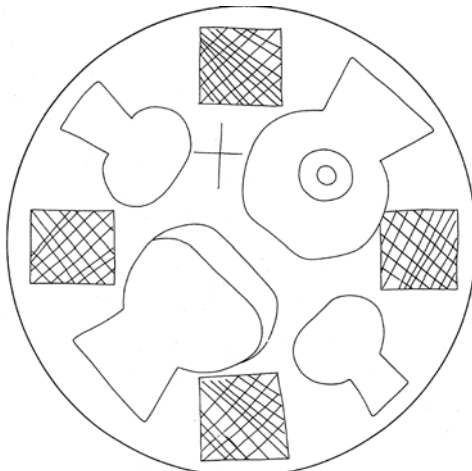
El Frente de Excavación 3 de La Ventilla es un área parcialmente excavada que fue interpretada como un sector de vivienda y talleres de grupos domésticos, dedicados a la producción artesanal en lapidaria y concha. En ese lugar, los arqueólogos encontraron pintura monumental en el pórtico sur de una plaza; 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).

Los arqueólogos hallaron que el Frente de Excavación 3 se compone por varios conjuntos arquitectónicos con acabados de distintas calidades. En algunos sectores, como en el Conjunto A, esos últimos fueron austeros, mientras que en el Conjunto B es donde fueron mejores y además se encontró pintura mural. Gómez (2000: 602-603) 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, habitarían grupos de elite que no estaban dedicados a la producción artesanal directa.

Cervantes (2007: 257) considera que las imágenes de posibles felinos en los muros del Conjunto B “simbolizaban al grupo que ocupó el conjunto”.

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 perinatos en recipientes de cerámica era común en Teotihuacan.



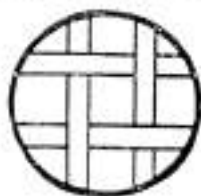
[Lámina 77. Dibujo esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica funeraria procedente del Frente de Excavación 3 de La Ventilla 1992-1994. Dibujo según Spence y Rattray, (2002: 108).]

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 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, Yahual, Tlamimilolpa, Xolalpan y otros conjuntos arquitectónicos (Rattray, 2001: 306-310).

El cajete del Entierro 144 posiblemente correspondió a un entierro de la elite 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 una configuración que caracterizaría la figura del hombre vestido como Jaguar Reticulado, pintado en los muros de Tetitla. Hay signos semejantes grabados en el fondo de otros cajetes cerámicos publicados por Séjourné.

126 . LATTICE



Reference 65

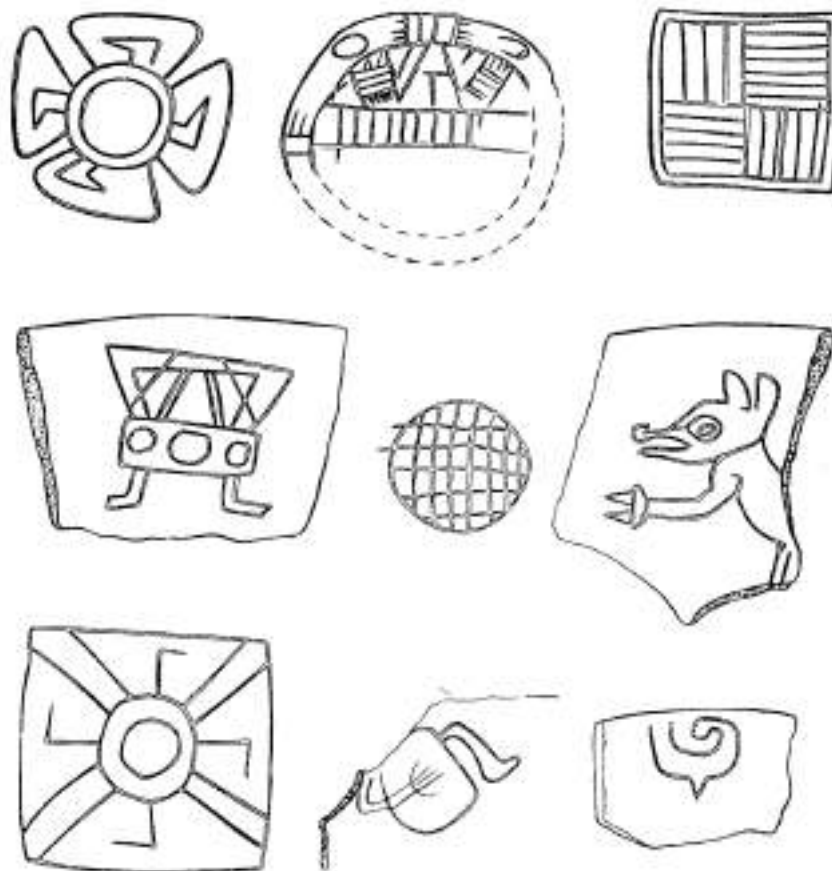
[Lámina 78. El signo LATTICE. Redibujado por Z. Ramos, según Langley (2002).]

El otro elemento podría ser el que Langley clasificó como L 80 FLORERO 1986. Una de estas figuras lleva infijo un círculo que podría ser el signo L 171 ROUNDEL 1986. La imagen de la estera podría indicar un alto estatus del enterrado.

La situación comunicativa para la cual la inscripción del cajete sería ejecutada, diferiría de aquellas que involucrarían los grafemas de la pintura monumental teotihuacana, ya fuera en muros o en pisos, pues no se ha reportado pintura mural en entierros teotihuacanos. La pintura monumental en plazas rituales y patios de congregación, estaría expuesta a la vista de un colectivo relativamente amplio de espectadores, partícipes en actividades cívico-rituales colectivas, además de los eventuales usuarios de los edificios. Seguramente algunos miembros del colectivo adscrito al conjunto arquitectónico tendrían acceso frecuente a estos espacios durante periodos de tiempo relativamente largos, y se podría suponer que las imágenes y grafemas pintados en los muros de los edificios, seguirían 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 estaría 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 específico y más reducido que el del catálogo de Langley, y que su uso fuera específico para estos objetos, en actividades que presuponían el uso de sistemas de notación, lo cual implicaría la presencia de 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 (2002: 101; 103) 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. Sugieren que los productores de los signos esgrafiados pudieron ser los alfareros —una opción que pronto descartan— o

los distribuidores y los consumidores, inclinándose por la última opción. consideran que los dibujos serían “expresiones de oposición de la gente común a la ideología de la clase gobernante” (Spence y Rattray, 2002: 102-103). Lo anterior parece poco probable, pues, aunque los grafemas en estas vasijas son de factura simple, presuponen el conocimiento de un repertorio de signos y de sus funciones, cierta habilidad y seguridad en el trazo, además de un manejo del sistema de proporciones del canon teotihuacano, el cual vuelve difícil que una mano no entrenada ejecutara apropiadamente esos dibujos. Se puede agregar que debido a la presencia en Tlajinga 33 y Tlailotlacan de vasijas similares, cabe la posibilidad de que los usuarios de estas 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 vasijas funerarias.



[Lámina 79. Dibujos sobre restos de vasijas de cerámica probablemente procedentes de Tetitla.
Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b: 156).]

Los motivos grabados en el cajete de La Ventilla fueron identificados por Spence y Rattray (2002: 102-103) como “imágenes de jarras Anaranjado Delgado que alternan con cuadros de líneas cruzadas”. 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 siguiente.



[Lámina 80. Posible grafema compuesto que integra la figura de una estera y una punta de maguey. Dibujo según Cabrera (1996: 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

Como proponen los arqueólogos, en el Frente 4 se ubicaban residencias de grupos de elite dedicadas a actividades religiosas y domésticas. 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).

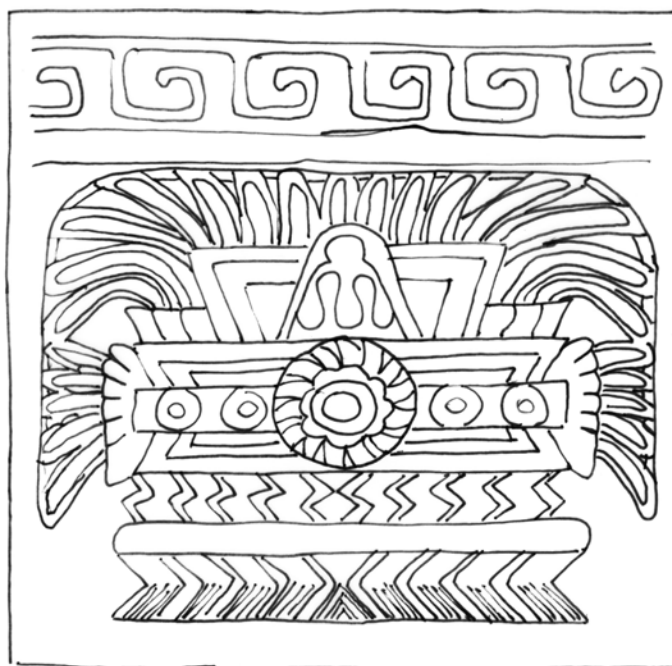
Pinturas murales con motivos de tocados. Sector de vivienda y talleres. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan

La relevancia de la información identitaria que suele integrar 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 imagen de la cabeza en la plástica de distintas culturas mesoamericanas. Al respecto Houston y Stuart escriben que este fenómeno se atestigua en la plástica maya y que el mismo vocablo *ba(h)*, que significa cabeza, refiere al “yo” o a la persona, y esto se debería a que la cabeza se concebía como la esencia individual, sugiriendo que esta sería la razón de que “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.” Los mismos autores agregan que:

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 mixtecos, quie-

nes 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 en los muros de una unidad habitacional que estaría destinada a la ocupación de 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. La pintura mural que atañe al presente estudio, presenta una composición en la que alternan imágenes de dos tocados de plumas distintos. Los murales se encontraban en los muros sur, este y oeste. Felipe Nava y María Elena Ruiz (1995) realizaron la descripción detallada de las pinturas. En la lámina 95 se reproduce el dibujo de uno de los tocados, el cual fue llamado Diseño A por el dibujante, 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 que se puede apreciar en la lámina que sigue.



[Lámina 81. Diseño A. Dibujo cortesía de S. Gómez (2000: 34).]

Cervantes interpretó esas imágenes de tocados retomando la conclusión de Langley de que los tocados de plumas, en la imagería teotihuacana, refieren a altos dignatarios políticos, religiosos y militares. Cervantes (2007: 262-265) 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 habitaría el conjunto residencial en el cual estaban pintados los murales.

El diseño A presenta un triángulo y trapecio en medio del penacho superior. En uno de los posibles grafemas de la Plaza de los Glifos que presentan atributos del Dios de las Tormentas uno se distingue por tener un enorme tocado sobre la cabeza, en esa figura se puede ver una posible relación entre el poder administrativo y el signo del triángulo y el trapecio. 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 elites teotihuacanas. Esa relación se puede ver en uno de los tres conjuntos de signos pintados en el lado sur de la Plaza de los Glifos, que presentan la máscara con atributos del Dios de las Tormentas.



[Lámina 82. Perfil con atributos del Dios de las Tormentas Dibujo según Cabrera (1996: 33).]

La concordancia entre atributos relacionados con imagen del Dios de las Tormentas y funcionarios del gobierno teotihuacano, particularmente los administradores de algunos de los recursos del barrio de La Ventilla, reforzaría la hipótesis de que en los grafemas de la Plaza de los Glifos se hubieran registrado apelativos de funcionarios de La Ventilla.

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 está sobrepuesto a un signo clasificado también por Langley, el cual aparenta funcionar como pedestal para varias figuras de culto teotihuacanas, como sería 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 indicarían que allí se registraban por medio de signos gráficos, atributos de la identidad de personajes diversos. La identidad era transmitida mediante variedad de recursos semióticos de referencia: figurativos y naturalistas según las convenciones locales, pero también logográficos, emblemáticos o mixtos.

En los tocados pintados en los muros del Frente 4, aún es necesario establecer de qué clase compositiva se trata, aunque otras imágenes de la pintura mural de tocados, indicarían que pueden ser reducciones metonímicas de la imagen de personajes socialmente relevantes. Llama la atención que en los murales del Frente 4 que nos ocupan, alternan dos tocados; pudo tratarse de referencias a dos personajes o dos grupos sociales que, a juzgar por la escala de las imágenes, podría considerarse que tuvieron jerarquía semejante, pues no hay un tocado cuya imagen se presente subordinada a la del otro; sin embargo el Diseño A está sobrepuesto a una especie de pedestal que presentan algunas imágenes de culto teotihuacanas. También podría tratarse de la referencia a dos cargos o a actividades distintas realizadas por los mismos personajes. El recurso de la pintura mural permitiría la ostentación de cargos o actividades de individuos o grupos, o incluso la referencia al estatus de héroes culturales o ancestros.

Las variantes de imágenes del Tocado de Borlas, los tocados de mariposa y los tocados con imágenes de aves y felinos, suelen presentar referencias a penachos de plumas y proceden de varios conjuntos arquitectónicos. Las imágenes de tocados de plumas como signos discretos se presentan en diversos soportes en Teotihuacan y la interpretación de su relación con los conjuntos arquitectónicos específicos en los cuales se realizarían los hallazgos arqueológicos estaría determinada por las funciones de los soportes. Aunque hay temas, figuras y elementos particulares compartidos, al parecer los tocados de plumas en la pintura mural teotihuacana 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 estos.

Entre los grafemas antepuestos a las figuras de ofrendantes de Techinantitla, tocados idénticos se combinan con figuras diversas; lo cual es evidencia a favor de que las variantes del tocado de borlas fueran réplicas de un solo grafema. En cambio, las imágenes de los tocados de plumas en pinturas murales, en las vasijas y las figurillas de cerámica muestran sorprendente cantidad de variantes, 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 sería necesario intentar explicar sus variantes en contextos diversos; como no se conocen réplicas de las figuras pintadas en el Frente 4 en el *corpus* publicado, se considera que más bien se trataría de imágenes visuales de dos tocados con elementos distintivos, entre estos últimos es que pudieron figurar grafemas.

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 caracterizarían a personajes de la elite, a entidades de culto, a oficiantes de cultos que participarían en ritos con extracción de corazones y esparcimiento de libaciones, 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 personajes ricamente vestidos y armados, a personajes asociados con la imagen de la serpiente marcados con su nombre calendárico (Séjourné, 1966b, fig. 90, p. 124), a edificios con funciones relacionadas con el gobierno, o a posibles bultos mortuorios, 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 esta pueda ser considerada como un grafema. Los argumentos de C. Millon (1973; 1988a) 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 HEADADDRESS 1986, sin embargo, varias de las unidades compositivas que conforman la imagen del Diseño A, sí constata tuyen réplicas de signos de notación registrados por Langley.

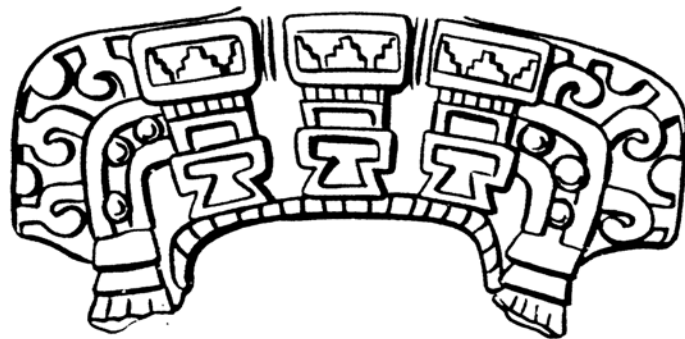
Hay otros contextos plásticos de la imagen teotihuacana en los cuales aparecen secuencias de tocados de plumas, en su variante con borlas como el elemento básico distintivo; un ejemplo sería la imagen de una vasija procedente de una ofrenda de terminación hallada por los arqueólogos en un sector ritual 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 podrían inferir a partir de los contextos mencionados.

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 representaría 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).

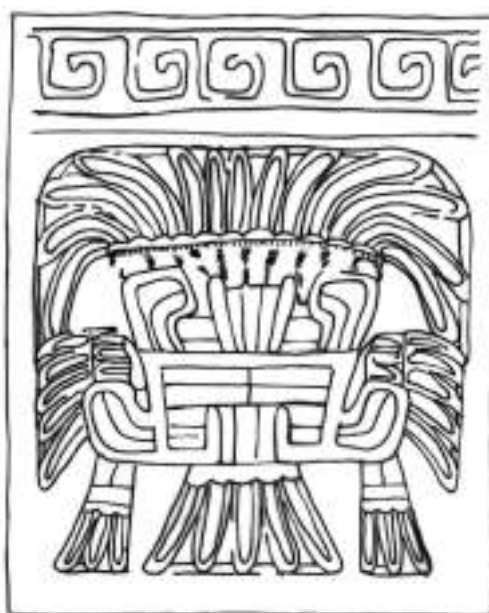
También cabe la posibilidad de que las imágenes de tocados, en el contexto de la pintura mural, funcionaran de manera semejante a un rótulo, para identificar a un edificio o a determinado sector de este. Es posible agregar que, también entre las imágenes de tocados teotihuacanos, hay algunos que se caracterizan por la inclusión de imágenes de templos, como se puede ver en la lámina siguiente, lo cual reforzaría la hipótesis según la cual posibles topónimos o referencias locativas figurarían en los atavíos teotihuacanos.



[Lámina 83. Tocado con templos. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

En el caso de la lámina 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 84. 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 cortesía de Gómez (2000: 34).]

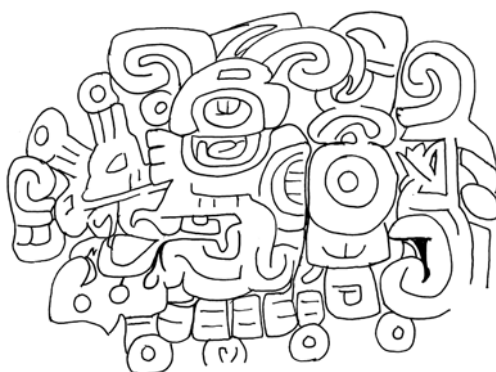
Como se ve en los restos del mural que serían discernibles, el Diseño B no cuenta con el signo sobre el cual, a manera de pedestal, descansa el Diseño A, así que este último pudo referir a un personaje de culto, lo cual podría ser congruente con la interpretación del Diseño A como referencia a un ancestro relevante para el grupo social al cual identificaría el mural u otra figura de culto específico. La distribución alterna del Diseño A y el Diseño B recuerda aquellas imágenes en las cuales los ofrendantes se dirigen a un objeto de culto colocado sobre un pedestal; 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 referencias locativas que integrarían nombres de cargos o títulos y grafemas específicos, marcando el lugar físico en el cual se realizarían actividades relacionadas con un cargo político.

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 identificado como maya, el cual lleva en su parte inferior cuatro puntos interpretados por Cabrera como numerales. Fragmentos sellados posiblemente con el mismo instrumento fueron hallados en distintos conjuntos arquitectónicos de diferentes estatus, así que los objetos marcados con este signo serían de uso extendido en la ciudad.



[Lámina 85. Fragmento de cerámica naranja de paredes gruesas. Dibujo de T. Valdez de una fotografía cortesía de R. Cabrera.]

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 compositiva del contacto con la plástica maya, en Oztoyahualco no se encontró huella de tal contacto.⁴⁷ 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 y Gómez, 1998; Taube, 2003: 190). Los cuatro puntos 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 pertinente 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 en el apartado de este trabajo que corresponde al *corpus* de grafemas de Tetitla.

La vasija de cerámica probablemente no fue elaborada en el barrio de La Ventilla, pues estaba especializado en otro tipo de producción, el conocimiento de motivos de la plástica de esa cultura en La Ventilla. La figura sellada no es de un tipo cerámico que caracterice al área maya, lo que podría no implicar un contacto directo con esa región; la imagen del Dragón Barbado podría 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 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 re-

47 Linda Manzanilla, comunicación personal.

lentos arquitectónicos que se encontrarían en los distintos sectores funcionales del centro de barrio. Goldsmith (2000: 21-22) reportó que algunas figurillas del *corpus* fueron encontradas en contextos primarios y en contextos sellados. Las figurillas de La Ventilla estudiadas por esta arqueóloga provenían de las áreas funcionales interpretadas como templo de barrio, sector administrativo, 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 (Goldsmith, 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). También especificó los rasgos en los cuales está basada su clasificación para las cabezas de las figurillas, entre los que están 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 algunos aspectos de las figurillas determinados por la ideología, entre los cuales estarían los 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.

Acerca de los contextos

Los soportes de los posibles grafemas de La Ventilla 1992-1994, publicados a la fecha, tuvieron funciones muy diversas. Como un índice de la relevancia de este lugar en las actividades administrativas y rituales urbanas, está la riqueza y variedad de la pintura en soportes inmuebles de ese lugar. En distinta medida, había pintura monumental en casi todos los sectores funcionales, los temas son variados y es probable que estuvieran relacionados con las funciones sociales de cada sector. Los temas de la imaginería y de la información registrada por medio de distintos sistemas de notación, también pudieron determinar repertorios de signos pertinentes en cada caso y otras características compositivas. Estuvieron pintados algunos muros incluso en sectores identificados como viviendas y talleres artesanales, aunque no se han conservado posibles grafemas procedentes de tales sectores. Para llevar a cabo una interpretación comparativa, hay que tomar en cuenta que las excavaciones en algunos sectores de La Ventilla fueron parciales.

También se publicaron algunas imágenes sobre recipientes de cerámica. Por ejemplo, un fragmento esgrafiado de cerámica tipo Anaranjado Delgado, de un entierro infantil primario de un sector doméstico de La Ventilla, que pasó a formar parte de un *corpus* de vasijas con características semejantes halladas por los arqueólogos en varias áreas de la urbe. Es posible proponer como una hipótesis a comprobar en un futuro, que las vasijas funerarias con posibles grafemas esgrafiados post cocción, fueron un tipo de soporte que determinaría el inventario de signos gráficos que podía presentar y quizá se trataría de un sistema de notación específico. Es necesario esperar los resultados de las investigaciones del proyecto arqueológico en lo que respecta a la cerámica y la escultura. Por lo pronto, las distintas descripciones e interpretaciones de la pintura mural de diferentes estratos constructivos y áreas funcionales, facilita un trabajo comparativo con otros conjuntos arquitectónicos, que permitirá proponer relaciones tipológicas en-

tre los temas, recursos plásticos y áreas funcionales en el nivel urbano. Hubo posibles grafemas pintados en pisos y muros de sectores administrativos y residenciales. Se reportaron también grafemas en objetos procedentes de entierros. La publicación de información acerca de las áreas de actividad que presentaron bastantes grafemas esclarecerá muchos aspectos relacionados con la expresión por medios visuales en Teotihuacan.

Muchos de los posibles grafemas de La Ventilla forman parte de imágenes visuales de temática variada. Por lo general, las temáticas de la imaginería constituyen un apoyo para la atribución de funciones a los espacios arquitectónicos y el sector ritual de La Ventilla no es una excepción. En cuanto a los grafemas en ese sector, las características generales de la pintura monumental impiden identificarlos, pues no hay relaciones evidentes entre posibles grafemas y figuras, ni tampoco signos compuestos que sugieran una combinatoria entre logogramas o una articulación de tipo logofonético. En la pintura de ese lugar, las secuencias de figuras como conchas y caracoles podrían referir a ambientes acuáticos, por referencias elaboradas por medio de los recursos de un naturalismo, según las convenciones del canon teotihuacano. En cuanto a las imágenes identificadas como escudos, no hay evidencia suficiente que sostenga que funcionarían como signos de escritura, al parecer se trataría de signos de notación específicos, organizados según los principios de un código marcial.

Los motivos que se identifican como corazones con cuchillos sangrantes también presentan una combinatoria de base referencial naturalista, según las convenciones teotihuacanas. Al parecer, el sector ritual se caracterizó por una preferencia por la simbolización, pero a partir de temas desarrollados por medio de referencias icónicas.

Sector administrativo

En cambio, en el sector administrativo de La Ventilla se presentan composiciones mixtas, en forma de escenas cuyo sentido se complementaría con signos de notación y otras que estarían integradas principalmente por grafemas. La pintura del piso de la Plaza de los Glifos es un magnífico ejemplo de estas últimas; en cambio la pintura pintada en el piso de un patio pequeño y contigua a un desagüe es ejemplo de las primeras y el sentido de sus posibles grafemas estaría determinado por el de la escena lograda mediante recursos del iconismo, es decir los grafemas complementarían las referencias a la actividad ritual del autosacrificio. Del mismo tipo son las imágenes de ofrendantes, pues presentan en la vestimenta dos posibles grafemas distintos.

En lo que atañe al sector doméstico y de talleres de lapidaria y concha, allí se identifican murales con imágenes visuales, pero no grafemas. En ese lugar, los soportes de cerámica, correlacionados con otros semejantes procedentes de contextos semejantes en otros sectores de la urbe, indican que en el sector doméstico y de talleres, los signos de notación sí se usaron, pero en soportes portátiles de contextos funerarios. Cabe la posibilidad de que en un fragmento de cajete funerario ya comentado más arriba, se presenten dos grafemas en composición alterna, que expresarían algún rasgo relacionado con el contexto funerario específico.

En un sector residencial de La Ventilla también hubo murales de composición mixta, allí los posibles grafemas estarían especificando el sentido de la imagen visual de dos tocados de alto rango. Estos últimos posiblemente referían, mediante recursos metonímicos, a la presencia de un grupo social que ostentaba cargos de autoridad en el sector en el cual estaban pintados los motivos.

Habrà que esperar la publicación de información contextual que permita sostener o desechar hipótesis acerca de relaciones entre el urbanismo, la arquitectura y los materiales arqueológicos con posibles grafemas de La Ventilla.

En cuanto a los actos comunicativos en los cuales participarían los posibles grafemas de La Ventilla, tenemos que la pintura monumental procedente de los distintos sectores funcionales pudo formar parte de distintos procesos de comunicación.

En el sector administrativo, al parecer, no hubo más que un programa de pintura mural por fase constructiva, en el cual los murales de los distintos espacios arquitectónicos se complementarían integrando una unidad de sentido única, relacionada con el ritual y con posibles correlatos en una mitología, este sería el ámbito de referencia de los grafemas de este sector. La excepción serían tal vez las pinturas de la Plaza de los Glifos, las cuales, como se mencionó antes, se ha propuesto que formaron parte de un evento realizado en la plaza, pues esta llevaría tiempo en uso cuando los grafemas fueron pintados.

En cuanto al grafiti grabado en la misma plaza, entraría en una situación comunicativa fuera del canon de la expresión visual teotihuacana, pero hace uso de algunos de sus recursos compositivos. Con base en un dominio por parte del ejecutante de las reglas compositivas instituidas, se puede suponer que un artesano pintor fue el autor y que se trata de la expresión individual de un especialista, dirigida a un espectador eventual, fuera de una situación comunicativa instituida. Una interpretación posible del grafema es que registraría la fecha de un evento o el nombre de la figura antropomorfa.

También es posible inferir el sentido general de los posibles grafemas que presenta un tocado pintado en los muros de un sector residencial. El tocado indica que hubo una referencia a un estatus o cargo y los grafemas complementarían esa información identitaria. Los presuntos grafemas en los tocados de las figurillas de cerámica tendrían un valor similar.

Procesos de la función comunicativa del texto

Salvo los grafitis, la imagería de La Ventilla, en términos generales, se ajusta al canon teotihuacano. Sobre todo en medios y soportes complejos, como serían la lítica y la pintura mural, se puede suponer que la imagería arquitectónica de La Ventilla responde a un consenso o a una imposición, expresados en programas de pintura y escultura unitarios, distribuidos en el nivel urbano.

En tanto en este presunto centro de barrio hay evidencia de talleres dedicados a la lítica, cabe suponer que algunos habitantes de La Ventilla pudieron participar en los procesos de diseño y ejecución de los programas escultóricos en el nivel del conjunto arquitectónico, pero también en el urbano. Como en otros posibles centros de barrio, el tema de los ofrendantes de la pintura mural de La Ventilla estaría dirigido a un grupo social de las elites, interesado en distinguir los contrastes sutiles entre composiciones semejantes, pintadas en los muros de varios conjuntos arquitectónicos. Pero los eventuales espectadores de estos murales pudieron incluir otros grupos sociales, para quienes tales murales en una primera instancia, serían marcadores de estatus, de los cuales se recuperaría información relacionada con las actividades y los códigos de signos propios de los grupos de elite responsables del diseño de esta imagería. Los murales presentan diferentes niveles de codificación que pudieron estar dirigidos a grupos sociales con distinta competencia en los sistemas de signos visuales de la urbe.

Quienes realizaron la pintura mural de La Ventilla en sus distintas etapas constructivas, mantuvieron estándares controlados, en cuanto a los recursos temáticos y su expresión, al sistema de proporciones, a los aspectos constructivo-compositivos y a los aspectos técnicos que implicaría la realización de la pintura monumental en cada sector. Es probable que artesanos especialistas que normalmente trabajaban en la producción artesanal propia de varios conjuntos

arquitectónicos, fueran convocados por una o varias escuelas o talleres que funcionarían en el nivel urbano para realizar los programas pictóricos y escultóricos urbanos.

Con lo anterior, no quiero afirmar que necesariamente en talleres o escuelas se congregarían todos los ideólogos de la pintura mural; quienes se encargaron de la unificación coherente de los temas generales de la expresión mural apropiada para los diversos tipos de conjuntos arquitectónicos, estarían al menos parcialmente relacionados con los aspectos significativos de la planeación urbana. La pintura monumental de La Ventilla pudo haber sido diseñada, en sus aspectos más fundamentales, ya fuera por una instancia del poder central teotihuacano y/o por las elites que se encargarían, al interior del barrio, de los aspectos rituales, administrativos y de la coordinación interna de las distintas funciones del centro de barrio.

La pintura y escultura monumental, por definición, sería un medio relacionado con las instituciones urbanas y se pintaría donde produciría efectos para situaciones diversas, como parte de ambientes y actos cívico-religiosos, y como ostentación simbólica del poder. Es difícil con la evidencia disponible imaginar en qué medida estas observaciones serían válidas para los otros medios en los cuales se desarrollaba la expresión canónica de la imaginería teotihuacana, pero se sabe que los incensarios tipo teatro fueron producidos en áreas asociadas con las elites gubernamentales, estos objetos se atestiguan en La Ventilla.

Hay otro asunto importante que puede comenzar a desarrollarse a partir de los estudios de la distribución urbana de posibles grafemas y es la distribución social de los registros gráficos de información en Teotihuacan. En un presunto circuito comunicativo que involucró a la expresión visual de La Ventilla, es necesario tomar en cuenta a eventuales visitantes del barrio, pues como se recordará, hay autores que proponen que las pinturas del piso de la Plaza de los Glifos serían realizadas para participar en un evento en el cual pudieron congregarse personajes que no habitarían el barrio. Puesto que se trata de una imagen visual cuya comprensión estaría limitada por la competencia en materia de códigos compositivos, los eventuales participantes debieron estar familiarizados con los recursos de la composición teotihuacana por medio de posibles grafemas, a menos que aspectos de la actividad ritual les fueran impuestos.

Por otra parte, la imaginería de La Ventilla no presenta evidencia de una referencia a valores culturales que corresponderían a etnias foráneas. Desde fases temporales tempranas del desarrollo urbano, esta imaginería presenta los valores de una identidad social teotihuacana, promovida en términos generales, por instancias gubernamentales o estatales. En los distintos espacios arquitectónicos de La Ventilla, los participantes en actividades sociales en las cuales la pintura monumental era significativa, se enfrentarían a un acervo de formas propias de la expresión visual oficial de tradiciones relacionadas con distintos ámbitos sociales. Habría imágenes de tradiciones religiosas, como el sacrificio por cardiectomía, imágenes de tradiciones del ritual cívico religioso, como las secuencias de ofrendantes y también imágenes de tradiciones sociopolíticas, como la ostentación de símbolos de cargo en lugares determinados.

Es necesario agregar que aunque fueron pocas las referencias a valores culturales exógenos, estos sí tuvieron presencia en la imaginería de La Ventilla, pues de allí proviene el hallazgo de un fragmento cerámico con un motivo de factura maya. Posiblemente la imagen era o imitaba un grafema, cuyo significado fue accesible a un sector de la población teotihuacana que obtendría algún provecho de una interacción signica con una cultura lejana. Posiblemente esta interacción estaría relacionada con el intercambio de bienes de prestigio o con la ostentación de los símbolos de una cultura que gozaría de prestigio en la sociedad teotihuacana.

Por otra parte, pese a que con seguridad hubo simultáneamente varios talleres en Teotihuacan dedicados a la elaboración de la imaginería, este modo de expresión se desarrollaría

como un canon unificado por tradiciones específicas, algunas de ellas de claro origen pre-teotihuacano.

En general, es posible que distintos grupos sociales estuvieran familiarizados con la imagería oficial teotihuacana por sostener un contacto con distintos medios de la expresión plástica. Habría tradiciones que sustentarían esa imagería, y la competencia de cada grupo social en esas tradiciones, estaría acorde con las prácticas educativas de los sectores sociales de origen y pertenencia. En tanto serían los únicos grupos sociales con los recursos necesarios para practicar una expresión en medios como la pintura y escultura arquitectónicas, los funcionarios de la administración del barrio y los especialistas de un ritual coordinado por el Estado, probablemente tuvieron mayor competencia en la imagería teotihuacana general, así como en las tradiciones culturales de las élites exógenas.

Por otra parte, siendo Teotihuacan una sociedad por definición pluriétnica, manifestaciones de las que se suelen llamar como “artes menores”, parecen indicar un particular énfasis institucional en procurar una uniformidad cultural por varios medios, entre ellos la imagería.

La temática y recursos expresivos de la pintura mural tendrían como justificación las actividades instituidas que se realizarían en los espacios pintados, estos contribuirían a establecer el comportamiento apropiado en cada lugar y situación; en caso de haber grafemas, estos probablemente estarían subordinados a los temas compositivos generales, proporcionando detalles como nombres y apelativos. Si King y Gómez (2004) tienen razón, y la retícula pintada en la Plaza de los Glifos estuvo diseñada para distribuir a los participantes en actividades llevadas a cabo en el patio, las características ergonómicas de esta permitirían un uso apropiado del espacio.

Por otra parte, las imágenes de posibles cerros o cúmulos de agua de los murales del Frente 2, posiblemente referían a lugares de la tradición o topónimos de lugares culturalmente relevantes y promoverían en el espectador asociaciones con una tradición aprendida.

Es posible que hubiera también casos en los cuales un participante en una actividad ritual tomaría personalmente decisiones sobre qué motivos debían participar en determinada actividad, como posiblemente sucedió cuando se depositó en una ofrenda el cajete encontrado en el Entierro 144. El grafema esgrafiado pudo haber sido significativo específicamente para los participantes en la ceremonia fúnebre.

En cuanto a lo que los murales promoverían en los diferentes espectadores posibles, se puede suponer que los murales con ofrendantes e incluso los que presentan tocados de plumas, pudieron funcionar como recordatorios de situaciones solemnes y señalar pautas de comportamiento, con los correspondientes valores asociados a estos. También pudieron señalar a espectadores ajenos al centro de barrio, y a sus propios habitantes, cuáles eran los rasgos distintivos del traje y parafernalia que caracterizaba a personajes política y culturalmente importantes del barrio particular. En términos generales, la pintura monumental canónica integraba a los espectadores en un ambiente constituido por referencias a tradiciones locales de distintos tipos y sublimaría rasgos compartidos que conformarían una identidad teotihuacana, más allá de las diferencias étnicas. Sería el caso de la imagería del sector cívico-religioso. Posiblemente la pintura del piso de la Plaza de los Glifos tuvo un propósito mucho más específico, pues por medio de recursos del canon, se establecerían aspectos formales de una actividad cívica; en tal caso, más que de “lectores de los glifos”, tal vez se trataría de participantes en un evento, en el cual serían agentes tanto la composición como las personas involucradas.

Algunos eventos demandarían del participante afectar el estado de los soportes de posibles grafemas, como la decapitación de figurillas.

Así como la imaginería en general, los posibles grafema de La Ventilla corresponderían a un inventario de signos local, significativo en el contexto urbano. En cuanto a los posibles grafemas pintados en el piso de La Ventilla, algunos autores han considerado que pertenecerían a una tradición exógena, incorporada tardíamente en Teotihuacan. Esta argumentación se apoya en algunas semejanzas entre formas y recursos de la plástica de distintas culturas mesoamericanas de distintas épocas. Aunque aún es necesario realizar un estudio que sistematice las concordancias entre motivos de varias culturas y la plástica teotihuacana, las prácticas compositivas locales permiten 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, la mayor parte de los haces de relaciones que en esta se ponen de manifiesto, sí son características de otras muestras teotihuacanas contemporáneas y más tempranas.

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 braquero.

Cuarto Norte. Cenefas y marcos con estrellas

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

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 + --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?)
 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

Opciones:

GC= (número 3 + nombre calendárico ¿día cocodrilo?) [un día del *tonalpohualli*] + [título o cargo].

LV PG MU CON GD (TIT/CAR [VB 19 BUSTO 2012) + GC (NC [NUM 3 + L 165 RE 1986 ¿día cocodrilo?])

LV PG MU GC (NUM 3 + L 165 RE 1986)

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

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 está 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 3

UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS GRAFEMAS EN LA VENTILLA Y TEOPANCAZCO

3.1 PATRONES DE RELACIÓN ENTRE GRAFEMAS, TEXTOS Y MENSAJES EN CONTEXTOS URBANO-ARQUITECTÓNICOS

Templo de barrio

LV Patio Bordes Rojos. Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano. Pintura mural de tema acuático. 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 allí no se conservaron imágenes de la plástica que lo caractericen como tal. En ese sector de Teopancazco los arqueólogos hallaron imágenes visuales en objetos portátiles que no necesariamente caracterizan a tal sector; mientras que el Templo de Barrio de La Ventilla presentó abundante pintura monumental, desplegada en distintas etapas constructivas. Probablemente hubo varios programas pictóricos distribuidos en los diferentes sectores que conformaban el templo de barrio, pero sólo se han dado a conocer a la fecha el del Patio Bordes Rojos y el del Patio Chalchihuites.

La integración entre los rasgos constructivos de la arquitectura y la pintura mural indicaría que durante actividades rituales, los murales conservados en distintos sectores del templo del barrio formarían parte de unidades de sentido complejas, en las cuales pintura y arquitectura se integrarían con actividades humanas específicas; esas unidades para los propósitos de este trabajo, se denominan: *textos rituales*. El programa pictórico del Patio de Bordes Rojos, sería el más temprano de los publicados y referiría a un ambiente acuático expresado por medio del canon teotihuacano de la época. Un culto que involucraría los ambientes acuáticos como tema principal podría explicar esa relación entre pintura y arquitectura. No es posible identificar grafemas en ese tipo de composiciones, así como tampoco en el Patio Chalchihuites, cuya pintura mural fue fechada para Tlamimilolpa-Tardío Xolalpan Temprano (Cervantes, 2007: 207).

Así como en el caso del Patio de Bordes Rojos, partir de la relación entre las funciones atribuidas a las estructuras arquitectónicas y el tema de la pintura mural del Patio Chalchihuites, se puede afirmar que las imágenes pictóricas de

este último determinarían el significado del espacio arquitectónico, creando un ambiente sacralizado específico, en el cual pintura y arquitectura integrarían una unidad de sentido. El texto ritual en ese caso tendría como base un culto que involucraría la extracción ritual de algún órgano por medio de cuchillos, el cual podría ser el corazón, y el vestimento de líquidos, pues básicamente se han identificado las figuras pintadas en esos murales como corazones atravesados por chuchillos y gotas de sangre, todos rodeados por bordes que indicarían lo precioso (Cervantes, 2007: 114-117).

En el Patio Chalchihuites, la coherencia icónica entre figuras indicaría que no hubo grafemas. Relativamente pocos participantes en ceremonias tendrían acceso a ese programa narrativo que exponía como único tema el sacrificio y su relación con los líquidos y posiblemente con lo valioso; es muy probable que un programa pictórico de mayor distribución social se desplegara en los edificios que limitaban al patio principal. Al parecer, los temas rituales relacionados con líquidos y sacrificios serían expresados preferentemente por medio de recursos de la iconicidad.

En ocasiones, la temática de la pintura mural juega un papel importante en la atribución de funciones a los espacios arquitectónicos; los arqueólogos que identificaron que el Frente de Excavación 1 cumpliría con funciones de tipo religioso-ritual, con certeza se basaron en esta y en la composición arquitectónica. En diferentes etapas constructivas y en diferentes sectores del mismo conjunto arquitectónico, el tema general de las imágenes pintadas en los muros que definían el Patio de Bordes Rojos y el Patio Chalchihuites: son los líquidos preciosos, que concordarían con la organización ritual de la arquitectura. En determinadas celebraciones que caracterizarían al sector ritual, se integrarían unidades de sentido en las cuales confluirían varios códigos semióticos; los aspectos no verbales de la comunicación sin duda se amalgamarían en la percepción del sentido de las actividades e involucrarían aspectos como los valores simbólicos del color aplicado en diferentes medios, la significación de la parafernalia ritual, y del vestido, el valor figurativo, simbólico y jerárquico de los elementos arquitectónicos, así como el sentido derivado de la distribución en el espacio de los participantes, su comportamiento, a lo que se sumarían los códigos de la liturgia misma, y muchos otros sistemas de signos que pudieron confluir en actos rituales.

El fundamento referencial de la pintura mural de ese sector de La Ventilla es icónico, pero no debe dudarse que, tras el reconocimiento de figuras, el espectador quedaba ante todo un complejo de referentes de la tradición cultural, relacionados con la motivación de la actividad ritual. En este sentido la composición pictórica del sector ritual debe considerarse como sinécdoque. Los efectos que se esperaba producir en los participantes en ceremonias y quizás otras actividades, por medio del tratamiento del tema de los programas pictóricos, determinaría la selección de motivos y sus códigos de referencia con base naturalista. En el Patio Chalchihuites, también se determinaría el tratamiento del tema mediante la exhibición de lo que parece ser el núcleo del ritual de extracción de corazones. Otros niveles de codificación seguramente determinarían la connotación de las imágenes en distintos niveles de significación.

En el caso que nos ocupa, la parte verbal de un macrotexto como el mencionado no sería transmitido por medio de grafemas, pero posiblemente estuvo fijado en la liturgia oral. Aunque la evidencia indica que los grafemas tuvieron un amplio uso en la arquitectura y otras formas de la plástica de La Ventilla al menos durante la Fase Tlamimilolpa-Xolalpan, en el Templo de Barrio deliberadamente no se emplearon estos, así como por alguna razón, en el sector ritual de Teopancazco, fue posible o necesario prescindir de la pintura mural.

Los motivos que conforman las imágenes de los murales del Patio Chalchihuites constituyen un ejemplo de formas que compartirían varios códigos teotihuacanos que involucrarían signos visuales. Se pueden encontrar los círculos concéntricos tanto en imágenes de combinatoria naturalista y figurativa según modelos teotihuacanos, como en muestras de posibles sistemas de notación, entre estos la comunicación verbal por medios gráficos. Un antecedente de esta hipótesis la constituye la inclusión de los círculos concéntricos en el catálogo de signos de notación que elaboró Langley (1986), aunque sería su combinatoria con otros signos la que señale en cada caso los recursos referenciales de la figura teotihuacana conocida como círculos concéntricos.

Una intención de referir a los atributos fundamentales de un tipo de sacrificio determinaría los recursos compositivos. La combinatoria de las figuras del centro compositivo referiría de manera icónica a ese tema, mientras que los círculos concéntricos referirían a los líquidos de manera mixta, donde una base referencial icónica permitiría al espectador competente el acceso a un nivel de codificación simbólico, no necesariamente por medio de referencias a palabras, sino por alusión al tema cultural a través de figuras como la metáfora visual, posiblemente aludiendo a lopreciado, y la sinécdoque, remitiendo por medio de los círculos al culto a los líquidos teotihuacano.

Al parecer, en general el tema religioso-ritual en la pintura monumental de Teotihuacan era tratado preferentemente desde el iconismo. Una referencia que era icónica en un primer nivel de significación, de manera característica sería un potencial transmisor de sentido en diferentes niveles de codificación derivados de la tradición religioso-ritual teotihuacana. En términos generales, la comprensión de los niveles derivaría de la competencia del espectador en los códigos que normarían la significación de la imagen y de los contextos en los cuales las imágenes eran significativas. La ausencia de grafemas en el patio de congregación puede responder a que se prefirió un sistema de signos visuales que tendría amplia difusión entre la población del conjunto arquitectónico o en el nivel urbano. Un texto pictórico codificado para sectores amplios de la población, que sin embargo, estaría en un espacio de congregación relativamente pequeño del conjunto arquitectónico; esto podría explicarse porque, aunque el Patio Chalchihuites tuviera reducidas dimensiones, posiblemente estuvo abierto al uso de representantes de sectores sociales relativamente amplios de la población.

En resumen, la pintura monumental del Patio Chalchihuites tiene por tema el ritual religioso y posiblemente sacralizaría los elementos arquitectónicos y actividades 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. 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 los sectores rituales de La Ventilla y de Teopancazco, o a las diferencias entre un centro de barrio y un centro de distrito, derivadas de las funciones sociales y administrativas.

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 persistió desde el nivel constructivo anterior.¹ A diferencia del Patio Chalchihuites antes descrito, la plaza ritual de Teopancazco probablemente fue multifuncional, caracterís-

1 Manzanilla, comunicación personal, noviembre de 2011.

tica que pudo determinar la relativa neutralidad visual del espacio arquitectónico, lograda por medio de la ausencia de pintura mural.

TPZ Entierro depositado en un antiguo sector ritual al noreste de la plaza principal.
Tlamimilolpa. Vasija con quincunces

Según se deriva de las publicaciones, a diferencia de La Ventilla, en las imágenes halladas en el sector ritual de Teopancazco sí hubo posibles grafemas, pero estos no estaban expuestos de manera permanente a la vista de los ocupantes y usuarios del conjunto, sino que tras participar en ceremonias, serían enterrados.

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. Por el tipo de composición en la cual se presenta la vasija, no es posible establecer si ese signo podría considerarse como grafema en ese contexto. A juzgar por otros contextos plásticos en los cuales aparece, el quincunce pudo tener valores simbólicos, no necesariamente logográficos ni fonéticos, pero sí relacionados con el ámbito religioso y político. En esa época el signo ya aparece asociado con importantes personaje de la tradición cultural cívica y religiosa: el Dios de las Tormentas y, al parecer desde la siguiente fase temporal con la serpiente emplumada, lo cual vuelve particularmente significativo el entierro, que pudo estar dedicado a un personaje de la alta elite 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 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; la función de esa ofrenda fue inferida por los arqueólogos a partir de la ubicación y la asociación de materiales contextuales (Manzanilla, 2000). La ofrenda en cuestión podría ser interpretada a su vez como un texto ritual, pero ese propósito excedería los límites del presente estudio.

Las vasijas son objetos portátiles y, aunque fueron encontradas en un sector y un contexto ritual, las imágenes en su superficie no necesariamente serían diagnósticas de ese sector funcional o del conjunto arquitectónico. Por otra parte, puede considerarse que tanto esas vasijas como los temas pintados en ellas serían parte significativa de la ofrenda ritual, pese a que los temas de las imágenes parecen no estar relacionadas entre sí, al menos de manera directa, ni hacer referencia al acto de ofrenda, así como tampoco hay elementos que sugieran que las pinturas en la superficie de ambas constituyeron una unidad de sentido.

Las imágenes pintadas en las vasijas en cuestión conformarían dos textos complejos, pues en ambas habría referencias icónicas, además de posibles grafemas. En una se pintó la imagen de un tocado; mientras que en la otra vasija se presenta ambigüedad entre una posibilidad de interpretación icónico denotativa y otra como un símbolo que referiría a un nombre propio.

La vasija con la figura del tocado de borlas en medio del penacho presenta el signo *Core Cluster*, relacionado con actividades rituales (Langley, 1986: 103), y se suele combinar con signos relacionados por algunos autores con el festejo de periodos calendáricos (Díaz, 2008). Lo anterior permite proponer que se hubiera enterrado la imagen del tocado pintada en la vasija como un signo relacionado con la terminación de un periodo. La función ritual del conjunto de figuras conocido como *Core Cluster* tendría apoyo temático en un mural del Conjunto del Sol conocido como “Los Glifos”; es necesario recordar que la asociación entre tocados de plumas, el *Core Cluster* y el tema del ritual dedicatorio es consistente en varias muestras, como señaló en su

momento Langley (1986: 103-104), pero para incensarios tipo teatro. Los hallazgos de Teopancazco permiten actualmente afirmar que tal relación se presenta en otro tipo de artefactos, en contextos dedicatorios comparables. No se han publicado muestras de la Ventilla que presenten el elemento *Core Cluster*.

Las imágenes pintadas en las vasijas no presentarían referencias directas al desarrollo de actividades rituales sino que, al parecer, se trataría de alusiones a personajes o a cargos, que pudieron presentar connotaciones en varios niveles de significación. Como se mencionó, al parecer en la vasija pintada con la imagen de una serpiente con una garceta del golfo, se presenta una codificación ambigua que requeriría, para su comprensión, transitar de un recurso de referencia a otro distinto. Las referencias al tema principal pudieron haberse logrado mediante recursos emblemáticos, es decir, mediante una combinatoria icónica de rasgos diagnósticos dirigidos a un espectador que conociera su valor de referencia, es decir que en ese nivel la referencia se lograría por medio de la sinécdoque. Aunque las figuras y su combinatoria sugieren que cabría la posibilidad de que se tratara de un compuesto integrado por dos logogramas yuxtapuestos.

La figura del ave acuática sobre una serpiente podría referir tanto a una escena naturalista según cánones locales, como a un cargo y/o un nombre personal integrado por dos grafemas yuxtapuestos; esto último tiene por sustento su estructura formal, que es comparable a la de otros posibles grafemas teotihuacanos, además que el contexto de la vasija en un ritual dedicatorio parecería ser congruente con el registro gráfico de un nombre propio. También es posible que ambos recursos, figurativo y escriturario, estuvieran presentes de manera simultánea en la composición, pero por el momento no es posible demostrarlo. De una manera que semejaría a algunas cenefas de la pintura mural, en las franjas que enmarcan a los zoomorfos de la vasija se suceden dos motivos asociados con la imagen teotihuacana del agua; estos últimos pudieron también constituir grafemas, pero ante la ausencia de mayores indicadores, parecen más bien haber denotado un ambiente acuático, por medio de recursos de la iconicidad.

La secuencia de tocados de borlas de la otra vasija de Teopancazco presentaría también un texto complejo, una composición mixta. Esa imagen pudo haber referido a un grupo social o a un cargo, pero no necesariamente a uno que representaría a Teopancazco, pues se trata de un objeto portátil y esa sería la función de los ofrendantes en la pintura mural de varios conjuntos arquitectónicos. El tocado de borlas pintado en la vasija tal vez referiría a un cargo u oficio de relevancia en el nivel urbano, lo cual daría sentido a la presencia de su imagen en objetos portátiles como vasijas y escudos y en la pintura mural a varios edificios teotihuacanos, e incluso fuera de la urbe, como señalarían C. Millon (1973, 1988a) y Paulinyi (2001). Adicionalmente, la combinatoria de los signos permite proponer que el tocado pintado en la vasija de la ofrenda de Teopancazco presentaría referencia a una actividad o evento particular; esta sería la función del signo *Core Cluster*. Con recursos mixtos se pudo haber referido a un grupo social o a un acto conmemorativo, mediante la imagen visual de atributos característicos del atavío, en combinación con aquellos que se utilizarían en celebraciones específicas, ambos formarían parte de sistemas de signos, o de manera más específica, lo que algunos autores denominan como sistemas de notación, sin que necesariamente se recurriera a logogramas. El posible grafema colocado al centro del penacho referiría al término de un periodo; en tal caso, habría concordancia temática entre la actividad del rito de terminación.

Las imágenes halladas en los sectores rituales de La Ventilla y Teopancazco presentan composiciones sobre soportes muy distintos asociados con actividades a su vez diversas. Consecuentemente, las imágenes y posibles grafemas pudieron resultar significativos en situaciones comunicativas muy diferentes. Mientras que muchas imágenes pictóricas en La Ventilla se con-

servaron en inmuebles, en sectores expuestos al espectador y serían vistas de manera periódica durante un periodo de tiempo relativamente prolongado, en Teopancazco tales imágenes estaban en soportes portátiles, y es posible que sólo en una parte de su periodo de agencia formarían 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 varias 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, estos no coincidirían tipológicamente en cuanto a recursos de significación, pues en La Ventilla encontramos una base combinatoria icónica que determinaría la comprensión de la imagen, mientras que en Teopancazco la ambigüedad de una base combinatoria mixta posiblemente estaría presente en la codificación de las imágenes. Tampoco coincidirían temáticamente, pues el tema del sacrificio y ofrenda de corazones no se presenta en la cerámica de Teopancazco antes descrita. En Teotihuacan parece haber una correlación entre sector arquitectónico-funcional, soporte material y temática de la imagen.

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 integradas por posibles grafemas. Por otra parte en Teopancazco, posiblemente debido a la diferente escala de las funciones del conjunto arquitectónico en el nivel urbano, el sector administrativo se localizaría en el sector sur y tendría un área considerablemente menor que el de La Ventilla. El contraste entre las áreas administrativas de ambos sectores determinaría cuantitativamente la presencia de textos visuales y de posible escritura en La Ventilla y Teopancazco.

El Conjunto de los Glifos de La Ventilla se caracteriza por la variedad de su pintura sobre muros y pisos, situada en distintos sectores y etapas constructivas. En cambio, en el sector administrativo de Teopancazco se conservaron sólo algunos murales pintados durante la Fase Xolalpan, además de imágenes en objetos de cerámica. Mientras que los textos de la plástica de La Ventilla despliegan todo el espectro de recursos compositivos de referencia, posibles grafemas, imágenes visuales basadas en el iconismo, composiciones mixtas, referencias emblemáticas e incluso inscripciones informales por medio del grafiti; en Teopancazco se conservaron pinturas murales de base combinatoria mixta, figurillas de cerámica con posibles grafemas en la indumentaria y sellos en los cuales se establecían referencias por medio de recursos simbólicos.

Durante la Fase Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano, hasta la siguiente fase constructiva que correspondería a Xolalpan Tardío-Metepec, los temas de las composiciones pictóricas con posibles grafemas en ese sector de La Ventilla fueron ricos en su variedad temática y sus soluciones formales: posibles nombres de personajes culturalmente relevantes, topónimos u otros nombres propios, posibles actividades rituales, una de ellas al parecer fechada. También habría referencias a grupos sociales por medio de escenas de ofrendantes y secuencias de bustos antropomorfos en el lomo de felinos que emiten sonidos (Cervantes, 2007: 56-59), además de siluetas, figuras zoomorfas, y la figura de un animal que se ha propuesto en algunos casos, que pudo referir a una deidad patrona o a distintos grupos sociales (Manzanilla, 2009b: 27).

Hubo también referencias a ambientes topográficos de la tradición cultural. Entre esas composiciones se incluyen secuencias y conjuntos de posibles nombres personales que podrían presentar fonetismos 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 to-

cado pintado en un piso, composiciones con referencias a cerros marcados con grafemas, objetos y figurillas de cerámica, estrellas de cinco puntas en diversos contextos plásticos; y felinos frontales ataviados con bragueros. Las funciones de las imágenes y su posible relación con las de los espacios arquitectónicos que las integraban, los temas y los recursos plásticos, que juntos, constituyeron una rica variedad de textos.

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 referiría a lo que parece que fue un ritual religioso-institucional; ese tema se transmitió por medio de las imágenes de secuencias de ofrendantes y también de personajes armados y tiene un correlato en el sector correspondiente de La Ventilla. Posiblemente las imágenes de los murales, distribuidos en los distintos cuartos del sector sur de Teopancazco, formarían parte de un programa narrativo unitario y podrían así considerarse como una unidad de sentido, en la cual se coordinarían los conjuntos de motivos y su distribución en los espacios arquitectónicos en una unidad compositiva. Puede considerarse la posibilidad de que algunas actividades llevadas a cabo en estos recintos, tendrían 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 La Ventilla y Teopancazco, estas pertenecen a un espectro temporal más amplio (Goldsmith, 2000; Fonseca, 2008) y presentan a personajes con posibles grafemas en los atavíos y los estudios de su distribución. Las figurillas en Teopancazco 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 pintó la más compleja composición encontrada a la fecha en Teotihuacan: se trata de una imagen compuesta exclusivamente por posibles grafemas, algunos de los cuales presentan coherencia icónica evidente en la combinatoria de sus componentes. Su carácter de escritura y de texto es polémico, ya que los desciframientos propuestos son parciales y no han sido confrontados con un *corpus* general de posibles grafemas; aunque, como describí en un trabajo anterior, hay cierta evidencia de nexos cohesivos en la imagen, que se manifestarían en la permutación y repetición de componentes en signos discretos, así como en las formas de su agrupación y en su direccionalidad.

Posiblemente los signos que conforman la composición serían logogramas, tal vez habría también algunos signos 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 se referirían a grupos nominales que incluían títulos y/o cargos y nombres individuales. También al norte de la plaza hay signos alineados y separados entre sí por la retícula; en estos casos cada signo discreto posiblemente representaría a una unidad de sentido, tal vez a un nombre que no formaría parte de grupos nominales complejos, y la secuencia estaría integrada por unidades independientes sucesivas, sin nexos gramaticales entre estas.

La composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos que estaría conformada por posibles grafemas inscritos mayormente en una retícula; se encontró en el principal lugar de reunión de un conjunto que ha sido interpretado como especializado en funciones administra-

tivas (Gómez, 2000: 29). Los recursos compositivos, coherentes con el canon teotihuacano, y el medio semipermanente de la pintura sobre el piso de estuco de un gran patio de congregación, señalarían que la situación o actividad en la cual participaría la composición probablemente fue repetida o prolongada durante días o meses y que fue de orden institucional. La composición, al parecer, referiría breves mensajes verbales, que probablemente estuvieron coordinados entre sí según principios externos a la composición gráfica. Los nombres personales constituyen índices de personajes nombrados, y se podría considerar que la pintura del piso conformaría un texto que adquiriría pleno sentido durante actividades realizadas en esa plaza de congregación, tal interpretación en este punto coincidiría con la de King y Gómez (2004), y con la de Nielsen y Helmke (2011).

Otra situación es la 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. Su estructura formal indicaría que se trataría del registro informal de un posible nombre personal o de la fecha de un evento en el que participaría un personaje culturalmente relevante, esa sería la referencia textual.

Por otra parte, la figura antropomorfa pintada junto a un desagüe del Conjunto de los Glifos sólo mostraría grafemas en el tocado, los cuales indicarían rasgos particulares del personaje, pero no está claro si estos serían individuales o de pertenencia a un grupo social. Es posible que también la justificación de la presencia de esa figura pintada en el piso se haya encontrado en actividades rituales eventualmente desarrolladas en el patio. No hay correlatos en Teopancazco de las composiciones de ese sector de La Ventilla, con excepción del modelo formal al cual se ciñe el grafiti, que sería comparable al mural del Cuarto 1 de Teopancazco, pero a diferencia de la inscripción informal de La Ventilla, este último se ciñe al canon institucional distribuido en el nivel urbano.

LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. Cuarto Sureste. Cuarto Oeste. Cerros o cuerpos de agua

Del Conjunto Jaguares se han publicado dos composiciones de la pintura mural con imágenes locativas que referirían a ambientes acuáticos o montañosos de la tradición difundida mediante recursos institucionales y canónicos, en varios edificios de elite, aunque no siempre en posibles centros de barrio. Varios autores identifican los motivos polilobulados con topónimos registrados de manera gráfica (Angulo 1995; Nielsen 2006; Helmke y Nielsen en prensa). Las dos composiciones se distinguen por su ubicación y por la presencia y ausencia de posibles grafemas. Mientras en una se registraría únicamente una secuencia de cerros o motivos acuáticos, si Nielsen y Helmke tienen razón, en la otra se integrarían referencias topográficas y el registro escriturario de nombres propios (Nielsen y Helmke 2008; Helmke y Nielsen en prensa 2011). En caso de ser correcta esa interpretación, la referencia icónica y los grafemas conformarían un texto complejo. Cabría considerar que las pinturas en ambos cuartos formarían una unidad de significado en un programa pictórico distribuido en diferentes recintos del sector. Esas imágenes tuvieron un correlato en la pintura mural de Teopancazco de la Fase Xolalpan, sobre los trajes de los ofrendantes, lo cual sería evidencia a favor de una función ritual de los murales con ese tema.

Posiblemente los polilobulados pintados en el Cuarto Sureste y el Cuarto Oeste de La Ventilla conformarían asimismo una unidad de sentido con las pinturas de otros sectores contemporáneos del denominado Conjunto Jaguares, concretamente con las pinturas con el tema de los felinos con un bulto antropomorfo en el lomo, pues hay indicios de que las referencias

de felinos, ciertas figuras antropomorfas, los signos polilobulados y las figuras con forma de estrella, conformarían una unidad de sentido y un tema cultural recurrido en la pintura mural de otro posible centro de barrio, como Teopancazco, en una etapa constructiva ubicada en la fase Xolalpan, y que por tanto al parecer sería posterior a la del Conjunto Jaguares, fase Jaguares, de La Ventilla.

LV Conjunto Jaguares. Xolalpan Tardío – Metepec. Secuencias de Ofrendantes. Pórtico Este y Zoomorfo frontal vestido con braquero Cuarto Oeste; Cenefas con estrellas Cuarto Norte

A diferencia de los ofrendantes de los murales de Teopancazco, pintados en el interior de cuartos, los de los muros de La Ventilla estaban en un pórtico; se trata de espacios con funciones constructivas distintas, aunque la pintura mural indicaría que coincidieron en aspectos de su función social. Los posibles grafemas en las secuencias de ofrendantes de La Ventilla y de Teopancazco al parecer tendrían por función promover la identificación de varios grupos o funciones sociales en cada conjunto arquitectónico. Por otra parte, en las pinturas de ofrendantes de ambos conjuntos arquitectónicos, las figuras se distinguen gracias a la presencia de posibles grafemas distintivos en los atavíos. En el caso de La Ventilla se trataría del quincunce y del ave, dos elementos que se asociarían con rasgos particulares de la identidad social del conjunto arquitectónico y tal vez de sus ocupantes.

Con base en la presencia en los murales del Cuarto 1 de Teopancazco de una unidad de sentido integrada por referencias a ofrendantes, felinos, estrellas y polilobulados, y de manera semejante a lo descrito acerca de algunos murales del nivel constructivo anterior del Conjunto Jaguares, los ofrendantes pintados en los muros de La Ventilla posiblemente formarían una unidad de sentido que integraría los muros en los cuales figuran felinos en posición frontal y estrellas distribuidas en marcos y cenefas del mismo sector; tal unidad adquiriría pleno sentido durante procesos relacionados con la afirmación de la identidad social de individuos identificados con esas imágenes y sugiere que esos espacios pudieron haber conservado sus funciones en varias etapas constructivas sucesivas. El tema del programa narrativo estaría relacionado con la exhibición de atributos y actividades que caracterizarían al conjunto arquitectónico, 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 visual y los registros de posible escritura que caracterizan a La Ventilla y Teopancazco son bastante diferentes, habría sin embargo, aspectos comparables. La pintura mural que conocemos de Teopancazco se conservó 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 los murales de Teopancazco 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 conforme a 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: 3-16). Conforme con los dibujos publicados por Starr, los murales mostraban dos grupos de ofrendantes que se distinguían entre

sí por los 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 un grafema compuesto, y pertenecería a un grupo de signos que se caracterizaría por reglas particulares de codificación y un repertorio de signos particular, derivados de la representación calendárica local.

Al parecer, el personaje de mayor jerarquía pintado en los muros del Cuarto 1 de Teopancazco se ubicaría en el centro compositivo, y estaría representado por un teónimo. La composición introduciría al funcionario y al usuario del sector administrativo en aspectos de la tradición cultural relacionados con lo sagrado. Las imágenes de las pinturas estarían compuestas según principios del iconismo teotihuacano, pero con algunas marcas simbólicas que representarían la identidad y actividad de tres grupos de personajes. En este último caso pudo tratarse de grafemas logográficos, pero no es posible descartar por el momento otros recursos simbólicos de referencia, como sistemas de signos no verbales especializados en transmitir un orden jerárquico en el marco de oficios y actividades. Los posibles grafemas, pero también los trajes mismos de los ofrendantes pintados en el Cuarto 1 podrían representar cargos y/o oficios de miembros de un gremio; aunque no es posible por el momento distinguir las funciones de las formas de los vestidos, de las funciones de los posibles grafemas, pues ambos son compartidos por conjuntos de figuras indistintas. Lo que resulta certero es que la pertenencia a un grupo estaría marcada por el tocado con forma de cabeza de felino, mientras que los posibles grafemas se diferenciarían entre dos subgrupos.

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.

Conjuntos o sectores residenciales

Exceptuando por los restos de figurillas de cerámica, no se conservaron imágenes visuales, ni posibles grafemas que caractericen ese 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 elite posiblemente relacionados con la administración de la producción material del barrio (Nava y Ruiz, 1995: 195) presentó una composición pintada en los muros, formada por la secuencia alterna de dos variantes del tocado de plumas (Gómez, 2000: 32-33; Paredes, 2002: 431-448; Cervantes, 2007: 258). El medio que se eligió para transmitir las imágenes fue característicamente destinado a un espectador versado en aspectos generales de la imaginería teotihuacana institucional y en los códigos del vestido de elite: la pintura mural cuyos principios de referencia se construían por medio de recursos de la iconicidad. Las imágenes estarían 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 proba-

blemente se refería, mediante recursos naturalistas e icónicos y posibles grafemas u otros símbolos complementarios, a la autoridad administrativa de un sector del barrio pero posiblemente también a la actividad ritual.

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 elite, 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 en el fondo de vasijas de cerámica funeraria, cuyo tema, posiblemente sería la identidad individual del enterrado, esta conclusión se basa en la variedad de motivos esgrafiados en el fondo de este tipo de cajetes. El sentido de esta imagen podría reconstruirse por su relación con la función de la vasija funeraria, la vasija posiblemente adquiriría una codificación adicional, basada en la actividad del ritual funerario.

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 identificado como posibles viviendas del personal militar del barrio, los arqueólogos hallaron figurillas de cerámica con atuendos removibles, entre los cuales había un posible grafema. Desafortunadamente, el signo se conservó en estado fragmentario, pero es posible proponer que el trilobulado de esas figurillas estaría relacionado con el de los atavíos de los ofrendantes de la pintura mural del mismo conjunto arquitectónico. Entre la parafernalia de las figurillas hay un escudo semejante al de varias imágenes de escudos teotihuacanos.

Las figurillas de cerámica fueron parte del ritual funerario, su sentido general se podría interpretar como la expresión de rasgos de identidad del difunto. Por otra parte, los posibles grafemas en los atavíos y parafernalia de las figurillas formarían parte de un texto del ritual funerario que se preservó sólo parcialmente hasta nuestros días; en un nivel de significación relacionado con la distinción de imágenes de personajes estarían elementos como el trilobulado y el signo distintivo de la superficie del escudo, y ambos podrían corresponder a códigos de notación distintos entre sí, es necesario considerar que elementos como el del escudo pudieron haber sido unidades de sentido indivisibles, en el contexto de los códigos marciales.

3.2 MENSAJES GRÁFICOS DIRIGIDOS A DISTINTOS GRUPOS SOCIALES SEGÚN SU JERARQUÍA, OFICIO Y ETNICIDAD

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 hallado en el Entierro 111 de Teopancazco, este se encontraba pintado en la superficie de una vasija, no se reportaron más imágenes ni posibles grafemas en otros materiales. La combinatoria del signo en otras muestras se ha considerado más tardía (Lombardo 1995), aunque aún es necesario revisar su presencia y datación en la cerámica. El quincunce podría considerarse como un signo de identidad del enterrado que lo vincularía con rasgos diagnósticos de las elites militares y/o administrativas de la urbe, puesto que es una figura que en Teotihuacan se asocia con imágenes del sacrificio de corazones, también con cánidos, interpretados como una posible orden militar y con la serpiente emplumada, un personaje asociado con la iconografía del poder en el nivel urbano.

El quincunce se presenta con frecuencia en los murales con referencias al Dios de las Tormentas, al menos desde la fase Xolalpan (Lombardo, 1995: 34), aunque como ha constatado el lector, la vasija en cuestión está fechada para una etapa anterior. No hay evidencia que indique que el quincunce funcionara como un grafema en los contextos temáticos mencionados, pues no se presenta en estructuras asociadas con registros escriturarios, es también el caso de la Vasija en cuestión. Se considera que la vasija del Entierro 111 podría ser de cerámica foránea, mientras la evidencia temprana no indique lo contrario, el quincunce pudo haberse adoptado en una fase media del desarrollo histórico teotihuacano como sería Tlamimilolpa, y podría ser un referente a elites foráneas integrado en la fase siguiente a la imagería teotihuacana. Posiblemente indicaría un vínculo del infante enterrado en Teopancazco con elites foráneas.

Como se vio, en el sector administrativo de La Ventilla, en una etapa constructiva que correspondería a una datación posterior que la del Entierro 111 de Teopancazco, se presenta la imagen del quincunce en los murales, como uno de los rasgos que distinguen a los vestidos de un grupo de ofrendantes, lo cual sugiere que no debe considerarse al quincunce en los vestidos como un signo que denotaría individualidad. El signo también es un atributo de al menos uno de los tocados de los ofrendantes de los murales de la Zona 3 y distingue el atavío de las imágenes de las llamadas *Diosas de Jade* de Tetitla. En la imagen de un tocado de plumas de la pintura monumental en las áreas de acceso al Pórtico 2 de Tepantitla, el quincunce estaría, en ausencia de una figura antropomorfa, probablemente refiriendo al tema del Dios de las Tormentas, pues entre los murales del Pórtico 2 del mismo conjunto, dicho signo es un rasgo prominente del tocado de plumas que porta ese personaje.

En la pintura monumental del altar central del Patio Blanco de Atetelco, el quincunce se encuentra también como signo distintivo de una unidad temática que integraría las máscaras del Dios de las Tormentas y la una serpiente emplumada como una fuente acuática, conformando así una referencia metafórica en la cual la serpiente es portadora de lluvia, pero también de un símbolo específico del poder político y jerarquía social teotihuacana. 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 presenta otros rasgos distintivos.

Por otra parte, en la pintura mural del Conjunto del Sol, el quincunce tiene un lugar central en una referencia emblemática, relacionada 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. En esa imagen específica sería una de las escasas muestras en la cuales el quincunce podría formar parte de un grafema antroponímico, aunque también de una fase temporal más tardía que el de la vasija del Entierro 111 de Teopancazco. 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 figura del quincunce está relacionada con la identidad de personajes de elite, sacerdotes y deidades, por lo tanto la caracterización del personaje del Entierro 111 podría ser indirecta, como también en el caso de los ofrendantes de La Ventilla; como se mencionó, no fue usado como un nombre personal o alguna otra referencia individual, sino más bien pudo ser un marcador que asociaba al portador con grupos de funcionarios que podrían ser por ejemplo militares, y/o con un culto específico, aunque en la época en la cual la vasija sería depositada, posiblemente fue un signo que referiría a una cultura foránea, con rasgos apreciados por las elites teotihuacanas y que al poco tiempo se integraría como parte del imaginario transmitido por vía del canon institucional. Algunos temas de la imaginería en la cual este signo se presenta, muestran que fue uno de los elementos visuales con los que se diferenciaban algunos personajes de culto y ofrendantes y, por tanto, sería en algunas circunstancias, un atributo de la identidad de estos.

La evidencia disponible y el estado del conocimiento de la figura del quincunce en otras culturas de Mesoamérica, no permite establecer relaciones directas entre el quincunce teotihuacano y una diferenciación étnica en la urbe. En cuanto al Entierro 111 de Teopancazco, con base en la evidencia disponible, no es posible afirmar con seguridad si el personaje enterrado estaría relacionado con una orden militar, con el culto del Jaguar Reticulado, con el 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 y serpiente con garceta

La plaza principal de Teopancazco fue identificada como el sector ritual del centro de barrio (Manzanilla, 2009b); como se mencionó, fue probablemente multifuncional, pues por su ubicación, comunicaría diferentes secciones del conjunto arquitectónico. Sus muros no fueron cubiertos con pintura monumental, evitando de esa manera una determinación adicional de la función del espacio arquitectónico, el cual, de esta manera, permanecería relativamente neutral y concordante con distintas actividades. Adicionalmente, la composición marcadamente pluriétnica de la población del barrio de Teopancazco parecería justificar la ausencia de imágenes muy específicas y de difícil comprensión en una plaza a la cual posiblemente tenía acceso una importante parte de la población del barrio.

Como el lector recordará, las imágenes con posibles grafemas que se conservaron en esa plaza estaban pintadas en dos vasijas de cerámica, tales objetos es posible que cumplieran con funciones múltiples durante su periodo de uso y en tal caso formarían parte de más de un even-

to comunicativo. Hasta ser depositadas en la ofrenda, las vasijas pudieron haber tenido uno o varios propietarios entre los grupos de elite, mismos que residirían en cualquier conjunto arquitectónico de la urbe con las características socioeconómicas apropiadas. También es posible que las vasijas se hubieran elaborado expresamente para el ritual de terminación en el cual fueron depositadas. Conforme a la primera opción, las imágenes estarían dirigidas a las elites, y en la segunda, a los involucrados en la actividad de la ofrenda. Como quiera que haya sido, las vasijas fueron pintadas con temas y recursos plásticos del canon institucional teotihuacano dirigido a las elites, según indican sus soportes y distribuido en el nivel urbano. Mediante las imágenes y su comprensión básica sería accesible, por principio, a cualquiera que fuera competente en los códigos de la plástica figurativa y naturalista local; sin embargo, en los códigos de otros sistemas de signos como podría ser el del vestido de elite, los grafemas serían accesibles sólo a los que recibían una educación especializada.

Entre los niveles de codificación que exigirían mayor competencia por parte del espectador, estarían las referencias por medio de grafemas, pero también los códigos específicos del vestido de elite, 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 demandaría un conocimiento de la representación de nombres mediante recursos emblemáticos, es decir mediante atributos de personajes culturalmente relevantes y su equivalencia como logogramas. En este contexto, la referencia a la serpiente y la estera, en esta última opción, sería referido como símbolo mesoamericano de poder (von Winning 1987), y en la primera relacionada en Teotihuacan con la imagen de opulentos tocados, puede ser interpretada como un indicador del alto estatus de algún personaje representado por la figura de la garceta. Una interpretación como la antes descrita, sería posible una vez identificada la escena naturalista según el canon local cuyo aspecto referencial estaría basado en la simple coherencia icónica, y los marcos proporcionarían un ambiente acuático.

En principio, los asistentes y partícipes en una ceremonia de terminación no necesariamente estarían familiarizados con todos los códigos de referencia involucrados en esta. Tal vez algún día las publicaciones permitan demostrar o refutar que las imágenes de tipo emblemático y los posibles grafemas tendrían una menor distribución en el nivel urbano y las reglas de su codificación serían menos accesibles a los espectadores, por comparación con escenas de base referencial icónica. Por lo pronto se podría formular como hipótesis que estas últimas solían pintarse o esculpirse en exteriores de la zona ritual administrativa urbana y en los puntos de congregación de los conjuntos arquitectónicos de elite, pero también en interiores, mientras que al parecer los grafemas no estarían presentes en exteriores a la vista de un gran número de personas. Para el propósito de verificar esa hipótesis, es necesario aún controlar los avances en torno al conocimiento de uso de grafemas en los vestidos de las figurillas de barro y en otros objetos de cerámica de amplia distribución social. El que las imágenes estuvieran codificadas según códigos compositivos de distribución restringida o relativamente comunes, no significa que necesariamente fueron pintadas para ser vistas; todo lo contrario para el caso de las vasijas del ritual de terminación de Teopancazco, cuyo depósito ritual mostraría que, si bien la presencia física de las vasijas como agentes en la ofrenda era importante durante el tiempo de vigencia de esta, no lo sería 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 elite o incluso la población del barrio de Teopancazco podría ser percibida en algunos contextos culturales como el emisor general del acto ritual

en el cual se depositaron las ofrendas, esa elite 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. Las actividades mencionadas posiblemente serían 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 estaría dirigida la ofrenda.

Las vasijas de la ofrenda del patio ritual de Teopancazco presentarían referencias directas a símbolos de la jerarquía del poder gubernamental y también posiblemente un signo que referiría a una actividad ritual concreta. Los tocados de borlas son considerados un rasgo diagnóstico de la identidad institucional e incluso gubernamental teotihuacana (Millon, 1973; Cowgill, 1992b; von Winning, 1984; Paulinyi, 2001). Resulta entonces que la vasija con 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. Un cargo relacionado con el poder político sería referido por medio del tocado y parece posible que un grafema colocado al centro del penacho funcionaría como referencia a actividades rituales específicas. No se han identificado en la vasija de los tocados de borlas signos distintivos de etnicidad; la imagen de la garceta por otra parte, en tanto constituye un ave exógena, sería un índice de las relaciones entre Teopancazco y el área 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, no indicaría que la imagen estuviera dirigida a grupos foráneos ni emitida por estos. Si por medio de la imagen se aludió a una identidad relacionada con la costa del Golfo, esta 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.

En La Ventilla también hubo imágenes de tocados, pero en contextos muy distintos de los de Teopancazco, y aunque pudieron funcionar como referencias a cargos, pues se trató de pintura mural con imágenes de dos opulentos tocados de plumas, no se trata de la variante conocida como tocados de borlas, asociados con altos cargos de un gobierno centralizado. Los tocados de los murales mencionados se relacionarían con la ostentación del rango, jerarquía y posiblemente también con el oficio o eventual ocupación de otro grupo social, distinto del referido en los tocados de la vasija de Teopancazco; mientras que el posible grafema en el tocado de los murales tampoco registraría un nombre personal. Como se ha mencionado, la función social de los murales en este caso sería muy distinta de la de las imágenes en vasijas de cerámica ritual.

La imagen de la serpiente se ha relacionado con referencias a los grupos de poder en etapas tempranas del desarrollo de la urbe (Cowgill, 1983, 1996; Millon, 1992, 1993; Cabrera, 1987), estas podrían indicar un rango jerárquico y/o un cargo político. La figura del ofidio relacionada con la terminación de un periodo temporal pudo ser concebida como un cargo que termina.²

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).

Los motivos del centro compositivo de la vasija con la serpiente y la garceta posiblemente si 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 y mostrar al espectador una metáfora de la identidad, o un emblema construido mediante los atributos asociados con el personaje o registrar un nombre por medio de logogramas coordinados. La imagen de la serpiente pudo indicar el estatus del personaje como representante de grupos de altas elites 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 dignatario relacionado con la costa del Golfo. 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.

LV Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. Patio Chalchihuites. Murales

La temática de la pintura mural del templo de barrio de La Ventilla sería evidencia a favor de que algunas imágenes determinaran el uso del espacio arquitectónico y, por tanto, estarían 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, 2009b, 2011), se conservaron pinturas murales, las cuales referirían de manera directa al tema del sacrificio de corazones y a su relación con los líquidos. El texto plástico en su conjunto seguramente estaría destinado a apoyar las actividades que se llevaban a cabo en ese sector del Templo de Barrio. La actividad ritual, considerada como un texto, colocaría a los oficiantes en el papel de emisores y copartícipes, sin que esto signifique que estos hubieran diseñado la liturgia, ni mucho menos la composición plástica de la pintura mural del patio, ni que la hayan realizado. Seguramente estos trabajos serían llevados a cabo por los especialistas pertinentes.

En cuanto a los receptores y destinatarios del texto plástico, puede considerarse que serían partícipes en los ritos. Dadas las dimensiones del patio, cerca de 100 m², y su ubicación, debió tratarse de grupos bastante reducidos de personas, de las cuales no es posible saber si serían representantes de sectores específicos del conjunto arquitectónico, del distrito o de algún otro lugar. La base combinatoria icónica y naturalista de la composición facilitaría una amplia comprensión del tema de las pinturas y su asimilación a la actividad ritual.

Como emisores de esas imágenes, en un nivel pueden considerarse aquellas instancias gubernamentales que controlarían 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 serían coherentes entre sí, conceptual y técnicamente. Evidencia de lo anterior es la unidad técnica y estilística que caracterizaría 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 poseían 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 serían parte del ritual o se realizarían en otra unidad. La dominante presencia de mensajes visuales derivados de un ritual religioso específico vuelve poco probable que en ese patio se llevaran a cabo otras actividades además de las religiosas. Las imágenes estarían dirigidas a los oficiantes y feligreses de un culto relacionado con la extracción de corazones. En tanto existen otras referencias a la práctica de la extracción de corazones en la imaginería de otros conjuntos arquitectónicos

de elite, como son Atetelco y el Conjunto del Sol, tal culto estaría difundido al menos entre algunas de las elites de la ciudad.

Las imágenes de la pintura monumental del Patio Chalchihuites posiblemente serían accesibles a los funcionarios y habitantes de otros conjuntos arquitectónicos de elite. El Templo de Barrio sería 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 ese patio no sería atestiguado por sectores amplios de la población. No se conocen referencias directas a ese 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.

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 especialistas rituales que quizá ejercían sus funciones en algunos centros de barrio y otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos de elite. Posiblemente esos personajes se ataviaban de manera distinta en cada conjunto arquitectónico (Manzanilla, 2009). Barba, Ortiz y Manzanilla (2007: 56) consideran que esos oficiantes, cuya imagen fue pintada en los muros, serían 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 [...].

Todo lo cual, forma parte de un escenario coherente con los programas institucionalizados de pintura monumental.

Por lo que se deriva de la pintura mural, en La Ventilla y en Teopancazco, el grupo de los ofrendantes tendría a su vez subdivisiones internas, marcadas por las diferencias en los atavíos. Las imágenes de los atavíos de esos personajes se distinguían entre sí mediante grafemas y otros indicadores, o símbolos de la identidad del colectivo, que podrían estar relacionados con la marcación de distintos niveles jerárquicos dentro de un mismo grupo, o con funciones específicas dentro de la actividad ritual.

Debido a que en ese mismo sector y nivel constructivo de La Ventilla se encontraron muros con estrellas de cinco puntas, y también a que los vestidos de los ofrendantes semejarían un *quechquemitl*, hay autores que consideran que en los murales se figuraron 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, 2007a, 2009b).

Los mensajes gráficos informarían o recordarían a los destinatarios y eventuales espectadores de los murales de la institucionalidad y relevancia de las actividades de los ofrendantes, y podrían funcionar como un apoyo para los que detentaban la autoridad en el conjunto. Las imágenes de los ofrendantes estarían a la vista de por lo menos algunos de los usuarios y proveedores de los servicios administrativos, aquellos que tendrían acceso al sector correspondiente. 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 que registrarían sus atributos.

Las vestimentas de los ofrendantes de Teopancazco incluyen rasgos de felinos, arcos polilobulados, estrellas de cinco puntas y estrellas combinadas con trilobulados, la mayor parte de esas figuras en La Ventilla están en ubicaciones contiguas a las de los ofrendantes pintados en los muros. Los temas acuáticos en los atuendos de Teopancazco pueden reconocerse en la imagen del felino, en las estrellas, los polilobulados, el signo compuesto por un trilobulado con una estrella en la parte superior y los collares de conchas.

Los ofrendantes de los muros de La Ventilla, portan 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 pintados en los muros llevan cuchillos con corazones ensartados y un yelmo en forma de cabeza de ave; un signo formado por bandas cruzadas distingue sus vestidos. En los murales de Tetitla y Zacuala los ofrendantes están en muy mal estado de conservación y es poco lo que queda de sus rasgos característicos. Los de los murales de Tlacuilapaxco llevan tocados con forma de cánido emplumado, mientras que en los murales de Techinantitla, los ofrendantes llevan el Tocado de Borlas. Desafortunadamente este último conjunto arquitectónico a la fecha no ha sido excavado y no es posible establecer cualquier relación entre arquitectura y pintura mural. Ese panorama deja en claro que en lo que respecta a la pintura monumental teotihuacana, no hay una característica que distinga a los ofrendantes con tocado de borlas con un estatus mayor que el de otras pinturas murales de ofrendantes ataviados de otras maneras, por tanto ese tocado, aunque caracterizaba sin duda a algunas elites, 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 los de una jerarquía mayor que aquel con un solo signo, lo cual no puede ser comprobado debido al estado fragmentario de los murales. Se ha mencionado que si habría referencias exógenas en la cerámica ritual de Teopancazco, estas serían también para el caso de las referencias acuáticas

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 *quechquemitl* 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” (Cervantes, 2007: 240).

de esos murales, pues el felino y los motivos marinos necesariamente estarían asociados con lugares lejanos, pero incorporados a la imaginaria local.

Los felinos en la pintura mural teotihuacana presentan rasgos diversos asociados con varios temas, unos de ellos se presentan tañendo trompetas de caracol. Podría derivarse de la monumentalidad del mural conocido como el Gran Puma, que la imagen de algunos felinos referiría a elites gobernantes; una imagen de ofrendantes con rasgos felinos semejantes a los del Gran Puma se encontró en el Conjunto del Quetzalpapatl, en murales datados para una fase temporal posterior, se trata de un lujoso conjunto arquitectónico contiguo a la Pirámide de la Luna, que no tuvo función de templo. En tal contexto posiblemente sería significativa una intención de distinguir por medio del signo de la estrella a los personajes pintados en los muros de Teopanczco o por medio de las aves y el quincunce a los de La Ventilla, los cuales no presentan indicios específicos que los señalen como los que denotarían el poder político en el nivel urbano.

TPZ Sector administrativo. Sellos. Varios motivos

El tema de los sellos de cerámica estaría relacionado con su función. Como se vio en el capítulo correspondiente, entre los sellos de Teopanczco, L. R. Manzanilla reconoce marcadores de la identidad de distintos grupos sociales, uno de estos relacionado con grupos sociales foráneos.

En principio, los sellos pudieron servir para marcar superficies con nombres personales o institucionales, con signos de propiedad, autoría, pertenencia a un grupo laboral, participación en actividades determinadas o como referencia a motivos simbólicos que incluyeran al objeto o persona sellados en el ámbito del signo visual. Pudieron haber servido también para marcar distintas superficies como el cuerpo humano, los vestidos, y diversos objetos.

En el caso de los sellos de Teopanczco, todos los motivos grabados en la superficie de los sellos parecen haber estado relacionados con atributos distintivos de grupos sociales. Es posible que esas marcas estuvieran en correlación con oficios en algunos casos, como en el caso del signo de la almena, relacionado con el atavío de grupos de militares (García-des-Lauriers, 2000). 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. Como se vio más arriba, el quincunce podría referir a distintos grupos relacionados con oficiantes del culto estatal del Dios de las Tormentas, con militares relacionados con la figura del cánido o con administradores que portarían sus atributos.

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 sellaría 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 los detalles anatómicos de esas figuras indicarían a 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

Como se mencionó, en algunos casos, los polilobulados en la pintura mural están relacionados de manera directa o indirecta con las imágenes de ofrendantes, estrellas y felinos, esto indicaría que las pinturas de ofrendantes de otros conjuntos arquitectónicos también podrían formar parte de programas pictóricos concebidos como unidades de sentido, que se presentarían en más de un recinto de un conjunto arquitectónico. Posiblemente la referencia figurativa de los atavíos de ofrendantes los relacionaba con determinados temas de la tradición cultural; en Zacuala los ofrendantes estarían relacionados con aves, mientras que los polilobulados presentan ojos con gotas, pero también estrellas.

En Tetitla hay murales con felinos, polilobulados con atados con volutas y ofrendantes de perfil de los cuales se ha conservado muy poco; la distribución de esos temas en el plano arquitectónico de Tetitla muestra una compleja relación entre temática pictórica y función social del espacio arquitectónico. Aún es necesario correlacionar las fases constructivas de Tetitla y su pintura mural, con las de otros conjuntos arquitectónicos comparables. La evidencia de Teopancazco y de La Ventilla indicaría que las imágenes de felinos, estrellas y polilobulados se asocian con ofrendantes y bustos de perfil característicos de los sectores administrativos de al menos dos conjuntos arquitectónicos; algunos autores sugieren que los polilobulados específicamente podrían registrar topónimos que referirían a un lugar sagrado de la tradición cultural (Helmke y Nielsen en prensa). Para comprobar si Helmke y Nielsen (en prensa) tienen razón al afirmar que los vestidos de los ofrendantes de Teopancazco presentarían un topónimo mediante la figura de un cerro marcado con una estrella, es necesaria evidencia de esta clase de signos en el vestido de otras figuras de ofrendantes, pero a la fecha no ha sido identificada.

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 figuras de estrellas en marcos y cenefas del Conjunto Jaguares de La Ventilla, aunque la ausencia del elemento polilobulado debilitaría una interpretación toponímica. 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, lo cual podría indicar una distinción jerárquica con respecto a los felinos que se presentan de perfil. 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 de referencia meramente simbólicos, al menos 42 grafemas. La presencia de una composición basada únicamente en posibles grafemas, distribuidos en todo el piso de una plaza es excepcional, tanto por su as-

pecto como unidad formal como porque el tipo de codificación de los últimos requeriría de una competencia por parte del destinatario que iría más allá de las referencias icónicas.

En Teotihuacan, al parecer, habría una preferencia por la pintura mural codificada con menor transparencia icónica en los espacios de acceso relativamente restringido, como cuartos y pasillos. La presencia de una pintura basada en grafemas, en una gran plaza de congregación podría responder a que se pintó para uno o varios eventos institucionales, pero extraordinarios,⁴ en los cuales participaría un sector de la población que sería competente en la comunicación 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 pintura monumental teotihuacana, y obedece a una codificación, que si bien en algunos aspectos se presenta en otras muestras de la pintura mural y en soportes cerámicos, tiene también rasgos que son únicos hasta el momento. A partir de la observación de piezas teotihuacanas en las cuales se presentan posibles grafemas, es posible proponer que las normas compositivas a las cuales respondería la pintura de la Plaza de los Glifos formarían parte de un tipo específico de mensajes, distinto de los atestiguados hasta el momento en el marco de la tradición teotihuacana; ese tipo de mensajes presentaría sus propias normas compositivas textuales y sus particulares contextos de uso, de los cuales la pintura del piso de la plaza sería sólo un ejemplo. Ese código, sin embargo no sería distintivo de la pintura teotihuacana sobre pisos, pues las muestras publicadas a la fecha de ese tipo de pintura presentan tipos compositivos muy diferentes entre sí.

La singularidad de la composición sugiere que los emisores del mensaje serían funcionarios del sector administrativo de La Ventilla, los cuales pudieron valerse de especialistas para ejecutar el diseño y realización de la pintura. También es posible que esta última 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, pero por el momento no es posible demostrarlo. No es posible saber si los participantes en tales eventos entenderían los grafemas, pero es posible que, al menos parcialmente, formaran parte de elites competentes en los códigos simbólicos más restringidos.

También se deriva de la estructura compositiva que posiblemente los signos harían referencia a jerarquías diferentes: los referidos mediante complejos grupos nominales en los tres conjuntos de grafemas colocados al sur de la plaza y todos los demás, que registrarían nombres simples. King y Gómez (2004) consideran que los grupos nominales pintados en el lado sur referirían a títulos o cargos, por medio de los elementos que tienen los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas; en este contexto es útil señalar que, en tiempos del Posclásico, la figura de Tlaloc estuvo relacionada con el poder político (Contel, 2008). Según se derivaría de propuestas como la de King y Gómez, posiblemente hubo cierta continuidad, desde tiempos teotihuacanos hasta el Posclásico en la asociación de la figura del Dios de las Tormentas con títulos y cargos políticos, posiblemente el grupo social identificado mediante el grafema con los rasgos de la máscara del Dios de las Tormentas estaría relacionado con labores administrativas en el nivel del centro de barrio o distrito. Si es correcta la interpretación mencionada y el aspecto de la tradición cultural en el cual fueron significativos los grafemas remite a ceremonias cívicas, no parecería haber un énfasis compositivo en una sacralidad específicamente religiosa, como sí habría en la mayoría de la pintura mural teotihuacana conocida.

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.

Con base en la complejidad compositiva de cada grafema discreto, en el piso de la Plaza de los Glifos se registrarían apelativos de personajes que pertenecerían a diversos grupos sociales; se podrían distinguir referencias al menos de dos o tres grupos sociales. Se trataría de posibles nombres de los 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 formaría parte de un grupo nominal y tal vez esto, junto con su distribución entre las imágenes pintadas en la plaza, daría cuenta de un estatus jerárquico más bajo que aquellos personajes registrados en el sur de la plaza.

No hay evidencia que indique una predicación verbal registrada mediante los grafemas de la plaza, aunque una predicación nominal parece posible. La distribución en la retícula y la diversidad de los signos pintados sugieren que se trató de unidades de significado que posiblemente formaban un listado de dos o tres clases de nombres individuales; entre los miembros de cada clase no habría distinciones jerárquicas que se ostentaran en la composición pintada en la plaza. Cada conjunto de grafemas pudo representar un grupo nominal que distinguiría a un personaje en particular. La referencia al Dios de las Tormentas, un personaje relacionado con la imagen del poder y la mayor complejidad en los grupos nominales de los conjuntos de signos pintados al sur de la plaza, indicarían la alta jerarquía de los individuos referidos, en el marco de la actividad para la cual se diseñó la composición pintada en el piso. Esos miembros de alta jerarquía se distinguirían así de aquellos personajes de los cuales sólo se registró un tipo de nombre personal.

Cada uno de los tres grupos nominales que se conservaron en los conjuntos de grafemas del sur de la plaza incluiría distintos cargos y apelativos personales. En uno de esos grupos, la imagen de un tocado marcado con el signo triángulo y trapecio permitiría proponer que uno de los personajes referidos en el texto pudo estar adscrito a un sector del barrio de La Ventilla. El argumento es que, 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. Debido al tipo de contexto arquitectónico en el cual se encontraba la imagen, 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, los arqueólogos identificaron a dicho grupo con la elite administrativa del barrio, misma que tendría 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.

Conjuntos o sectores residenciales

TPZ Sector norte y suroeste

Salvo en objetos de cerámica, no se conservaron grafemas que caractericen los sectores residenciales de Teopancazco. Las figurillas de cerámica en general parecen presentar atributos de la identidad de distintos grupos sociales, e incluso es posible que registraran mediante grafemas u otras clases de símbolos aspectos de la individualidad como méritos, apelativos o nombres personales. Los tipos a los cuales corresponden las figurillas semicónicas de Teopancazco no indican relación entre estas y áreas funcionales específicas (Fonseca, 2008), por lo tanto las características que las distinguen entre sí, no distinguen el sector funcional en el cual fueron halladas, con excepción de las figurillas funerarias, que presentan rasgos excepcionales como los vestidos

desmontables y referirían a grupos sociales posiblemente relacionados con el personaje enterrado. Dada la relativamente baja cantidad de entierros hallados en Teotihuacan en excavaciones arqueológicas, tanto el entierro como la presencia misma de figurillas parecen constituir un indicador jerárquico.

Los sellos de cerámica, por otra parte, pudieron marcar nexos entre las superficies selladas y determinados grupos sociales que se identificarían en algunas situaciones con las imágenes. Con base en una comparación general con la imaginería teotihuacana conservada a la fecha, es posible proponer que todo el repertorio de figuras de los sellos de Teopancazco estaría relacionado con actividades de las élites. De manera semejante al caso de La Ventilla antes mencionado, cabría la posibilidad de que los atributos del Dios de las Tormentas de los sellos de Teopancazco permitiesen identificar las superficies selladas con actividades de administradores de la producción artesanal. El estudio realizado por García-Des-Lauriers (2000) permite proponer que otros sellos referirían al ámbito militar y posiblemente a algún cargo dentro de una jerarquía marcial del conjunto arquitectónico o del nivel urbano. Otros posiblemente se encontrarían relacionados con el ámbito del culto a los líquidos y sus oficiantes. El quincunce podría estar relacionado con oficiantes o feligreses de cultos al Jaguar Reticulado, al Dios de las Tormentas, al ámbito de significación asociado con la figura de la Serpiente Emplumada y/o con la actividad de funcionarios del gobierno teotihuacano. El sello con el motivo de la estera pudo caracterizar mediante una distinción jerárquica a un alto grupo de funcionarios, pues en Mesoamérica fue un motivo que refiere a la ostentación del poder político.

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 elite. Murales con tocados

En La Ventilla se conservaría pintura monumental con imágenes de atributos jerárquicos en forma de tocados de plumas, pintados en los muros del Pórtico 1, pero en los sectores residenciales de Teopancazco no se conservaron imágenes comparables; este hecho tal vez podría derivarse de las funciones sociales, más allá de las residenciales, que se llevaría a cabo en cada sector de los mencionados. Resulta significativo que en La Ventilla los atributos jerárquicos se difundieran en forma de pintura mural, en un pórtico con acabados arquitectónicos tales 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 (Cervantes, 2007: 67-68, 258). Los tocados podrían aludir a símbolos con los cuales se identificarían las funciones sociales de los habitantes de ese sector (Cervantes, 2007: 258).

Como se señaló en párrafos anteriores, varios autores consideran que algunos tocados teotihuacanos, particularmente los de borlas, eran un atributo de altos cargos administrativos o del gobierno. Los motivos del Pórtico 1 no son tocados de borlas, pero su calidad de tocados de plumas denotarían un alto estatus; mientras que su ubicación sugiere que las imágenes serían un apoyo para la autoridad de los habitantes de ese sector y podrían presentar insignias de cargos. Tal vez entre los atributos de los tocados habría símbolos de rango y/o de ocupaciones específicas, quizás incluso de un grupo social específico de la elite administrativa.

Hay detalles que con frecuencia se presentan en las imágenes de tocados que pudieron referir a características más específicas de la identidad del portador, pero no es el caso de los murales de la Unidad 4 C-A de La Ventilla. Una de las imágenes de tocados 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. Esa presencia permite proponer que algunos grafemas de dicha plaza caracterizados por la máscara del Dios de las Tormentas pudieron aludir a funcionarios que habitarían 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 personificarían diferentes grupos militares (Headrick, 2007: 93, 96); en la pintura mural de La Ventilla ese signo no presentaría asociaciones marciales directas.

Como el lector recordará, algunos autores han asociado la figura del triángulo y trapecio con la imagen de los portadores del año del calendario teotihuacano (Caso 1967; Urcid 2010); una interpretación que se sostiene en muestras como la de un busto antropomorfo antecedido 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 sería congruente con una interpretación calendárica el triángulo y trapecio de los *adornos* de los incensarios tipo teatro; sin embargo, en la imagen de los tocados de la Unidad 4 C-A, como en los murales del Patio Blanco de Atetelco y en otros ejemplos, no se presenta ninguna alusión al calendario y se puede proponer que en esos casos el triángulo y el trapecio tuvieron otra función y pertenecerían a otra clase de signos; es decir, habría en la imaginaria teotihuacana contextos distintos en los cuáles las figuras antes mencionadas tendrían valores a su vez distintos.

Langley (1986) señaló que los tocados de plumas referirían a diversos altos dignatarios políticos, religiosos y militares teotihuacanos. El triángulo y trapecio es un signo que aparece en los tocados registrados en figurillas, algunas con atributos del Dios de las Tormentas, las cuales presentan atavíos atribuidos a las elites. Desde el punto de vista del estudio en el nivel del conjunto arquitectónico mismo, la ausencia de alusiones a la temática sacro-religiosa en las imágenes del triángulo y trapecio en La Ventilla parecería confirmar, en este caso, un uso del motivo relacionado con ámbitos cívicos y con la referencia al poder de funcionarios locales. Un estudio de la pintura mural en el nivel del conjunto arquitectónico no permitiría saber si en La Ventilla, además, el signo triángulo y trapecio caracterizaría a grupos militares.

Si los murales de los tocados referirían a administradores de la producción de un sector artesanal del barrio, residentes de la Unidad 4 C-A (Cervantes, 2007: 67-68, 258), posiblemente los emisores pertenecerían a ese mismo grupo social; mientras que los destinatarios podrían ser tanto sectores sociales subordinados a ese grupo u otras elites con acceso a ese sector. El tema de las pinturas sería de orden jerárquico y 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 del grupo referido como parte del sistema socio-político teotihuacano.

En tanto las imágenes de los tocados de la Unidad 4 C-A serían una composición mixta con codificación múltiple, la competencia social en los diversos niveles de simbolización de la imagen también pudo haber estado diversificada.

Por medio del estudio temático de la imaginaria o de los grafemas no es posible esclarecer la ausencia de restos de pintura mural y de posible escritura en el sector residencial de Teopan-
cazco, con excepción del contexto funerario. La presencia diferencial, en los sectores residenciales de cada centro de barrio de los programas centralizados de comunicación por medio de la pintura mural, quizás pudo estar determinada por las funciones específicas de cada uno de esos sectores residenciales en la administración de la urbe.

A diferencia de Teopancazco, no se han atribuido funciones de residencia de grupos militares a los espacios arquitectónicos de La Ventilla, ni se han publicado estudios de referencias a asuntos del ámbito bélico en la pintura mural de sus diferentes sectores funcionales. Quizás un control social se dificultaría en un barrio característicamente multiétnico como Teopancazco, o allí residirían grupos militares cuyas funciones excederían las del propio barrio. Según se derivaría de la profusión de pintura mural relacionada con el tema de las armas en conjuntos arquitectónicos como Atetelco o Zacuala, los militares de Teopancazco pertenecerían a una jerarquía castrense menor en el nivel urbano.

Más allá de las referencias al estatus y oficio, no habría evidencia del registro de nombres individuales en los tocados pintados en estos murales del sector residencial de La Ventilla, sin embargo en las figurillas del entierro de Teopancazco si hay presencia de un posible grafema. Los tocados pintados en los muros de la Unidad 4 C-A de La Ventilla pudieron referir a un tocado que distinguiría al grupo social al cual pertenecían los habitantes de ese sector del barrio. Como se mencionó en el capítulo dedicado a La Ventilla, los arqueólogos proponen que los habitantes en cuestión serían el grupo social que administraría la producción artesanal de un sector del barrio. Adicionalmente, los grafemas pintados en el centro de las imágenes de los penachos pudieron identificar al grupo de esos posibles administradores con grupos militares, pues el triángulo y el trapecio sería un signo de cargo que marcaría los tocados de las figuras identificadas con varios grupos de sacrificadores que portan diferentes armas, como lanzas y lanzadardos, en la pintura mural del conjunto arquitectónico de Atetelco.

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 el fondo de 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 de notación inventariados por Langley, además de otros que estarían fuera de ese inventario. Los cajetes de cerámica con fondos esgrafiados publicados presentan una variedad importante de signos, y me parece que difícilmente tal variedad referiría exclusivamente a cargos, oficios o estatus, por lo cual me inclino a considerar que con frecuencia referirían a nombres personales, y cuando proceden de contextos funerarios tendrían relación con la identificación de los difuntos. Llama la atención, sin embargo, que no siempre se trataría de posibles nombres calendáricos.

Aunque en el caso del triángulo y el trapecio, podría tratarse de signos de notación que registrarían cargo, oficio u ocupación; las características semejantes de algunos cajetes sugieren que, en muchos casos, los diversos signos esgrafiados podrían constituir grafemas, aunque también otros tipos de signos que no registrarán expresiones de una lengua, pero relacionados con la identidad o con el estatus de los enterrados. En el caso del cajete del Entierro 144 de La Ventilla, no es claro si fueron grabadas imágenes icónicas de esteras y objetos de cerámica de elite o se trataría de grafemas.

Cabe la posibilidad que los familiares del enterrado, en este caso pertenecientes a grupos domésticos asentados en La Ventilla, fueran los encargados de depositar el cajete durante la

ceremonia fúnebre, aunque no necesariamente estos serían los responsables del esgrafiado en el fondo. También es posible que esa ofrenda no fuese voluntaria, sino un requerimiento obligatorio con una normativa institucionalizada, no podemos saberlo. Los signos pudieron estar dirigidos tanto al enterrado, como a los asistentes a una ceremonia funeraria o a alguna entidad sobrenatural. Más allá del uso de cerámica foránea, no hay razón para considerar a los signos grabados como alusivos a etnias específicas.

TPZ Entierro 4. Entierro infantil en el sector de viviendas del personal militar del barrio. Figurillas de cerámica

Producto de las excavaciones en Teopancazco, no se han publicado cajetes de cerámica con características comparables al del Entierro 144 de La Ventilla. Se conservaron algunas imágenes y posibles grafemas en el Entierro 4 de Teopancazco, en el cual se depositaron figurillas de cerámica con vestidos y parafernalia relacionados con los atributos de sacerdotes y militares (Fonseca, 2008; Manzanilla, 2009b). La identificación parece clara en el caso de la parafernalia de guerrero, pues hay correlatos con los escudos y atavíos que presentan esos 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 entre los atavíos de sacerdotes y de guerreros en la plástica teotihuacana puede presentar dificultades que aún no se han superado, pues allí se presentan figuras armadas que llevan a cabo actividades relacionadas con el ritual del sacrificio de corazones.

Si la mencionada correlación de los trajes con los oficios es correcta, se trataría nada menos que de los oficios referidos por medio de las figuras de los murales de Teopancazco, lo cual señalaría una posible 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 de que se tratase de simples juguetes que expresarían las aspiraciones de los familiares del infante, lo cual parece poco probable, pues la ubicación del entierro en el sector ritual y el hallazgo mismo de esas figurillas parece excepcional o al menos poco frecuente y sugiere que se trató de un entierro socialmente relevante, más allá del nivel familiar.

Uno de los atuendos de las figurillas incluye lo que pudo ser un posible grafema compuesto, el cual desafortunadamente no se ha conservado completo, pero conservó un elemento trilobulado que podría reforzar la asociación entre los ofrendantes de los murales y las figurillas del entierro. Se recordará que el signo trilobulado forma parte de los signos distintivos de los atavíos de los ofrendantes de los murales de Teopancazco.

Signos como los del escudo de la figurilla darían cuenta de la consistencia del atuendo militar en el nivel urbano, atestiguado en materiales de Teopancazco, y en la parafernalia militar registrada en otros medios de la plástica de varios conjuntos arquitectónicos teotihuacanos. Al parecer en ese escudo de cerámica se registrarían insignias castrenses, pero no grafemas. 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 estos 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 grupos de figuras, esos dos oficios y su parafernalia característica son difíciles de distinguir en la imagería teotihuacana y en las figurillas en particular. No es posible por el momento afirmar con seguridad si esos posibles grafemas ca-

racterizarían de manera específica a uno u otro de los oficios mencionados, además es posible que los mismos grupos sociales se encargasen de varios oficios, según lo requiriese la ocasión.

3.3 POSIBLES CONTEXTOS DE USO DE GRAFEMAS

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. En el ejemplo del Patio Chalchihuites; las imágenes pintadas en la parte baja de los muros presentarían signos de factura simple y sus aspectos referenciales estarían resueltos de manera icónica. La composición haría referencia directa al tema central del acto de sacrificio de corazones y su relación con los líquidos estaría enriquecida mediante recursos metafóricos. Esas imágenes que por su aspecto sintético recordarían grafemas, debieron haber provocado un fuerte impacto en los espectadores. La pintura mural estaría allí para crear un ambiente que estaría determinado y a su vez determinaría la función del espacio arquitectónico: era un lugar en el cual, al parecer, se realizaban actividades de tipo religioso, relacionadas con rituales específicos. El tema religioso ritual de esas pinturas no incluye referencias a atributos de jerarquía, oficio u etnicidad. Esas pinturas claramente apoyarían las actividades de oficiantes de un culto, mediante la oficialidad que otorgaría el medio de la pintura monumental.

En La Ventilla, para contextualizar la actividad de la extracción ritual de corazones, se prefirieron composiciones con base referencial naturalista, según los cánones locales, y realizadas con los recursos de la pintura monumental, un medio de la plástica que, por definición, estaría asociado con las elites. No hay evidencia de escritura en esas imágenes.

Los grafemas, como tema central de composiciones de la pintura mural o como parte de imágenes con base combinatoria mixta, serían utilizados para propósitos diversos; veamos qué ocurrió en el sector ritual de Teopancazco: La presencia de escritura en ese sector está relacionada con actividades rituales de distinta naturaleza que las del Patio Chalchihuites de La Ventilla, consecuentemente, se elegirían 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, 2006b), un posible grafema formó parte de la ofrenda funeraria. Los posibles grafemas serían quincunces distribuidos en la superficie de una vasija, y referirían, posiblemente, a la identidad del personaje enterrado o de alguna entidad sobrenatural relacionada con este, con la muerte o con la ceremonia funeraria.

El quincunce como símbolo o posible grafema, figura entre los rasgos de deidades y figuras de culto teotihuacanas como el Dios de las Tormentas, lo cual podría vincular al personaje enterrado con las elites del barrio, pero también con otras figuras asociadas en ocasiones con deidades de un panteón teotihuacano, como la Serpiente Emplumada. Consecuentemente, el enterrado podría estar relacionado con las actividades rituales y administrativas que caracterizarían a las “élites intermedias” del barrio, según identifica Manzanilla (2007a: 486-495). Es notorio que el quincunce en la plástica teotihuacana se conoce principalmente desde la fase Tlamimilol-

pa-Xolalpan, por tanto su presencia en un entierro más temprano resulta extraña y posiblemente en esta época señalaría la incorporación de un símbolo propio de otras culturas.

En el caso de las vasijas de cerámica depositadas en la plaza principal de Teopancazco, grafemas o imágenes emblemáticas estuvieron relacionadas 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 las imágenes de las vasijas referían específicamente al barrio de Teopancazco, pues no hay imágenes semejantes con las cuales establecer correlatos y se trata de objetos portátiles que podrían proceder de cualquier conjunto arquitectónico con las características apropiadas. Esas 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 teotihuacanos, lo cual sugiere que es necesario tener cautela a la hora de comparar las imágenes y posibles grafemas de áreas funcionales particulares. Por ejemplo, el sector identificado como templo de barrio de La Ventilla mide unos 4000 m², mientras que el área ritual de Teopancazco, identificada con el patio principal mide 275 m², el tamaño y el consecuente uso diferencial del espacio arquitectónico pudo determinar la presencia o ausencia de pintura mural en determinados sectores. Debido al tipo de estudios arqueológicos a los que fueron sometidos, los sectores funcionales de otros posibles centros de barrio teotihuacanos aún se encuentran poco definidos; por ejemplo, el patio mayor de Tepantitla midió aproximadamente 80 m² y contó con pintura monumental, pero al parecer esa pintura, al menos en parte, no correspondería temáticamente al sector ritual de un centro de barrio.

En el Pórtico 6, que limitaría en el lado oeste al patio principal de Tepantitla, se pintó una secuencia de ofrendantes, tema que caracterizaría a la pintura mural de sectores con funciones administrativas en La Ventilla y en Teopancazco. En Tepantitla hay más imágenes de ofrendantes hacia el extremo noreste del patio principal y el área administrativa pudo extenderse hasta allá; posiblemente el área ritual se encontraría en otro sector del conjunto arquitectónico, o algunos espacios arquitectónicos cumplirían en su momento con funciones múltiples. La pintura monumental más conocida de Tepantitla se encuentra en el Pórtico 2, en los muros que limitan un patio relativamente pequeño, ubicado al noreste del patio principal, en ese sector se considera que se encontraría el templo, pero como se comentó, el tema de los murales de los cuartos adyacentes a ese pórtico fue el de las secuencias de ofrendantes. Los murales del Pórtico 2 tienen como tema, en la parte alta de los muros, imágenes de ofrendantes; mientras que en la parte baja de los muros hay diversas escenas cuya temática aún genera polémica entre los investigadores. Con base en las interpretaciones de los datos procedentes de las excavaciones en La Ventilla y Teopancazco, aparentemente esos murales no estarían relacionados temáticamente con la función del Templo de Barrio, al menos no de manera directa, sino que serían más congruentes con sectores cívico-administrativos. Sin embargo, podría indicar otra función social la presencia de otro tipo de composiciones plasmadas en la parte baja de los muros del Pórtico 2. 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, y posiblemente distintos de los del Pórtico 6. Si, como propone Manzanilla (2009b), los trajes de los ofrendantes caracterizarían a los conjuntos arquitectónicos, entonces al menos dos grupos de ofrendantes distintos identificarían a Tepantitla, por medio de atavíos con motivos de aves y lagartos, además de varios signos específicos y posibles

grafemas. En La Ventila y Teopancazco se identificaron dos grupos distintos de ofrendantes en los murales de cada conjunto.

La plaza principal de Yayahuala mide 160 m² aproximadamente, y tuvo pintura mural al menos en los 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 también 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 sería congruente con lo que sugieren los pocos remanentes de pintura mural.

A reserva de que la interpretación de la función social del área Pórtico 2 de Tepantitla como templo de barrio debe ser revisada, no se identifican posibles grafemas en la pintura monumental de otros posibles templos de los centros de barrio conocidos, aunque en algunos casos hubo imágenes; esta situación, desde luego, podría ser a causa del deterioro de los murales.

El sentido de los posibles grafemas de las secuencias de ofrendantes en la pintura monumental no estaría relacionado con las actividades del ritual, sino con la identificación de grupos de ofrendantes, con excepción del centro compositivo del Mural 1 de Teopancazco. El caso de Tepantitla requeriría de una descripción aparte, pues los posibles grafemas en la parte baja de los muros del Pórtico 2 estarían indirectamente relacionados con las secuencias de ofrendantes pintadas en la parte alta, y su sentido estaría relacionado con la descripción de una serie de actividades que aparentemente se realizarían al aire libre, descritas en la pintura de la parte baja de los muros. 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.

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales

Los posibles grafemas de la Plaza de los Glifos fueron relacionados con hipotéticas actividades cívico-rituales que serían desarrolladas en ese lugar, 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 un nombre o fecha junto a una figura que presenta un tocado de elite. Esos registros sugieren que en los sectores identificados como administrativos y en los sectores rituales se llevarían a cabo actividades rituales diferenciadas, con correlatos en la pintura mural de cada uno.

De la misma etapa constructiva y en el mismo sector funcional que corresponde a la Plaza de los Glifos, en dos cuartos contiguos a un patio de dimensiones relativamente pequeñas, se conservaron imágenes de polilobulados que algunos autores interpretan como topónimos (Angulo, 1995; Nielsen, 2006; Helmke y Nielsen, en prensa). Los polilobulados de La Ventilla se encontrarían en espacios donde se realizarían actividades de acceso relativamente restringido, pero que sin embargo serían relativamente comunes en el nivel urbano, pues la pintura mural con ese tema se distribuyó en diversos conjuntos arquitectónicos de la urbe. Los polilobulados son un motivo frecuente en vasijas de cerámica, lo cual sugiere que esos objetos pudieron referir o crear ambientes apropiados para determinadas actividades, en espacios arquitectónicos no establecidos 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, insertos en composiciones integradas según principios de coherencia icónica; también serían 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. Esas imágenes estarían expuestas a la vista de los concurrentes a una plaza de congregación de dimensiones reducidas. Como propone Manzanilla (2009b), las imágenes de procesiones de ofrendantes posiblemente registrarían actividades llevadas a cabo durante rituales cívico-religiosos en patios rituales. El que un grupo de temas de la pintura mural estuvieran en un sector relacionado con actividades cívicas, podría interpretarse como el uso de recursos de la plástica monumental para la exaltación de ciertas funciones del espacio arquitectónico, con miras a apoyar su legitimación.

En la pintura mural del sector administrativo de Teopancazco también se conservaron grafemas que estarían relacionados con la clasificación de las secuencias de ofrendantes en el nivel urbano, 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 escenas pintadas y grafemas serían público-institucionales, ceremoniales y posiblemente estarían indirectamente relacionadas con la legitimación de la administración de las actividades productivas del barrio. Algunas figurillas pudieron estar relacionadas con situaciones similares, mientras que algunos sellos de cerámica pudieron participar de manera más directa con registros administrativos, y tal vez con la marcación de superficies para distintas actividades específicas.

Conjuntos o sectores residenciales

Como se recordará, en un sector residencial de La Ventilla hubo pintura mural con el tema de la ostentación de símbolos de poder, oficio y/o cargo, en forma de imágenes de tocados de plumas. En uno de los dos tocados que se presentan en composición alterna hay un signo que podría haber funcionado como grafema en algunos contextos: el llamado triángulo y trapecio. La pintura estaba en un sector relacionado con las actividades domésticas y laborales de un grupo social de la elite administradora de la producción de un sector artesanal y doméstico del barrio (Nava y Ruiz 1995; Gómez, 2000), y la exhibición de tales murales pudo resultar un apoyo para la legitimación de sus actividades sociales. En contraste, no se conservó pintura monumental en sectores residenciales de Teopancazco, posiblemente debido al rango y función del barrio en la estructura y jerarquía urbana.

Unidades habitacionales. Viviendas

IV. En un contexto funerario de un sector 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, por medio de grafemas, a la identidad del personaje enterrado. El posible grafema del Entierro 144, del Frente de Excavación 3 de La Ventilla, es de interés especial para los estudios que atañen al alcance social de la comunicación teotihuacana por medio de signos gráficos, pues al parecer este tipo de ofrenda funeraria tuvo una distribución relativamente amplia entre diferentes grupos que integrarían la sociedad teotihuacana (

Spence y Rattray, 2002), a diferencia de la pintura mural. El tipo de actividad relacionado con ese cajete y con su grabado, es el ritual funerario.

TPZ. En un sector de Teopancazco identificado como 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 las figurillas hubo un posible grafema con un trilobulado. La actividad relacionada con el grafema fue la posible referencia al grupo social del cual formaría parte el personaje enterrado o a las labores y rango característicos de dicho grupo, en el marco de un ritual funerario. Las actividades del ceremonial funerario no afectarían la dinámica de las relaciones sociales que tendrían lugar durante actividades políticas o laborales, de la manera en que lo harían otros medios como la pintura mural, expuesta en un lugar de uso común en algún sector ceremonial o residencial.

Con base en el trabajo realizado por Fonseca acerca de la distribución de figurillas de cerámica en Teopancazco (2008), la autora concluye que las figurillas semicónicas, por ser objetos portátiles, no presentarían patrones de relación entre los rasgos formales que las definen y los espacios arquitectónicos en los cuales fueron encontradas; sin embargo, tal vez esta conclusión no sería válida para los grafemas funerarios, en diferentes objetos portátiles; aún es necesario llevar a cabo un estudio extensivo de tales objetos, para verificar la posibilidad de identificación de algún repertorio funerario, el cual excede los límites del presente estudio.

3.4 TIPOS DE SIGNOS: UNIDADES DIVISIBLES E INDIVISIBLES; UNIDADES CON SIGNIFICADO Y APOYOS FÓNICOS

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 de Teopancazco 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 referiría, a manera de sinécdoque, a algún complejo cultural posiblemente relacionado con el Dios de las Tormentas, La Serpiente Emplumada, el Jaguar Reticulado, o con los atributos del cánido, un zoomorfo que pudo tener connotaciones castrenses, en el ámbito de la imagería teotihuacana. En tanto el quincunce se presenta en contextos temáticos diversos, cabe considerar su uso como un atributo capaz de calificar.

Como posible logograma, el signo que figura en la vasija del Entierro 111 sería una unidad con significado léxico, indivisible y sin complementos fonéticos. En algunos contextos, el quincunce podría referir un atributo común a algunos entes, pero sin un valor derivado de la lengua, como cuando se presenta distribuido a lo largo de serpientes emplumadas, en un altar de Atetelco.

El Entierro 111 indica que el quincunce en la imagería de Teotihuacan se presenta en diferentes contextos plásticos, al menos desde la Fase Tlamimilolpa. En cuanto al quincunce en la pintura mural, se conoce desde fases posteriores a Tlamimilolpa, según se derivaría del

estudio de Lombardo (1995), mientras que el llamado Tlaloc teotihuacano de la pintura mural de la fase Tlamimilolpa, no presentaría entre sus rasgos al quincunce. Posiblemente, en la fase Tlamimilolpa el signo pudo ser una referencia a grupos foráneos de prestigio, que más tarde se incorporaría plenamente al imaginario teotihuacano e incluso a la posible escritura, pues forma parte de los signos compuestos pintados en el extremo sur del piso de la Plaza de los Glifos de La Ventilla, fechada para la fase Tlamimilolpa-Xolalpan. Ya en la fase Tlamimilolpa Tardío y Xolalpan, el quincunce sería un signo que distinguiría imágenes de culto teotihuacanas, como el 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.

Aunque en otros contextos la figura del quincunce se ha asociado con la escritura, en la vasija funeraria⁵ también podía referir, además de rasgos de la identidad del joven sepultado, nuevos valores incorporados a la tradición cultural funeraria. Los temas de la plástica en los cuales participa ese signo indicarían que el valor del quincunce, en un contexto no escriturario, no sería específicamente funerario, sino que su sentido sólo justificaría su presencia en un entierro secundario, como el Entierro 111.

TPZ Plaza principal: Tlamimilolpa-Xolalpan. Pintura sobre vasija. Tocados de Borlas y serpiente con garceta

En cuanto a las vasijas con imágenes pintadas halladas en el ritual de terminación de la transición Tlamimilolpa – Xolalpan de Teopancazco (Manzanilla, 2000), la que presentó la imagen pintada del Tocado de Borlas, en la parte central del penacho, integra lo que parece ser una unidad de sentido indivisible, conformada por varias figuras; se trata del signo que Langley nombró como *Core Cluster* (1986), mismo que en las imágenes teotihuacanas presenta rasgos que lo distinguen de los signos asociados con la escritura, pues está integrado por un conjunto de figuras que no siempre se presenta completo, ni en un orden fijo, en muchos contextos temáticos parece más bien haber sido una referencia de tipo icónico a un complejo cultural relacionado con bienes y ofrendas, como es el caso del mural conocido como “Los Glifos”, del Conjunto del Sol; hay evidencia en otros contextos plásticos de que el elemento estuvo relacionado con temas religioso-rituales y de ofrenda. Ese mismo tocado pintado en la vasija de Teopancazco presenta lo que Langley identifica como un signo de notación: la figura de la borla, podría considerarse como un posible logograma, aunque en el contexto de la imagen del tocado, parecería un indicador de rango, no necesariamente transmitido mediante escritura. El tema codificado mediante la imagen del tocado, el *Core Cluster* y el posible grafema con forma de borla, al parecer referiría a las actividades rituales realizadas por un determinado grupo de elite en ceremonias específicas.

El *Core Cluster* estaría formado por varios componentes que no presentan un orden de su distribución que sugiera una sintaxis, pero que conformarían una unidad de sentido de amplia distribución en la imaginería teotihuacana de elite; su posición en el tocado indicaría que podría tratarse de un signo logográfico, pues en sus variadas manifestaciones no presenta un orden que sugiera que fue divisible en signos fonéticos. Es posible que los motivos que componen al *Core Cluster* en medio del penacho fueran referencias icónicas a 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 ese caso no necesariamente se trataría de signos de escritura.

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).

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 referido por estas también lo fuera, es posible que mediante recursos semióticos distintos, en ambas vasijas se hubiera hecho referencia a la identidad colectiva o individual. En cuanto a los recursos de referencia utilizados en la imagen de la serpiente y la garceta, posiblemente no se trató de grafemas sino de signos emblemáticos, cuya significación se establecería mediante la sinécdoque visual. No hay evidencia que indique complementación fonética. La imagen de la serpiente posiblemente referiría 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.

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales

TPZ Sector administrativo. Xolalpan. Cuarto 1. Pinturas murales. Ofrendantes y Sacerdote Sembrador LV Conjunto Jaguares. Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. Posibles grafemas en los murales del Cuarto Sureste. Polilobulados con estrella y ojo con gota.

Los murales con el tema de las secuencias de ofrendantes suelen presentar posibles grafemas u otros signos simbólicos, así ocurrió en La Ventilla y en Teopancazco. Las imágenes naturalistas según el canon teotihuacano refieren a actividades rituales, pero los posibles grafemas asociados a las figuras referirían a la identidad y actividad de los personajes. En algunos casos, los posibles grafemas asociados con los ofrendantes se presentan como signos compuestos por varias unidades discretas, es el caso de los murales con el tema de ofrendantes de Techinantitla, y en otros casos es difícil identificar grafemas en los atavíos, como en Tepantitla.

Los dos grupos de ofrendantes de los murales de Teopancazco difieren en las formas y atributos que presentan 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 semióticos.

Los posibles grafemas en los vestidos de los ofrendantes de Teopancazco parecen ser divisibles en unidades menores. El Mural 1 integra el elemento polilobulado con la figura de una estrella, los polilobulados teotihuacanos, en general, presentan variaciones que sugieren que se trataría de signos de una misma clase que se componen según principios de sustitución. Los polilobulados en la pintura mural presentan distintos elementos asociados, no sólo estrellas, en cada variación podría tratarse de la yuxtaposición de dos o más elementos con valor meramente logográfico, difíciles de distinguir de imágenes cuya función referencial estaría basada en el iconismo. Cabe agregar que el tipo de composiciones en la cuales se presentan este tipo de compuestos con polilobulados en el *corpus* teotihuacano no contribuye a esclarecer una posible naturaleza escritural del elemento polilobulado, interpretado en ocasiones como la figura de un cerro. En principio, cuando los signos que suelen contener los polilobulados están integrados por varias unidades discretas, podrían presentar apoyos fónicos, pero no es el caso del polilobulado del Mural 1. Por otra parte, no está claro si el signo que integra una estrella y un trilobulado sería divisible o integraría una unidad de significado a manera de logograma simple.

Aunque el dibujo de Starr (1894) resulta poco esclarecedor, la estrella con el trilobulado al parecer estaría presente también en el atavío del otro grupo de ofrendantes de Teopancazco, en el cual el traje es más simple, pues no incluye al mencionado polilobulado con una estrella de cinco puntas. Se trata de un elemento que ha sido interpretado por algunos autores como un topónimo que alude a un cerro específico, un lugar ritual de la tradición cultural (Nielsen y Helmke, 2011). Aunque en la plástica teotihuacana hay una variedad de polilobulados marcados con distintos signos en su interior, la preeminencia de motivos acuáticos parecería indicar la construcción más bien naturalista, según cánones locales, de una buena parte de esas imágenes. Por el momento, no hay evidencia del uso de recursos fonéticos en las composiciones con polilobulados. Los posibles topónimos señalados por autores como Angulo en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla (1995), parecen aludir a locaciones no urbanas, sino a lugares de explotación de recursos silvestres y agrarios, esas referencias se establecerían por medio de posibles logogramas y, tal vez, determinativos semánticos.

Al parecer, en los tocados de los ofrendantes de Teopancazco, para marcar una distinción del portador, se incluyeron figuras de cabezas de felinos, que funcionarían como referencias icónicas. Los tocados que presentan ambos grupos de ofrendantes de Teopancazco están marcados con estrellas de cinco puntas, que pudieron referir un rasgo asociado con un personaje específico de la tradición cultural y funcionar así como signos emblemáticos. En el caso de que esas estrellas funcionaran como logogramas, referirían al nombre del atributo.

El signo formado por una estrella de cinco puntas con un trilobulado en la parte inferior, de ser indivisible, debe aumentar el *corpus* de grafemas teotihuacanos. Según los avances propuestos por Langley (1986), en Teotihuacan se registrarían al menos unos 200 a 300 signos de notación; por mi parte, el presente trabajo me ha permitido registrar, adicionalmente, unos sesenta posibles grafemas que no se encuentran 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 Teotihuacan en distintos periodos de su historia. Será necesario revisar la temporalidad y la cantidad de signos asociados con una escritura teotihuacana, en tanto la evidencia arqueológica lo permita, para no caer en una “falacia sincrónica”, al considerar que los signos estarían en uso continuo durante las diferentes etapas del desarrollo histórico teotihuacano. En este sentido 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 fonogramas.⁶

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 formarían parte de un tema cultural. En distintos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, los polilobulados marcados con estrellas aparecerían correlacionados con ofrendantes con atributos diferentes. Pese a lo anterior, 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 temas de los rituales que se oficiarian en ambos conjuntos arquitectónicos.

6 Agradezco esta última observación al Dr. Erik Velásquez.

En la propuesta de Helmke y Nielsen (2014 y en prensa), conforme con el modelo de la escritura náhuatl, los polilobulados teotihuacanos serían signos toponímicos que integrarían al elemento con el valor /cerro/, con otros grafemas. El polilobulado solía estar marcado con logogramas simples o signos compuestos. En caso de que la identificación del topónimo gráfico sea correcta, se trataría de un 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 simples o coordinados, o como referencias de tipo emblemático a ambientes topográficos, referidos por medio de imágenes de atributos determinados por la tradición cultural. Los polilobulados estarían marcados con signos distintivos con valores de tipo simbólico que funcionaban como nombres propios específicos, como los autores sugieren que sería el caso de las figuras de estrellas.

Por otra parte, el grafema al cual ofrendan los personajes del mural del Cuarto 1, al parecer, constituyó un teónimo que remitiría el registro de personajes por medio de nombres calendáricos en monumentos mexicas del Posclásico; ante esta evidencia, es posible proponer que en la composición de la imagen plástica en el México central prehispánico, la referencia a dioses y personajes culturalmente relevantes por medio de su nombre calendárico, yuxtapuesto a una composición de base combinatoria naturalista, se presentó desde el Clásico en Teotihuacan.

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 referían a un ambiente topográfico para la imagen ubicada en el centro compositivo, conformando una unidad de sentido. 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 imágenes de base combinatoria mixta, con múltiples niveles de codificación: Una base referencial icónica en el centro compositivo e imágenes ambiguas en los marcos.

El tema de la composición posiblemente referiría a escenas de la mitología local o a metáforas visuales inspiradas en personajes culturales. El Cuarto Norte y el Cuarto Oeste presentaron semejanza en la temática pictórica, lo cual puede ser producto de una coherencia funcional en diferentes etapas constructivas. Los temas estarían relacionados con las actividades desempeñadas en el conjunto arquitectónico. Según Cervantes (2007: 192), los felinos representarían a un grupo social característico del conjunto o de la urbe; aunque en la forma de transmisión esa 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 en los trajes figuras con forma de aves, sólo un grupo se distingue por el 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 distribución jerárquica evidente y no constituyen signos compuestos. Se trata de signos separados visualmente uno de otro, cada uno de los cuales pudo haber funcionado como logograma. Los temas de los posibles grafemas en los trajes de los ofrendantes de La Ventilla, estarían relacionados con la identidad y la diferenciación de dos grupos sociales entre sí y de esos grupos con otros representados en pinturas semejantes, pero ubicadas en otros conjuntos arquitectónicos. No hay evidencia de registro 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 habría grafemas simples y compuestos. Hay combinaciones de elementos que sugieren una yuxtaposición de meros logogramas que integrarían nombres personales, o la combinación de bases léxicas con apoyos fónicos o, incluso, el mero fonetismo. Aunque los escasos materiales comparables dificultan una atribución y subsecuente comprobación de los valores específicos de los grafemas, algunos autores reconocen topónimos entre los signos (King y Gómez, 2004). Como notaron Nielsen y Helmke (2011), los signos no presentan referencias claras a sustantivos geográficos y no hay evidencia de afijos locativos. Aunque este no es un argumento concluyente, pues muchos topónimos registrados en documentos del centro de México que presentan escritura nativa carecen del registro de afijos locativos, lo que subrayaron los autores fue la falta de recursos para demostrar las referencias toponímicas en la pintura de la Plaza de los Glifos.

La evidencia permite proponer la presencia de nombres personales, transmitidos por medio de los conjuntos de grafemas. Los conjuntos de grafemas del sur de la plaza son los que presentarían la evidencia más clara de una posible jerarquía de 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 característicos de esa fase temporal.

Hay evidencia compositiva que sugiere una distribución sintáctica de los componentes de los tres conjuntos de grafemas ubicados al sur de la plaza, Nielsen y Helmke proponen una lectura en bustrofedón que parece acertada, esa lectura iniciaría en los elementos formados por la máscara del Dios de las Tormentas, de sur a norte para continuar en el siguiente conjunto de grafemas en el orden inverso y volver, en el tercer conjunto, al orden de arriba hacia abajo, en el conjunto de grafemas ubicado a la izquierda del espectador, posicionado en el extremo norte de la plaza y mirando hacia el sur (Nielsen y Helmke, 2011: 360-361). Esos conjuntos de grafemas parecerían estar conformados por logogramas de los grupos nominales de tres importantes personajes, posiblemente relacionados con la administración del centro de barrio o distrito. Uno de los grupos nominales tendría una estructura como la siguiente; y se leería de norte a sur de la plaza:



[Lámina 86. Conjunto de tres grafemas compuestos. Dibujos según Cabrera (1996: 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.

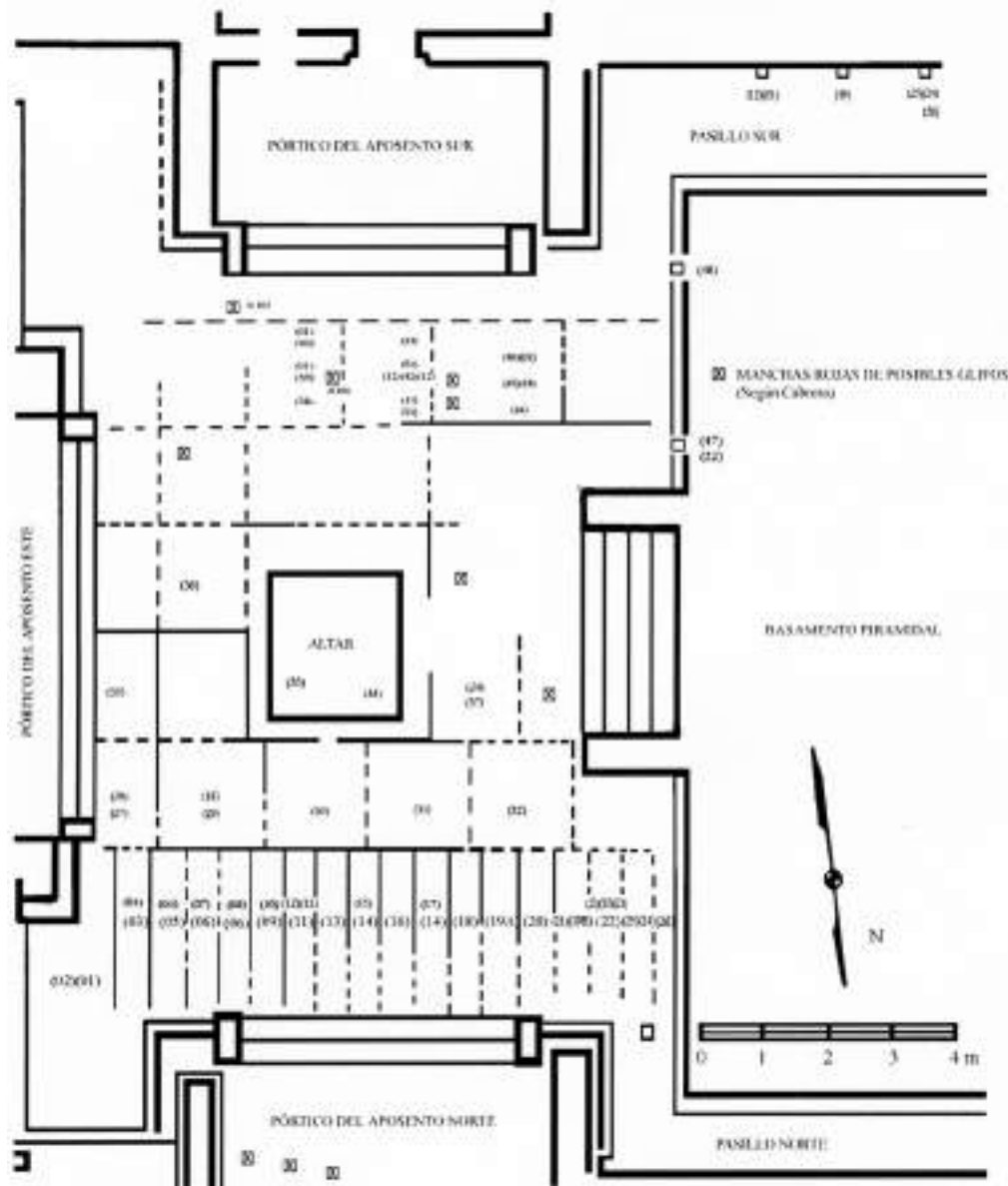
En resumen, se puede decir que la forma de la composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos se trata de una retícula que tuvo insertos grafemas simples y compuestos, distribuidos como unidades discretas o formando alineaciones y conjuntos de signos discretos. También hubo algunos grafemas alineados fuera de la retícula; hay alineaciones de signos posiblemente organizados de manera sintáctica en los conjuntos de grafemas ubicados al sur de la plaza. El tema de la composición sería la yuxtaposición de nombres personales y títulos o cargos en posibles grupos nominales de personajes de alto estatus; además de la referencia a varios nombres personales que no formarían grupos nominales, ni presentarían títulos.

La inscripción se ajustaría a las funciones de una plaza de congregación, muy relevante en la estructura formal del conjunto arquitectónico, con posibles funciones rituales, ceremoniales y administrativas.⁷ La significación de la composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos como texto unitario, debe buscarse en la integración de un proceso ritual o ceremonial, pues parece que estaría conformado por varias unidades de sentido yuxtapuestas.

Entre los grafemas posiblemente se presentarían determinativos semánticos, indicadores de estatus o de cargo, en forma de logogramas. Además de estos últimos, posiblemente hubo fonetismo en la composición interna de algunos grafemas discretos, aunque la distribución de los signos en el piso de la plaza indicaría que lo más probable es que los signos simples y los que conformarían compuestos, no constituyeron o integraron silabogramas, ni otro tipo de signos fonéticos. Cada signo discreto tendría al menos un componente con significado léxico, pero pudo,

⁷ En el presente trabajo adopté una distinción entre “acto ritual y acto ceremonial” en la cual, idealmente, el primero pertenecería al ámbito religioso, mientras que el segundo al ámbito secular. Es de entenderse que, en manifestaciones particulares, estos dos ámbitos suelen imbricarse. 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 caracterizarían al ritual: la formalidad, la repetición y el uso de modelos tradicionales (Jones, 2005: 1512-1513, 7833-7834).

según la configuración de cada uno, tratarse de logogramas simples, logogramas yuxtapuestos o, pocas veces, logogramas con algún tipo de indicadores o complementos fonéticos. También 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 coincide con otras composiciones teotihuacanas que sugieren un orden secuencial en el desarrollo.



[Lámina 87. Distribución general de la retícula en relación con los edificios que limitan la Plaza de los Glifos. Dentro de la retícula se encuentra marcada con números la posición de los grafemas. Dibujo tomado de Valdez (2007), redibujado a partir de Cabrera (1996: 33).]

La composición pintada en el piso de la Plaza de los Glifos, anómala en el contexto de la pintura monumental teotihuacana, puede ser un indicador de que los soportes de la escritura

teotihuacana eran fundamentalmente otros que los de la pintura mural, la arquitectura y la cerámica ritual. Habría algunas excepciones, entre las cuales estarían las muestras que actualmente se conocen, sólo debido a la durabilidad de los soportes preservados. 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.

El resto de los signos pintados más al norte de la plaza, alineados o no, no forman parte de 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, para ello es necesario asignarles valores léxicos y eventualmente gramaticales e intentar comprobar su validez cotejándolos con el *corpus* disponible y sus contextos.

Con excepción del grafema ubicado en la esquina noreste de la plaza que parece referir a un título, el resto de los grafemas pintados que no conforman conjuntos, se registrarían como algún tipo de nombres personales. La referencia icónica al Dios de las Tormentas no necesariamente determinaría el valor logográfico del signo, posiblemente un título. Todo lo anterior no carece de relevancia, pues la cantidad de signos tomados de las muestras representativas de distintas etapas del desarrollo cultural teotihuacano, registrados en catálogos como el de Langley, no serían suficientes en cantidad para transmitir un sistema de escritura mixta, de tipo logosilábico, que tendría un periodo de uso de, por lo menos, unos 300 o 350 años, según la evidencia que se derivaría 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 deleve más imágenes que puedan constituir un apoyo para la comparación y registrar aquellos signos que podrían constituir grafemas y sus contextos. 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, podrían en ocasiones, constituir unidades indivisibles que funcionarían 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 la plástica de Teotihuacan el tipo de soporte determinaría el tema y el tipo de composición formal; así por ejemplo, algunos motivos que con cierta frecuencia se presentan en la escultura de bulto, como las figuras antropomorfas “flechadas” estudiadas por López Luján, et al. (2004), están completamente ausentes en la plástica bidimensional, como la pintura mural y el grabado y pintura en vasijas. 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 estos, 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 presentaría una composición mixta en la cual una imagen antropomorfa fue complementada con un grafema exento. Posiblemente se identificó a un individuo con su nombre calendárico o se registró la fecha de un evento. Hay por lo menos tres posibilidades de interpretación:

- a. El elemento antropomorfo formaría 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 sería la imagen naturalista, según convenciones locales, de un personaje cuyo nombre se representaría por medio del grafema y un número, entonces la imagen antropomorfa no intervendría en la lectura.
- c. El elemento antropomorfo referiría no a un antropónimo, sino a una acción que sucedería 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 figura antropomorfa sólo presentaría un grafema indivisible en el tocado. Ese grafema pudo estar asociado con el alto estatus del personaje, puesto que se trata de unas anteo-
jeras; 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.

TPZ y LV Figurillas de cerámica

En el sector administrativo de Teopancazco, el resto de las imágenes que presentaron posibles grafemas se encuentran en objetos portátiles. 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), esa conclusión 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.

TPZ y LV Sellos de cerámica

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 los hubo entre los materiales arqueológicos. Esos sellos 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 funcionarían como logogramas. Cuando se presentaron signos compuestos, como en el caso de signos de los rasgos diagnósticos del Dios de las Tormentas, posiblemente constituyeron una unidad con significado indivisible. Otras veces aparecen combi-

naciones de motivos que, si bien seguramente tuvieron valores simbólicos, no se han establecido correlatos con alguna lengua que sugieran que pudieron haber tenido una articulación del tipo sintáctico, sino que sus combinaciones remitirían a yuxtaposiciones de figuras que referirían a 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.

Conjuntos o sectores residenciales

TPZ. Salvo en objetos de cerámica, no se conservaron posibles grafemas que caractericen al sector residencial 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 elite se encontraron restos de pintura monumental con imágenes de dos tocados que alternan formando secuencias. Los grafemas en los tocados y en general en los atavíos, si bien pudieron funcionar como signos logográficos, con o sin complementos fonéticos, no estarían distribuidos en el atavío conforme a principios sintácticos de la lengua. Se trata de signos que debieron estar distribuidos según los códigos semióticos propios del vestido teotihuacano y son estos principios los que sería necesario describir.

El tema de los grafemas en el contexto de los tocados estaría relacionado con la ostentación del poder y la diferenciación de posiciones en jerarquías políticas o laborales, tal vez se marcarían atributos y actividades específicas de grupos sociales insertos en 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 relacionarían a los habitantes del sector con los portadores de un tipo de tocado y con ciertas actividades de carácter administrativo y/o ritual. El 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 la imagen del tocado y el triángulo y trapecio apoyarían un estatus que convenía ostentar en la pintura monumental a los residentes del conjunto.

El triángulo y trapecio se presenta como una unidad de significado indivisible, un posible logograma que referiría a un cargo u oficio con muchas variantes ocasionales; aunque las imágenes de los tocados pudieron también haber referido de manera emblemática a un grupo o grupos sociales.

Unidades habitacionales. Viviendas

TPZ Sector asociado con viviendas del personal militar del barrio. Entierro 4. Figurillas de cerámica de un entierro infantil

El posible grafema en un objeto que fue parte de la parafernalia de una figurilla de cerámica funeraria, es conocido como trilobulado; sin embargo, no está claro, debido su deterioro, si formaría parte de un compuesto. La imagen del objeto representado con cerámica, al parecer se portaría de manera semejante a la de un escudo, el grafema trilobulado se conservó en un extremo. 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, 2009b: 27). Un signo gráfico que caracterizó a las imágenes de algunos escudos teotihuacanos también se presentó en el escudo de las figurillas, ese signo está compuesto por varias marcas, pero parecería ser una unidad de sentido indivisible, puesto que se presenta en varias muestras conformado de la misma manera. Al parecer, grupos castrenses compartirían algunos signos gráficos que caracterizarían a su parafernalia en el nivel urbano, pues su presencia trasciende a la de un conjunto arquitectónico. La parafernalia de las figurillas asociada con la actividad sacerdotal no presentaría grafemas.

En La Ventilla hubo murales que sugieren que allí se llevaban a cabo actividades rituales relacionadas con la extracción de corazones, pero no habría evidencia de un grupo militar-sacerdotal que ejecutaría tales actividades ceremoniales, como hubo en conjuntos como Atetelco. En La Ventilla no se conoce ninguna evidencia en las imágenes de la pintura que confirme una relación entre los militares y los ofrendantes, a diferencia de los murales y las figurillas funerarias de Teopancazco.

El contexto del entierro podría implicar que los signos gráficos registrados en la indumentaria de las figurillas podían estar determinados por una función funeraria, pero también sería verosímil que aludieran, como parte de textos mixtos, a la actividad desempeñada y/o al estatus de los personajes referidos.

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 esgrafiados en el fondo de cajetes de cerámica forman parte del inventario de posibles grafemas; al parecer es el caso del cajete del Entierro 144 de La Ventilla. Los posibles grafemas se presentan formando una secuencia en la cual alternan dos figuras. No hay evidencia de articulación entre los componentes de esta imagen, por lo cual pudo tratarse de logogramas yuxtapuestos que formarían un grupo nominal o un nombre compuesto, sin complementos fonéticos. También es posible que los signos esgrafiados 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.

3.5 TEMPORALIDAD DE LOS GRAFEMAS

Miccaotli

Según se deriva de las excavaciones arqueológicas, los ciclos constructivos de Teopancazco comenzarían a inicios de la fase Tlamimilolpa; mientras que el inicio de las construcciones en los

cuatro frentes de excavación de La Ventilla parece diferir. Las edificaciones, al menos las de materiales no perecederos, comenzarían en 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.

Las publicaciones derivadas de los estudios arqueológicos en el área de Teopancazco y La Ventilla no han develado posibles grafemas de la fase Tzacualli-Miccaotli, mas allá de los que podrían figurar en figurillas con el Tocado de Banda Ancha. En el nivel urbano, no está claro si hubo un uso de grafemas en las fases temporales más tempranas. Además de la escasez de muestras, hay dificultades adicionales para la identificación de grafemas correspondientes a fases tempranas del desarrollo teotihuacano: la falta de detalle en la datación de la pintura mural temprana y la falta de estudios generales de la imagerie sobre vasijas de cerámica de diferentes excavaciones arqueológicas y de la escultura menor teotihuacana.⁸

Los murales de una etapa constructiva temprana de La Ventilla presentan combinaciones de motivos que en conjunto referirían a ambientes líquidos y parafernalia bélica, que connotarían grandes temas culturales con posibles correlatos en las actividades del ritual religioso. En fases posteriores, esos temas perdurarían, en términos generales, en los murales teotihuacanos de ciertos edificios. Con base en la imbricación del tipo de estructuras arquitectónicas y la temática de los murales, se ha propuesto que la pintura mural de los Edificios de Bordes Rojos de La Ventilla tendría por fundamento concepciones de orden mítico (Cervantes, 2007). Las referencias a líquidos y motivos acuáticos se han identificado como volutas, conchas y caracoles, que se coordinarían conformando una unidad compositiva compleja en espacios rituales, pero también se observan referencias a la parafernalia militar en esa etapa y ese sector de La Ventilla.

La pintura monumental de La Ventilla de inicios de la Fase Tlamimilolpa, presenta soluciones formales plenamente desarrolladas, pues su estructura formal permanece inmutable en las siguientes fases temporales tanto en La Ventilla como en el resto de la urbe. En el nivel urbano, los murales de la etapa de los bordes rojos corresponden a edificios con acabados de elite, tanto de tipo administrativo como ritual. En la pintura mural, los temas de esos murales tempranos tendrían por fundamento paradigmas culturales relacionados con el papel social del agua, con el orden político-militar, con la religión y el pensamiento cosmogónico. En las imágenes del sector ritual de La Ventilla no es posible distinguir grafemas, sino que, más bien, se observan motivos figurativos coordinados, referidos mediante recursos icónicos y distribuidos en diferentes elementos constructivos, una distribución típica de edificios de elite teotihuacanos que perduraría en las subsecuentes etapas de la pintura monumental de La Ventilla y otros lugares, y es un índice de la unidad ideológica y formal del recurso de la pintura mural en el nivel urbano.

Cabe agregar que en etapas constructivas posteriores se pintarían, en otros muros de la urbe, grafemas compuestos con imágenes que recuerdan la configuración de las conchas pin-

8 A continuación se citan comentarios generales acerca de la imagerie 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” (Ibid.: 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).

tadas en el Patio de Bordes Rojos de La Ventilla; aunque el tipo de composición no permite demostrarlo, considero que es potencialmente posible que algunas de las figuras pintadas en ese patio funcionaran como grafemas. Con todo, no hay publicados posibles signos de notación (Langley, 1986) idénticos a las imágenes de conchas del Patio de Bordes Rojos del Frente de Excavación 1 de La Ventilla.



[Lámina 88. Comparación de motivos relacionados con la forma de conchas. Redibujado por M. Ferreira, según Berrin (1988: 137) y Langley (1986: 289).]

El que algunos motivos fueran formalmente inmutables a través del tiempo, dificulta reconocer los posibles grafemas con base en la mera configuración de unidades visuales discretas; eso hace indispensable recurrir al estudio de las relaciones compositivas para la interpretación de la significación de los motivos teotihuacanos más recurrentes.

A inicios de la Fase Tlamimilolpa, cuando iniciaría la secuencia constructiva de Teopancazco y estaría construido parte del sector que conocemos como La Ventilla, habrían en el nivel urbano, programas pictórico-monumentales que uniformarían el aspecto de determinados sectores de la ciudad. Lo anterior indicaría inicios más antiguos de los cánones compositivos que se identifican como teotihuacanos, de su repertorio de imágenes, de los posibles grafemas, así como de los programas que se encargarían de su difusión en el nivel urbano.

A continuación se mencionan 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 ese lugar se encuentra pintado en los muros un motivo que al parecer mantendría sus rasgos básicos 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 89. Sello posiblemente procedente de Yayahuala. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966a, fig. 140).]

El hecho de que el motivo aparezca como signo discreto en la pintura mural y además en un sello, reforzaría una identificación como grafema o signo de notación.

Conjunto de los Edificios Superpuestos. Plataforma con volutas entrelazadas, murales 1 y 2. Conjunto Plaza Oeste. Escalinata del adoratorio central

Se trata de secuencias de círculos concéntricos conocidos como *chalchihuites* que conforman un marco para el centro compositivo. En la plataforma con volutas entrelazadas, el Mural 9 está integrado por bigoterías con colmillos que perdurarían como imagen en etapas posteriores y, en ocasiones, de acuerdo con su contexto plástico, podrían identificarse como grafemas. En la pintura mural del Conjunto Plaza Oeste también se presenta el tema de los círculos concéntricos o *chalchihuites*. Cabe subrayar que tanto el Conjunto de los Edificios Superpuestos como el Conjunto Plaza Oeste, serían edificios de tipo administrativo y esa función política justificaría la presencia de grafemas transmitidos por medio de un recurso dirigido a los usuarios de tales edificaciones de elite.

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, un posible centro de barrio multiétnico, se encontró el quincunce pintado sobre una vasija de cerámica, en un entierro de inicios de la Fase Tlamimilolpa, época en la cual posiblemente el signo gráfico haría su aparición en el repertorio teotihuacano. Por otra parte, en la pintura monumental de La Ventilla correspondiente a esa fase temporal, se desconoce el quincunce, lo cual posiblemente podría estar relacionado con la distinta identidad étnica de ambos centros de barrio. El quincunce en la pintura mural de La Ventilla haría su aparición hasta la fase Xolalpan, en los murales con el tema de los ofrendantes.

El quincunce de la vasija hallada en Teopancazco pudo haber funcionado como un emblema de tradición exógena, valorado en Tlamimilolpa Temprano en algunos sectores teotihuacanos, pero que posteriormente referiría a un ámbito de la tradición cultural relacionado con la imaginería de culto, como un símbolo de un tema de la tradición cultural referido mediante recursos de la sinécdoque. Ese signo, en fases posteriores a Tlamimilolpa Temprano, no necesariamente funcionaría como logograma, no resulta posible en ocasiones determinar su función por medio del contexto compositivo, como en el caso de su presencia en la pintura de un altar de Atetelco. Sin embargo, el quincunce sí formaría parte de posibles grafemas en la Plaza de los Glifos de La Ventilla, fechada para TlamimilolpaTardío-Xolalpan Temprano, donde formaría parte de un signo compuesto, en un contexto al parecer escriturario.

Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano

Templo de barrio / sector ritual

TPZ Plaza principal: Tlamimilolpa-Xolalpan. Pintura sobre vasija. Tocados de Borlas y serpiente con garceta

En Teopancazco, hubo posibles grafemas en sellos y figurillas de cerámica correspondientes a la Fase Tlamimilolpa – Xolalpan; también hay imágenes pintadas sobre cerámica ritual que pudieron funcionar como emblemas, pero no se conservó pintura monumental en el sector ritual. De ese conjunto arquitectónico, no se conocen imágenes del tocado de plumas anteriores a la fase Tlamimilolpa-Xolalpan, como tampoco del signo conocido como *Core Cluster*, aunque el primero parece estar presente en la pintura mural de Teotihuacan, y en Tetitla desde la fase Tlamimilolpa (Lombardo, 1995: 28), sería necesario verificar la antigüedad de la vasija con los tocados de plumas, para complementar la antigüedad atribuida a los murales de la tercera fase estilística procedentes de Tetitla.

Por otra parte, en lo que respecta a la imagen de la serpiente y la garceta, la composición con superposición de figuras es común en las imágenes de esta fase, aunque la figura de la garceta se presenta sólo una vez en el *corpus* teotihuacano. Según algunos autores, los zoomorfos comenzarían a hacer aparición en los murales de la Fase Tlamimilolpa Temprano-Tlamimilolpa Tardío, hacia los años 250-300 d.C. (Cervantes, 2007: 183; Lombardo, 1995: 28), aunque habría que estudiar la antigüedad de su presencia en figurillas modeladas, pues en escultura arquitectónica la imagen plenamente desarrollada de zoomorfos estaría presente desde Miccaotli – Tlamimilolpa Temprano (Allain, 2004, t. 2: 176), lo cual indicaría que no debería extrañar su presencia en la pintura mural desde las fases más tempranas del desarrollo teotihuacano.

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 posibles grafemas, los cuales, sin embargo, no se presentarían con claridad en el área del Templo de Barrio. Hay ambigüedad en los aspectos referenciales de las imágenes de los círculos concéntricos en la pintura monumental de la Plaza de los Chalchihuites, debido a que esos motivos en edificios teotihuacanos desde la Fase Miccaotli, se presentan en composiciones de base combinatoria icónica; posiblemente se trate de referencias a líquidos logradas por medio de una figura icónica, relacionada con la forma de las gotas o podría tratarse de una metáfora, si es certera la identificación de esas figuras con joyas y con lo precioso.

En tanto la arqueología teotihuacana permanece incrementando el repertorio de muestras, es necesario recordar que la amplia presencia de posibles grafemas en el sector administrativo de La Ventilla indicaría que tal recurso de referencia estaba ya presente en Teotihuacan desde Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano y no debería extrañar la presencia de posibles grafemas en la pintura monumental, la cerámica y la lítica de los distintos sectores funcionales de otros conjuntos arquitectónicos.

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales

Hubo grafemas correspondientes a la fase Xolalpan en Teopancazco, en composiciones con el tema de ofrendantes. En el sector administrativo de ese conjunto arquitectónico no se conservó pintura mural anterior a dicha fase; sin embargo, hubo posibles grafemas y/o signos de notación en figurillas de la Fase TMM, lo cual señala la necesidad de una reflexión acerca del alcance social y la periodización de la comunicación por medios gráficos en la urbe. Las figurillas de cerámica serían objetos de amplia distribución en grupos domésticos, aunque muchos de los símbolos gráficos que presentan, parecen formar parte de registros específicos de la semiótica del vestido de distintos grupos sociales, algunos de estos podrían haber funcionado como grafemas. En cuanto a su antigüedad, los posibles grafemas en esos objetos comienzan a diversificarse ampliamente desde la Fase TMM.

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 caracterizaría por la abundancia y diversidad de posibles grafemas en la pintura monumental, además de que seguramente los hubo en soportes portátiles. Los edificios que pertenecen a esa fase son la Unidad Patio Jaguares (Nivel Jaguares), la Plaza de los Glifos y la Unidad Plaza Oeste.

Hubo continuidad en el uso de posibles grafemas en distintas etapas constructivas de la Unidad Jaguares, al menos desde Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. El conjunto de las imágenes de dicha fase de esa zona, presentaría algunas similitudes temáticas con las del sector administrativo de Teopancazco, no obstante que las pinturas de ese conjunto arquitectónico pertenecerían a una época constructiva posterior. Dichas similitudes posiblemente se deben a la ocupación del sector administrativo de ambos conjuntos por grupos sociales que ejercerían oficios semejantes.

En el nivel constructivo correspondiente a la Fase Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano, en el sector administrativo de La Ventilla, posiblemente era referido un grupo social de la elite mediante la imagen del felino (Cervantes, 2007: 192); mientras que en la etapa constructiva siguiente, cambiaría la imagen del grupo en la plástica, el cual posiblemente comenzó a representarse mediante figuras antropomorfas de ofrendantes y grafemas distintivos. En la pintura monumental del sector correspondiente de Teopancazco hay evidencia que apoyaría esa hipótesis, pues se presenta la combinación de la imagen del felino, las figuras antropomorfas, las estrellas de cinco puntas y los motivos polilobulados en las escenas de los ofrendantes; el lector 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 muros del Cuarto Sureste. Polilobulados con estrella y ojo con gota. Cuarto Oeste. Polilobulados

Las figuras polilobuladas identificadas por algunos autores como grafemas toponímicos, se presentan en La Ventilla en la etapa constructiva correspondiente a Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano, aunque en otros conjuntos arquitectónicos de la urbe, motivos semejantes se presentan en la etapa constructiva ubicada ya 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, donde se hallaron las figuras polilobuladas, se fechó para la Fase Xolalpan Tardío-Metepec. Como se men-

cionó, es posible que las imágenes de esa 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, lo cual apuntaría a una continuidad funcional del espacio arquitectónico.

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. A tal grado resultó sorprendente su composición, que el lingüista T. Kaufman adelantó que la escritura de la Plaza de los Glifos sería 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 de la temporalidad de la estructura de la composición y del *corpus* de posibles grafemas teotihuacanos, indicaría que la composición pintada en la Plaza de los Glifos se realizaría con recursos que caracterizarían al Teotihuacan de la Fase Tlamimilolpa, y que tendrían desarrollos en la plástica y grafemas de etapas posteriores. La mayor parte del inventario de las unidades discretas 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 fundamentalmente 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, 1988a), misma que se fundamenta en imágenes tardías que fueron saqueadas del conjunto arquitectónico de Techinantitla. Con el antecedente de identificación de C. Millon, sorprende el fechamiento temprano de la composición pintada en la Plaza de los Glifos, pues la datación de la presencia de una posible escritura teotihuacana fue más temprana de lo esperado. La interpretación de la composición como muestra de escritura, derivaría de aspectos como los conjuntos de signos del sur de la plaza que mencionó Kaufman, pero también de las soluciones gráficas y de la falta de asociación de los grafemas con escenas naturalistas según cánones teotihuacanos. Hay además, un posible nombre calendárico grabado en los edificios del mismo sector de La Ventilla.

Por otra parte, otros posibles grafemas se encontrarían asociados con las figuras de ofrendantes de la pintura mural. Una revisión de esas imágenes en varios conjuntos arquitectónicos, muestra que, según la propuesta de Lombardo (1995: 28), el tema aparece en la pintura mural de Tetitla desde etapas tan tempranas como Tlamimilolpa; aunque los mencionados murales podrían más bien corresponder a la fase Xolalpan.⁹ De manera semejante a los murales con el tema de ofrendantes de Techinantitla, datados para una etapa tardía del desarrollo teotihuacano,

9 Arqueólogo Jorge Angulo, comunicación personal, octubre 2011.

los ofrendantes de Tetitla estarían antecidos por posibles grafemas; pero como se vio, habría evidencia de escritura en fases más tempranas en la Plaza de los Glifos.

Las figuras que algunos autores han identificado desde los años 200-250 d.C. en la pintura mural teotihuacana son: compuestos integrados por cuerpos geométricos, volutas y grecas, fitomorfos, zoomorfos como aves y felinos, zoomorfos híbridos formados por rasgos de aves y felinos, aves y reptiles, estrellas, conchas, plumas, gotas de agua y las anteojerías (Lombardo, 1995: 22-27). Para Magaloni (1995: 217), la aparición de aves, felinos, el signo trilobulado, las volutas del sonido y las anteojerías sería entre los años 250 y 300 d.C. Las figuras enlistadas por Lombardo y Magaloni tienen correlatos en la Plaza de los Glifos. Con la excepción de algunos híbridos, una vez incorporados esos motivos a la imaginería de la plástica teotihuacana, prevalecerían hasta fases tardías. Según propuestas recientes, las figuras relacionadas 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.¹⁰ Aunque no se ha podido argumentar de manera sólida una presencia de grafemas en fases tempranas como Miccaotli-Tlamimilolpa Temprano, la presencia temprana de varias de las figuras mencionadas y de recursos compositivos como las secuencias de signos discretos, explicaría la presencia de estos como parte de grafemas ya en la Fase Tlamimilolpa-Xolalpan.

Para la fase Tlamimilolpa Temprano ya estarían dadas algunas de las condiciones formales para el uso grafemas, aunque esta es evidencia a favor, aún no se comprueba que algunas figuras formaron parte del inventario de signos de una escritura; es necesario esperar más evidencia arqueológica que permita determinar, más allá del inventario de signos, si los contextos y formas compositivas atribuidas a la escritura se presentarían desde Tlamimilolpa Temprano.

Las figuras que se incorporarían en la pintura mural de la fase 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, las cuales deben ser estudiadas en cada caso concreto para determinar si se trataría del recurso referencial de la sinécdoque o se trataría de un signo de notación, quizá un grafema. 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 signica que se observan en materiales cerámicos teotihuacanos, los cuales, desafortunadamente, con frecuencia carecen de registro arqueológico. 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 debió a una súbita influencia foránea.

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 elite. Murales con tocados

A diferencia de la cerámica, en la pintura monumental teotihuacana el tocado no es frecuente como tema principal, ese sería uno de los contextos temáticos de los posibles grafemas teotihuacanos. Sin embargo, hay imágenes de tocados en las cenefas del Conjunto Jaguares de la Zona 2, y otros relacionados con secuencias de felinos; también en la pintura mural de Zacuala hay

10 Según Cervantes, siguiendo a Gómez y Gazzola (2007: 183).

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; uno de los tocados 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. El quincunce es un signo que, como se vio, pudo estar relacionado con el Dios de las Tormentas y con otras figuras de culto y/o asociadas con grupos sociales y oficios.

Hay imágenes de distintos tocados en materiales procedentes de las excavaciones de Séjourné, esas figuras también se presentan en vasijas de cerámica ritual procedentes 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 ni el soporte que determinaría la función de la imagen, ni el sector funcional donde se hallaron coinciden. 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 ciertas vasijas pintadas o esgrafiadas con tocados u ofrendantes, durante determinadas actividades, otorgarían un carácter ritual a los lugares donde se realizarían eventualmente actividades de culto.

Volviendo a la pintura mural, la imagen de un tocado pintado de la Unidad 4 C-A conservó un posible grafema conocido como triángulo y trapecio, que se encuentra también en tocados de la pintura monumental de la misma fase temporal en Atetelco. Es posible proponer que durante esa fase habría portadores del signo triángulo y trapecio, en distintos conjuntos arquitectónicos de la urbe.

Xolalpan-Metepec

Templo de barrio /sector ritual

A diferencia de murales como los de Techinantitla, procedentes de sectores funcionales desconocidos, 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. Es posible proponer que, en la arquitectura teotihuacana, los posibles grafemas corresponderían a otros sectores funcionales, como el sector administrativo y algunos sectores residenciales o de vivienda.

Sector administrativo. Edificios públicos, espacios dedicados a las actividades institucionales

TPZ Cuarto 1. Xolalpan. 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 como 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 en el vestido como unidades visuales coordinadas y como marcas en el tocado, las cuales posiblemente servían para distinguir grupos sociales a los que pertenecerían los portadores. La imagen de culto constituye un grafema con forma de nombre calendárico y al parecer constituyó un teónimo.

Como se señaló antes, un detalles del vestido de los ofrendantes de Teopancazco es identificado por algunos autores como la figura de un cerro con funciones toponímicas (Helmke y Nielsen en prensa). En el sector administrativo de La Ventilla, los polilobulados estarían presentes en la imaginería de Teotihuacan al menos desde la fase Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano; se trataría de un motivo de amplia distribución en los conjuntos arquitectónicos de elite en la fase Xolalpan, pero sus funciones parecen estar imbricadas con sus contextos de aparición. Por otra parte, al parecer los posibles grafemas con forma de estrella que se presentan con frecuencia en la pintura mural con polilobulados, no caracterizan las fases más tempranas en la pintura monumental teotihuacana, aunque según Lombardo (1995: 22) aparecerían como signos figurativos y naturalistas en cenefas desde inicios de la fase Tlamimilolpa.

El signo conocido como Bandas Entrelazadas constituye el posible grafema del centro compositivo de los murales de Teopancazco, hasta donde tengo conocimiento, se conoce en la pintura monumental desde la Fase Xolalpan. Ese signo se ha asociado con el motivo del felino, que estaría presente desde inicios de la fase Tlamimilolpa; Lombardo afirma que tan sólo en esa fase aparecería en la pintura mural la figura del Jaguar Reticulado, un personaje de la tradición cultural teotihuacana que al parecer fue referido por medio de un grafema y que se presenta 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 figuras con forma de estrellas

Las estrellas, que hacen aparición como motivo figurativo desde por lo menos inicios de la Fase Tlamimilolpa, marcarían imágenes locativas o posibles grafemas que tendrían entre sus funciones la distinción entre 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, es decir, en tales imágenes, la estrella referiría a un lugar por medio de atributos socialmente consensuados.

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 tardía si se la compara con un fechamiento propuesto por Lombardo para los ofrendantes de los murales de Tetitla (Lombardo, 1995). La distribución urbana de esas secuencias de figuras por medio de la pintura mural es testimonio de grandes programas de comunicación centralizados, dedicados a uniformar a ciertos sectores urbanos mediante la unidad temática y estilística de la imagen. Como ya se indicó, no hay consenso entre los autores que se dedicaron a fechar estas imágenes, por lo que se desconoce si aparecieron en los programas de la pintura mural en la fase Xolalpan, o se mantuvieron constantes desde la fase anterior; me inclinaría por la primera opción, pues no hay mayor evidencia de secuencias de ofrendantes en murales de fases tempranas. Al parecer, estos programas pictóricos que incluían las secuencias de ofrendantes antropomorfos, se caracterizaron en sectores administrativos de distintos edificios de elite, no sólo en los centros de barrio o de distrito, lo cual señalaría que algunas funciones de los sectores administrativos no serían exclusivas de los sectores o edificaciones identificadas como centros de barrio.

Conjuntos o sectores residenciales

TPZ. Salvo objetos de cerámica, no se conservaron grafemas que caractericen este sector de Teopancazco. Al parecer, no se puede decir lo mismo de La Ventilla, pues pudo haber grafemas en la pintura mural de residencias de elite.

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 funerarias presentaron entre su parafernalia un trilobulado en la posible posición de grafema. También se conservó un signo gráfico que caracteriza distintos escudos en la plástica de Teotihuacan, e incluso se encuentra en los murales del sector ritual de La Ventilla, pero la datación del signo no es clara, como tampoco el medio en el cual aparecería. Ese signo del escudo se presenta 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.

3.6 VARIACIÓN FORMAL DE LOS GRAFEMAS EN EL TIEMPO, IMPLICACIONES

a) ¿Un sistema de comunicación mediante grafemas o varios sistemas de notación 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 descripción de los sistemas semióticos en los cuales participarían 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 estos con las imágenes que los contienen, de los temas que se derivan de esas imágenes, del medio plástico en el cual se transmitían y de las funciones de los objetos en los cuales los grafemas se presentarían.

Tras observar las relaciones contextuales, ha sido posible distinguir que los posibles grafemas teotihuacanos se organizarían según distintos sistemas y códigos semióticos, los que se pueden relacionar con los propósitos para los cuales servían los posibles grafemas y otros signos de notación, y sus soportes. Tales sistemas y códigos posibilitarían la expresión de la identidad de distintos grupos sociales, individuos y personajes tradicionales, por ejemplo, a través del vestido, el registro de nombres personales y apelativos y por medio de grafemas exentos el registro de teónimos, que pudieron a veces tener la forma de nombres calendáricos o de imágenes emblemáticas. Al parecer hubo imágenes visuales de atributos que servirían para referir a distintos lugares, cargos y personajes, a esas imágenes se les ha llamado en esta investigación: “emblemas”, y su estatus de posibles grafemas debe ser revisado en cada caso particular. 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 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.

Expresión de la identidad de grupos sociales e individuos a través del vestido

Es necesario comenzar a distinguir varios códigos conforme a los cuales, los signos gráficos del atavío y parafernalia registrados en la plástica, podrían haber estado organizados en las distintas etapas del desarrollo de la urbe. Los códigos se manifestarían en la estructura y forma misma del vestido, y en los repertorios de signos gráficos y su orden de aparición en tocados, vestidos y directamente sobre el cuerpo. Así como en las relaciones existentes entre los mismos, que aún no han sido esclarecidas en su totalidad, pues demandan trabajos independientes. Aunque ya se ha mencionado cuándo y cómo los signos podían distinguir grupos sociales e individuos, será necesario controlar las relaciones de los aspectos antes mencionados, con los posibles niveles jerárquicos marcados por medio del vestido que caracterizaría oficios o cargos sacerdotales, y/o militares, y/o administrativos, además de los posibles vestidos de grupos sociales no relacionados con las elites.

Es posible distinguir algunos ámbitos de significación de los códigos que conformarían la semiótica del vestido teotihuacano, según las funciones sociales de algunos personajes que se infieren de las imágenes de la pintura mural, el grafiti, las vasijas y las figurillas de cerámica. Se procuró distinguir los contrastes entre las actividades con las cuales se asocian personajes ataviados de maneras características y, como resultado, se identificaron ámbitos administrativos, rituales, religiosos y, tal vez, incluso lúdicos. Por medio de los vestidos y sus posibles grafemas, al parecer, se distinguirían por lo menos, oficios, cargos, jerarquías, actividades, grupos sociales e incluso individuos.

Es probable que cada ámbito de significación tuviese códigos y repertorios de signos específicos que pudieron variar en las distintas fases temporales. En la Fase Xolalpan, por ejemplo, están las simples vestimentas de algunos grupos sociales cuya imagen se pintaría en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla. En esos murales, al parecer, se caracterizaría a varios grupos sociales, integrados por personajes que se vuelven anónimos debido a la falta de signos particulares en sus atavíos. Los personajes forman grupos definidos cuando se contrastan con figuras vestidas de maneras características. Además de la diferenciación de los grupos antes descritos, estarían los contrastes con otras imágenes antropomorfas del programa narrativo de Tepantitla; se trata de los ofrendantes dispuestos en la parte superior de la composición del Pórtico 2. Ese grupo social se distingue del antes descrito, por medio de la escala elegida para la presentación de su imagen, por sus actividades y por las ostentosas vestimentas, las cuales contienen un repertorio de posibles grafemas y otros símbolos que integran a estos ofrendantes, en un grupo social al interior del cual los individuos no son diferenciados. Como ya se indicó, 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 muestra que en la Fase Xolalpan y posiblemente desde Tlamimilolpa, los grafemas y otros signos del vestido de los ofrendantes servirían para distinguir grupos sociales y no individuos, otro sería el caso de los posibles grafemas exentos, antepuestos a las secuencias de figuras indistintas.

El registro de nombres personales y/o apelativos

Algunas figuras antropomorfas, en diferentes soportes plásticos, se distinguían por medio de lo que parecen ser, nombres personales registrados sobre el cuerpo y el vestido, o como se mencionó, en forma de grafemas exentos plasmados en la pintura monumental y en algunos objetos de cerámica.

El registro, por medios instituidos, de nombres personales o apelativos, al parecer estaría relacionado con varios temas culturales, como la referencia a personajes de distintas jerarquías administrativas, algunos ofrendantes, o a personajes muertos u otros, cuyo estatuto social no es claro. Se señaló también que hubo posibles registros de nombres calendáricos en inscripciones informales como el grafiti de La Ventilla. Hay que tomar en consideración que existen soportes en los cuales también pudieron haberse registrado algunos nombres personales, en ausencia de imágenes de los personajes referidos, como son los de algunos sellos de cerámica y vasijas funerarias.

Los nombres se registrarían mediante diversas soluciones compositivas, que darían forma a la referencia. Los recursos para registrarlos serían los grafemas y los emblemas. En el caso de los grafemas exentos, los nombres personales pueden reconocerse porque serían signos que distinguen figuras idénticas, mientras que la identificación de nombres personales en figurillas de cerámica es menos clara, pero posiblemente se presentaría 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. En algunas vasijas de cerámica ritual, al parecer, se registrarían nombres personales de personajes políticamente importantes, por medio de grafemas que no estaban acompañados por una figura antropomorfa; sería 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, habría referencias a personajes por medio de imágenes visuales.

En la plástica de Teotihuacan, los temas y recursos compositivos estarían relacionados con los soportes, ya fueran muros, en interiores o exteriores, pisos u objetos portátiles diversos, un ejemplo de ello es el tema que se ha identificado como “cautivo flechado” (López et al., 2004), el cual es propio de la lítica teotihuacana, pero no se conocen ejemplos de este en otros medios como cerámica o pintura mural. Al parecer habría códigos que normarían las relaciones entre temas y soportes, en el caso de los materiales con posibles grafemas, esos códigos derivarían además de la función cultural del registro del nombre.

Es necesario notar que los materiales con signos gráficos marcados en el cuerpo de figuras antropomorfas no solamente podrían referir a nombres o apelativos personales, sino a actividades y/o ceremonias específicas, como las del ritual funerario, y cada ámbito de acción social podría contar con códigos específicos, en el marco de las cuales la presencia del nombre adquiriría sentido. Un caso específico sería el de los grafemas exentos en las secuencias de ofrendantes, es decir, aquellos signos gráficos que no se presentaban en el cuerpo y/o atavíos de los personajes, sino antepuestos a estos. Tomemos como ejemplo los murales con imágenes de ofrendantes procedentes de Techinantitla. Los posibles grafemas de los atavíos servirían para identificar a los personajes como integrantes de un grupo social, mientras que los grafemas exentos distinguen entre sí a cada uno de los miembros del mismo grupo. Los trajes de esos personajes en Techinantitla, se distinguen de los de Tepantitla y de los de Teopancazco, por medio de posibles grafemas y lo que podrían ser otros signos de notación que denotarían por ejemplo, el rango en una jerarquía. Los distintos grupos de imágenes de ofrendantes que se forman no comparten entre sí los posibles grafemas en las ubicaciones morfológicas que los caracterizan y distinguen.

Además del código que regiría la referencia a la actividad de la ofrenda y la pertenencia a un conjunto arquitectónico específico, en las imágenes de ofrendantes de Techinantitla interveniría además otro código semiótico: aquel que en la pintura monumental, en la cerámica ritual

y posiblemente en otros medios percederos serviría, no para distinguir grupos sociales, sino individuos, posiblemente mediante el registro de nombres personales. Ese código al parecer se especializaría en registrar grupos nominales, nombres de lugar y nombres personales simples. Es posible que tal código se utilizara también para referir a nombres de títulos, oficios y cargos, como sucedería en varias imágenes de ofrendantes con los mismos atributos, a los cuales anteceden signos gráficos idénticos.

Ejemplo de otro código serían los cajetes de cerámica funeraria grabada post cocción. Allí posiblemente se presentarían otros códigos semióticos distintos, pues posibles nombres y apelativos se esgrafiaban en el fondo de estos, en ausencia de una figura antropomorfa o una pieza del atuendo a la cual referir o calificar, y la significación del objeto esgrafiado estaría relacionada con el ritual funerario; este tipo de materiales podrían presentar un inventario de signos propio, pero aún sería necesario demostrarlo o desechar esta hipótesis, lo cual requiere de un estudio de materiales no publicados.

Algunas cabezas de figurillas de cerámica presentan grabados en la frente signos gráficos indivisibles que las individualizan, en ausencia de otros rasgos que las distingan entre sí, podría tratarse del registro de nombres personales. Otra ubicación donde podría haber registro de nombres, son los tocados de las figurillas, posiblemente referirían a apelativos personales, aunque también a símbolos de oficio, estatus y cargo.

Teónimos, referidos mediante grafemas que pueden a veces ser nombres calendáricos o imágenes emblemáticas

Los posibles teónimos se pueden distinguir debido a que forman parte de escenas en las cuales se rinde culto a posibles grafemas y/o figuras. Los elementos a los cuales se rinde culto pueden presentarse en forma de atributos o referencias a nombres calendáricos. Los primeros se identificarían como imágenes compuestas por distintos signos en posición frontal que, en conjunto, conforman figuras antropomorfas. Las figuras emblemáticas son de naturaleza ambigua y parecen combinar en ocasiones tanto grafemas como atributos de un personaje referido mediante recursos de la iconicidad. En la fase Xolalpan, esos constructos suelen presentar grafemas en el centro de los tocados y/o en sustitución de las cabezas. El repertorio de posibles grafemas que podrían ocupar esas posiciones debió ser limitado.

Los grafemas en volutas

Al parecer no se conservaron “volutas del sonido” con posibles grafemas en las imágenes anteriores a la fase Xolalpan. Aunque tampoco se conservaron volutas con grafemas procedentes de las excavaciones en algunos conjuntos arquitectónicos como Teopanazgo, hay muestras con estas en la pintura mural de varios conjuntos arquitectónicos, como Tepantitla, otro posible centro de barrio.

Recientemente se publicó un estudio que reúne el *corpus* de las volutas del sonido en la pintura mural, en el cual se sostiene que habría dos grupos de signos asociados a estas y dos códigos según los cuales se organizarían (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, corresponderían a una “escritura semasiográfica” (Colas, 2011:21).

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 signos de notación pertenecientes a un código semiótico particular, por ejemplo uno especializado en referencias a oraciones o cantos rituales; sin embargo, no coincide con las observaciones que sostienen que hay evidencia de estructuras sintácticas en la combinatoria de esos signos, afijos o infijos, pues estas últimas no se han descrito de manera sistemática.

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 los elementos insertos o adheridos a las volutas darían cuenta de ámbitos culturales en los cuales las asociaciones de motivos adquirirían determinados sentidos: situaciones rituales en las cuales se expresarían enunciados particulares, aunque estos últimos no necesariamente serían registrados por medio de grafemas, sino tal vez por imágenes visuales construidas por medio de la sinécdoque.

Por principio, no descartaría las propuestas que señalan que, en el contexto de las volutas, los “afijos”, pero también los “infijos”, pudieron ser signos glotográficos que referirían a temas culturales estructurados, pero no necesariamente su distribución indicaría una correspondencia sistemática con la estructura sintáctica de una lengua; como fuera, por lo pronto la evidencia no parece ser suficiente para sostener y demostrar esta afirmación o desecharla. Es necesario subrayar que en algunas muestras, los signos que se manifiestan con las volutas presentan coherencia icónica, lo cual sería evidencia a favor de un uso de la sinécdoque con recursos de la imagen naturalista según cánones teotihuacanos, para referir a pasajes de la tradición cultural.

Emblemas que referirían a lugares, cargos y personajes, mediante sus atributos característicos

Se trataría de lugares o personajes aludidos por medio de sus rasgos diagnósticos, socialmente consensuados. Algunos de esos rasgos serían, por ejemplo, las bandas entrelazadas y ciertos tocados, pero no necesariamente conformarían logogramas y fonogramas. Su diferenciación como un recurso de comunicación dependería de que sea posible establecer relaciones consistentes entre los emblemas y las situaciones en las cuales se utiliza; por lo pronto, la evidencia permite proponer su existencia como recurso de referencia a lugares y personajes de culto, y a personajes de las elites administrativas. En ocasiones, los emblemas parecen presentar un uso metafórico de la imagen.

Hay posibles ejemplos de esos 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, ya que pueden presentarse como signos simples o compuestos, o en imágenes con base combinatoria mixta construidas según principios de coherencia icónica, pero que incorporan motivos simbólicos de diversa índole, desde grafemas hasta símbolos religiosos o propios del registro gráfico de los nombres, oficios o cargos.

Los topónimos como imágenes locativas, emblemas o grafemas

Las imágenes locativas se presentarían como figuras de árboles y plantas, también como cerros, templos, e imágenes variadas que conformarían ambientes topográficos, en ocasiones se presentarían posibles grafemas, como en el caso de los murales del Pórtico 2 de Tepantitla. Los nombres de lugar serían registrados por medio de grafemas, aunque por principio, no sólo sustantivos geográficos como cerros o árboles señalarían nombres de lugares, puesto que muchas otras figuras, como los tocados o collares, pudieron formar parte de topónimos. El *corpus* parece

indicar que hubo una correspondencia sistemática entre los topónimos y el registro de sustantivos geográficos, mediante figuras de árboles o de cerros.

El registro gráfico de topónimos posiblemente estaría presente en la pintura mural de Teopancazco y La Ventilla. Sería el caso de los signos polilobulados con o sin componentes afijos o infijos (Nielsen, 2006; Helmke y Nielsen, en prensa). Esos signos pertenecerían a un sistema de construcción de referencias toponímicas que incluiría grafemas contiguos a figuras de árboles, plantas, templos, altares y quizás más figuras con el valor de sustantivos geográficos. Algunas de esos topónimos parecen ser signos de construcción referencial mixta. Los topónimos pueden formar parte de complejas escenas de base combinatoria icónica.

También hay composiciones que muestran ambigüedad en los aspectos referenciales de los motivos que las integran y en tal caso conformarían lo que llamo imágenes locativas, que tal vez funcionan como emblemas, y no implicarían referencias verbales, sino que los lugares serían reconocidos por medio de algunos atributos característicos.

Hay elementos que se consideran como posibles grafemas toponímicos que caracterizan a los programas de pintura monumental en el nivel urbano, algunos de estos programas prevalecerían en más de una etapa constructiva.

También es necesario recordar en este punto, que en Teotihuacan algunos autores han identificado grafemas de origen maya y oaxaqueño, y en este sentido, se recomienda al lector consultar los apartados dedicados al Barrio Oaxaqueño y al conjunto arquitectónico de Tetitla.

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

El surgimiento y desarrollo histórico de los motivos que componen la imaginería de la plástica teotihuacana permanece en debate y, seguramente el repertorio de motivos se modificará con el desarrollo de la arqueología teotihuacana. En cuanto al valor de los motivos, es necesario llevar a cabo estudios comparativos que permitan refutar o comprobar las hipótesis. 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.

Caracterizarían a las fases más tempranas del desarrollo teotihuacano (Tlamimilolpa Temprano, años 200 a 250 d.C.) figuras como las volutas entrelazadas, ganchos, motivos almenados o caracoles seccionados como los encontrados en La Ventilla.¹¹ Además de los motivos procedentes de La Ventilla, que han pasado recientemente a formar parte de la clasificación de figuras de la plástica teotihuacana, hay clasificaciones como las de Lombardo y Magaloni, basadas 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, así como los murales de la subestructura del Palacio del Quetzalpapatl 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 bigoterías de la Plataforma con volutas entrelazadas del Conjunto de los Edificios Superpuestos. También caracterizan la fase Tlamimilolpa o “segunda fase técnica” los siguientes motivos: aves, felinos, conchas, estrellas, de cinco puntas, anteojeras, dentadura

11 Según Cervantes siguiendo a Gómez y Gazzola (2007: 181).

o boca, trilobulados, hojas de lirio, parras ondulantes, volutas del sonido, plumas, diademas, bigoterías, flores en volutas. Siendo motivos tardíos el Dios de las Tormentas y las almenas (Magaloni, 1995: 217-219).

Al parecer, durante la fase Tlamimilolpa-Xolalpan grupos sociales de las elites relacionadas con el gobierno y la administración de recursos, estarían ocupando áreas de La Ventilla y de Teopancazco. Algunos de los símbolos de poder que distinguirían a esos grupos se expondrían en imágenes de grandes tocados de plumas. En La Ventilla también es posible reconocer como un signo que caracterizaría a las elites la máscara del Dios de las Tormentas. La máscara de ese 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 una característica bigotera, lo cual sugiere que si bien no necesariamente hubo una continuidad de las elites, al menos si la hubo en algunos de los atributos con los cuales se identificarían, pero no hay este tipo de evidencia de continuidad en La Ventilla.

De la Fase Tlamimilolpa-Xolalpan, en Teopancazco, se conservaron posibles grafemas en vasijas de cerámica depositadas en una ofrenda de terminación; y se han relacionado con el registro del cargo y aspectos del estatus de personajes de las elites, esta clase de imágenes se desconocen en el registro de Teopancazco de etapas anteriores, pues la vasija pintada que se conservó en un entierro secundario de la etapa Tlamimilolpa Temprano presenta un signo que en esa etapa pudo caracterizar a grupos foráneos asentados en la urbe, el quincunce. En una de las vasijas de la ofrenda de terminación antes mencionada, posiblemente se aludió a un individuo relacionado con la Costa del Golfo, debido a la identificación de la figura de un ave característica de esa zona, pintada en su superficie; mientras que la otra vasija presentaría una referencia a un grupo social considerado como típicamente teotihuacano: los portadores de los tocados de borlas. Como se sabe, ese tocado se ha relacionado con embajadores y/o altos funcionarios del gobierno teotihuacano, incluso con gobernantes, y en la cantidad de borlas se han querido distinguir distintos niveles jerárquicos (Paulinyi, 2001), todo lo cual parece posible. Lo que la plástica de Teopancazco indicaría es una persistencia de valores culturales relacionados con la costa del Golfo, desde Tlamimilolpa Temprano o antes, hasta Tlamimilolpa-Xolalpan.

En la pintura mural de un área residencial de La Ventilla, se registraron imágenes de atributos del poder de las elites, se trató de dos tocados de plumas en composición alterna, fechados en un margen temporal que va de Xolalpan Tardío hasta Metepec (Cervantes, 2007). La imagen del Tocado de Plumas como ya se mencionó, tuvo también presencia en Teopancazco en un objeto portátil fechado para una fase anterior, la de la transición entre Tlamimilolpa y Xolalpan. En la pintura mural de ese mismo conjunto, de la fase Xolalpan, lo que se conservó fue el registro de unos tocados con rasgos felinos y otros con plumas, estos últimos en figuras que portan armas: todo parecería indicar que no hay elementos en las muestras de plástica mencionadas, para suponer un cambio sustancial en los atributos de las elites entre las fases Tlamimilolpa-Xolalpan y Xolalpan.

La Fase Xolalpan en el sector administrativo de Teopancazco y La Ventilla se caracteriza por la presencia de murales con figuras de ofrendantes. El estado de conservación de las imágenes impide una comparación apropiada de los tocados de ambos lugares, pues en La Ventilla casi no queda nada de las cabezas de los personajes. Sin embargo, sí se registró la imagen de un importante tocado, en el área del sector administrativo de La Ventilla, pero en otro soporte material, es decir, en un depósito que corresponde a la Fase Tzacualli-Miccaotli, fechada para los años 50 – 250 d.C. (Delgado et al., 2014: 97). La imagen procede de un incensario temprano con una figura antropomorfa que presenta el tocado de Banda Ancha típico de las figurillas

anteriores a la fase TMM, esa figura presenta entre sus atributos referencias a fauna exógena, alguna relacionada con la costa del Golfo (Delgado et al., 2014: 101-102) . Como el lector ha visto a lo largo del presente estudio, las referencias a valores culturales relacionados con esa área geográfica se mantienen en la plástica teotihuacana, al menos, desde Tzacualli –Miccaotli y hasta la fase Tlamimilolpa-Xolalpan, aunque los tocados de Banda Ancha serían sustituidos en fases posteriores por variedades de los tocados de plumas.

Por medio de la pintura mural, la imagen de los ofrendantes tuvo una presencia en el nivel urbano; los ofrendantes tendrían subdivisiones internas que se marcarían en el vestido, tanto para diferenciar los distintos conjuntos arquitectónicos, como para distinguir subgrupos en el nivel de interno 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 se presentó durante Xolalpan mediante figuras antropomorfas (Manzanilla, 2009b), en la fase anterior se representó por medio de la imagen del felino, en La Ventilla y otros conjuntos arquitectónicos que no han sido identificados como posibles centros de barrio.

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, podría en principio ser un indicador de un cambio en las elites de cada conjunto, pero también puede ser la referencia a más de una elite representada en las imágenes de la plástica. Otra opción es la que se mencionó en los párrafos anteriores: las elites 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 con continuidad en la función social de algunos sectores.

Al parecer un grupo social relacionado con el oficio militar puede estar representado en la plástica de Teopancazco. Su imagen al parecer estuvo presente tanto en la pintura monumental, como en figurillas de cerámica funeraria. Los signos gráficos asociados con la imagen de ese grupo no se conservaron más allá de un posible grafema que los distinguiría: el trilobulado. Por otra parte, la imagen de un escudo pintado en un mural del Frente de Excavación 1 de La Ventilla, identificado como templo de barrio, permite sostener la hipótesis de la presencia de un grupo de militares en el barrio, con base en la imaginería y que además testifica una estrecha relación entre actividades castrenses y religiosas en el nivel urbano, cabe subrayar que el escudo de la figurilla funeraria de Teopancazco presenta en su superficie el mismo signo del Frente 1 de La Ventilla.

Adicionalmente, se puede señalar que el signo conocido como triángulo y trapecio, en uno de los tocados de la pintura mural de la Unidad 4 C-A, también de La Ventilla, caracteriza también a personajes con parafernalia militar del Patio Blanco de Atetelco. El triángulo y trapecio, sin embargo, no necesariamente sería 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 tuviera a su vez atribuciones marciales. En Teopancazco, las referencias a los oficios de los ofrendantes y de los militares aparecerían en personajes de la pintura mural y de la cerámica funeraria. No hay evidencia en la imaginería, 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 Ventilla, referencias a otro posible grupo social de las elites teotihuacanas, en el piso de la Plaza de los Glifos, se trataría del registro de al

menos 3 grupos nominales de personajes que se caracterizarían por tener un elemento gráfico con la forma de la máscara del Dios de las Tormentas. Uno de los posibles grupos nominales presenta una máscara marcada con un tocado que incluye el signo triángulo y trapecio, mismo que se encuentra en los tocados de la Unidad 4 C-A de La Ventilla. La explicación podría ser que un mismo grupo social encargado de roles sociales diversos, fuera referido mediante ambas imágenes. Las dos pinturas son contemporáneas y no presentan correlatos evidentes en etapas constructivas anteriores o posteriores.

En resumen, las imágenes que referirían a las elites de Teopancazco y de La Ventilla, se prestan en diferentes interpretaciones, y por sí mismas no constituyen evidencia contundente de aspectos como, por ejemplo, la filiación étnica de los emisores de la imagen, puesto que, entre inicios de Tlamimilolpa y hasta Xolalpan, las muestras se presentarían dentro del paradigma de un canon teotihuacano. Ese canon mostraría un desarrollo en distintas fases temporales, antes que una disrupción.

Por una parte, el desarrollo del canon teotihuacano muestra que hubo cambios en los símbolos que se hubieran atribuido a algunas de las elites de esos y otros conjuntos arquitectónicos. Interpretada así la imaginería, parece indicar que habría continuidad durante las fases Tlamimilolpa Tardío y hasta Xolalpan, al menos en lo que se refiere a la conformación de los grupos de ofrendantes. Esa continuidad se manifestaría no sólo en el nivel de los conjuntos arquitectónicos mencionados, sino en el nivel urbano. Lo que hubiera variado serían las prácticas de referencia a grupos de elite por medio de las imágenes visuales del modelo teotihuacano.

La imagen visual no constituye evidencia suficiente para sostener una continuidad en las elites de Tlamimilolpa Temprano a Tlamimilolpa Tardío, pero si hay evidencia del valor cultural que tendrían para esos grupos sociales, conceptos, productos y fauna exógenos, durante las mencionadas fases, como las aves acuáticas y probablemente el quincunce en fases tempranas del desarrollo teotihuacano. Por otra parte, la evidencia compositiva de prácticas de escritura en materiales perdurables generalmente asociados con las elites corresponde, hasta el momento, a la transición entre Tlamimilolpa y Xolalpan, aunque gran parte de sus recursos compositivos corresponderían al canon teotihuacano. De la fase Tlamimilolpa Temprano a las subsecuentes, destacaría la desaparición de atributos como el Tocado de Banda Ancha como distintivo de las elites, ese cambio en los atributos del poder dentro de las estructuras compositivas de la plástica, podría por otra parte, interpretarse como un indicador de un cambio en las elites de Tlamimilolpa Temprano a Tlamimilolpa Tardío.

Ya en la fase Tlamimilolpa-Xolalpan, la plástica que caracteriza a ambos conjuntos, integra posibles grafemas que referirían, 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 también se haría referencia a los atributos de grupos castrenses. Los ofrendantes posiblemente prevalecen como institución en algunos conjuntos arquitectónicos, pero su imagen en la plástica posiblemente se transformaría de felino a personaje antropomorfo (Lombardo, 1995: 31).

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. Tal vez los ofrendantes estarían anteceditos por signos que por su posición compositiva podrían ser 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 más tardías

de ofrendantes distribuidas en la urbe. Resultaría de interés comprobar si el mencionado mural de Tetitla en el cual se presenta una de las estructuras básicas del posible grafema teotihuacano, correspondería a una fase tan antigua como Tlamimilolpa.

Otro signo que al parecer se conservaría desde la Fase Miccaotli hasta fases tardías, es el que correspondería a los signos llamados “cosmogónico-calendáricos” de la Ciudadela, aunque ese conservadurismo formal no necesariamente estaría 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 elites que se representan mediante distintos recursos simbólicos.

CONCLUSIÓN

El primer motor de este trabajo fue el deseo de conocer el *corpus* publicado y la distribución de la posible escritura en Teotihuacan; aspectos insospechados del tema se fueron perfilando en el transcurso de la investigación. Aunque queda mucho trabajo por realizar, la comparación de las muestras de Teopancazco y La Ventilla permitió vislumbrar algunas de las relaciones de los conjuntos arquitectónicos más representativos entorno a la polémica existente sobre la escritura teotihuacana. Por el momento, me doy por satisfecha si esas observaciones nos permiten aproximarnos 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 estudio monográfico hay un apartado con conclusiones parciales acerca de aspectos de la función comunicativa del *corpus*; a continuación presento algunos comentarios acerca de los aspectos temáticos y compositivos.

QUIÉNES ESCRIBIRÍAN Y QUÉ SE ESCRIBIRÍA

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 elites 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 caracterizaría por presentar formas y temas específicos. Las muestras indicarían que se trató de breves mensajes verbales: la escritura se usaría 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, esto abre el asunto no resuelto, de que no todo registro de información se puede denominar como escritura, y muchos de los posibles grafemas teotihuacanos, pueden formar parte de sistemas de registro gráfico de información, distintos de la escritura.

La imagen visual de la identidad, desde el punto de vista de las elites 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, o por el uso significativo y contrastivo del vestido y del tocado. La identidad de distintos grupos sociales se especificaría 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 del registro de nombres personales individuales en la plástica monumental; una de las muestras más importantes de esos nombres, al parecer, se encuentra en la Plaza de los Glifos de La Ventilla, pero no se debería subestimar la existencia de otros medios poco estudiados, como son los cajetes esgrafiados de cerámica funeraria.

REGISTRO DEL ESTATUS

La transmisión y percepción visual del estatus 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, militares y sacerdotes; grupos sociales que 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 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 elite. 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, estos se manifestarían en la imagen de oficiantes de actos cívicos y religiosos (Paulinyi, 2001; Manzanilla, 2008), en frecuentes ocasiones su imagen presenta atributos castrenses. La imagen de esos 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.

A partir de Tlamimilolpa Tardío – Xolalpan Temprano, tanto los portadores del Tocado de Plumas, como los del más específico Tocado de Borlas, mostrarían, por medio de sus atavíos, combinaciones de signos relacionados con la expresión de cargos religiosos, administrativos y militares. Evidencia 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 de manera general 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 este símbolo fue un marcador de cargo que portarían, 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 se registrarían en los muros que limitaban al Patio Blanco de Atetelco. Probablemente las funciones de los grupos sociales dominantes integrarían aspectos políticos, castrenses y religiosos, y este rasgo prevalecería hasta el Posclásico Tardío en sociedades del centro de México.

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: 96). Lo que se confirma es que en ese patio las imágenes muestran, a través de las figuras 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, esos personajes portan distintos elementos en sus atavíos que pueden considerarse como grafemas, como la voluta y el nudo.

Como se mencionó anteriormente, en La Ventilla, Sector 4C-A, un sector que fue interpretado como residencias de administradores de la producción artesanal, y en el piso de la Plaza de los Glifos, el triángulo y trapecio fue incluido en la imagen de tocados. Esa doble presencia en los Frentes de Excavación 2 y 4 de La Ventilla, del símbolo antes referido con otros distintos signos relacionados con las elites, fortalece una relación temática, al menos en este caso específico, entre el triángulo y trapecio y el Dios de las Tormentas, considerada como una deidad que Manzanilla identifica con las elites de administradores y gobernantes de la urbe (Manzanilla, 2008: 115).

Como puede observarse, en la plástica teotihuacana no es homogénea la asociación de signos militares y administrativos, por ejemplo, en la plástica de Teopancazco no hay evidencia de que los personajes armados tuvieran en sus trajes símbolos de cargos administrativos.

JERARQUÍA

Según propone Manzanilla (2009b: 37), es posible distinguir una 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, así como en la cantidad y calidad de la pintura mural, entre otros indicadores. También es importante que los ofrendantes de la pintura mural fueran relacionados con representantes de altos cargos gubernamentales (Manzanilla, 2008: 117). 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 y otros 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. 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 elites, 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, 1992b; 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 distinguidas 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 caracterizaría 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 frente a otros grupos sociales. Las formas de los tocados de plumas y los posibles 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 símbolo del 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 exhibe en su tocado 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 sería la escala que regía esos símbolos jerárquicos, en diferentes fases constructivas, 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 estarían marcadas con grafemas exentos; sin embargo, en la composición no hay evidencia que nos permita distinguir una escala jerárquica y no se ha encontrado un indicador claro de una preponderancia de los ofrendantes con Tocado de Borlas en el nivel urbano.

MARCADORES DE CARGO

La combinación de la forma misma de los tocados de plumas con los diferentes símbolos o grafemas colocados en estos, 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 algunos tocados pudieron ser marcadores de un mismo cargo, pero podrían distinguir rasgos como la adscripción a distintos conjuntos arquitectónicos y sectores. Es necesario no olvidar una observación hecha por Kubler (1967: 6), acerca de las posturas de los personajes en la plástica teotihuacana, 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 (Teopanazgo y Jaguar Reticulado de Tetitla) y cánidos (en los personajes antropozoomorfos de Atetelco). Según una propuesta elaborada por Manzanilla (2009b: 37), Teotihuacan estuvo dividida en

cuatro distritos, cada uno caracterizado por un animal emblemático: al noreste jaguares y figuras con anteojeas, al noroeste aves, al sureste serpientes y al suroeste coyotes y cánidos. 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 en la pintura mural de la urbe 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.

En el caso de las vasijas de cerámica, grafemas exentos podrían referir al cargo cuando ofrendantes idénticos están anteceditos por grafemas idénticos, como es el caso de una vasija procedente de Santiago Ahuizotla (Von Winning, 1949: fig. 10).

LA ESCRITURA DE NOMBRES

En la plástica de la antigua urbe de Teotihuacan, el registro de 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 (1966a: fig. 90). Aunque en la lítica teotihuacana los grafemas de este tipo se presentan por ejemplo, esgrafiados en figuras zoomorfas y no anteceden a ninguna figura.

En ambas muestras antes mencionadas el personaje nombrado parece estar referido 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, el cual por el momento no es posible distinguir de un cargo 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 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 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 anteceditos 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 posibles grafemas en las paredes de vasijas de cerámica (Séjourné, 1966b: fig. 164). En algunos casos, se puede considerar que por medio de los grafemas que anteceden a figuras de personajes, reducidas por

medio de recursos de la sinécdoque, se registraron nombres personales; es el caso de algunas imágenes que se presentan en vasijas de cerámica (Séjourné, 1966b: 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 (1966b: figs. 79, 136, 156), esto último señala el problema pendiente de la definición del alcance social de la comunicación gráfica en Teotihuacan.

En el caso de la vasija con tocados de borlas de Teopancazco (Manzanilla, 2003a: 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: cuerpos 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 estaría relacionado con su distribución en el cuerpo, el vestido y el tocado, y que la significación debe haberse regido conforme a distintos códigos relacionados con las funciones del vestido como marcador de la identidad, tanto de grupos sociales, como de individuos. Potencialmente, algunos de esos 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.

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 rinden culto a un grafema que referiría 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 y de las referencias a deidades por medio del mero registro de sus nombres.

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 elites administrativas (Contel, 2008; Manzanilla, 2008). Al parecer, muchos de los signos gráficos relacionados con ese 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 atestiguados en la pintura mural. Es el caso de las secuencias de ofrendantes que rendirían 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 de la figura central permitiría identificar al objeto de culto, aunque no sería la identificación de 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 IMÁGENES LOCATIVAS

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 (Pasztor, 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, y en ocasiones podría estar presente el recurso de la sinécdoque.

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 asociadas a objetos o figuras antropomorfas y zoomorfas, al parecer, se usarían 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: 18-19).

Aunque en la distinción de Colas se confunden combinatorias con base icónica, con organizaciones de signos cuyo aspecto referencial se fundamentaría en principios simbólicos, sus observaciones acerca de diferentes patrones de organización de signos infijos y afijos en las volutas son atinadas. Con antecedentes en los trabajos de Barthel (1982, 1987); Langley (1986) y Pasztory (1988a), 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). Coincidió 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 combinarían recursos simbólicos e icónicos.

En las volutas de los ofrendantes parecerían presentarse en ocasiones grafemas y también referencias a temas del ritual religioso y del ritual cívico, logradas por otros medios. No hay una distinción entre lo cívico y lo religioso en el caso de las imágenes de los murales con el tema de los ofrendantes, y esos 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. Al parecer el uso de grafemas en las volutas sería poco frecuente.

OTRA CLASE COMPOSITIVA: LOS LLAMADOS EMBLEMAS

En el presente trabajo se definió una clase compositiva teotihuacana que, al parecer, estaría especializada en la referencia a nombres de lugar, nombres individuales y teónimos, por medio del registro icónico de rasgos diagnósticos, ya fuera del personaje, o del lugar al cual se referiría. 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).

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, sin embargo, es posible adelantar que el surgimiento de varias figuras en el repertorio teotihuacano general no coincide con las

observaciones hechas a partir de la pintura mural (Valdez, en prensa), por parte de Magaloni (1995) y Lombardo (1995).

El surgimiento de una figura en la plástica teotihuacana no equivale al surgimiento de un grafema identificado con esa figura, los grafemas se distinguen 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 pudo haber un uso de grafemas en etapas más tempranas, la identificación más sólida de la aparición de estos 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 posibles grafemas, pero los contextos compositivos tempranos no aportan datos que permitan una identificación de la función de esos signos.

Catálogo de grafemas

A continuación se presenta un listado de signos cuyas réplicas se encuentran 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 a 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

GD? (VB 20 VASIJA 2012)

Incensario LV

GC (VB 21 PERFIL MAYA 2012)

Oztayahualco

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.

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”, *Arqueología*, núm. 22, pp. 3-15.
- Allain, Arianne** (2004), “La sculpture dans la civilisation de Teotihuacan”, *Tesis de Doctorado en Arqueología*, Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Paris.
- Altschul, Jeffrey H.** (1987), “Social Districts of Teotihuacan”, en Emily McClung de Tapia y E. Childs Rattray (eds.), *Teotihuacan. Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 191-217.
- Alleton, Vivianne** (2001), “El nombre propio en China entre escritura y oralidad”, en Anne-Marie Christin (comp.), *El nombre propio*, Barcelona, GEDISA, pp. 71-79.
- Angulo, Jorge** (1972), “Reconstrucción etnográfica a través de la pintura”, en *Teotihuacan: Octava Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de antropología, pp. 43-68.
- (1987), “Nuevas consideraciones sobre Tetitla y los llamados conjuntos departamentales”, en Emily McClung de Tapia y Evelyn Childs Rattray (eds.), *Teotihuacan, nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, Serie Antropológica 72, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 275-315.
- (1995), “Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo II Estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 65-186.
- (2008), “La Sierra de las Navajas en la pintura mural teotihuacana”, en Paul Schmidt, Edna Ortiz y Joel Santos (coords.), *Tributo a Jaime Litvak King*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 177-196.
- Armillas, Pedro** (1950), “Teotihuacán, Tula y los toltecas. Las culturas postarcaicas y pre aztecas del centro de México. Excavaciones y estudios 1922-1950”, *Runa: archivo para las ciencias del hombre*, vol. 1-2, núm. 3, pp. 37-70.

(1964), "Northern Mesoamerica", en Jesse Jennings y Edward Norbeck (eds.), *Pre-historic Man in the New World*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 291-232.

Aveleyra Arroyo de Anda, Luis (1963), *La estela teotihuacana de La Ventilla*, Cuadernos del Museo Nacional de Antropología I, México, Museo Nacional de Antropología/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Barba, Luis, Agustín Ortiz y Linda R. Manzanilla (2007), "Commoner Ritual at Teotihuacan, Central Mexico. Methodological Considerations", en Nancy Gonlin y Jon C. Lohse (eds.), *Commoner Ritual and Ideology in Ancient Mesoamerica*, Boulder, University Press of Colorado, pp. 55-82.

Barba, Luis, Beatriz Ludlow, Linda Manzanilla y Raúl Valadez (1987) "La vida doméstica en Teotihuacan: Un estudio interdisciplinario", *Ciencia y desarrollo*, núm. 77, pp. 21-32.

Barbour, Warren (1975), "The Figurines and Figurine Chronology of Ancient Teotihuacan, Mexico", tesis de Doctorado en Antropología, The University of Rochester, Nueva York.

(1993), "Host Figurines", en Kathleen Berrin y Esther Pasztory (eds.), *Teotihuacan, Art from the City of Gods*, San Francisco, Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco.

Barthel, Thomas (1982), "Veritable "Texts" in Teotihuacan Art?", *The Masterkey*, vol. 56, núm. 1, pp. 4-12.

(1987), "Deciphering Teotihuacan Writing", *Indiana 11*, núm. 9-18.

Batres, Leopoldo (1905), *Memoria que presenta Leopoldo Batres Inspector General y Conservador de los Monumentos Arqueológicos de la república Mexicana al XV Congreso Internacional de Americanistas que deberá reunirse en Quebec el Mes de Septiembre de 1906*, México, Imprenta de Fidencio S. Soria.

Benveniste, Émile (1979), *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI Editores.

Beramendi-Orosco Laura E., Galia Gonzalez-Hernandez, Jaime Urrutia-Fucugauchi, Linda R. Manzanilla, Ana M. Soler-Arechalde, Avto Goguitchaishvili, Nick Jarboe (2008), "High Resolution Chronology for the Mesoamerican Urban Center of Teotihuacan Derived From Bayesian Statistics of Radiocarbon and Archaeological Data", *Quaternary Research*, vol. 71, núm. 2, pp. 99-107.

Beristáin, Helena (1997), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.

Berlo, Janet C. (1989), "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, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 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*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 129-168.

- Bernal, Ignacio** (1963), *Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Bernal, Guillermo** (2008), “Cuevas y pinturas rupestres mayas. Tí’ikway-nal, en el lugar del abismo negro”, *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 93, pp. 35-40.
- Berrin, Kathleen** (1988), “Reconstructing Crumbling Walls: A Curator’s History of the Wagner Murals Collection”, en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, pp. 24-44.
- (1993), *Teotihuacan: Art from the city of the Gods*, en Berrin, Kathleen y Esther Pasztory (eds.) New York, Thames and Hudson-Fine Arts Museums of San Francisco.
- Betró, María** (1998), *Jeroglíficos egipcios. 580 signos para comprender el antiguo Egipto*, Madrid, Témpora Ediciones.
- Blanco, Alicia, Bernardo Rodríguez, Raúl Valadez** (2007), “El lobo mexicano (*Canis lupus baileyi*) en el contexto cultural prehispánico: los restos arqueozoológicos e iconografía”, *AMMVEPE*, vol. 18, no. 4, pp. 95-106.
- Blanton, Richard** (1994), *Houses and Households. A Comparative Study, Interdisciplinary Contributions to Archaeology*, Nueva York, Plenum Press.
- Blanton, Richard, Gary Feinman, Stephen Kowalewski y Peter Peregrine** (1996), “A Dual-Processual Theory for the Evolution of Mesoamerican Civilization”, *Current Anthropology*, vol. 37 núm 1, pp. 1-14.
- Bonte, Pierre y Miche Izard** (1991), *Dictionaire de l’Ethnologie et de l’Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Browder, Jennifer K.** (2005), “Place of the High Painted Walls: The Tepantitla Murals and the Teotihuacan Writing System”, Tesis de Doctorado en Antropología, California, University of California, Riverside.
- Butzer, Karl W.** (1989), *Arqueología –Una ecología del hombre: Método y teoría para un enfoque contextual*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- Cabrera, Rubén** (1987), “la secuencia arquitectónica del edificio de los Animales Mitológicas en teotihuacan”, en *Homenaje a Roimán Piña Chan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 349-371.
- (1995a) “Teopancazco, Casa Barrios o Del Alfarero”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 157-161.
- (1995b), “La cronología de los murales de Atetelco”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. XXVII-XXIX.

(1995c), “Amanalco. Barrio de las pinturas saqueadas”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 130-137.

(1995d), “Atetelco”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 202-256.

(1996), “Figuras glíficas de La Ventilla, Teotihuacan”, *Arqueología*, vol. 15, pp. 27-40.

(2000), “Teotihuacan Cultural Traditions Transmitted into the Post classic According to Recent Excavations”, en David Carrasco, Lindsay Jones et al. (eds.), *Mesoamerica’s Classic Heritage, from Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, University of Colorado Press, pp. 195-218.

(2001), “Cerámicas teotihuacanas con motivos iconográficos”, *Teotihuacan Notes: Internet Journal for Teotihuacan Archaeology and Iconography*, NOTES I-5., publicación html disponible en: <http://archaeology.asu.edu/teo/notes/RC/notesI_5.htm>, actualizada: agosto de 2015 (consultada: 4/8/2011).

(2002), “La expresión pictórica de Atetelco. Teotihuacan. Su significado con el militarismo y el sacrificio humano”, en María Elena Ruiz (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 137-164.

(2003), “Nuevos diseños iconográficos pintados sobre un piso en la Ventilla, Teotihuacan”, *La pintura mural prehispánica en México, Boletín Informativo*, núm. 18, pp. 22-29.

(2011), “El conjunto Arquitectónico de Atetelco. Excavaciones, estudios y resultados generales”, en Rubén Cabrera y Verónica Ortega (eds.), *Investigaciones recientes en el conjunto arquitectónico de Atetelco, Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 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], México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Cardona, Giorgio (1994), *Los lenguajes del saber*, Barcelona, GEDISA.

Caso, Alfonso (1942), “El paraíso terrenal en Teotihuacan”, *Cuadernos Americanos*, vol. 6, núm. 1, pp. 127-136.

(1960), “Glifos teotihuacanos”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XV, pp. 158-161.

(1966), “Dioses y signos teotihuacanos”, en *Onceava Mesa Redonda. Teotihuacan*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 249-279.

(1967), *Los calendarios prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Serie Cultura Náhuatl. Monografías 6).

Cazeneuve, Jean, “Sociología del Rito”, Buenos Aires, Amorrortu.

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, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Coe, Michael D. (1995), “On Not Breaking the Indus Code”, *Antiquity*, no. 69, pp. 393-395.

Colas, Pierre R. (2011), “Writing in Space: Glottographic and Semasiographic Notation at Teotihuacan”, *Ancient Mesoamerica*, núm. 1, vol. 22, pp. 13-25.

Conides, Cynthia y Warren Barbour (2002), “Tocados dentro del paisaje arquitectónico y social en Teotihuacan”, en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 411-430.

Contel, José (2008), “Tláloc y el poder: los poderes del dios de la tierra y de la lluvia,” en Guilhem Olivier (coord.), *Símbolos de poder en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 325-356.

Corona, Eduardo (2002), “Territorio y Estado en Teotihuacan. los topónimos de Techinantitla.”, en María Elena Ruiz (ed.), *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 371-394.

Cowgill, George (1983), “Rulership and the Ciudadela: Political Inferences from Teotihuacan Architecture”, en Richard Leventhal y Alan Kolata (eds.), *Civilization in the Ancient Americas: Essays in Honor of Gordon R. Willey*, Cambridge, University of New Mexico Press y Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, pp. 313-343.

(1992a), “Teotihuacan Glyphs and Imaginery in the Light of Some Early Colonial Texts”, en Janet Berlo (ed.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan. A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Washington D.C, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, pp. 231-246.

(1992b), “Social Differentiation at Teotihuacan”, en Diane Z. Chase y Arleen F. Chase (eds.), *Mesoamerican Elites. An Archaeological Assessment*, Norman, University of Oklahoma Press, pp. 206-220.

(1996), “The Central Mexican Highlands from the Rise of Teotihuacan to the Decline of Tula”, en R. E. W. Adams y M. J. MacLeod (eds.), *Mesoamerica, The Cambridge History of*

the Native Peoples of the Americas, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 250-317.

(2008), “Cerámica de Teotihuacan”, *Artes de México*, núm. 88, pp. 1-80.

Croissier, Michelle Marion (2007), “Excavaciones en la Estructura TL5 (N1W6) en el Barrio de Oaxaca, Teotihuacán”, informe de FAMSI, publicación html disponible en: <<http://www.famsi.org/reports/01068>> actualizada: agosto de 2015 (consultada: 9/12/2014).

Coulmas, Florian (1996), *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*, Oxford, Blackwell Publishers.

Cyphers, Ann (1990), “Figurillas femeninas del Preclásico en Chalcatzingo”, *Arqueología*, núm. 3, pp. 209-224.

Davoust, Michel (2001), “Los glifos nominales de los personajes históricos mayas del periodo clásico”, en Anne-Marie Christin (comp.), *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona, GEDISA, pp. 81-106.

De la Fuente, Beatriz (coord.) (1995), *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacan*, 2 tomos, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas.

(1995a), “Conjunto del Sol”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 58-79.

(1995b), “Oztoyahualco. Casa de las Águilas”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 345-346.

(1995c), “Tepantitla”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 139-155.

(1995d), “Yayahuala”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 343-344.

(1995e), “Zacuala”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 321-342.

(1995f), “Tetitla”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 259-312.

(1995g), “Los murales repatriados de la Colección Christensen en Melbourne, Australia”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*

Tomo I Catálogo, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 361-364.

Delgado Rubio, Jaime, Rubén Cabrera Castro y Raúl Valadez Azúa (2014), “El origen temprano del brasero tipo teatro en Teotihuacan”, *Arqueología* 48, pp. 96-109.

Delgado Rubio, 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 Rubio, Jaime y Rubén Cabrera (En prensa), “Los orígenes tempranos de La Ventilla, crónica de un hallazgo”, *Arqueología*.

Derrida, Jacques (1978), *De la gramatología*, México, Siglo XXI.

Díaz, Ana Guadalupe (2008), “Huellas de una cronogénesis. Propuesta de identificación de los murales teotihuacanos conocidos como estructuras arquitectónicas”, *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, vol. XXX, pp. 5-32.

Duque, Sonsoles (2003), “Pintura mural de La Ventilla”, en Carlos Serrano (coord.), *Contextos arqueológicos y Osteología del barrio de La Ventilla. Teotihuacan (1992-1994)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 77-79.

(En prensa) “El lenguaje de los signos pictóricos en los murales de la unidad Patio Jaguares”.

Eco, Umberto (1975), “Tratado de semiótica general, Barcelona”, Lumen.

(1979), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.

(1997), *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.

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*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, pp. 1-25.

William Fash, Alexandre Tokovinine y Bárbara Fash, “The House of New Fire at Teotihuacan and its Legacy in Mesoamerica”, en **William Fash y Leonardo López Luján** (eds.), *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 2009), pp. 201-224.

Fonseca, Enah Montserrat (2008), “Figurillas: identidades reconocidas, relaciones establecidas”, Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Francastel, Pierre (2002), “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo”, en Desiderio Navarro (trad.), *Image 1*, La Habana, Casa de las Américas/Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos/Embajada de Francia en Cuba, pp. 1-16.

- Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker** (1993), *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*, New York, William Morrow & Co.
- Galarza, Joaquín** (1980), *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-náhuatl*, México, Archivo General de la Nación.
- Gamio, Manuel** (1979) [1922], *La población del Valle de Teotihuacan. Arquitectura y Escultura*, Edición Facsimilar, México, Instituto Nacional Indigenista.
- García-Des-Lauriers, Claudia** (2000), "Trappings of Sacred War: The Warrior Costume of Teotihuacan", Tesis de Maestría en Historia del Arte, University of California, Riverside.
- (2008), "The "House of Darts". The Classic Period Origins of Tlachcalco", *Mesoamerica Voices*, núm. 3, pp. 25-52.
- Gazzola, Julie** (2004), "Una propuesta sobre el proceso, factores y condiciones del colapso de Teotihuacan", *Dimensión Antropológica*, vol. 31, pp. 7-57.
- Gelb, Ignace** (1994), "Historia de la Escritura", Madrid, Alianza Universidad.
- (1989), *The Art of Ruins: Adela Breton and the Temples of Mexico*, en Giles, Sue y Jennifer Stewart (eds.), Bristol, Reino Unido, Bristol Museum and Art Gallery.
- Giral Sancho, Nadia** (2009), "Los cánidos en el arte teotihuacano (Primera Parte). Perros en la iconografía de Teotihuacan", *AMMVEPE*, núm. 5, vol. 20, pp. 116-122.
- (2010), "Las representaciones iconográficas de cánidos prehispánicos en el acervo de la Fundación Cultural Armella Spitalier", *Anales del Museo de América* 10, núm. 18, pp. 77-98.
- Goldsmith, Kim C.** (2000), "Forgotten Images: A Study of the Ceramic Figurines From Teotihuacan, Mexico", Tesis de Doctorado en Arqueología, University of California, Riverside.
- (2001), "Forgotten Images: A Study of the Ceramic Figurines from Teotihuacán, México", documento html disponible en: <<http://www.famsi.org/reports/97043/index.html>> actualizada: agosto de 2015 (consultada: 11/2/2012).
- Gómez Chávez, Sergio** (2000), "La Ventilla, un barrio de la antigua ciudad de Teotihuacán", Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Gómez Chávez, Sergio y Eduardo Ramos Cruz** (1995), "Sector 3", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.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.), *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos*

humanos de la antigua Teotihuacan, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, pp. 81-147.

Gómez Chávez, Sergio, Julie Gazzola y Jaime Núñez (2004), “Nuevas ideas sobre el juego de pelota en Teotihuacan”, en María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 165-199.

Gómez Chávez, Sergio y Román Padilla (1998), “Correlación cronológica de la pintura mural en tres conjuntos arquitectónicos de La Ventilla, Teotihuacán”, en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los ritmos de cambio en Teotihuacán, reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica 366), pp. 201-221.

Greimas, Algirdas y Joseph Courtés (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica V, Gredos, 1982.

Grove, David y Susan D. Gillespie (2002), “Middle Formative Domestic Ritual at Chalcatzingo, Morelos”, en Patricia Plunket (ed.), *Domestic Ritual in Ancient Mesoamerica*, Monograph 46, Los Angeles, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles, pp. 11-19.

Grupo μ (1993), *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra.

Halliday, Michael A. K. (1982), *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, México, Fondo de Cultura Económica.

Halliday, Michael A.K. y Ruqaiya Hassan (1976), *Cohesion in English*, Londres, Longman.

Harris, Roy (1996), *Signs of Writing*, Londres, Routledge.

(2000), *Rethinking Writing*, Londres, The Athlone Press.

Hassig, Ross (1988), *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control*, Norman, University of Oklahoma Press.

Headrick, Annabeth (2007), *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City*, Austin, University of Texas Press.

Hegmon, Michelle (1998), “Technology, Style, and Social Practices: Archaeological Approaches”, en Miriam T. Stark (ed.), *The Archaeology of Social Boundaries*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, pp. 264-280.

Helmke, Christophe y Jesper Nielsen (2014), “If mountains could speak: Ancient toponyms recorded at Teotihuacan, Mexico”, en Christophe Helmke y Jarosław Ćwikliński (eds.), *Mesoamerican Writing Systems. Contributions in New World Archaeology*, vol. 7, Cracovia, Polish Academy of Arts and Sciences.

- Helmke, Christophe y Jesper Nielsen** (2015), "The Defeat of the Great Bird in Myth and Royal Pageantry: A Mesoamerican Myth in a Comparative Perspective", *Comparative Mythology*, vol. 1, pp. 23-60.
- Helmke, Christophe y Nielsen, Jesper** (En prensa), "Las montañas y su papel en la antigua toponimia de Teotihuacan, México", en Nikolai Grube e Ingrid Kummels (coords.), *Teotihuacan: Medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses*, s.p.
- 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, publicación PDF disponible en: <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> actualizada: agosto de 2015 (consultada: 9/12/2014).
- Hermann Lejarazu, Manuel** (2008), "Los nombres personales en los códices mixtecos. Una análisis lingüístico e iconográfico", en Sebastián van Doesburg (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, México, Fondo Editorial del Instituto Estatal de Educación Pública en Oaxaca.
- Hernando, Almudena** (2002), *Arqueología de la identidad*, Madrid, Akal.
- 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.
- (1982), "Mito, simbolismo e iconografía en la fundación de México Tenochtitlan", Tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, México.
- (1988), "Black Magic: Obsidian in symbolism and Metaphor", en Kathryn Josserand y Karen Dakin (eds.), *Smoke and Mist: Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, Oxford, BAR International series 402, pp. 217-236.
- (2000), *El Templo Mayor de Tenochtitlán en la obra de Fray Diego Durán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Hilier, B. Hanson** (1984), *The Social Logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hjelmlev, Louis** (1974), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos.
- Hodik, Barbara** (1974), "The Teotihuacan Craftsman as Dreamer, Maker, and Reflector: A Descriptive and Stylistic Analysis of Formative and Classic Period Figurines", Tesis de Doctorado, Departamento de Educación Artística, The Pennsylvania State University.
- Hopkins, Mary R.** (1987), "An Explication of the Plans of Some Teotihuacan Apartment Compounds", en Emily McClung de Tapia y Evelyn Childs Rattray (eds.), *Teotihuacan*,

nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 369-388

Houston, Stephen D. (2004), "Writing in Early Mesoamerica", en Stephen D. Houston (ed.), *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 274-309.

Houston, Stephen D. y David Stuart (1998), "The Ancient Maya Self. Personhood and Portraiture in the Classic Period", *RES*, núm.33, pp. 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*, vol. 174, pp. 269-283.

Hymes, Dell H. (1972), "Models of the interaction of language and social life", en John J. Gumperz y Dell Hymes (eds.), *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*, Nueva York, Holt, pp. 35-71.

(1989), "Ways of speaking", en Richard Bauman y Joel Sherzer (eds.), *Explorations in the ethnography of speaking*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 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, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México.

Jakobson, Roman (1985), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Editorial Planeta.

Jarquín Pacheco, Ana María y Enrique Martínez Vargas (1982), "Las excavaciones en el Conjunto 1D", en Cabrera Castro, R., I. Rodríguez y N. Morelos (coords.), *Memoria del Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82*, México, INAH, Colección Científica, núm. 132.

Jiménez, Rocío (2008), "Buscando las Identidades. Un análisis comparativo e iconográfico en las figurillas del Barrio de Teopancazco", Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Johansson, Patrick (2004), *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.

Jones, Lindsay (ed.) (2005), *Encyclopedia of Religion*, vol. 3 y vol. 11, Farmington Hills, MI, Macmillan Reference USA.

Juárez, Alberto (2006), "El desarrollo arquitectónico de Totometla en el marco del sistema urbano de Teotihuacan", Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Juárez, Alberto y Elizabeth Ávila (1995), "Totómetla", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 347-360.

- Kaufman, Terrence** (2001), *Language History and Language Contact in Pre-Classic Meso-America, with Special 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", *Visible Language*, núm. 1, vol. XVI, pp. 39-48.
- King, Timothy y Sergio Gómez** (2004), "Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan", en María Elena Ruiz y Arturo Pascual (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos, propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 201-244.
- Kolb, Charles** (s.f), "Commercial aspects of Classic Teotihuacan Period «Thin Orange Wares»", en Barry L. Isaac, (ed.), *Economic Aspects of Prehispanic Highland*, Research in Economic Anthropology, 2, Greenwich, JAI Press, pp. 155-206.
- Kolb, Charles** (1995), "Teotihuacan Period Figurines: A Typological Classification, their Spatial and Temporal Distribution in the Teotihuacan Valley", en William Sanders (ed.), *The Teotihuacan Valley Project, Final Report – Volume 3: The Teotihuacan period Occupation of the Valley, Part 2: Artifact Analyses*, Occasional Papers in Anthropology, núm. 20, Pennsylvania, Matson Museum of Anthropology-The Pennsylvania State University-University Park, pp. 275-465.
- Kristeva, Julia** (2007), "Acerca de Iuri Lotman", *Entretextos, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 10, documento html disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre10/krsteva.html> actualizada: agosto de 2015 (consultada: 9/12/2014).
- Kroster, Paula y Evelyn Rattray** (1980), "Manufactura y distribución de tres grupos cerámicos de Teotihuacan", *Anales de Antropología I. Arqueología y Antropología Física*, vol. XVII, pp. 91-104.
- Kubler, George** (1962), *Art and Architecture of Ancient America*, Baltimore, Penguin Books (Pelican History of Art no. 21).
- Kubler, George** (1967), *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology Number Four, Washington D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University Press,
- (1983), *Arte y arquitectura en la América precolonial. Los pueblos mexicanos, mayas y andinos*, Madrid, Cátedra.
- Lacadena, Alfonso** (2003), "Regional Scribal Traditions, Methodological Implications for the Decipherment 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 Barry L. Isaac, (ed.), *Economic Aspects of Prehispanic Highland Mexico*, Research in Economic Anthropology, 2, Greenwich, JAI Press, pp. 207-222.

Langley, James C. (1986), *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, Oxford, B.A.R. (International Series 313).

(1997), "Teotihuacan Incensarios: The 'V' Manta and its Message", *Teotihuacan Notes: Internet Journal for Teotihuacan Archaeology and Iconography*, Notes 1-3, documento html disponible en: <file:///localhost/E:/Documents%20and%20Settings/linx/Escritorio/Resultados%20de%20la%20Búsqueda%20de%20imágenes%20de%20Google%20de%20http%20archaeology.asu.edu_teo_notes_JL_Fig5.jpg.htm>, actualizada: agosto de 2015 (consultada 12/11/2012).

(2002), "Teotihuacan Notation in a Mesoamerican context: likeness, concept and metaphor", en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 275-301.

(2009), *Teotihuacan: murals and meaning*, The Canadian Society for Mesoamerican Studies, documento html disponible en: <<http://www.csms.ca/Teo%20Mural%20and%20meaning/Teo%20Mur%20Mean.htm>>, actualizada: septiembre de 2009 (consulta: 9/12/2014).

Lévi-Strauss, Claude (1982), *The Way of the Masks*, Seattle, University of Washington Press.

Lombardo, Sonia (1995), "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 3-64.

López Austin, Alfredo (1989), *Teotihuacan*, Madrid, El Equilibrista.

(1990), *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, México, Alianza Editorial Mexicana.

López Luján, Leonardo, Laura Filloy, Barbara Fash, William L. Fash y Pilar Hernández (2004), "La destrucción del cuerpo: el cautivo de mármol de Teotihuacan", *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 65, pp. 54-59.

Lotman, Luri (1996), "El texto y el poliglotismo de la cultura", en Desiderio Navarro (ed.), *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, pp. 83-90.

(1996), "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", en Desiderio Navarro (ed.), *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, pp. 77-82.

(1998), "Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial", en Desiderio Navarro (ed.), *La semiosfera II: semiótica de la cultura, el texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra, pp. 11-24.

Luna, Elizabeth, Alejandra Vigueras, Gloria Báez (2005), *Diccionario básico de lingüística*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas.

Magaloni, Diana (1995), “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y Técnica”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo II Estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 187-225.

Manzanilla, Linda R. (1986), “Introducción”, en Linda R. Manzanilla (ed.), *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 9-18.

(1988-1989), “The Study of Room Function in a Residential Compound at Teotihuacan, Mexico”, *Origini, Giornate in onore di Salvatore Maria Pusigli*, núm. 14, pp. 175-186.

(1993), *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, 2 volúmenes, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas.

(1996), “Corporate groups and domestic activities at Teotihuacan”, *Latin American Antiquity*, vol. 7, núm. 3, pp. 228-246.

(2000), “Noticias. Hallazgo de dos vasijas policromas en Teopancazco, Teotihuacan”, *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 44, pp. 80.

(2001), “Agrupamientos sociales y gobierno en Teotihuacan, centro de México”, en Andrés Ciudad Ruiz, Ma. Josefa Iglesias, María del Carmen Martínez (eds.), *Reconstruyendo la ciudad maya. El urbanismo en las sociedades antiguas*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mesoamericanos, núm. 6, Sociedad Española de Estudios Mayas, pp. 461-482.

(2001a), “Nuevos datos sobre la cronología de Teotihuacan. Correlación de técnicas de fechamiento”, ponencia presentada en el V Coloquio Pedro Bosch Gimpera. Cronología y periodización de Mesoamérica y el norte de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas.

(2001b), “Gobierno corporativo en Teotihuacan: una revisión del concepto “palacio” aplicado a la gran urbe prehispánica”, *Anales de Antropología*, núm. 35, pp. 157-190.

(2002), “Living with the Ancestors and Offering to the Gods. Domestic Ritual in Teotihuacan”, en Patricia Plunket (ed.), *Domestic Ritual in Ancient Mesoamerica*, Los Angeles, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles, pp. 43-52.

(2003a), “Teopancazco: un conjunto residencial teotihuacano”, *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 64, pp. 50-53.

- (2003b), "Social Identity and Daily Life at Classic Teotihuacan", en Julia A. Hendon y Rosemary A. Joyce (eds.), *Mesoamerican archaeology: theory and practice*, Global Studies in Archaeology, Blackwell Publishing, 124-147.
- (2004), "Bone and antler artifact analysis. A case study from Teotihuacan, Mexico", Symposium: "Craft Production at Terminal Formative and Classic Period Teotihuacan, Mexico", Oralia Cabrera y Kristin Sullivan (org.), *2004 Annual Meeting of the Society for American Archaeology*, Montreal, Canadá, 3 de abril del 2004.
- (2005), Curso "Arqueología del ámbito doméstico: propuestas metodológicas", Posgrado en Antropología, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2006a), "Proyecto: Teotihuacan: elite y gobierno. Excavaciones en Xalla y Teopanazgo", *Boletín del Consejo de Arqueología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (2006b), "Estados corporativos arcaicos. Organizaciones de excepción en escenarios excluyentes", *Cuicuilco*, nueva época, vol. 13, núm. 36, pp. 13-45.
- (2007a), "Las "casas" nobles de los barrios de Teotihuacan. Estructuras exclusionistas en un entorno corporativo", en *Memoria 2007*, México, El Colegio Nacional, pp. 485-502.
- (2007b), "La unidad doméstica y las unidades de producción, propuesta interdisciplinaria de estudio", en *Memoria 2007*, México, El Colegio Nacional, pp. 447-483.
- (2008), "La iconografía del poder en Teotihuacan", en Guilhem Olivier (coord.), *Símbolos de poder en Mesoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 111-131.
- (2009a), "Introduction. Mesoamerican Domestic Structures, Compounds, and Neighborhoods", en Linda R. Manzanilla y Claude Chapdelaine (eds.), *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity*, Memoirs of the Museum of Anthropology, University of Michigan, Number 46, Studies in Latinamerican Ethnohistory & Archaeology, Joyce Marcus (editor general), volumen VII, Ann Arbor, pp. 3-5.
- (2009b), "Corporate Life in Apartment and Barrio Compounds at Teotihuacan, Central Mexico. Craft Specialization, Hierarchy, and Ethnicity", en Linda Manzanilla y Claude Chapdelaine (eds.), *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity*, Memoirs of the Museum of Anthropology, University of Michigan, Number 46, Studies in Latinamerican Ethnohistory & Archaeology, Joyce Marcus (editor general), volumen VII, Ann Arbor, pp. 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", *Anales de Antropología*, núm. 45, pp. 9-32.
- (2012), "Teopanazgo, un centro de barrio multiétnico de Teotihuacan", en Linda R. Manzanilla (ed.), *Estudios arqueométricos del centro de barrio de Teopanazgo en Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 17-66.

- Manzanilla, Linda R. (ed.)** (1993), *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Manzanilla, Linda R., Mario Millones y Magalí Civera** (1999), “Los entierros de Oztoyahualco”, en Linda Manzanilla y Carlos Serrano (eds.), *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses. Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, pp. 247-283.
- Manzanilla, Linda y Luis Barba** (1990), “The Study of Activities in Classic Households. Two Case Studies from Coba and Teotihuacan”, *Ancient Mesoamerica*, núm. 2, pp. 299-307.
- 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 Linda R. Manzanilla y Kenneth Hirth (eds.), *La producción artesanal y especializada en Mesoamérica. Áreas de actividad y procesos productivos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 59-85.
- Marcus, Joyce** (1992), *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press.
- (1996), “The Importance of Context in interpreting Figurines”, *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 6, núm. 2, pp. 285-291.
- (1998), *Women’s ritual in formative Oaxaca: figurine-making, divination, death, and the ancestors*, Michigan, University of Michigan-Museum of Anthropology.
- McClung, Emily** (1989), “El amamalócotl en el arte teotihuacano”, *Antropológicas* 3, pp. 29-37.
- Mercado, José Luis y Jorge Luis Martínez** (1995), “Sector 1”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 164-172.
- Miller, Arthur** (1973), *The Mural painting of Teotihuacan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- (1978), “A Brief Outline of the Artistic Evidence for Classic Period Cultural Contact between Maya lowlands and Central Mexican Highlands”, en Esther Pasztory (ed.), *Middle Classic Mesoamerica: A.D. 400-700*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 63-70.
- Miller, Mary y Karl Taube** (1997), *An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, Londres, Thames & Hudson Ltd.
- Millon, Clara** (1973), “Painting, Writing and Politics in Teotihuacan, Mexico”, *American Antiquity*, vol. 38, núm. 3, pp. 294-314.

(1988a), "A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle University of Washington Press, pp. 114-133.

(1988b), "Maguey bloodletting ritual", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, pp. 195-205.

(1988c), "Coyote with Sacrificial Knife", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, pp. 207-217.

Millon, René (1966a), "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*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 8-11.

(1966b), "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, pp. 57-78.

(1973), *Urbanization at Teotihuacan, Mexico. The Teotihuacan Map: volume one. The Teotihuacan Map. Part one: Text*, Austin y London, University of Texas Press.

(1974), "The Study of Urbanism at Teotihuacan, Mexico", en Norman Hammond (ed.), *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, Austin, University of Texas, pp. 335-362.

(1976), "Social Relations in Ancient Teotihuacan", en Eric R. Wolf (ed.), *The Valley of Mexico. Studies in Prehispanic Ecology and Society*, Albuquerque, School of American Research Book, University of New Mexico Press, pp. 205-248.

(1981), "Teotihuacan: City, State, and Civilization", en Victoria R. Bricker (ed.), *Handbook of Middle American Indians*, Supplement, vol. 1, Austin, University of Texas Press, pp. 198-243.

(1988), "Where Do They All Come From? The Provenance of the Wagner Murals from Teotihuacan", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, pp. 78-113.

(1991), "Descubrimiento de la procedencia de las pinturas murales saqueadas con representaciones de personajes que llevan el Tocado de Borlas", en Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez y Noel Morelos (coords.), *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 185-192.

(1992), "Teotihuacan Studies: From 1950 to 1990 and Beyond", en Janet C. Berlo (ed.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 339-419.

(1993), "The Place Where Time Began: An Archaeologist's Interpretation of What Happened in Teotihuacan History", en Kathleen Berrin y Esther Pasztory (eds.), *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, San Francisco, Thames and Hudson and the Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 17-43.

Millon, Rene (ed.) (1994), *Mortuary practices and Skeleton remains at Teotihuacan*, Salt Lake City, University of Utah Press.

Millon, Rene, Bruce Drewitt y George Cowgill (1973), *The Teotihuacan Map Part Two: Maps*, Austin, University of Texas Press.

Millon, René y Saburo Sugiyama (1991), "Concentración de pinturas murales en el Conjunto Arquitectónico Grande, al este de la Plaza de la Luna", en Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez y Noel Morelos (coords.), *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 211-232.

Moore, Frank (1966), "An excavation at Tetitla", *Mesoamerican Notes*, 7-8, pp. 62-85.

Morales, Pedro, Edith Cienfuegos, Francisco Javier Otero, Linda R. Manzanilla, Raúl Valadez y Bernardo Rodríguez (2010), "Estudio de la paleodieta empleando isótopos estables de los elementos carbono, oxígeno y nitrógeno en restos humanos encontrados en el barrio teotihuacano de Teopancazco", ponencia presentada en la *Reunión Anual 2010 de la Unión Geofísica Mexicana*, Puerto Vallarta, 12 de noviembre del 2010.

Nava, Felipe y María Elena Ruiz (1995), "Sector 4," en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo I Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 195-202.

Navarijo, Lourdes (1995), "La presencia de las aves en la pintura mural teotihuacana" en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan Tomo II Estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 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", *PARI Journal*, vol. 4, núm. 6, pp. 1-8.

Nielsen, Jesper y Christophe Helmke (2008) "Spearthrower Owl Hill: A Toponym at Atetelco, Teotihuacan", *Latin American Antiquity*, vol. 19, núm. 4, pp. 459-474.

Nielsen, Jesper y Christophe Helmke (2011), "Reinterpreting the Plaza de los Glifos, La Ventilla, Teotihuacan", *Ancient Mesoamerica*, núm. 22, pp. 345-370.

Noguera, Eduardo (1962), "Nueva clasificación de figurillas del Horizonte Clásico". *Cuadernos Americanos*, no. 5., pp. 127-150.

- Ortiz Butrón, Agustín** (1990), "Oztoyohualco: Estudio químico de los pisos estucado de un conjunto residencial teotihuacano para determinar áreas de actividad", tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Ortiz Butrón, Agustín y Luis Barba** (1993), "Capítulo 13. La química en los estudios de áreas de actividad", en Linda R. Manzanilla (ed.), *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 617-660.
- Ortiz Butrón, Agustín y Linda R. Manzanilla** (2003), "Indicadores arqueológicos de abandono y recuperación del conjunto habitacional teotihuacano de Oztoyahualco", *Trace*, núm. 43, pp. 77-83.
- Ortiz, Edith** (1992), "Unidad doméstica y área de culto. Oztoyahualco, Teotihuacan", Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- 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, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Panofsky, Erwin** (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- Paredes Cetino, Rodrigo Néstor** (2002), "Dos contextos acuáticos en el conjunto de la Ventilla" en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 431-458.
- Pascual Soto, Arturo** (1995), "Teotihuacan, los sustentos materiales de la comunicación", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo II Estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 291-324.
- (1990), "El poder militar como realidad y retórica en Teotihuacan", en Amalia Cardoz de Méndez (ed.), *Época Clásica: Nuevos Hallazgos, Nuevas Ideas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 181-204.
- (2006), *El Tajín: en busca de los orígenes de una civilización*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pasztor, Esther** (1972), "The Gods of Teotihuacan: A Synthetic Approach in Teotihuacan Iconography", en *Atti del XL Congresso degli Americanisti I*, Roma.
- (1976), *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, Nueva York Garland Publishing.
- (1988a), "Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, pp. 137-161.

(1988b), "A Reinterpretation of Teotihuacan and its Mural Painting Tradition", en Kathleen Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, Seattle, University of Washington Press, pp. 45-77.

(1992), "Abstraction and the Rise of an Utopian State at Teotihuacan", en Catherine Berlo (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 281-320.

(1997), *Teotihuacan: an experiment in living*, Norman, University of Oklahoma Press.

Paulinyi, Zoltan (1981), "Capitals in Pre-Aztec Central Mexico", en *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungarica* 35, Magyar Tudományok Akadémia, pp. 315-350.

(1995), "El pájaro del Dios Mariposa de Teotihuacan: Análisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6, pp. 71-110.

(2001), "Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el Estado teotihuacano", *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, núm. 1, pp.1-30.

(2006a), "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, año 12, núm. 24-25, pp. 47-62.

(2006b), "The "Great Goddess" of Teotihuacan: Fiction or Reality?", *Ancient Mesoamerica*, vol. 1, núm. 17, pp. 1-15.

(2007), "La tierra como ser viviente en el arte teotihuacano", *Indiana*, núm. 24, pp. 317-337.

(2011), "El universo del Dios Mariposa-pájaro en la pintura mural de Atetelco", en Rubén Cabrera y Verónica Ortega (eds.), *Investigaciones recientes en el conjunto arquitectónico de Atetelco, Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 18-33.

Peirce, Charles (1986), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

(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 John Deely (ed.), *Inteltext, Past Masters*.

Piña Chan, Román (1948), *Breve estudio sobre la funeraria de Jaina, Campeche*, México, Gobierno del Estado de Campeche.

(1963), "Excavaciones en el Rancho "La Ventilla", en Ignacio Bernal, *Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 50-52.

(2000), *El Mito de Quetzalcóatl*, México, Fondo de Cultura Económica.

Pope, Maurice (1999), *The Story of Decipherment. From Egyptian Hieroglyphs to Maya Script*, Londres, Thames and Hudson.

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", *Journal of Archaeological Science*, vol. 27, núm. 10, pp. 903–913.

Quintanilla, Patricia (1993), "Superposición de estructuras habitacionales en San Juan Teotihuacan", Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 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*, pp. 347-356.

Rattray, Evelyn (1987), "Los Barrios Foráneos de Teotihuacán", en Emily McClung de Tapia y Evelyn Rattray (eds.), *Teotihuacan: Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 243-274.

(1992), "Neutron Activation Analysis and Numerical Taxonomy of Thin Orange ceramics from the Manufacturing Sites of Rio Carnero, Puebla, Mexico", en H. Neff (ed.), *Chemical Characterization of Ceramic Pastes in Archaeology*, Madison, Prehistory Press, pp. 221-231.

(1997), *Entierros y ofrendas en Teotihuacan: excavaciones inventario y patrones mortuorios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas.

(2000) *Teotihuacan: Cerámica, Cronología y tendencias culturales*, University of Pittsburgh Memoirs in Latin American Archaeology, No. 13.

(2001), *Teotihuacan: cerámica, cronología y tendencias culturales*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

(2004), "Etnicidad en el Barrio de los Comerciantes, Teotihuacan, y su relación con Veracruz", en María Elena Ruiz Gallut y Arturo Pascual (eds.), *La costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 493-512.

Rattray, Evelyn y María Elena Ruiz (1980), "Interpretaciones culturales de La Ventilla, Teotihuacan", *Anales de Antropología. I Arqueología y Antropología Física*, vol. XVII, pp. 105-114.

Real Academia Española (1992), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

Reilly, Kent III (1994), "Cosmología, soberanismo y espacio ritual en la Mesoamérica del Formativo", en John Clark (ed.), *Los olmecas en Mesoamérica*, México, Citybank, pp. 238-259.

- Renfrew, Colin y Paul Bahn** (2007), *Arqueología: teorías, métodos y práctica*, Madrid, Ediciones Akal.
- Riego, Sandra** (2005), “Las figurillas cerámicas de Oztoyahualco 15B:N6W3, Teopancazco y Xalla. Análisis comparativo en tres conjuntos teotihuacanos”, Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Robb, Matthew** (2007), “The Spatial Logic of Zacuala, Teotihuacan”, en *6 th International Space Syntax Symposium. Istanbul*, Londres, Bartlett School of Graduate Studies, University College.
- Rodríguez Galicia, Bernardo** (2006), “Captura, preparación y uso diferencial de la ictiofauna encontrada en el sitio arqueológico de Teopancazco, Teotihuacan”, Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México.
- Rogers, Henry** (2005), *Writing Systems. A Linguistic Approach*, USA, UK, Australia, Blackwell Publishing.
- Roldán, Luz María** (2004), “Tlailotlacan: un barrio oaxaqueño en Teotihuacan”, Tesis de Licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Romero Noguero, Manuel** (1982), “Conjunto 1E”, en Rubén Cabrera Castro, Ignacio
- Rodríguez, et al.** (eds.), *Memoria del Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82*, México, INAH, Colección Científica, Arqueología, núm. 132, 1982, pp. 157-162.
- Rubio, Alonso** (2003), “Los entierros y las ofrendas de las excavaciones del Frente 2 de La Ventilla. Temporada 1992-1994”, en Carlos Serrano (coord.), *Contextos arqueológicos y osteología de La Ventilla, Teotihuacan (1992-1994)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 43-50.
- Ruiz Gallut, María Elena** (2003), “El lenguaje visual de Teotihuacán: un ejemplo de pintura mural en Tetitla”, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México.
- Ruiz, Julio** (s.f.), “*El Proyecto Arqueológico La Ventilla 1992-1994. Informe General de las Excavaciones del Frente II de La Ventilla*,” México, mecanoscrito inédito.
- Sahagún, Bernardino de** (2000), *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 3 vols., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien De México.
- Salazar, Ponciano** (1966), “Interpretación del altar central de Tetitla, Teotihuacan”, *Boletín INAH*, núm. 4, pp. 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, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México.

Sampson, Geoffrey (1985), *Writing Systems. A Linguistic Introduction*, Stanford University Press, Stanford.

Saussure, Ferdinand de (1967), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires Losada.

Schele, Linda y David Freidel (1990), *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*, Nueva York, Quill & Morrow.

Scott, Sue (1994), "Terracotta Figurines from Ancient Teotihuacan: Typology and Iconographic Themes", Tesis de doctorado, Institute of Archaeology, University College, Londres.

(2001), *The Corpus of Terracotta Figurines from Sigvald Linné's Excavations at Teotihuacan, Mexico (1932 & 1934-35) and Comparative Material*, Estocolmo, The National Museum of Ethnography (Monograph Series 18).

Sebeok, Thomas (1991), "¿En qué sentido es el lenguaje un sistema modelizante primario?", *Ad-Versus*, II, 2-3, Roma-Buenos Aires: 23-31.

Séjourné, Laurette (1956), "Estudio del material arqueológico de Atetelco, Teotihuacán", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, XIV, pp. 15-23.

(1959a), *Un palacio en la ciudad de los dioses Teotihuacan*, México, Fondo de Cultura Económica.

(1959b), "Las Figurillas de Zacuala y los textos nahuas", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 1, pp. 43-57.

(1962), *El Universo de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica.

(1966a), *El lenguaje de las formas*, México, Fondo de Cultura Económica.

(1966b), *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, México, Fondo de Cultura Económica.

(1966c), *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*, México, Siglo XXI.

(1970), *Arqueología e historia del Valle de México 1. Culhuacán*, México, Siglo XXI.

(1976), *Antiguas culturas precolombinas*, México, Siglo XXI.

(1994), *Teotihuacan. Capital de los toltecas*, México, Siglo XXI.

Seler, Eduard (1992), "The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands", en Eric S. Thompson y Francis B. Richardson (eds.), *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. III, Culver City, Labyrinthos, pp. 180-267.

Sempowski, Martha L. (1987), "Differential mortuary treatment: its implications for social status at three residential compounds in Teotihuacan", en Evelyn Ratray y Emily McClung (eds.), *Teotihuacan. Nuevos datos, nuevas síntesis y nuevos problemas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 115-131.

- Serra Puche, Mari Carmen** (1971), "Un experimento en el sistema de taxonomía numérica aplicado a las "cabecitas de Teotihuacan", Tesis profesional, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- (1998), *Xochitecatl*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala.
- Slater, Donald A.** (2011), "Power materialized: the dart-thrower as a pan-Mesoamerican status marker", *Ancient Mesoamerica*, vol. 22, núm. 01, pp. 371-388.
- Sload, Rebecca** (1987), "The Great Compound: A Forum for Regional Activities", en Emilie McClung de Tapia y Evelyn Childs Rattray (eds.), *Teotihuacan. Nuevos datos, nuevas síntesis y nuevos problemas*, México, UNAM, pp. 219-241.
- Smith, Mary E.** (1973), *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Smith, Robert** (1987), "A Ceramic Sequence From the Pyramid of the Sun Teotihuacan, Mexico", *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, vol. 75, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- 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", *Earth Planets Space*, vol. 58, núm. 10, pp. 1433-1439.
- Solís-Pichardo, Gabriela, Peter Schaaf, Linda R. Manzanilla y Becket Lailson** (2010), "Isótopos de Sr aplicados a estudios de migración en Teopancazco: la relación entre dientes, huesos, plantas, suelos y rocas", ponencia presentada en la *Reunión Anual 2010 de la Unión Geofísica Mexicana*, Puerto Vallarta, 12 de noviembre del 2010.
- Spence, Michael** (1989), "Excavaciones recientes en Tlailotlacan, el barrio oaxaqueño de Teotihuacan, *Arqueología*, núm. 6, pp. 81-104.
- (1992), "Tlailotlacan, a Zapotec Enclave in Teotihuacan", en Janet C. Berlo (ed.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan, A Symposium at Dumbarton Oaks 8th and 9th October 1988*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, pp. 59-88.
- (1998), "La cronología de radiocarbono de Tlailotlacan", en Rosa Brambila y Rubén Cabrera (coords.), *Los Ritmos de cambio en Teotihuacán: reflexiones y discusiones de su cronología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica 366), pp. 283-298.
- (2002), "Domestic Ritual in Tlailotlacan, Teotihuacan", en Patricia Plunket (ed.), *Domestic Ritual in Ancient Mesoamerica*, Monograph 46, Los Angeles, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California.
- Spence Michael y Evelyn Rattray** (2002), "Los dibujos esgrafiados de la cerámica teotihuacana", en María Elena Ruiz Gallut (ed.), *Ideología y Política a través de materiales*,

imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 101-115.

Spencer, Charles y Elsa Redmond (2004), "Primary State Formation in Mesoamerica", *Annual Review of Anthropology*, vol. 33, pp. 173-199.

Spicer, Edward (1966), "The process of cultural enclavement in Middle America", Sevilla, XXXVI, Congreso Internacional de Americanistas, pp. 267-279.

Starr, Frederick (1894), "Notes on Mexican Archaeology. The Painted House at San Juan Teotihuacan", *Bulletin*, núm. 1, pp. 3-16.

Sugiyama, Saburo (1995), "Mass Human Sacrifice and Symbolism of the Feathered Serpent Pyramid in Teotihuacan, Mexico", Tesis de Doctorado en Arqueología, Univesidad Estatal de Arizona, Tucson.

(2002), "Militarismo plasmado en Teotihuacan", en María Elena Ruiz (ed.), *Ideología y Política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 185-212.

(2005), *Human Sacrifice, Militarism, and Rulership Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan*, Cambridge, Cambridge University Press.

Taube, Karl A. (1985), "The Classic Maya maize God: A Reappraisal", en Merle Greene Robertson (ed.), *Fifth Palenque Round Table*, San Francisco Pre-Columbian Art Research Institute, pp. 171-181.

(1992), *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

(2000), "The Writing System of Ancient Teotihuacan", *Ancient America*, vol. 1, pp. 1-56.

(2001), *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Washington D.C, Dumbarton Oaks (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, núm. 32, Robert Woods Bliss Collection of Pre-Columbian Art).

(2003), "Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan", en Geoffrey E. Braswell (ed.), *Teotihuacan and the Maya. Reinterpreting Early Classic Maya Interaction*, University of Texas Press, Austin, pp. 273-314.

(2004), "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 45, pp. 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*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 153-170.

(2011), "Teotihuacan and the Development of Writing in Early Classic Central Mexico", en Elizabeth Boone y Gary Urton (eds.), *Scripts, Signs, and Notational Systems in Pre-Columbian America*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 77-109.

Thouvenot, Marc y Jean-Michel Hoppan (2009), "Las escrituras mesoamericanas, azteca y maya: orientaciones actuales en su investigación", *Destiempos.com*, año 3, núm.18, pp. 394- 495.

Toscano, Salvador (1954), "El Paraíso original, Tlalocan-Tamoanchan", *Artes de México*, núms. 2-6, pp. 29-44.

Urcid, Javier (2001), *Zapotec Hieroglyphic Writing*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

(2010), "Scribal Traditions from Highland Mesoamerica (300-1000 A.D.)", en Chris Pool and Deborah Nichols (eds.), *Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology*, Oxford, Oxford University Press.

Uriarte, Teresa (1991), "Las pinturas de Tepantitla en Teotihuacan, una nueva lectura", Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México.

(1995), "Tepantitla, el juego de pelota", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo II Estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 227-290.

(2002), "¿Existe una dinastía de Teotihuacan? Una propuesta iconográfica", en María Elena Ruiz (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas, 303-314.

Valdez Bubnova, Tatiana (2007), "Teotihuacan: entre imagen gráfica y escritura. Una perspectiva desde La Ventilla", tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México.

(2008), "El valor en la imagen gráfica teotihuacana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, pp. 5-47.

(En prensa), "Imaginería, ritualidad y poder en la plástica teotihuacana: una nueva aproximación a los conjuntos icónicos".

Van Langendonck, Willy (2007), *Theory and Typology of Proper Names*, Berlin, Mouton de Gruyter.

Vidarte, Juan (1968), "Teotihuacan, la ciudad del Quinto Sol", *Cuadernos Americanos*, mayo-junio, pp. 135-145.

Villagra, Agustín (1954), "Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixpantongo", *Artes de México*, núm. 3, pp. 39-43.

(1971), "Mural Painting in Central Mexico", en Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal (eds.), *Handbook of Middle American Indians*, vol. X, Austin, Texas, University of Texas Press.

Von Winning, Hasso (1949), "Shell Designs on Teotihuacan Pottery", en *El México Antiguo*, tomo VII, México, Sociedad Alemana Mexicanista.

(1979), "The "Binding of the Years" and the "New Fire" in Teotihuacan", *Indiana* 5, pp. 15-27.

(1984), "Insignias de oficio en la iconografía de Teotihuacan", *Pantoc*, vol. 8, pp. 5-54.

(1987), *La iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos*, II vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas.

Whetstone Johnston, Harold (1905), *The Private Life of the Romans*, Scott, Chicago, Foresman and Company.

Whittaker, Gordon (2009), "Principles of Nahuatl writing", *Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft*, núm. 16, pp. 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.

Publicaciones electrónicas

Austin, John L. (1955), "Cómo hacer cosas con palabras", *Filosofía Universidad ARCIS*.
Disponible en línea: <http://textosenlinea.com.ar/academicos/Austin%20-%20Como%20Hacer%20Cosas%20Con%20Palabras.PDF>

(fecha de actualización 01/05/2015, consultado el 09/11/2014).

Florescano, Enrique (2009), "Nueva imagen del Estado teotihuacano", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 67. Disponible en línea:

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6709/florescano/67florescano.html>

(fecha de actualización 01/08/2015, consultado el 10/08/2015).

Juárez, Alberto (2015) "La magueyera de pájaros", en Teotihuacan, fue habitada por la clase sacerdotal", *Boletín INAH Noticias*, núm. 40, 16 de febrero de 2015. Disponible en línea: http://www.inah.gob.mx/images/boletines/pdf/article/363/2015_040.pdf

(fecha de actualización 02/16/2015), consultado el 02/04/2016.

Ortiz, Edith (2001), "Activity Areas and Domestic Cult Contexts in Ozttoyahualco, Teotihuacan", *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

(fecha de actualización 08/20/2001, consultado el 12/11/2012).

Matos, Eduardo (2008), “Deidades del mundo Teotihuacano”, *Teotihuacan en Línea. Noticias de los municipios del estado de México*. Disponible en línea: <http://teotihuacanenlineateotihuacan.blogspot.com/2008/08/deidades-del-munco-teotihuacano.html>

(fecha de actualización 07/03/2015, consultado el 9/12/2014).

Von Winning, Hasso (2010), Catálogo de subasta efectuada en Maltergalleries, lotes de la colección Hasso von Winning, documento html disponible en: <http://www.maltergalleries.com/archives/auction04/april.html>

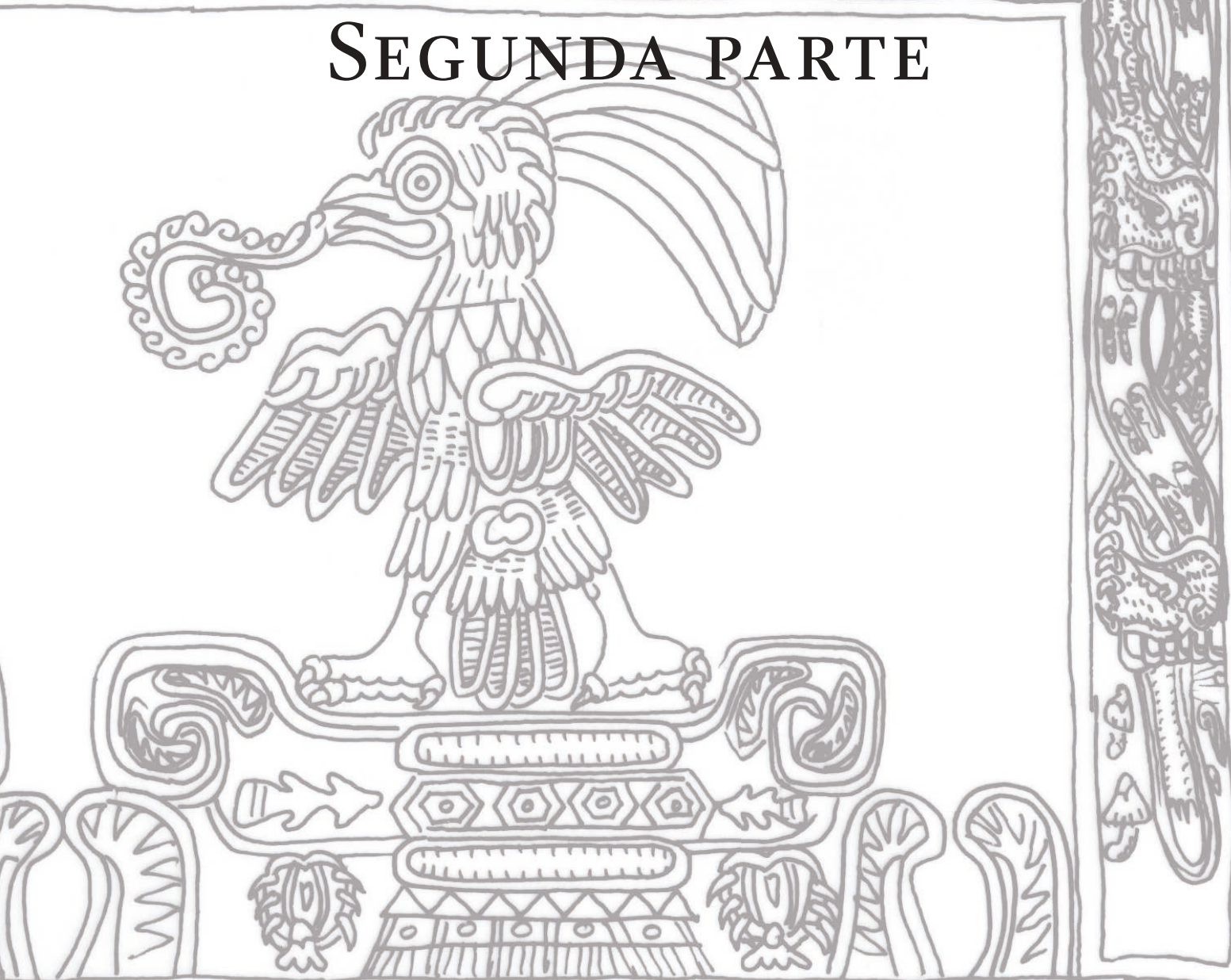
(fecha de actualización 01/04/2011, consultado el 01/04/2011).



Mural de Atetelco. Patio Norte. Pórtico 1. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 240)



SEGUNDA PARTE



I

OZTOYAHUALCO

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). Ubicado en el área de mayor concentración de estructuras arquitectónicas y la más densamente poblada de la urbe, el conjunto arquitectónico se encontraba en la zona en la cual se considera que dio inició el urbanismo teotihuacano. R. Millon (1974: 346) se refiere al cuadrante noroeste de la ciudad como el de mayor concentración de “especialistas en ocupaciones”.

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 en Teotihuacan” promovió algunas excavaciones en la Plaza 1 y en la llamada Casa de las Águilas. Los arqueólogos encontraron varios pisos superpuestos, cerámica de la fase Tzacualli, entierros y ofrendas. En la Casa de las Águilas hallaron restos de pintura mural con figuras de aves. Eduardo Noguera, René Millon, James Bennyhoff, Martha Monzón y Oscar Basante excavaron en el territorio de Oztoyahualco (Manzanilla, 1993 I: 28). Millon llevo a cabo exploraciones hacia 1959; Monzón excavó al oeste del conjunto en 1982; mientras que Basante estudio cuevas y realizó pozos de sondeo en 1986 (Manzanilla, 1993 vol. I: 30).

Oztoyahualco 15 B: N6W3 volvió a excavar en 1985, año en que dio inicio el proyecto arqueológico interdisciplinario “Antigua ciudad de Teotihuacan. Primeras fases de desarrollo urbano”, a cargo de Linda R. Manzanilla, quien identificó tres épocas constructivas, dos teotihuacanas y una mexicana (Manzanilla, 1993 vol. I: 75). Durante las excavaciones, 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 vol. I: 20; 2003a: 50). En la Plaza 1 se localizaron varios niveles constructivos, el más temprano estaba al nivel de la toba y el segundo a escasos centímetros 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 vol. I: 93).

En la zona norte de Teotihuacan, se hallaron los restos de varias plazas de tres templos, las cuales algunos arqueólogos identifican como posibles centros de barrio, dedicados al culto e intercambio. Manzanilla considera que dichas pla-

zas eran utilizadas por “grupos corporativos¹ especializados”, que estuvieron asentados en los conjuntos departamentales próximos (Manzanilla, 2002: 43). La arqueóloga escribe acerca del desarrollo temporal y la organización de los barrios:

[Los] centros de barrio con plazas abiertas de tres templos (Manzanilla, 1997b: 120), [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, 2009b: 24).

Ozttoyahualco no se encontraba entre los presuntos centros de barrio, tuvo un área pequeña según los estándares teotihuacanos, un poco mayor a los 550 m²,² pero se ha considerado que su zona ritual fue proporcionalmente grande. En una argumentación de lo anterior, Barba, Ortiz, y Manzanilla observan que el conjunto arquitectónico contó con un porcentaje alto de área no techada, lo cual consideran un índice una mayor área ritual que la de algunos conjuntos arquitectónicos 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 %, Ozttoyahualco (15B:N6W3) 11.7 %, Tetitla 10 %, Yahualala 8.4 %, Tlamimilolpa 2%.

A partir de esos porcentajes y sus correlatos con materiales arqueológicos diversos, los autores concluyen que, a menor área no techada, se presentarían más rasgos domésticos (Barba, et al., 2007: 60). Como se puede observar, a diferencia de Ozttoyahualco, un posible centro de barrio como La Ventilla contaría con una menor área ritual. Por otra parte, una comparación de la imaginería procedente de Ozttoyahualco con la de Tetitla, sugiere que no habría un correlato entre el área techada y la cantidad de pintura monumental. Tal relación parecería estar determinada por la jerarquía urbana de un conjunto arquitectónico, pues Tetitla tendría múltiples rasgos domésticos y abundante pintura mural y correspondería a un mayor estatus social que Ozttoyahualco.

ESPECIALIZACIÓN DEL CONJUNTO

Los métodos empleados para el estudio permitieron a los arqueólogos plantear hipótesis acerca de las funciones de distintos sectores del conjunto arquitectónico.

Sector sur: área de deposición de desechos.

Sector central: áreas para la preparación, consumo de alimentos y dormitorios.

Sector este: área de almacenamiento.

1 Estos grupos compartían lazos de parentesco y el territorio doméstico (Millon, 1973:58).

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 Yahualala, 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 Ozttoyahualco 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).

Sector noroeste: el Patio C41 era la probable área de encuentro del complejo
(Manzanilla, 2002: 46).

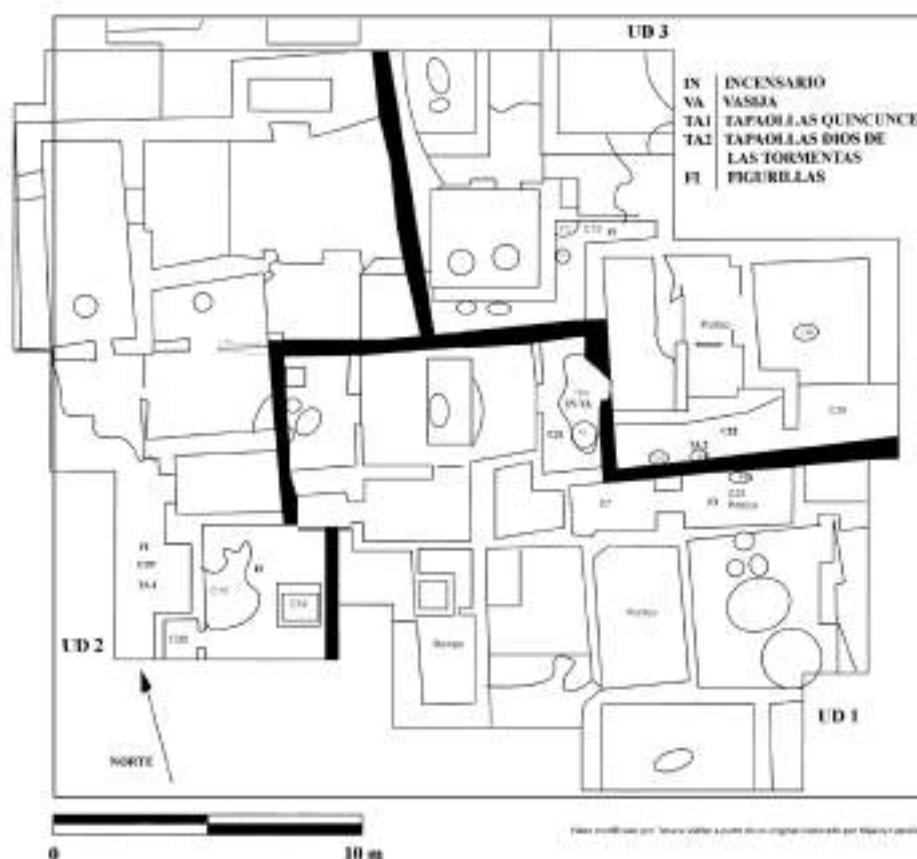
Oztoyahualco ha sido descrito por los arqueólogos del proyecto como “Antigua ciudad de Teotihuacan”, un “conjunto habitacional multifamiliar de tipo doméstico de clase media baja”, el cual estuvo dividido en tres secciones (Ortiz, 1990; Ortiz y Barba, 1993; Manzanilla, 2001). Se infirió la ocupación de una familia por cada sector con base en indicadores como la existencia de zonas especializadas en la preparación y consumo de alimentos, áreas de desecho, dormitorios, patios y entierros.³ 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 correspondería a una de las tres familias que habitarían el conjunto.⁴ Además, los estudios condujeron a Manzanilla y a su equipo a proponer que al interior de los conjuntos multifamiliares teotihuacanos habría una estructura familiar organizada de manera jerárquica. Según esa propuesta de interpretación, el grupo con mayor acceso a bienes materiales en Oztoyahualco se encontraría en la cima de la estructura social del conjunto y tendría por función vincular la “estructura de parentesco con el ámbito estatal y urbano” (Manzanilla, 2007b: 468); también se hicieron correlatos entre dicha estructura jerárquica y la imaginería encontrada en Oztoyahualco, las tres unidades habitacionales serían funcionalmente distintas y cada una se caracterizaría por determinadas “imágenes simbólicas” de la plástica figurativa.

Durante las excavaciones, los arqueólogos encontraron varios objetos relevantes para la identificación de áreas en las cuales se realizarían actividades de culto, como maquetas de templos en miniatura, la escultura de bulto de un conejo sobre un altar, una vasija con el personaje conocido por algunos autores como el “Dios Gordo” (Caso, 1966; von Winning 1987), un fragmento de escultura del Dios Viejo, una Vasija Tlaloc y un “tapaollas” con la imagen sellada del Dios de las Tormentas. E. Ortiz (2001) realizó un inventario de objetos portadores de imaginería, procedentes de las excavaciones, los cuales fueron asociados con áreas de culto, este consiste en figurillas, candeleros, incensarios, tapas con asas, vasijas Tlaloc, una semiesfera y una vasija decorada.

3 Acerca de la división funcional de la arquitectura Manzanilla escribe “[e]l 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).”

4 Manzanilla escribe: [c]omo Sanders (1966) notó para las casas de Maquixico, que 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 estos, C41, probablemente también servía como lugar de reunión para la totalidad del grupo (Manzanilla, 2002: 46).”



[Lámina 90. Plano modificado por Tatiana Valdez, a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón.]

Unidad Habitacional 1, ubicada al sur, es el lugar donde se destazarían conejos con propósitos rituales. La zona fue asociada con el ámbito de significación de la figura de la mariposa.

Unidad habitacional 2, ubicada al oeste, sería el lugar de cría, desmembramiento y corte de conejos y liebres para el consumo humano. Esta zona fue asociada con el tema cultural del fuego.

Unidad Habitacional 3, ubicada al noreste, sería la sede de la familia que vincularía a Oztoyahualco con la estructura estatal. Fue una zona asociada con el culto al Dios de las Tormentas (Manzanilla, 1996: 243).

En cuanto a la ocupación laboral de la población de Oztoyahualco, los arqueólogos encontraron evidencia de que los miembros de las distintas familias participarían en los emplasmientos de estuco que periódicamente se llevarían a cabo en el barrio (Manzanilla, 1996: 233-234).

CLASE COMPOSITIVA. INTERPRETACIONES DEL CORPUS DE IMÁGENES Y POSIBLES GRAFEMAS

Al parecer habría diferenciación en la imagen plástica característica de los distintos tipos de conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, ya estuvieran estos destinados a la vivienda o a actividades institucionales. Las imágenes de la plástica del conjunto doméstico de Oztoyahualco se presentan en soportes que contrastan con los de otros conjuntos arquitectónicos con funciones preponderantemente administrativas o residenciales, antes se mencionó a Tetitla, pero otro ejemplo es el Conjunto del Sol, ubicado en la zona ritual administrativa de la urbe se halló abundante pintura mural. La imagen plástica de Oztoyahualco, en etapas tardías, se presentaría predominantemente en soportes móviles, habiendo relativamente pocos restos de escultura lítica y de murales. La pintura mural hallada en la zona conocida como la Casa de las Águilas, corresponde a una etapa constructiva más antigua que la de las excavaciones que dirigió L. Manzanilla en Oztoyahualco. En una etapa tardía, la preponderancia de los soportes portátiles de la imagen parece formar parte de los indicadores de una baja jerarquía socioeconómica de ese conjunto arquitectónico en la urbe.

En la imaginería de Oztoyahualco están ausentes las escenas de “ofrendantes”, las cuales en otras zonas de Teotihuacan se difundían por medio de pintura mural y vasijas de cerámica. Si se asume, como sugirió Manzanilla (2009b: 25), que las imágenes de los “ofrendantes” tuvieron por referente actividades características de algunos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, la ausencia de tales escenas posiblemente indicaría que algunas actividades rituales no se llevaron a cabo en Oztoyahualco o que no fue necesario su registro por medios visuales.

Entierros de Oztoyahualco

La imaginería de Oztoyahualco se conservó sobre objetos móviles que participarían en distintos procesos rituales, como actividades de culto a algunas deidades y en los entierros.

Unidad habitacional 1. Los arqueólogos reportaron cinco entierros en ese lugar. En el Entierro 8 (N312 E284 C21) había una rica ofrenda que incluía un incensario tipo teatro con la figura conocida como el Dios Mariposa (Paulinyi, 2011). Esa imagen determinaría la asignación de funciones de culto a la unidad, por parte de los arqueólogos.

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 un cuarto contiguo, el 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. El estado de los hallazgos arqueológicos indica que en Teotihuacan aparecería el quincunce desde la fase Tlamimilolpa, en la cual por ejemplo en Teopancazco estuvo relacionado con un contexto funerario. En el ejemplo más tardío de Oztoyahualco, en un contexto semejante, el signo ya estaría integrado a los posibles grafemas de uso generalizado.

Unidad Habitacional 3. Los arqueólogos reportaron doce entierros. El Entierro 18 contenía una “tapadera con asas” con la figura del Dios de las Tormentas, la deidad estatal a la cual rendiría culto la familia con mayor acceso a bienes alóctonos en Oztoyahualco. La ofrenda contenía huesos de animales, algunos objetos sin imágenes visuales y una “tapadera” que

contenía al menos tres esqueletos de infantes (Ortiz, 2001); se deriva que una relación entre los infantes y una deidad dedicada al ámbito acuático y a las lluvias se presenta en Teotihuacan.

CORPUS

El *corpus* de imágenes de Oztoyahualco que atañe a este trabajo se presenta sobre escultura de bulto en piedra, figurillas y recipientes de cerámica. Debido a que no presenta posibles grafemas, no forma parte de este *corpus* la pintura mural con figuras identificadas por los arqueólogos como águilas⁵ (De la Fuente, 1995: 345). Al parecer no se conservaron murales en etapas constructivas posteriores de Oztoyahualco.

Unidad Habitacional 1, ubicada en el Sector Sur

La zona identificada con el “destazamiento ritual de conejos”, fue también asociada con el tema cultural de la mariposa, debido al hallazgo del incensario tipo teatro con esa figura. Esos incensarios se relacionan con ofrendas y con cultos funerarios, pero la función social de la Unidad Habitacional 1 fue identificada por la presencia de otros objetos además del incensario.

En el patio ritual C25 [del sector sur] 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).

El modelo de templo no presenta grafemas, tampoco el fragmento de una vasija con la imagen que algunos investigadores identifican como el Dios Gordo, hallado en el mismo patio aunque la postura y anatomía de la figura señalarían que podría tratarse más bien de un neonato. Cabe agregar que entre los materiales registrados por Séjourné en otros conjuntos arquitectónicos y que se mencionan en varios apartados de este trabajo, hay cabezas de figurillas de cerámica con rasgos de neonatos con posibles grafemas en la frente.



[Lámina 91. Fragmento de cerámica con una figura con rasgos de neonato. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 242).]

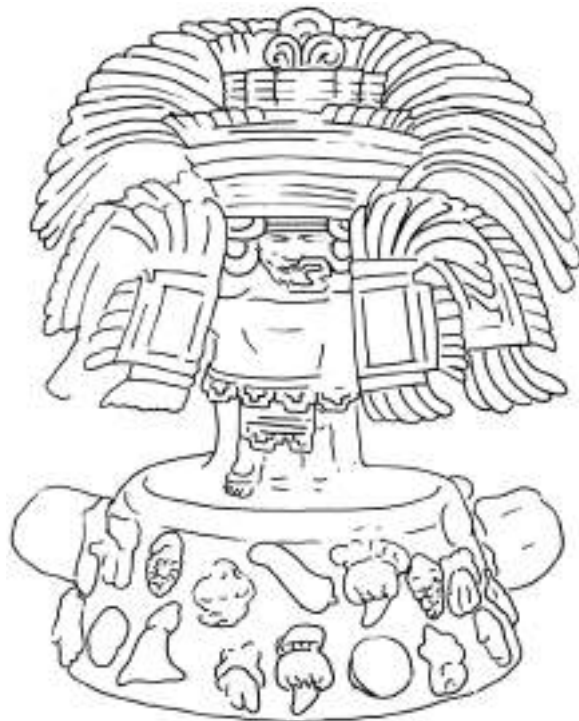
5 Se encontraron los fragmentos de mural durante las excavaciones realizadas por E. Noguera y J. Leonard en el área conocida como La Casa de las Águilas, la cual por esa razón fue así denominada.

En el Cuarto C21, área de actividad 8 (N312 E284 C21), los arqueólogos hallaron el Entierro 8, de un hombre adulto de 22 o 23 años, con deformación craneana. El importante individuo estaba acompañado por una ofrenda que incluía un incensario tipo teatro y varios objetos entre los cuales llama la atención un pendiente con forma de conejo, pues muestra una coherencia entre la imaginería y las actividades humanas atribuidas a la Unidad Habitacional 1. En cuanto al incensario tipo teatro, es necesario señalar que estos objetos ameritan un estudio independiente que excede los límites del presente trabajo; sin embargo, hay que resaltar que esos objetos suelen presentar posibles grafemas. En el caso del incensario del Entierro 8, se observa un posible grafema ubicado 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?).

En el tocado que se presenta en el incensario parece figurar una antorcha encendida, aunque debido a su posición en el primero, es necesario clasificar a ese elemento como una posible unidad de sentido y un posible grafema.

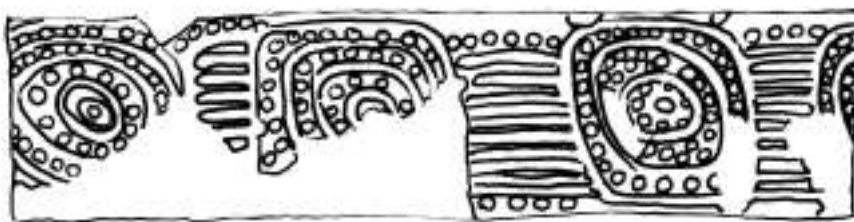


[Lámina 92. Incensario del Entierro 8. Dibujo de T. Valdez.]

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

Como el incensario tipo teatro, también procede del Entierro 8 una vasija con decoración al negativo.



[Lámina 93. Vasija con círculos concéntricos. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 279).]

No es claro si los círculos concéntricos de la imagen deben considerarse como posibles grafemas, pues no hay articulación entre componentes mas allá de la repetición de los círculos sobre un fondo; sin embargo, debido a la frecuente presencia de posibles grafemas en la cerámica funeraria, es conveniente registrar el motivo en el inventario.

Posibles grafemas en la vasija del Entierro 8:

OZ VAS SHC (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 +...).

Unidad Habitacional 2, ubicada en el Sector Oeste

Pintura mural

Se trata de la unidad habitacional identificada por los arqueólogos como lugar de cría y troceo de conejos y liebres para el consumo humano; misma que se asoció al ámbito de significación de la imaginería ígnea. Fue allí donde fueron reportados restos de pintura mural con “motivos geométricos rojos”, en el patio correspondiente al Cuarto C 57. Los murales fueron descritos de manera sucinta, pero no han sido publicados, lo cual impide identificar posibles grafemas.

Cajete trípode del Cuarto C57

En el cuarto C 57 se encontraba una ofrenda a un altar que contenía huesos de varios individuos humanos y abundantes fragmentos cerámicos (Manzanilla 1993: 189). Manzanilla (1993: 302) considera que esos restos “probablemente formaron parte de un entierro u ofrenda”; es en ese contexto, bajo el piso 2, que se encontraba una vasija de cerámica del Tipo 83, grabada por incisión con rojo hematita, en contigüidad a un hueso largo y a una punta de proyectil.



[Lámina 94. Vasija con antorcha. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 304).]

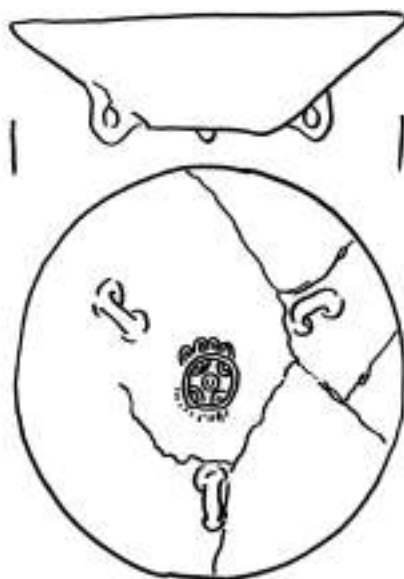
La imagen que presenta la vasija pudo funcionar como una referencia icónica a una antorcha, sin embargo, dada la presencia de una figura comparable en el tocado del incensario tipo teatro descrito en la Unidad Habitacional 1, y debido a que posiblemente se trata de cerámica funeraria, cabe considerar que la figura de la antorcha funcionara como un 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

En el Cuarto C29 se halló el área de actividad AA23, a partir de la cual Manzanilla consideró que pudo funcionar como almacén (1993: 158). En el área de actividad AA28 se encontraba una “tapadera con asas”, que cubría una ofrenda que incluía una vértebra infantil o de neonato. La “tapadera” tenía sellada la imagen de un quincunce. Manzanilla (1993: 228) identifica a este último como un “posible signo venusino a manera de escudo”. Es necesario agregar que hasta donde se sabe, el quincunce está ausente en la imaginería teotihuacana de las etapas más tempranas, pero en algún momento a partir de la fase Tlamimilolpa, se convirtió en un atributo del Dios de las Tormentas y de otros personajes de culto como parece que fue la Serpiente Emplumada, pues figura en varios altares. En caso de tratarse de una referencia a la primera entidad, señalaría una relación entre el culto del agua y los infantes en Teotihuacan.

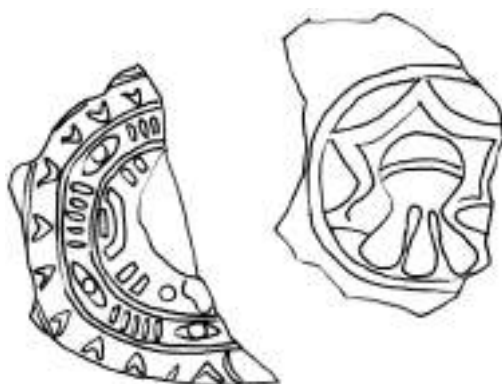


[Lámina 95. “Tapaollas” con Quincunce. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 228).]

Por otra parte, aunque no hay una articulación de signos gráficos que apoye una identificación como posible signo de escritura, el que el quincunce se encuentre en una vasija funeraria, permite considerar a esta muestra entre los objetos portadores de grafemas: OZ TA GD (L 162 QUINCROSS 1986).

Fragmentos del Tipo Cerámico 14

Los tiestos de Anaranjado Delgado en cuestión fueron hallados por los arqueólogos principalmente en la Unidad Habitacional 1 y 2 de Oztotyahualco, en los cuartos C29, C18, C25 y C10. Corresponden al grupo cerámico foráneo Anaranjado Delgado, el cual suele ser soporte material de posibles grafemas teotihuacanos. Según algunos autores se trata de una cerámica de elite, asociada por Kolb (1986: 160) con la vida ceremonial. Otros autores como Lackey (1986: 215-218) y Kroster y Rattray (1980: 98) consideran que las ánforas de Anaranjado Delgado pudieron servir para el transporte de distintos productos.



[Lámina 96. Dos fragmentos de cerámica Anaranjado Delgado. Redibujados por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 334).]

Posibles grafemas sobre los fragmentos cerámicos:

OZ VA GC? (L 97 HALFSTAR 1986 + L 218 TRILOBE 1986).

Unidad Habitacional 3, ubicada en el Sector Noreste

Esta estructura arquitectónica, debido a indicadores múltiples los cuales incluyen a las imágenes visuales, se ha considerado que estaba ocupada por la familia que vincularía al conjunto arquitectónico de Oztoyahualco con la estructura estatal, fue de relevancia para esta interpretación la presencia de la figura del Dios de las Tormentas en varios medios de la plástica.

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 (Manzanilla, 2001: 174).

De manera dominante, este *corpus* estaría conformado por referencias logradas mediante recursos de la iconicidad y no por grafemas.

La imagen del conejo sobre un altar

En el patio ritual C33, correspondiente a una familia nuclear, los arqueólogos encontraron un grupo escultórico integrado por un modelo de templo sobre el cual se erigía la figura de un conejo. En cuanto a la función del Cuarto C33, Barba y Ortiz (2007: 64) escriben que “algunos preparativos para actividades rituales se llevaban a cabo en cuartos similares (C20 y C24) [y se guardaba parafernalia religiosa]”.

Los mismos autores consideran que tales modelos de templos se colocarían en patios secundarios y terciarios para sustituir los altares centrales de patios principales.⁶ Los arqueólogos

⁶ 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 estos. 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 compartir actividades de culto particulares (Manzanilla, 1993) Los altares centrales con frecuencia se encuentran en los patios principales, y modelos portátiles de templos que podían ser usados como sustituto en patios rituales secundarios y terciarios (Manzanilla, 1993: 88, 175, 152, 163; Manzanilla y Ortiz, 1991)” (Barba, et al., 2007: 59).

también sugieren que en Oztoyahualco, 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). Llama la atención la presencia de la figura del conejo en el altar mencionado y en el pendiente hallado en el Entierro 8 de la Unidad Habitacional 1, pues se trataría de un indicador de un valor cultural compartido por los ocupantes de todas las Unidades Habitacionales que integraron Oztoyahualco, pero difundido por medio de los recursos de la iconicidad, no por grafemas.



[Lámina 97. Altar con la escultura de un conejo. Dibujo de T. Valdez.]

Se ha considerado que los temas de algunas imágenes de la plástica de Oztoyahualco estarían determinados por el culto religioso dominante de cada uno de los tres grupos familiares que ocupaban el conjunto. Ese sería el caso del motivo del Conejo y del Dios de las Tormentas. El tema del conejo está presente en un entierro de la Unidad Habitacional 1, pero el conejo y el Dios de las Tormentas estarían 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, esa 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:

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 superponen (Manzanilla, 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., 2007: 61).

Los dioses de linaje eran patronos 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).

A diferencia de los contextos funerarios, en los contextos de culto de otro tipo no abundan los signos gráficos susceptibles de ser interpretados como grafemas.

Tapaollas

El objeto procede de la fosa 30 del Cuarto C22. El cuarto C22 era un pasillo en el cual los arqueólogos hallaron dos fosas con cerámica y restos de neonatos. En la fosa 30 se encontraba el Entierro 18 con un “tapaollas” con huellas de quemado y con los restos de por lo menos tres individuos en la primera infancia, huesos de animal y cerámica, restos de semillas, frutos y polen (Manzanilla, 1993: 144, 224).



[Lámina 98. “Tapaollas” con el busto del Dios de las Tormentas. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 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 (1993: 44) reflexiona acerca de una propuesta de Cowgill según la cual los “tapaollas servían para consumir alimentos a cierta distancia de su lugar primario de preparación”. La arqueóloga añade que posiblemente algunos “tapaollas” estarían destinados al consumo de alimentos por parte de sacerdotes y burócratas de alto estatus y resalta que es necesario ampliar la propuesta de Cowgill, pues también los hay en conjuntos arquitectónicos de estatus intermedio como Oztoyahualco.

Respecto a la función de los “tapaollas” de Oztoyahualco, en una reseña de los hallazgos de las excavaciones, E. Ortiz nos cuenta 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 imaginería en este utensilio estuviera sellada y no esgrafiada, permite suponer la posibilidad de una producción en serie, posiblemente los “tapaollas” con el Dios de las Tormentas y el quincunce no serían objetos únicos, elaborados para un personaje específico, sino que hubo una práctica cultural que relacionaría el culto al Dios de las Tormentas y las

ofrendas de niños pequeños. Al parecer las imágenes en los “tapaollas” estarían determinadas por el uso social para el cual se elaboraron. 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 a un sector amplio de la población que la pintura mural.

Habría diversas posibilidades de interpretación de las imágenes selladas en “tapaollas”, por ejemplo:

- a. Las imágenes registrarían algún rasgo de la identidad, como un nombre, cargo o rango, ya fuera del destinatario del acto ritual o de los emisores de la ofrenda.
- b. Las imágenes pudieron referir a la identidad de los infantes enterrados, tal vez víctimas de un acto de sacrificio.

El elemento fitomorfo que acompaña la figura 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). Se trataría del lirio acuático que sale de la boca de algunas imágenes del Dios de las Tormentas.

El tocado con cinco nudos del Dios de las Tormentas del “tapaollas” presenta un remate en la parte superior que no se observa en otras imágenes de ese personaje. Ese elemento, además de dos secuencias de puntos colocados en la parte inferior de la figura, otorgan un carácter específico al motivo del Dios de las Tormentas,⁷ y podrían indicar que se trata de una composición de la Clase A, en este caso, una reducción metonímica de una escena naturalista. En principio, una escena de ese tipo podría integrar un grafema.

Posibles grafemas en el tapaollas de la Fosa 30 del Cuarto 22:

OZ TA GC (NUMERAL 10? + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + ¿?).

Según el catálogo de Langley (1986) los siguientes motivos que aparecen asociados con puntos:

L 120 HEAD SERPENT 2002.

L 165 RE 1986.

L 166 RM 1986.

Feathered Headdress Symbol.

L 211 TR 1986.

Conforme con la evidencia de Oztoyahualco, es necesario agregar a esa lista de signos teotihuacanos con puntos, aquel que se identifica por la figura del Dios de las Tormentas, además de otros, identificados como signos calendáricos por autores como Urcid (2010) y Taube (2011).

En tanto no es clara la distinción de deidades en la imagen plástica teotihuacana, se ha considerado como un posible símbolo de estatus social a las anteojeas. Acerca de la presencia de ese elemento en locaciones teotihuacanas, Conides y Barbour escriben:

7 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 donde 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 de su representante.

[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).

En contraste con la información procedente de entierros, es interesante que las imágenes con aros en los ojos se presenten en antropomorfos sobre distintos soportes, hallados en conjuntos arquitectónicos de diversos tipos, desde importantes edificios de tipo administrativo en el centro cívico religioso de la urbe, como el Conjunto del Sol y posibles centros de barrio, hasta unidades habitacionales como Oztoyahualco.

Vasija Tlaloc



[Lámina 99. Vasija Tlaloc. Redibujado por T Valdez, según Manzanilla (1993: 216).]

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 Tlaloc 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; Sem-powski, 1987:126]) o ritos de abandono (p.e. Teopanazco, [Manzanilla, 2002]) (Barba *et al.*, 2007: 66).

No hay grafemas presentes en esa vasija.

Vasija esgrafiada del Entierro 4

Además de la Vasija Tlaloc, otro objeto que se encontraba en el Entierro Secundario 4 (N322 E285 C51) del Cuarto C51, fue una vasija de cerámica grabada con dos posibles grafemas compuestos. Manzanilla (1993: 274) identifica la imagen como “dos símbolos de Tlaloc y dos motivos semejantes al ojo de reptil”. Los signos que componen la secuencia han sido identificados en el catálogo de Langley como el Tocado de Plumas y el otro como el signo compuesto denominado por ese autor como *Panel Cluster*.



[Lámina 100. Vasija del Entierro 4. Redibujado por T Valdez , según Manzanilla (1993, fig. 174, p. 275).]

El signo identificado por Manzanilla como Ojo de Reptil aparece con frecuencia como parte de un compuesto que tiene elementos constantes y variables. Con base en el estudio de von Winning publicado en 1961, y los datos a su disposición durante la primera mitad de la década de los ochenta, Langley desarrolló un nuevo estudio de dos signos que considera que suelen confundirse: el Ojo de Reptil –RE– y la Boca de Reptil –RM–. Ambos signos, según Langley, aparecen en conjuntos semióticos complejos como el *Feathered Headdress Symbol* y el *Panel Cluster*.

Según los datos de Langley, el Ojo de Reptil aparece con mucha frecuencia en lo que llama “contextos semióticos”.⁸ También aparece en dos “contextos de representación”, ambos en figurillas. Un “contexto de representación” estaría compuesto por imágenes de individuos obesos –posibles referencias a víctimas de sacrificio según Langley–, otro contexto sería un pectoral que portan figurillas de cerámica vestidas, a las que considera como imágenes de guerreros. Langley subraya un dato relevante para la interpretación de la vasija de Oztoyahualco: el Ojo de Reptil sólo aparece en vasijas elaboradas con la técnica *champlevé*, técnica de decoración de la vasija de Oztoyahualco que nos ocupa y sugiere que esas vasijas servían para una función codificada en el signo que denomina *Feathered Headdress Symbol*, en castellano conocido como Tocado de Plumas y con los motivos con los cuales alterna (Langley, 1986: 121); siguiendo esa interpretación, los signos de la vasija de Oztoyahualco Tocado de Plumas y *Manta Compound* serían complementarios y su presencia estaría determinada por la función de la vasija, la cual, como sabemos, fue funeraria. Cabe agregar que su función podría estar relacionada con el registro de rasgos de la identidad del difunto.

⁸ Cuando menciona un “contexto semiótico” Langley parece referirse a casos en los que los elementos en los cuales no es posible identificar una referencia de tipo icónico, se encuentran combinados con elementos figurativos subordinados, si los hay.

Siguiendo a Langley, el signo Boca de Reptil o L 166 RM 1986, aparece con frecuencia en “contextos semióticos” y en “contextos de representación” en vasijas de cerámica y sobre pectorales o medallones con forma de escudo, en bandas decorativas en vasijas cerámicas y sobre la imagen de un tocado; tres signos aparecen en pintura mural (Langley, 1986: 98), por tanto es posible comparar los diversos aspectos contextuales en los cuales aparece y observar si hay evidencia para sostener que hay una diferenciación entre el sentido de este último y el signo Ojo de Reptil.

Como se vio, en la vasija de Oztoyahualco, el signo Ojo de Reptil, se encuentra inscrito en un cartucho junto con otros elementos cuya combinación es recurrente en otras muestras. El signo compuesto de la vasija en cuestión, en su totalidad, constituye una variante incompleta del signo que Langley (1986: 140) identifica como parte invariable del *Panel Cluster*, el cual a su vez en algunas muestras integraría al signo *Manta Compound*. El anterior aparece con mayor frecuencia en incensarios tipo teatro con imágenes de Mariposa (Langley, 1986: 170). El mismo autor (Langley, 1986: 99), sostiene que el signo Boca de Reptil también está relacionado fuertemente con el simbolismo de la mariposa, lo cual, con base en ejemplos del Posclásico, le sugiere “connotaciones marciales”; cabe añadir que esos incensarios tipo teatro son un contexto frecuente de la figura de la mariposa y también suelen presentarse en entornos funerarios. Langley 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).

Acerca del Tocado de Plumas acertadamente observó Langley (1986: 114) que “es el marco conceptual dentro del cual se colocan conjuntos semióticos de signos”. El signo “Triángulo y Trapecio” no siempre está presente en el Tocado de Plumas, pero está presente en la vasija de Oztoyahualco, que se asemeja al elemento L 213 TR B 1986, diferenciado por Langley. El Tocado de Plumas y el Triángulo y Trapecio aparecen combinados en murales específicos de Atetelco y en La Ventilla, en el contexto de escenas en las cuales algunos autores consideran que se haría referencia a grupos sociales de las elites teotihuacanas, lo cual sugiere que las elites de Oztoyahualco también pudieron participar de ese ámbito de significación.

Paradigma compositivo: sobreposición de posibles grafemas sobre el Tocado de Plumas

El Tocado de Plumas resulta ser una muestra de un esquema compositivo del canon teotihuacano en el cual motivos con rasgos diagnósticos, constituyen una base en la cual se sobreponen diversos componentes variables; aunque Langley destacó que ese signo en realidad sería 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 sospecha el registro de nombres propios es en las imágenes de tocados, esto por analogía con prácticas de otras culturas mesoamericanas contemporáneas a la teotihuacana, como la maya.

Entre los motivos que se presentan como invariables que se combinan con componentes variables están:

- 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 imagen que porta la vasija del Entierro 4, se trata de las interpretaciones calendáricas de algunos componentes. Langley recuerda que Alfonso Caso, junto con otros autores identificó como “signo del año” teotihuacano al Triángulo y Trapecio, ese “signo del año” se combinaría con un “cargador del año”, para señalar una fecha en la rueda calendárica. Caso identificó cuatro signos de día del calendario teotihuacano: *Turquesa*, *Ojo*, *Tigre* y *Pedernal*. Según esa propuesta 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.

Por otra parte, Urcid presenta una interpretación distinta del Ojo de Reptil teotihuacano y lo identifica con el signo calendárico *Cocodrilo* (Urcid, 2010: 856-860). Langley retomó la propuesta de Caso para sugerir que si el autor hubiera aceptado la 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 (Langley, 1986:145). Es una observación que conviene recordar a la hora de estudiar imágenes como la del “tapao-llas” con la imagen del Dios de las Tormentas, pues Urcid (2010) propone que una figura de busto del Dios de las Tormentas de perfil en el sistema calendárico teotihuacano equivaldría al día Lluvia del calendario del periodo Clásico, distribuido en varias regiones de Mesoamérica.

Otro aspecto que conviene recordar es que Langley señaló que el signo *Turquesa* de Caso estaría representado por cuatro signos que catalogó como:

L 162 QUINCROSS 1986.

L 163 QUINCUNX 1986.

L 156 PINWHEEL 1986.

L 101 HATCHING FOURWAY 1986.

Urcid propone que se trataría también del signo calendárico que equivaldría al signo Movimiento. Es necesario observar con cautela la combinatoria de esos cuatro signos, pues aún es necesario determinar si se trataría de alógrafos.

Los dos signos compuestos de la vasija del Entierro 4 podrían referir a 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–,⁹ 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: OZ VA SHC (GC (L *Panel Cluster* 1986 + OR Núm. 0) + GC (Núm. 2 + L *Feathered Headdress Symbol* 1986).

El contexto funerario indicaría que la vasija formaba parte de la parafernalia relacionada con el culto a un ancestro familiar en la Unidad Habitacional 3 que se encargaría de vincular al conjunto arquitectónico de Oztoyahualco con la estructura estatal teotihuacana, lo cual resulta coherente con la presencia de signos como el Tocado de Plumas y el Triángulo y Trapecio en los murales de conjuntos arquitectónicos vinculados con actividades de las elites teotihuacanas.

9 Ver Langley 1986, pp. 115, 118-120, 144. Desgraciadamente son muestras sin procedencia controlada.

Figurillas

Además de los estudios tipológicos pioneros de las figurillas teotihuacanas, dos proyectos arqueológicos produjeron estudios recientes de esos materiales de particular interés.¹⁰ 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. En el marco de dichos proyectos se produjeron estudios comparativos de las figurillas de dos 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.¹¹

Las figurillas teotihuacanas, con o sin posibles grafemas, al parecer proceden principalmente de contextos domésticos, como es el caso de las de Teopancazco y Oztoyahualco, aunque en menor cantidad las figurillas también suelen encontrarse en otros contextos. Siguiendo a Barbour (1975: 7-8) y Scott (2001: 15), Riego escribe acerca de las figurillas que son escasas en “lugares públicos, templos y entierros”. Riego agrega que:

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 (Riego, 2005: 3-4).

De esta observación se deriva que las figurillas caracterizaron tanto al ritual doméstico como algunas liturgias desarrolladas en ámbitos estatales.

Riego también señaló dos tipos de contextos arqueológicos principales en los cuales se encuentran las figurillas: contextos secundarios, principalmente basureros y relleno constructivo; y contextos primarios, áreas de actividad, sobre piso y entierros (Riego, 2005: 2).

El estudio de los posibles signos de escritura en las figurillas teotihuacanas presupone la hipótesis de que en estos materiales se registraron rasgos identitarios como la pintura corporal, el tatuaje, el peinado, el atuendo y los apelativos correspondientes a distintos grupos sociales

10 Sandra Riego (2005: 11-15). señala que 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 su clasificación, mientras que Séjourné realizó comparaciones entre materiales de Yayahuala y de Tetitla, buscando analogías con la indumentaria mexicana. 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 afinó 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. K. Goldsmith realizó la clasificación de figurillas de los Frentes 1, 2 y 3 de La Ventilla 1992-1994 y de las excavaciones del Grupo 5'.

11 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).

o incluso algunos individuos de ese lugar. Resulta necesario mencionar que los estudios sistemáticos acerca del registro de apelativos y nombres propios sobre el cuerpo y el vestido en Mesoamérica se encuentran poco desarrollados. Sin embargo, estudios específicos de algunos grupos culturales, señalan que la incorporación de apelativos individuales y nombres personales en el arreglo corporal de algunos individuos, fue una práctica difundida (Kelley, 1982; Hermann, 2008; Zender, 2009).¹²

A la fecha, no se han publicado estudios que tengan por objetivo sistematizar las imágenes de los atuendos teotihuacanos y esto limita la interpretación del valor de los signos que allí se presentan. Se han identificado posibles grafemas relacionados con figuras antropomorfas en la pintura mural, grafiti, vasijas de cerámica, escultura lítica de bulto y en figurillas de cerámica. En estas últimas, los posibles nombres o apelativos se presentan en los tocados, la frente, los pectorales y en distintos componentes del vestido de personajes femeninos y masculinos, infantes y adultos. Posiblemente en Teotihuacan la iteración y la posición de los posibles grafemas en el cuerpo, la ropa y el tocado fue significativa y estaría 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 extenso que excede los límites de la presente investigación.

Según distintos especialistas, las figurillas de cerámica de Teotihuacan participarían en actividades como:

1. Rituales de fertilidad (Serra, 1998: 103-104).
2. Rituales de curación (Cyphers, 1990: 44; Heyden, 1975; Pasztory, 1992: 207).
3. Rituales de terminación y abandono (Manzanilla, 2002: 50-52; Ortiz y Manzanilla, 2003: 79).
4. Ofrendas funerarias (Piña Chan, 1948; Von Winning, 1987 vol. 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).¹³

La información temática de las figurillas puede derivar de dos fuentes: el estudio de las regularidades de los atributos que presentan las imágenes, incluidos los posibles grafemas y del estudio de las relaciones entre las imágenes y las situaciones contextuales en las cuales estas últimas se insertan. Sin duda habrá aspectos sistemáticos de la imaginería cuyo conocimiento derivará de los estudios del primer tipo. En los estudios del segundo tipo estarían imbricados aspectos de los mensajes visuales concebidos como parte de procesos de significación amplios. Lo anterior, atañe a los mensajes visuales de varios tipos, los que derivarían de los códigos de la vestimenta, de la gestualidad y de una eventual escritura. 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 las referencias a la identidad.

Según recientes estudios, la correlación de identidad de género marcada en las figurillas y su distribución espacial no forma patrones (Fonseca, 2008). Hay situaciones contextuales en las

12 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).

13 Tomado de Riego (2005: 4).

que es posible formular hipótesis acerca de una relación significativa entre un área de actividad y las figurillas que en esta se encontraron, como es el caso de ofrendas y entierros, desafortunadamente esto es poco frecuente.

El contexto plástico es un aspecto que en medios como el grabado, la pintura mural o sobre vasijas, resulta rico en información; al parecer queda prácticamente cancelado en las figurillas, aunque su presencia en ofrendas puede señalar algunos ámbitos de significación de estas. Queda por desarrollar el estudio comparativo de las figurillas con imágenes en distintos medios plásticos, sin descuidar los aspectos significativos derivados de las áreas de actividad.

El estudio general de S. Riego de las figurillas de Oztoyahualco toma en cuenta el área de actividad de procedencia. Allí se propone una clasificación distinta de la usada en el Proyecto “Antigua ciudad de Teotihuacan”, esta tiene antecedentes en los trabajos de S. Scott y K. Goldsmith y presenta una sistematización de muchos rasgos constantes y variables en las figurillas, pero no aborda la problemática de los grafemas.¹⁴ Otra clasificación de las figurillas de Oztoyahualco es la que utilizaron autores como Ortiz (2001) quien describió categorías: títere, retrato, ídolos, preclásicas y posclásicas. En Oztoyahualco los arqueólogos hallaron 347 fragmentos de figurillas, con un 5.5% del total encontradas en áreas de actividad. Las áreas de actividad correspondieron a concentraciones en materiales de relleno, concentraciones de materiales sobre piso, entierros (Riego, 2005: 379). Riego registró algunas 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 se observan posibles grafemas en esos materiales.

14 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).

En cuanto a los cuerpos de las figurillas, distingue los que siguen: A gatas; cilíndricas con el pecho perforado; costillas discernibles (brazos articulados); embarazadas vestidas con quechquemitl, falda o huipil y 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; Huehuateotl; 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:

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 y varios; cuadrúpedos; animales articulados; animales con ruedas.

Antropomorfizadas.

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 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. Había cinco fragmentos de figurillas en el AA 23, sin 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 guajolote, polen, maíz y tejocote carbonizados. Había cinco fragmentos de figurillas sin 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 había grafemas.

Las figurillas mencionadas estaban sumamente fragmentadas y no es posible suponer si alguna vez fueron portadoras de grafemas; se sabe, sin embargo, que algunas figurillas de Oztoyahualco presentan posibles grafemas en los tocados. Al respecto, Manzanilla publicó en su trabajo de 1993 algunas imágenes de figurillas procedentes de recorridos de superficie y algunos cuartos de Oztoyahualco. En esas figurillas se conservaron posibles grafemas y otros signos 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 posibles nombres calendáricos, debido a la ausencia de numerales, sin embargo posiblemente se registraron otros apelativos, símbolos de estatus o cargos en algunas muestras. 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 con estas características publicado proviene de un recorrido de superficie, pero otra evidencia plástica indicaría que por medio de esos tocados se caracterizarían grupos sociales y no individuos.

Esther Pasztory (1976: 121) ha argumentado en torno a la presencia de signos de identidad en las imágenes de los grandes tocados teotihuacanos 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”. Sin embargo, la autora no desarrolló esa observación, la cual requiere de una sistematización del *corpus* de imágenes de tocados. Si se piensa, por ejemplo, en los murales de Techinantitla en los cuales C. Millon y otros autores reconocen el registro de nombres personales de algunas figuras, se observa que lo que distingue un personaje de otro no es el tocado, el cual, por cierto, se pinta sin grafemas específicos, sino el elemento antepuesto a cada figura. En las figurillas de cerámica, los posibles grafemas estarían colocados sobre el cuerpo o sobre el atavío del personaje. Es posible que los motivos figurativos de algunos tocados formaran parte de nombres o apelativos.

Si se parte de los documentos con escrituras del centro de México del Posclásico como modelo de estudio para las imágenes teotihuacanas, se presentan algunas dificultades que sería de utilidad considerar; D. Kelley (1982: 39), en un estudio sobre los nombres propios en la vestimenta en Mesoamérica, menciona que en el *Códice Bodley*, realizado probablemente a inicios del s. XIV, “Ocho Venado se presenta frecuentemente con traje de jaguar. Cuando su nombre aparece por separado, simplemente se escribe como una garra de jaguar”. Kelley concluye que no son suficientes los datos procedentes de las imágenes del código 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 (1982: 41) ejemplifica adicionalmente con el folio 13 del *Códice Bodley*, en el cual el personaje que porta un tocado de Mixcoatl está marcado con un grafema /Siete Pedernal/.

Fragmento de figurilla con forma de tocado de cabeza de felino

En la lámina que sigue se observa un tocado zoomorfo; que pudo haber registrado un nombre personal o un cargo.



[Lámina 101. Fragmentos de figurillas de Oztoyahualco halladas por los arqueólogos en recorridos de superficie. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993) fig. 262).]

Entre las imágenes de figuras humanas con tocados zoomorfos en varios medios de la plástica puede presentarse:

- Ausencia de 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).
- Copresencia de un tocado zoomorfo y grafemas idénticos en los atavíos de varias figuras (Teopancazco, Cuarto 1, mural 1).
- Copresencia de un tocado zoomorfo y posibles grafemas distintos, tanto en el tocado como en la parafernalia (Atetelco. Patio Blanco, Pórtico 2, murales 5-7; Atetelco. Patio Pintado, Cuarto 1, murales 1-6; Zacuala, Pórtico 2, Mural 2).

- Copresencia del tocado zoomorfo y posibles grafemas distintos en el tocado y en el pectoral (Tetitla, Pórtico 11, mural 3).

No es claro si el motivo de la cabeza de felino en todos estos contextos debe ser considerado como posible grafema.

Fragmento de cabecita con tocado de borlas

El Tocado de Borlas ha sido interpretado como un indicador de estatus de personajes con altos cargos institucionales que estarían bajo la tutela del Dios de las Tormentas (C. Millon, 1973: 294). También se ha considerado que los personajes que lo portan serían emisarios del gobierno teotihuacano en el extranjero y que algunos tocados de borlas tenían una marcación jerárquica (C. Millon, 1988a: 114, 130-131; Paulinyi, 2001: 25; Riego, 2005: 56).



[Lámina 102. Fragmento de figurilla de Oztoyahualco con tocado de borlas. Redibujado por T. Valdez según Manzanilla (1993: 371).]

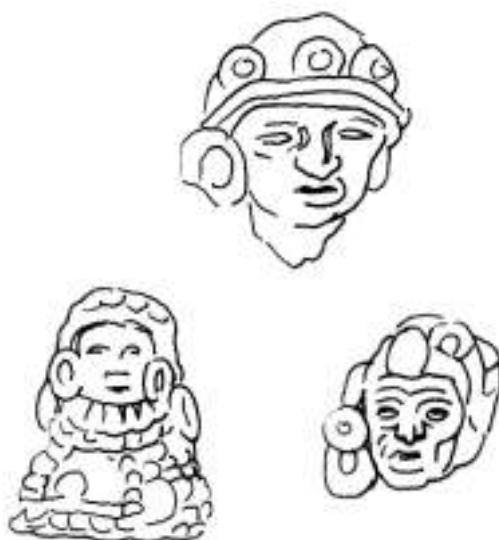
Riego (2005: 57) observa que fragmentos de figurillas idénticas fueron hallados por Séjourné en Yahualco y en Tetitla; el que otras semejantes se hayan encontrado también en Oztoyahualco, señalaría que los grupos sociales referidos en las figurillas de cerámica no estaba determinado por el estatus del conjunto arquitectónico 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

Este grupo de figurillas procede de las tres unidades habitacionales que conforman Oztoyahualco y su distribución en el plano no aporta datos adicionales para su interpretación funcional o referencial.

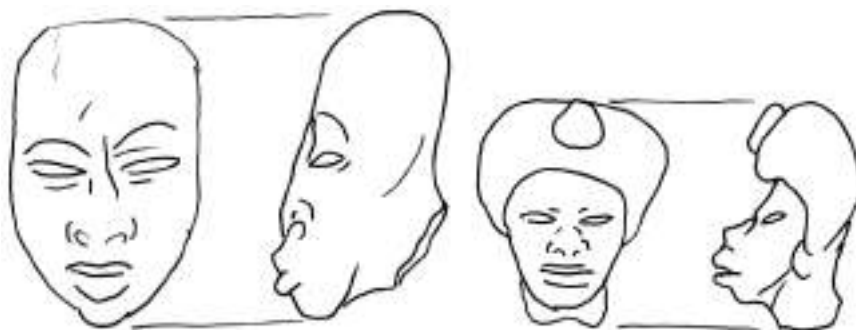


[Lámina 103. Figurillas de los cuartos 29, 19 y 23. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 370).]

Posibles grafemas sobre los tocados de figurillas de Ozttoyahualco:
OZ FIG GD (L 42 CIRCLE 2002).

Figurillas del cuarto 57 y cuarto 10

Las figurillas presentadas en la lámina que sigue proceden de la Unidad Habitacional 2 de Ozttoyahualco. Se trata de materiales modelados, y es frecuente que las figurillas con esa manufactura presenten posibles grafemas en la frente o en el tocado.



[Lámina 104. Figurillas del Cuarto 57. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 361).]

El lector recordará que las figurillas se hallaron en un presunto lugar de cría y troceo para el consumo de conejos y liebres y que la zona fue asociada por los arqueólogos con la imaginería del fuego. Ninguna de esas características tiene un correlato en las figurillas, lo cual es evidencia a favor de que el manejo ritual de las figurillas tendría una organización y significación propia, no determinada por el tipo de conjuntos arquitectónicos en los cuales se realizaba.

Posibles imágenes de grafemas sobre los tocados y sobre la frente de figurillas modeladas de Ozttoyahualco:

OZ FT GD (L 42 CIRCLE 2002).

OZ FIG FTE GD (L 96 GOGGLES 1986).



[Lámina 105. Motivo identificado como el Dragón Barbado Maya. Dibujo cortesía del arqueólogo R. Cabrera.]

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 imagería y numeración maya contemporánea. En ese lugar 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 (Taube, 2003: 268).

Posibles grafemas en el fragmento de cerámica de Oztoyahualco:
OZ GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012).

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

La pintura mural teotihuacana ofrece mucha información acerca del ámbito de significación de algunos posibles grafemas. Tuvo temáticas variadas que en ocasiones sugieren el sentido de los grafemas que esta contiene y el tipo de actividades relacionadas con los lugares que la presentan. En Oztoyahualco no se conservaron restos de pintura mural significativos para nuestros propósitos de investigación, aunque esta última fue abundante en algunos conjuntos arquitectónicos de distinto tipo, lo que señala que en ese conjunto arquitectónico de tipo doméstico, no se practicaría la comunicación por medio de grafemas, en dicho medio de la plástica. Esto último es evidencia a favor de que los grupos domésticos de estatus social medio no tendrían acceso a este medio de comunicación. Esto no quiere decir que en Oztoyahualco no hubiera acceso a los grafemas, pues los hubo sobre vasijas de cerámica que en ocasiones se hallaron en áreas de actividad. Los signos de notación funerarios tendrían una distribución social más amplia en la antigua Teotihuacan, que los grafemas pintados en los muros.

En cuanto a las áreas de actividad con enterramientos primarios, el lector recordará la mención de un tapaollas con la imagen del Dios de las Tormentas y lo que podría ser un número. Es posible que la figura de la deidad creara el ambiente sacro que requería la actividad del entierro, o bien que registrase una actividad, una fecha o un nombre, por medio de grafemas. También habría grafemas en contexto funerario en el tocado que figura en un incensario tipo teatro y en una vasija trípode grabada con círculos concéntricos. El grafema del incensario referiría al personaje registrado en este. La imagen de la vasija pudo ser significativa en el proceso del ritual funerario, aunque tal vez no se trata de grafemas. En cuanto a los enterramientos secundarios, la vasija de cerámica con el signo *Panel Cluster* del Entierro 4, Cuarto C51, pudo referir al grupo social al cual correspondía el entierro, pero también al registro de un acontecimiento importante en el contexto funerario, aún es necesario revisar las huellas de uso de las vasijas de estos contextos, para llevar a cabo una sistematización que ilumine el sentido de la imaginería y de los posibles grafemas de estos materiales.

Otras situaciones comunicativas o actividades en las cuales los posibles grafemas sobre objetos cerámicos tendrían sentido, son los actos de ofrenda. En Oztoyahualco, una ofrenda que presenta posibles grafemas estaba en una posible área de almacenamiento, y contenía restos de un neonato en un tapaollas sellado con un quincunce, lo que sugiere un ámbito de significación relacionado con el agua. En muchos casos, el quincunce parece haber sido utilizado como símbolo religioso y no como grafema, pudo referir en esta época al Dios de las Tormentas y/o a la Serpiente Emplumada, por lo menos. También en el Cuarto C 57 hubo una ofrenda de restos humanos a un altar que contenía una vasija trípode con la figura de una antorcha que pudo funcionar como grafema. Como en el caso de las vasijas funerarias, será necesario un trabajo de correlación entre huellas de uso de los soportes materiales de los grafemas, procedentes de estos contextos y la imaginería, pero es necesario subrayar que hubo presencia de grafemas en los tipos de situaciones comunicativas que mencioné.

Los resultados de los estudios arqueológicos sugieren otra situación comunicativa que involucró cerámica con posibles grafemas en Oztoyahualco y que estaba relacionada con áreas de actividad de almacenamiento. Se trataría de los fragmentos de cerámica del tipo 14 con posibles grafemas. Se trata de cerámica del tipo Anaranjado Delgado, que se ha propuesto que en ocasiones fue usada para la elaboración de contenedores para productos medicinales, goma o pulque. Llama la atención la presencia de los posibles grafemas en esos objetos, que tal vez refirieron a la clasificación del contenido de las vasijas o al propietario o destinatario de estas.

En cuanto a la información que deriva de la interpretación temática de la imaginería que presenta posibles grafemas y la interpretación funcional de los soportes materiales de imágenes y grafemas, en Oztoyahualco los posibles grafemas se presentan en medios portátiles y en composiciones mixtas. La función referencial de este tipo de composiciones dependería de la interpretación de sus aspectos icónicos y simbólicos. Dentro de estos últimos se encuentran los signos que funcionarían como grafemas o codificados según algún otro principio de registro de información. En Oztoyahualco hubo también composiciones cuyo aspecto referencial no dependería de aspectos icónicos, y habrá que esperar a las traducciones sistemáticas del *corpus* de textos breves teotihuacanos para acceder al contenido de estos últimos. La información del significado operacional de estos objetos y de sus signos gráficos indica ámbitos de sentido relacionados con varios tipos de actividad ritual y por tanto con la religiosidad en su aspecto doméstico y también con ámbitos utilitarios, como el marcaje de productos almacenados. Es necesario agregar que los soportes portátiles indicarían que ese tipo de objetos podrían presentarse en diversos conjuntos arquitectónicos y no necesariamente caracterizaran a Oztoyahualco, con la

posible excepción de los objetos con grafemas de contextos funerarios y de ofrenda, aunque la investigación en este sentido requiere aún de un amplio trabajo comparativo entre los materiales contextualizados, de distintos conjuntos arquitectónicos.

Los posibles grafemas procedentes de Oztoyahualco no son abundantes y se presentan en objetos con evidencia de usos rituales y en menor medida, en objetos utilitarios. Tenemos que en el conjunto arquitectónico que nos ocupa, alguna información deriva de la relación entre los grafemas, sus soportes, algunas áreas de actividad, pero también de contextos arquitectónicos y de la evidencia de sus funciones sociales. Es el caso del Patio C21, con funciones rituales, específicamente funerarias, los posibles grafemas del incensario tipo teatro y de la vasija hallada en ese lugar son de muy difícil interpretación, y posiblemente corresponden a sistemas de signos de notación que no deben ser definidos como escritura. Por otra parte, dos tapaderas con posibles grafemas proceden de cuartos con ofrendas y/o entierros, y ya se mencionó que los posibles grafemas que se presentan en esos materiales, si bien presentan signos gráficos, estos no necesariamente se leían. Por otra parte, la cerámica hallada en los recintos techados identificados como presuntos almacenes, sí ofrece posibilidades de interpretación del ámbito de significación de los grafemas que presenta y pudieron haber funcionado como signos de escritura.

Procesos de la función comunicativa del texto

En cuanto a la relación entre el destinador y destinatario de los mensajes expresados por medio de grafemas en Oztoyahualco se presentan algunas observaciones. Los grafemas estaban en tres unidades domésticas jerárquicamente organizadas, algunas de las actividades que se realizarían en estas fueron inferidas como resultado de los trabajos arqueológicos, por tanto, es posible proponer que sería significativa la presencia y ausencia de determinado tipo de objetos con grafemas en las tres unidades. Se observan varias situaciones comunicativas en Oztoyahualco que involucrarían posibles grafemas: las actividades funerarias y de ofrenda, las del ritual doméstico que involucraban la manipulación de figurillas, aunque las que presentan grafemas, provienen de recorridos de superficie y no es posible asociarlas con información contextual y las actividades de almacenamiento de bienes.

En el caso del incensario funerario, el posible grafema en el tocado señalaría la identidad de un personaje relacionado con el culto a los ancestros, podría ser un nombre, el estatus social, o el papel en un acto ceremonial de la entidad referida en el incensario. Se deriva de la evidencia arqueológica que los incensarios y los objetos cerámicos de ese conjunto arquitectónico no se manufacturaban allí; los artesanos que fabricaron los objetos no deben considerarse como emisores de los distintos niveles de significación presentes en estos, sino que se debe identificar en este papel al grupo social al cual pertenecía el entierro dignificado con tales objetos.

Las muestras de Oztoyahualco indican que cuando había requerimiento de determinadas imágenes o grafemas para distintos fines, incluso los utilitarios, estos debían conseguirse o ser encargados en talleres o lugares de distribución especializados. El emisor sería el individuo o grupo social interesado, pero habría mediadores como los artesanos y especialistas rituales competentes en la realización de los mensajes visuales en objetos diversos. El asunto que concierne al receptor de los mensajes codificados por medio de grafemas es complejo, en las actividades del ritual funerario, en alguna medida se puede considerar en este papel a los participantes del ceremonial, los cuales podrían involucrar a seres sobrenaturales; en cambio, en lo que refiere a los objetos utilitarios, un contenedor marcado con grafemas podría ofrecer información tanto para el distribuidor de bienes como para el consumidor.

En cuanto a la relación entre lector/espectador y la tradición cultural dentro de la cual se inscriben mensajes expresados por medio de grafemas, al parecer la cultura visual en conjuntos arquitectónicos de tipo doméstico de los tipos que se presentan en Oztoyahualco, involucraba el manejo de grafemas sólo en actividades del ritual funerario y de ofrenda y en el manejo de bienes de consumo. Sin embargo, los signos de notación y/o grafemas que han llegado hasta nosotros, no fueron realizados por los habitantes sino por especialistas de talleres de cerámica de varios tipos, no es clara cuál pudo haber sido el grado de competencia en el manejo los signos del tipo que nos ocupa entre los habitantes de Oztoyahualco, pero sí se puede comentar que estos son relativamente poco abundantes y mayormente de estructura simple. Los grafemas realizados en cerámica de tipo Anaranjado Delgado, incluso serían de realización foránea.

Por otra parte, en *Oztoyahualco* se pueden distinguir situaciones básicas que atañen a la recepción del lector/espectador de los mensajes expresados por medio de presuntos grafemas. Se trataría como se mencionó, de las actividades relacionadas con el manejo de bienes de consumo, posiblemente los grafemas en estos objetos señalaron su contenido. También hay evidencia de actos rituales en los cuales grupos domésticos participarían de manera activa. En algunos entierros y ofrendas, sería quizá la única vez que los miembros de ese grupo tendrían contacto con la parafernalia que participó en tales actividades, no podemos saber si los signos de esos objetos formaron parte de otros aspectos de su vida cotidiana y de su cultura visual. Por otra parte, en los contextos secundarios sería posible modificar con propósitos diversos, el sentido de los objetos portadores de grafemas mediante la manipulación de signos. Es posible también concebir que en algunas situaciones, aunque los soportes materiales de los grafemas permanecen ocultos a la vista, estaban destinados a formar parte activa de lugares específicos de la vivienda.

En cuanto a la relación que se establecería entre lectores/espectadores y los significados codificados por medio de los presuntos grafemas de Oztoyahualco, ya se ha mencionado que la escasez, la sencillez y el tipo de situaciones comunicativas con las cuales estos últimos se asocian, señalan que los habitantes de Oztoyahualco no necesitaron de una relativamente amplia competencia en un sistema de escritura teotihuacano. Acerca de este tópico, es posible señalar que el posible grafema del tocado del incensario del Entierro 8, no coincide con el de la vasija hallada en el mismo contexto, así que mediante los posibles grafemas de un mismo contexto funerario, se expresarían asuntos distintos.

De otro posible entierro u ofrenda de Oztoyahualco procede una vasija trípode con la figura de una antorcha, esa figura pudo referir a un evento y/o a la identidad de la entidad a quien se dirigía la ofrenda o a la identidad del enterrado, pero no parece ser un grafema, por tanto el participante en la actividad en la cual se depositaría tal objeto se enfrentaría a otro tipo de codificación signica, donde probablemente a la imagen icónica se le asociarían valores de tipo simbólico.

En cuanto a la relación entre el sentido de los grafemas de Oztoyahualco y el contexto cultural teotihuacano, hay que subrayar que los primeros corresponden cabalmente con un inventario de posibles grafemas autóctono que ya estaría plenamente desarrollado y en uso en la fase Tlamimilolpa-Xolalpan.

Es necesario por último subrayar que los presuntos grafemas de Oztoyahualco probablemente expresarían temas de distintos rituales y serían un auxiliar en actividades domésticas de almacenaje de bienes de consumo.

INVENTARIO DE POSIBLES GRAFEMAS PROCEDENTES DE OZTOYAHUALCO

Unidad Habitacional 1, Sector Sur

Incensario Tipo Teatro

Entierro 8. Cuarto C21. Incensario:

OZ IN TOC GC? (L 179 SCROLL SOUND 1986? o L 217 TREFOIL G 1986? + L 30 BUNDLE 1986?).

OZ IN TOC GD (VB 22 ANTORCHA CON VOLUTAS 2012).

Entierro 8 Cuarto C21. Vaso trípode

OZ VAS SHC (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986 +...).

Unidad Habitacional 2, Sector Oeste.

Cajete trípode del Cuarto C57

OZ VA GD (VB 22 ANTORCHA CON VOLUTAS? 2012).

Quincunce sobre tapadera con asas

OZ TA GD (L 162 QUINCROSS 1986).

Fragmento del Tipo Cerámico 14

OZ VA GC? (L 97 HALFSTAR 1986 + L 218 TRILOBE 1986).

Unidad Habitacional 3, Sector Noreste.

Tapaollas. Fosa 30. 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

OZ VA SHC (GC (L *Panel Cluster* 1986 + OR Núm. 0) + GC (Núm. 2 + L *Feathered Headdress Symbol* 1986).

Figurillas

Fragmento de cabecita de cerámica con tocado de borlas

OZ FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986 +...).

Figurillas *ídolo*, Cuartos 29, 19 Y 23

OZ FIG GD (L 42 CIRCLE 2002).

Figurillas del Cuarto 57 y Cuarto 10.

OZ FT GD (L 42 CIRCLE 2002).
OZ FIG FTE GD (L 96 GOGGLES 1986).

Fragmento de cerámica de Oztayahualco.

OZ GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012).

II

EL CONJUNTO DEL SOL

Los restos del Conjunto o Palacio del Sol se encuentran en el cuadrante N4E1 del plano elaborado por el *Teotihuacan Mapping Project* (Millon, 1973). Ese edificio desplantaba justo al lado de la Calle de los Muertos, al norte de la plaza ubicada frente a la Pirámide del Sol, en la esquina noreste de dicho monumento. El acceso principal se encontraba frente a la pirámide mencionada, lo cual indica que hubo una estrecha relación funcional entre ambas estructuras arquitectónicas.

La ubicación en la traza urbana del Conjunto del Sol, aunada a su composición y acabados arquitectónicos serían congruentes con funciones institucionales, determinadas por los más altos poderes político-religiosos teotihuacanos; como una manifestación de lo anterior, en sus muros se conservó compleja pintura monumental con temas mítico-religiosos, que sólo tienen correlatos en algunos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos con presuntas funciones relacionadas con instancias del poder estatal. Las funciones del Conjunto del Sol probablemente estaban coordinadas con las de la Pirámide del Sol, el edificio ceremonial de mayor tamaño de la urbe. Conforme a consideraciones urbanístico-formales, algunos autores proponen que la Pirámide del Sol sería el templo principal de Teotihuacan, y estaría erigido con base en criterios que representarían el ciclo calendárico del *Tonalpohualli* (Sugiyama, 2005: 46-47); sin embargo, en lo que respecta al Conjunto del Sol, no se ha identificado evidencia de diseños inspirados en ese ciclo calendárico-adivinatorio.

Eduardo Contreras dirigió las únicas excavaciones que se llevaron a cabo en el Conjunto del Sol, en las cuales no se despejó 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).

El Conjunto del Sol pudo haber tenido orígenes tan antiguos como los de la pirámide misma y, posiblemente, formó parte del primer diseño urbano teotihuacano, sin embargo, su imaginería se asocia con etapas tardías del desarrollo urbano, pues está basada en los hallazgos de la pintura mural de etapas constructivas tardías. Los fechamientos del Conjunto del Sol se hicieron conforme a criterios estilísticos aplicados a la pintura mural de los recintos. Lombardo considera que muchos de los murales encontrados se pintarían durante la fase Xolalpan (Lombardo, 1995: 34-35; Rattray, 2001).

El Conjunto del Sol se encuentra en la zona de las edificaciones monumentales teotihuacanas más antiguas, sobre el eje principal con base en la cual se organizó el diseño básico del espacio urbano: la Calle de los Muertos. El conjunto desplan-

taba no lejos de Xalla, una estructura arquitectónica que por su ubicación y tipo constructivo fue propuesta como posible sede del gobierno teotihuacano en algún momento de la historia (Manzanilla, 2001: 475).

R. Millon (1973: 86) propuso que el Conjunto del Sol funcionaría como residencia de los sacerdotes de alto rango que oficiarían en la Pirámide del Sol, pero es necesario subrayar que la pintura monumental del conjunto señala que la función distintiva del conjunto sería escenario de actividades religiosas institucionalizadas, que fueron significativas en el nivel urbano, pues algunos temas que allí se presentan tiene correlatos en otros importantes conjuntos arquitectónicos de la urbe como Atetelco.

ESPECIALIZACIÓN DEL CONJUNTO

En un estudio reciente acerca de la temática de los murales del Conjunto del Sol, Nielsen y Helmke (en prensa), también asocian su ubicación en la traza urbana con funciones religiosas y/o administrativas, y caracterizan al conjunto como un “palacio alineado con el Complejo Calle de los Muertos y los conjuntos de Quetzalpapalotl y Xalla”, y oponen a los conjuntos arquitectónicos mencionados, otros de tipo “residencial” como Tetitla, Atetelco o La Ventilla.

En el Conjunto del Sol habría una articulación entre los temas de algunas pinturas murales, algunos grafemas y los espacios arquitectónicos coordinados que son sus soportes. Los temas de la tradición cultural teotihuacana tratados en los murales y la distribución de su representación pictórica en la arquitectura, indican una mutua dependencia y funciones coordinadas de distintos recintos. Esas relaciones se observan en espacios contiguos como pórticos y cuartos que, en el caso del Conjunto del Sol, parecen haber estado justificadas por actividades religiosas y/o administrativas. Como se verá más adelante, en los murales hay temáticas coordinadas que integran espacios arquitectónicos en unidades de sentido; por ejemplo, los muros del Pórtico 17 y el Cuarto 17 fueron pintados con imágenes de aves y mariposas, figuras relacionadas con el ritual funerario teotihuacano; otro ejemplo es el Pórtico 18 y el Cuarto 18, pintados con figuras frontales en actividad de ofrenda. Como se desarrolla a lo largo de este trabajo, cierto tipo de secuencias de “ofrendantes” posiblemente fueron características de sectores administrativos de distintos conjuntos arquitectónicos.¹

Relaciones del conjunto o barrio con otras áreas de Mesoamérica

Aunque la imaginería teotihuacana integra motivos como flora y fauna exógena, e incluso algunos grafemas asociados con culturas lejanas, en la plástica del Conjunto del Sol no se han detectado elementos que indiquen una ocupación del conjunto por parte de representantes de culturas distintas de la teotihuacana, pues domina el canon formal de la plástica teotihuacana.

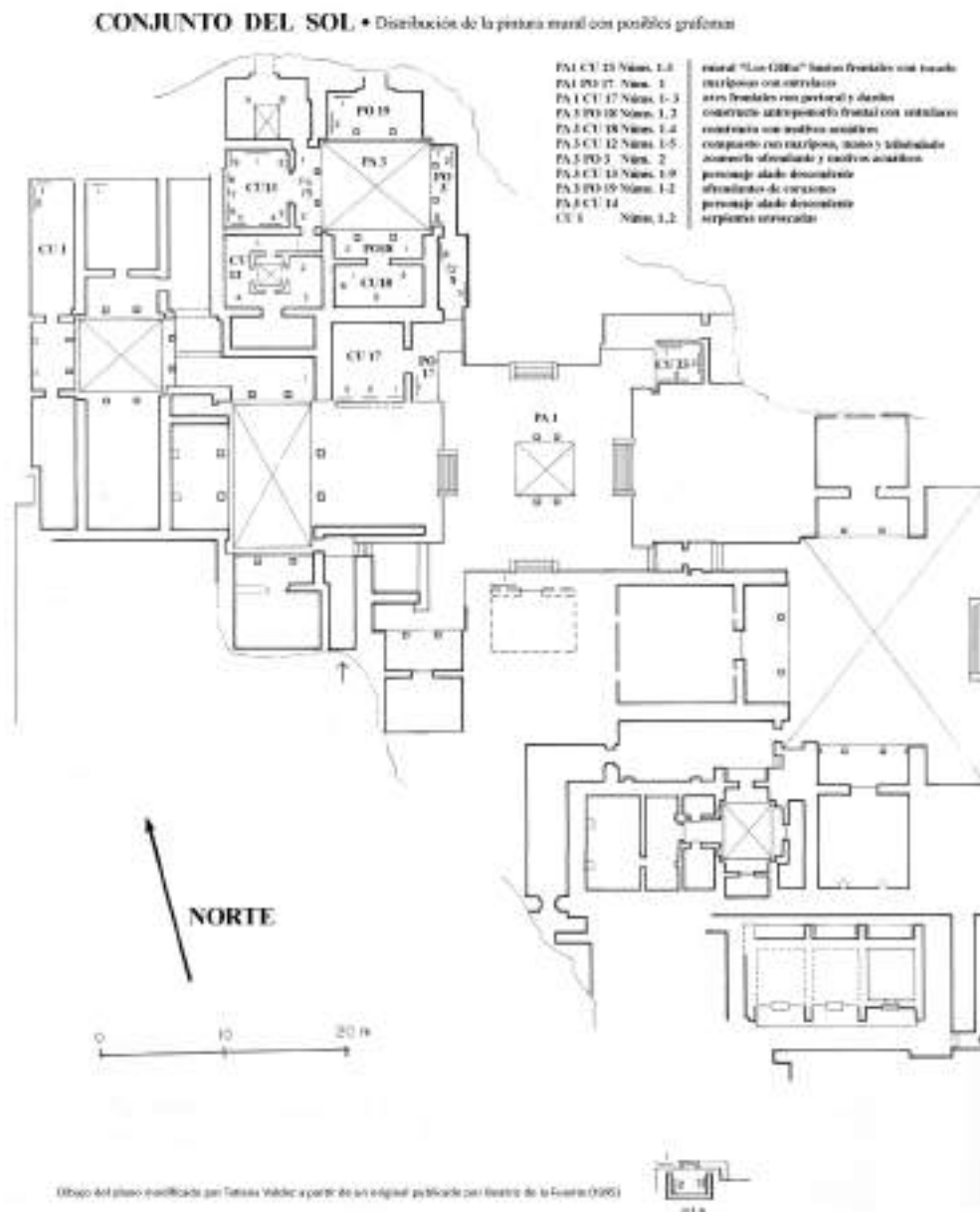
CLASE COMPOSITIVA. INTERPRETACIONES

Aunque el Conjunto del Sol llamó la atención de los estudiosos por su ubicación en la traza urbana y su compleja pintura mural, se ha prestado escasa atención a la publicación de la imagen simbólica e icónica de la escultura y cerámica de ese conjunto. Mucha menor atención se ha prestado al estudio del tipo de signos gráficos que allí se presentan y a su interacción en unidades de sentido. Los estudios de la cerámica del Conjunto del Sol han ayudado a confirmar

1 Por ejemplo en La Ventilla 1992-1994 y en Teopancazco.

la tipología y periodización elaborada con base en los 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 del repertorio teotihuacano, en forma de densos programas pictóricos que en escasas ocasiones han sido estudiados temáticamente. Hay dos propuestas interpretativas de algunos de los murales del conjunto en las que se argumentaron “programas narrativos” coherentes. Ambas propuestas se focalizaron en algunos murales de los recintos y pórticos que se encontraban alrededor de los patios de congregación. Una propuesta se debe a Z. Paulinyi (2007), mientras que la otra a Ch. Helmke y J. Nielsen (2014 y en prensa).



[Lámina 106. Dibujo del plano modificado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 58).]

Z. Paulinyi analizó motivos de la plástica ubicados en el Cuarto 12, Cuarto 23, Cuarto 17 y Pórtico 17; en su propuesta interpretativa se contemplan motivos de dos sectores del conjunto arquitectónico integrados alrededor de dos patios: el Patio 1 y el Patio 3. Según ese 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. Paulinyi denomina a ese personaje como “Dios Mariposa-Pájaro”, y sostiene que sería una “deidad” teotihuacana del ámbito solar y de la fertilidad. Sus rasgos diagnósticos serían los ojos rectangulares, la pintura facial escalonada y las orejeras circulares con un anillo que cuelga.

Siguiendo la misma propuesta, el “Dios Mariposa-Pájaro” se pintaría también en espacios relacionados con el Patio 3, un patio relativamente pequeño que carecía de altar central, donde hay murales con una figura antropomorfa vestida con atributos de ave. En los cuartos 12, 13 y 14 figuraría el “Dios Mariposa-Pájaro” 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 encuentran en la esquina opuesta al Cuarto 23. El autor considera que el “Dios Mariposa-Pájaro” también era referido por medio de las figuras de la mariposa y del pájaro; afirma que ambos volátiles se presentan como “guerreros temibles”, marcados con una insignia bélica con figuras de dardos cruzados, y constituirían la encarnación bélica del dios mencionado.

Por otra parte, en la propuesta interpretativa de Helmke y Nielsen integran imágenes, hasta antes de su estudio inéditas, de algunos fragmentos de los murales del Conjunto del Sol. Las imágenes seleccionadas por los autores se articularon en presuntos “programas narrativos” 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; 2015: 23-41). Un “programa narrativo” se encontraría distribuido en los recintos relacionados con el Patio 3, el sector que al parecer fue el más profusamente decorado del conjunto. Los autores proponen como significativo el acceso “altamente restringido” al sector en cuestión, con base en 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 (en prensa) también dedujeron otro programa iconográfico pintado en los muros este y oeste de esos mismos cuartos. Proponen que la distribución de los motivos en los muros respondería a criterios relacionados con las atribuciones simbólicas de las direcciones cardinales. Los personajes pintados en los muros al norte tienen fondo color crema, mientras que los de los muros al sur, fondo rojo. Los autores consideran que el motivo del personaje alado referiría a un antiguo mito de diferentes culturas mesoamericanas, presente desde tiempo inmemorial, aunque pasan por alto las características antropomorfas de las figuras con traje de aves, las cuales formarían parte de los rasgos que indicarían la asimilación de tal mito por la cultura local teotihuacana. 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. Relacio-

nan algunos rasgos de las imágenes mencionadas con el nombre del gobernante de Copán *K'í-nich 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 encontraría en los murales del Patio 3. Estaría distribuido en el edificio 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, estarían pintados motivos celestes. En los muros ubicados al este y al oeste del Patio se encuentran imágenes de plantas de maguey como marcadores del espacio terrestre. En el Pórtico y Cuarto 18 habría motivos acuáticos, relacionados con el inframundo (Nielsen y Helmke, en prensa).

Como el lector puede observar, 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 identificados 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 en forma de “constructo” de estructura antropomorfa, frontal, en actitud de ofrendante, con un grafema en vez de cara, también muestra 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 cuyo aspecto referencial se lograría por medio de recursos del iconismo, del simbolismo y composiciones mixtas.
- En la pintura monumental del conjunto se conservaron tres “constructos” distintos, con rasgos antropomorfos y zoomorfos.
- Hubo una amplia presencia de imágenes de figuras en actitud de ofrenda de bienes. 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 (referencias a cueva o montaña).

- Los ofrendantes de perfil de los murales del Conjunto del Sol ofrecen corazones, pero no portan armas, como ocurre en Atetelco.
- En el Conjunto de Sol habría 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 de las figuras en pórticos y cuartos comunicados entre sí, 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

No se han publicado imágenes de pintura mural procedente del Patio 2, por tanto 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 el plano del Conjunto del Sol 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. Las pinturas murales en torno al Patio 1 se encuentran en el Pórtico 22; Cuarto 22; Cuarto 23; Pórtico 17 y Cuarto 17.

Patio 1. Pórtico 22

Paulinyi, pero también Helmke y Nielsen se abstienen de interpretar 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 dibujos de dos imágenes locativas, 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 ritual específica (Helmke y Nielsen, en prensa).



[Lámina 107. Imágenes locativas. 107a Conjunto del Sol. Pórtico 22. Mural 1. 107b Cuarto 13. Mural 3. Dibujos según B. de la Fuente (1995: 70 y 78).]

Helmke y Nielsen, quienes han trabajado recientemente en una definición de la imagen de la montaña como constituyente de un 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 interpretada como “montaña”; los mencionados autores sostienen que los elementos con forma de sierra funcionarían como determinativos semánticos que indicarían materialidad.

Según un principio similar, los elementos que distinguen la imagen del Pórtico 22 de la del Cuarto 13, las líneas quebradas, pero también las secuencias de puntos, podrían ser considerados como determinativos semánticos. 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 de imágenes de *montañas* que carecen de signos marcadores de materialidad. Cabe preguntarse hasta qué punto la cualidad “pétreo” que proponen Helmke y Nielsen, representada por medio de un determinativo semántico, sería fundamental para la caracterización del signo como “montaña” en el contexto teotihuacano, pues como se vio, no sería el único signo infijo de los polilobulados.

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 específico de su identificación con 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, se presentan con frecuencia en recipientes de cerámica con finos acabados, como se puede apreciar en colecciones de cerámica teotihuacana como la de Hasso von Winning.

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 un dibujo del mural del Cuarto 23.



[Lámina 108. Mural conocido por el nombre de “Los Glifos”. Conjunto del Sol. Cuarto 23, Murales 1-3. Redibujado por M. Segura, según Berrin y Pasztory (1993).]

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 (2006a: 48), 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”.

A continuación se muestran imágenes de dos figurillas con un tocado que muestra los rasgos diagnósticos básicos de la mariposa en la plástica teotihuacana.



[Lámina 109. Dos figurillas que portan el tocado de mariposa. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a: 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.

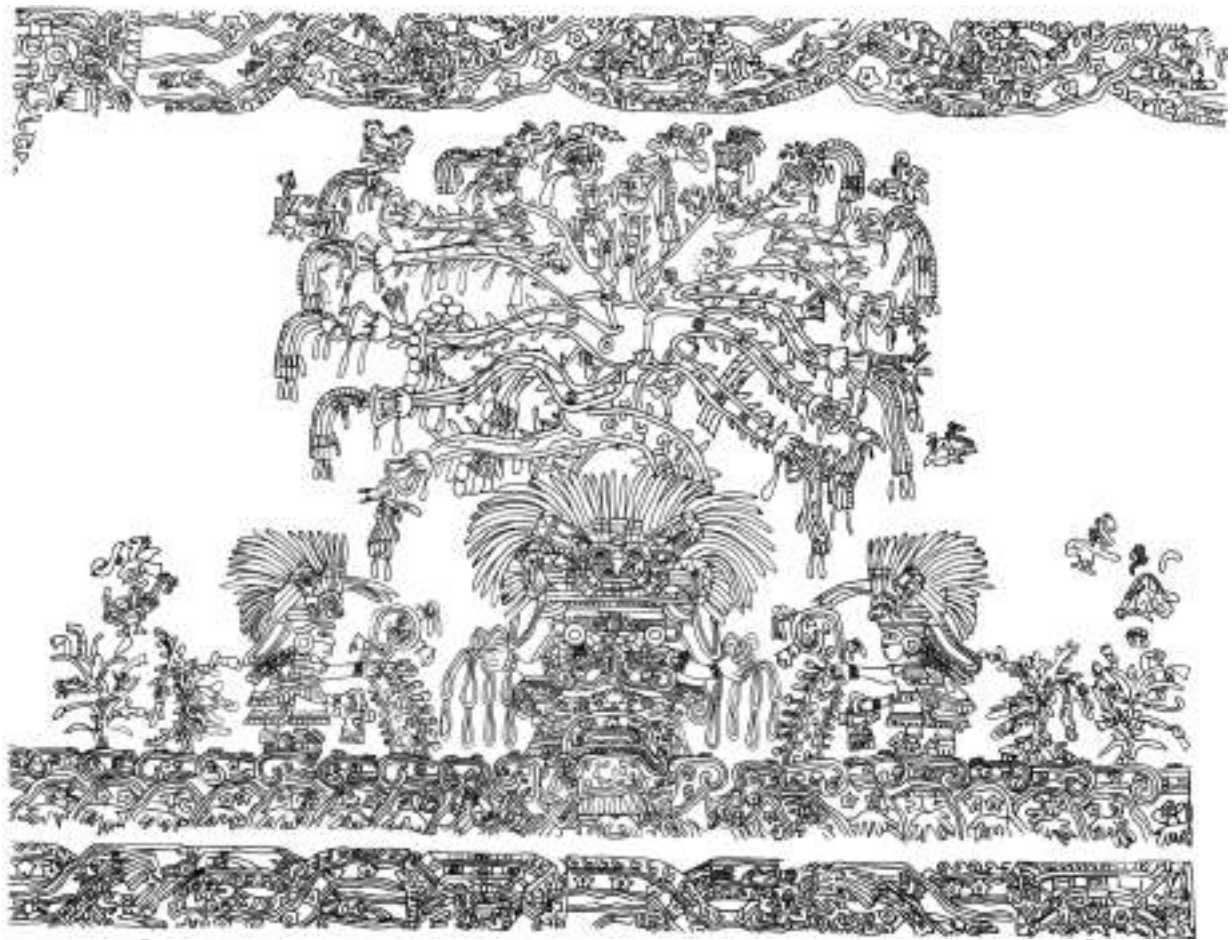
Por su parte, Paulinyi propuso que en el mural hubo referencias calendáricas; considera que en “Los Glifos” se representó “la fecha del resurgimiento del inframundo de la deidad Mariposa-pájaro”, sin especificar cuáles numerales fueron la base de su interpretación. Los únicos elementos que podrían asociarse 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 elite 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 antropomor-

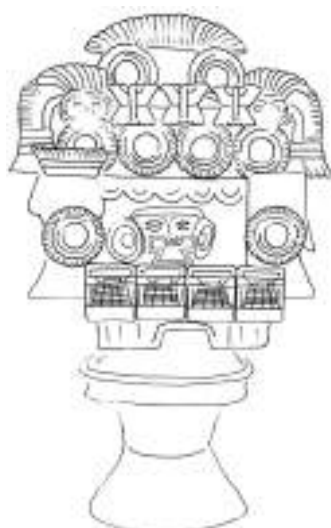
morfos y se encuentra en el Pórtico 18; la imagen se presenta como motivo principal de la parte baja del muro y está construida como un objeto de culto que refería a un ser caracterizado por la ausencia de cuerpo y la frontalidad de la imagen; el soporte o recipiente en la base del motivo en este caso está ausente.

A diferencia de otras imágenes frontales de objetos de culto como las de la parte superior del muro del Pórtico 2 de Tepantitla que se muestran en la lámina que sigue, y que no tienen correlatos en otras imágenes de la pintura monumental de dicho conjunto, el personaje pintado en el Conjunto del Sol posiblemente se presenta de nuevo en otro contexto plástico en las escenas del “hombre-pájaro”.



[Lámina 110. Mural de Tepantitla con figuras frontales. Dibujo de T. Valdez.]

Tal y 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 referencias a 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.



[Lámina 111. Incensario tipo teatro. Dibujo de F. Martínez, según Berrin y Pasztory (1993: 76).]

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 teotihuacana. 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 imagen se reproduce en el apartado dedicado a ese conjunto arquitectónico, 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 pudo funcionar de manera icónica; la explicación podría ser el uso emblemático de la figura, que referiría por medio de rasgos diagnósticos a un nombre y/o un cargo u ocupación.

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 adquiriría 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 (1997) escribe que “varios autores proponen que los incensarios eran el instrumento de un culto dedicado a los guerreros muertos en combate”, 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.

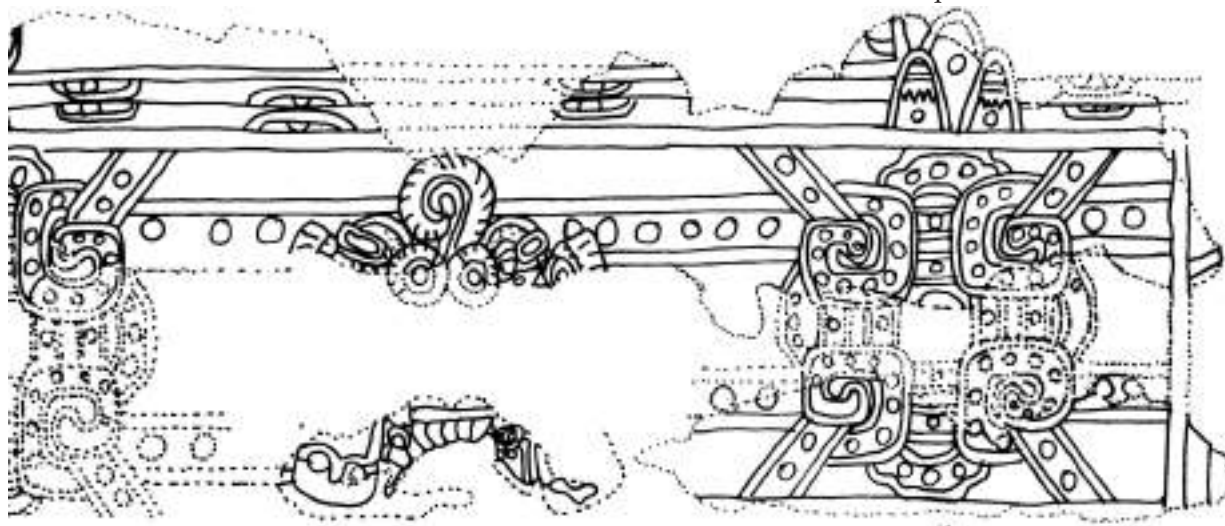
² Véase, por ejemplo, Ruiz, 2003: 241.

Aunque parece atinada, la identificación, por parte de Paulinyi (2006b), 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 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 en duda, 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, pero se recomienda al respecto consultar el apartado dedicado al conjunto arquitectónico de Atetelco, donde hay un caso similar.

Patio 1. Pórtico 17

La propuesta de Paulinyi (2006b) no se limita a la interpretación del mural del Cuarto 23 antes descrito. 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.



[Lámina 112. Mural con entrelaces y mariposas. Conjunto del Sol. Pórtico 17 Mural 1. Redibujado por Z. Ramos, según Miller (1973).]

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.



[Lámina 113. Figurilla. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a: 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.

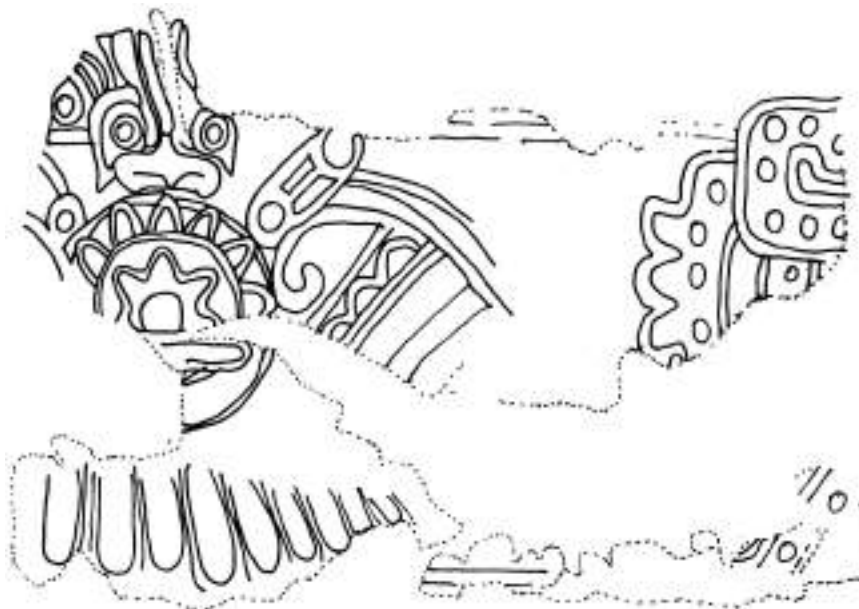
Hay otra imagen con el motivo de la mariposa en la pintura monumental del Conjunto del Sol; se encontró en el Cuarto 12 pero, a diferencia de la del Pórtico 17, presenta evidencia de que pudo estar compuesta como un grafema compuesto.

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:

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).



[Lámina 114. Mural con ave y escudo. Conjunto del Sol. Cuarto 17 Mural 1. Dibujo de M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995a: 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:



[Lámina 115. Figuras de flor, mariposa y ave en un detalle de mural. Redibujado por T. Valdez, según von Winning (1987: 122, fig. 7a).]

Headrick, sin embargo, propone que hay semejanzas entre las imágenes del *atl-atl* teotihuacano y las de la mariposa, las cuales, según esa autora, comprobarían una relación con la imaginaria bélica (Headrick, 2007: 129-130).



[Lámina 116. Dibujo en vasija relacionado con un programa narrativo de los murales del Conjunto del Sol. Redibujado por P. Peña, según Séjourné (1966a: 188-189).]

Resulta de particular interés la lámina anterior, pues, en esa composición se combinaron varios elementos del programa narrativo del Conjunto del Sol. En ella se muestran contiguas una figura antropomorfa sobre un ave descendente y la imagen de una mariposa que 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 elite.

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 figura del ave del Cuarto 17 se ha identificado con 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, que se presenta con un traje de ave y ambos conforman una unidad que encarna en forma de aves con escudos, flechas y mariposas, será necesario considerar que el traje del personaje alado descendente del Conjunto del Sol refiere a una lechuza y no a 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: 4 ; 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.

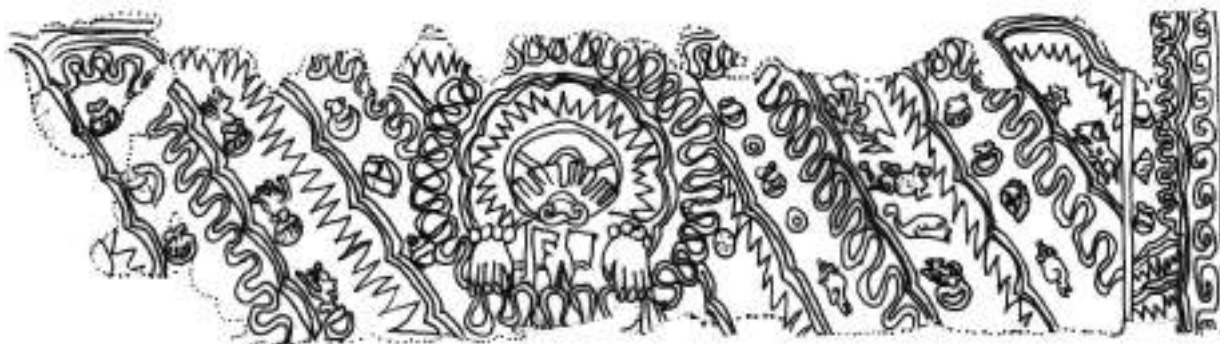
Como se mencionó, Paulinyi propuso una hipótesis en la cual integró de forma parcial la relación entre la distribución del espacio y la pintura mural de los recintos relacionados con el Patio 1 y el Patio 3, a diferencia de Nielsen y Helmke, quienes han propuesto una integración a manera de “cosmograma” de los espacios en torno al Patio 3 y su pintura monumental.

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.



[Lámina 117a. Imagen del Conjunto del Sol que correspondería al sector celeste, según proponen Nielsen y Helmke. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995a)]

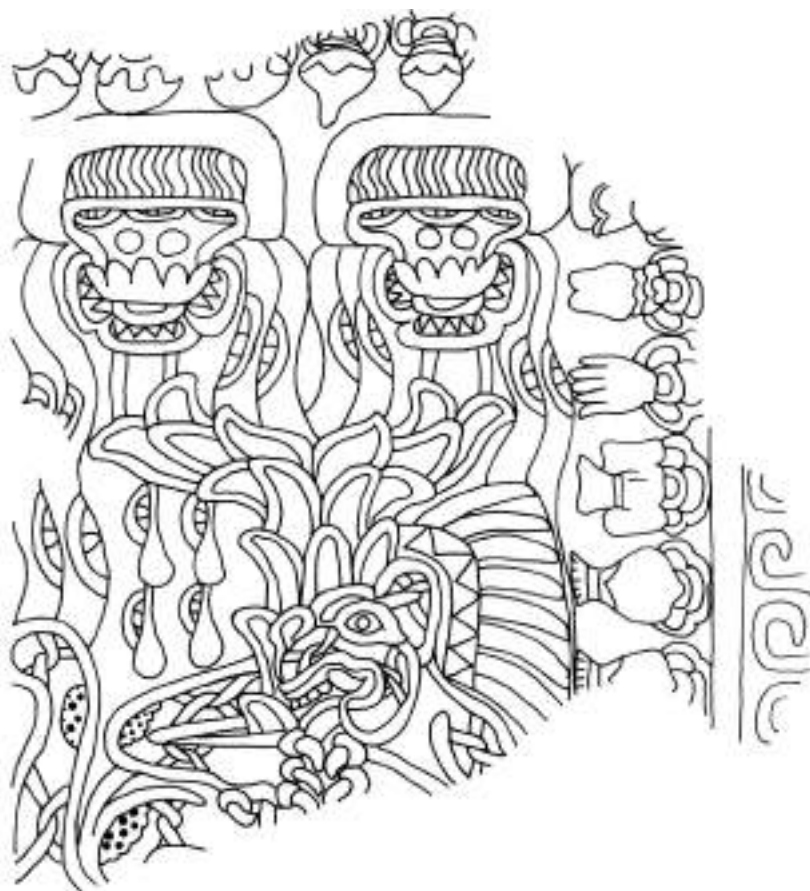


Lámina 117b. Imagen del Conjunto del Sol que correspondería al sector terrestre, según proponen Nielsen y Helmke. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995a).

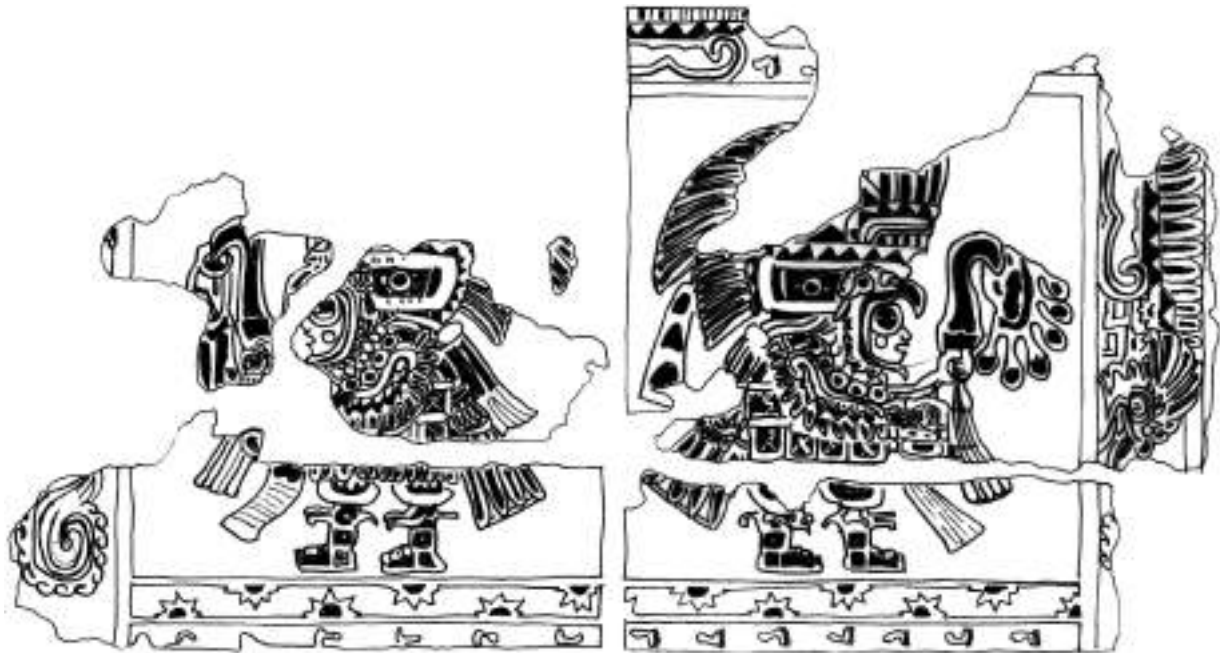


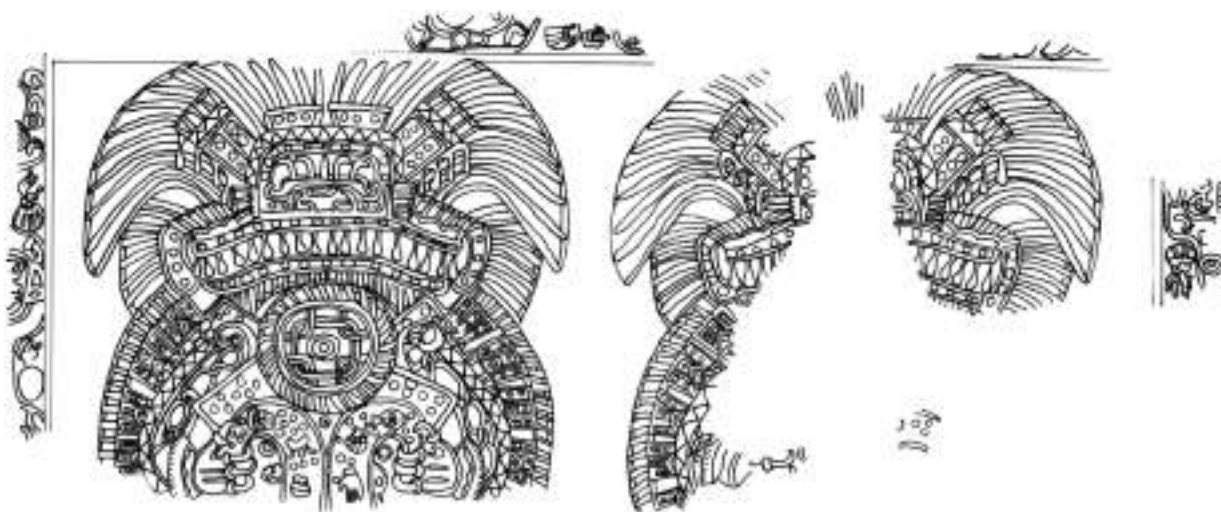
Lámina 117c. Imagen del Conjunto del Sol que correspondería al sector del inframundo, según proponen Nielsen y Helmke. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995a).]

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 estos. 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.



[Lámina 118. Conjunto del Sol. Pórtico 18 Murales 1-2. Redibujado por P. Peña, según Miller (1973).]

Como puede verse en la lámina anterior, la composición pictórica del Pórtico 18 presenta la iteración de 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 elite 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 elite, indica que la imagen de este felino pertenecía a un culto basado probablemente en concepciones de orden mitológico, bastante extendidas entre las elites 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 la lámina anterior y en la que sigue se observa que el elemento L 137 NET 1986; posiblemente tuvo un valor logográfico que referiría, en ambos contextos plásticos, a nombres personales o teónimos con componentes comunes.



[Lámina 119. Teopancazco. Mural 1. Redibujado por M. Ferreira, según 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.

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 aparentan ser semillas. Hay otro tipo de ofrendantes que se caracterizan por no dirigirse a un objeto de culto determinado y se presentan 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 característica 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:

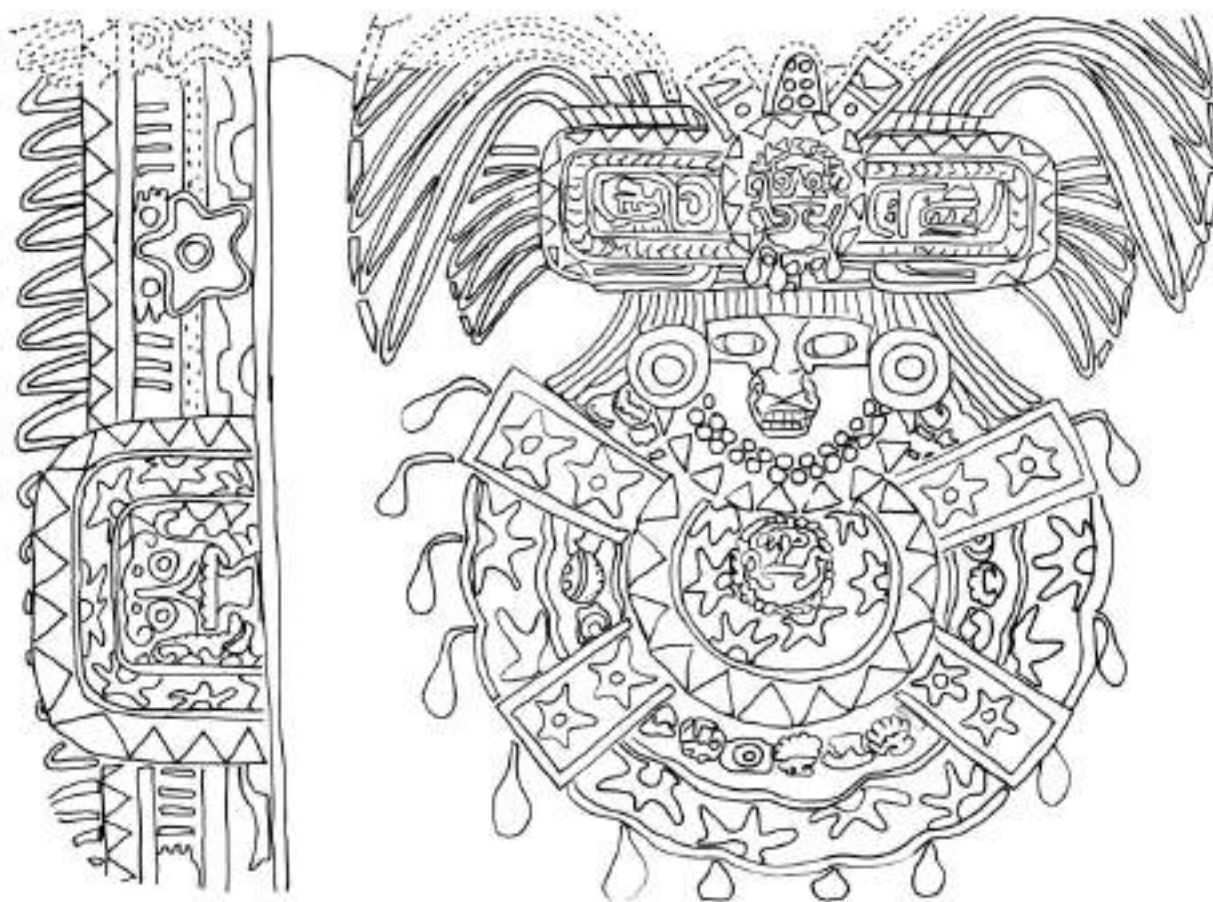
CDS TOC GC? (L 162 QUINCROSS 1986 + L 153 PENDANT NOSE E 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986).

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. Se sugiere ver la lámina 117 a.

Como puede verse en las láminas que siguen, en la pintura monumental teotihuacana, el componente polilobulado que se presenta en el Cuarto 18, en otros murales 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 la referencia acuática, en el mural de Zacuala hay volutas cuya forma algunos autores han relacionado con imágenes de nubes (Nielsen y Helmke en prensa), mientras que en el Conjunto Jaguares se trata de imágenes de gotas.



[Lámina 120. Conjunto de los Jaguares, Patio 20 y mural de Zacuala, Pórtico 9. Redibujados por M. Segura, según Miller (1973).]

En la lámina que sigue, el polilobulado posiblemente referiría mediante recursos de la iconicidad a una cueva o un manantial.³



[Lámina 121. Detalle de mural de Tepantitla. Redibujado por P. Peña, según Uriarte (1991:19).]

Posibles grafemas en la imagen del Cuarto 18 del Conjunto del Sol:

CDS GD (L 187 SHELL 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 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 18 (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 (2007: 127) como un posible nombre personal que incluía elementos representados por medio de la figura de la mariposa, de “Tlaloc” y una mano.

3 Ver el anexo dedicado al conjunto arquitectónico de Tepantitla.



[Lámina 122. Figura de mariposa con mano. Conjunto del Sol. Cuarto 12. Mural 5. Redibujado por Z. Ramos, según B. de la Fuente (1995: 69).]

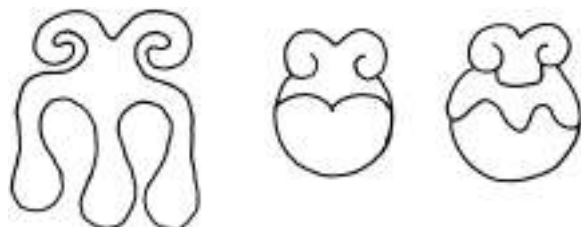
La presencia en un mismo recinto del motivo del hombre-pájaro y del signo compuesto antes descrito confirma una relación temática entre los personajes antropomorfos marcados en el rostro por medio de una greca escalonada y el motivo de la mariposa.

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, el elemento con forma de mariposa fuera un logograma complementado por el 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 sustitución de elementos yuxtapuestos.

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”. Esta resulta una identificación polémica, pues parece ser parte de un trilobulado indivisible.

A continuación se presenta una lámina con un signo discreto que Langley denomina como L 220 TRILOBE B 1986.



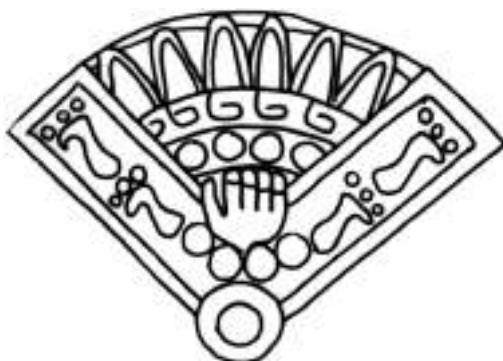
[Lámina 123. “Signo de notación” número 220, TRILOBE B 1986 y L 186 SHELL BA 1986. Redibujado por Z. Ramos, según Langley (1986).]

Langley (1986: 297) interpretó al elemento que Headrick considera como la imagen de una bigotera, como un compuesto que integraría figuras de conchas con el signo trilobulado.

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.



[Lámina 124a. Mural de procedencia no registrada. Redibujado de von Winning (1987). Santuario de las manos (Cuarto 11. Mural 1);

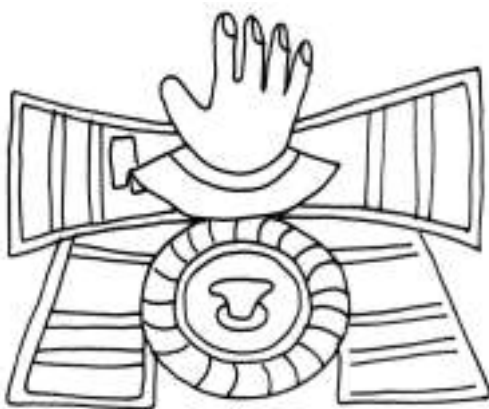


Lámina 124b. Mural de Tetitla. Cuarto 11. Redibujado por T. Valdez según B. de la Fuente (1995: 309).]

Posibles grafemas en la imagen del Cuarto 12:

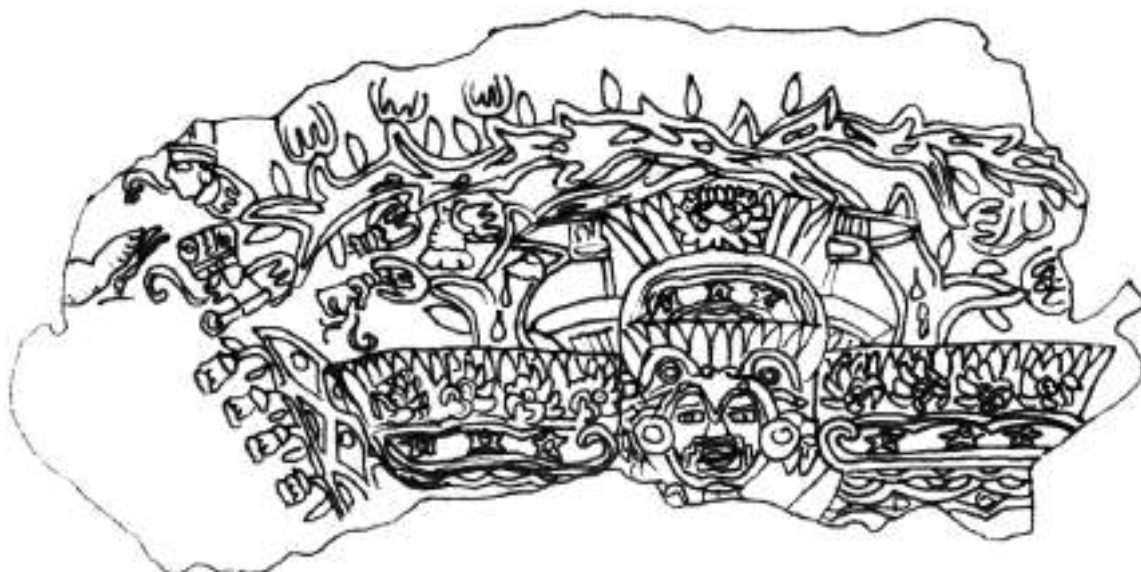
CDS MU GC? (L 98 HAND 1986 + L 220 TRILOBE B 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986).

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.



[Lámina 125. Hombre-pájaro descendente. Conjunto del Sol. Cuarto 12 Murales 1-5. Redibujado por M. Ferreira, según Beatriz de la Fuente (1995:68).]

El personaje de los murales no presenta entre los atavíos posibles grafemas que representaran su nombre. Sin embargo no se descarta que los 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.

El Cuarto 12 fue un espacio con acceso restringido, que no comunicaba directamente al Patio 3; estaría iluminado mediante un pequeño patio al centro; tenía una planta arquitectónica que señala que las imágenes pintadas en los muros serían determinantes para la función del recinto. La función seguramente tenía que ver con actividades de tipo ritual, relacionadas con un tema difundido entre las más altas elites de la ciudad.

Los recientes dibujos de Nielsen y Helmke (en prensa) de los murales del “hombre-pájaro”, así como su interpretación de estos, constituyen una importante aportación, pues presentan elementos inéditos de importancia para la interpretación de la escena. Los autores lograron registrar 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. Se sugiere

ver la lámina 117b. Es posible que, como en el caso del Mural 5 del Pórtico 3, el Mural 2 también estuviera dedicado al tema del felino.



[Lámina 126. Posible escena de ofrenda. Conjunto del Sol. Pórtico 3. Mural 2. Redibujado por P. Peña, según Miller (1973).]

Una de las escenas del Pórtico 3 incluye al llamado “Jaguar Reticulado” entre la vegetación. En el Pórtico 13, que se encontraba frente al Pórtico 3 se conservó una escena más completa con ese 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 ofrendar. Posiblemente la garra correspondería a la imagen de un felino que ofrece libaciones. No se conservaron grafemas en el Pórtico 3, salvo aquellos que podrían estar incluidos en la escena 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 “elite”.



[Lámina 127. Felino reticulado en un entorno vegetal. Conjunto del Sol. Pórtico 13 Murales 1-2. Redibujado por P. Peña, según Miller (1973).]

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.

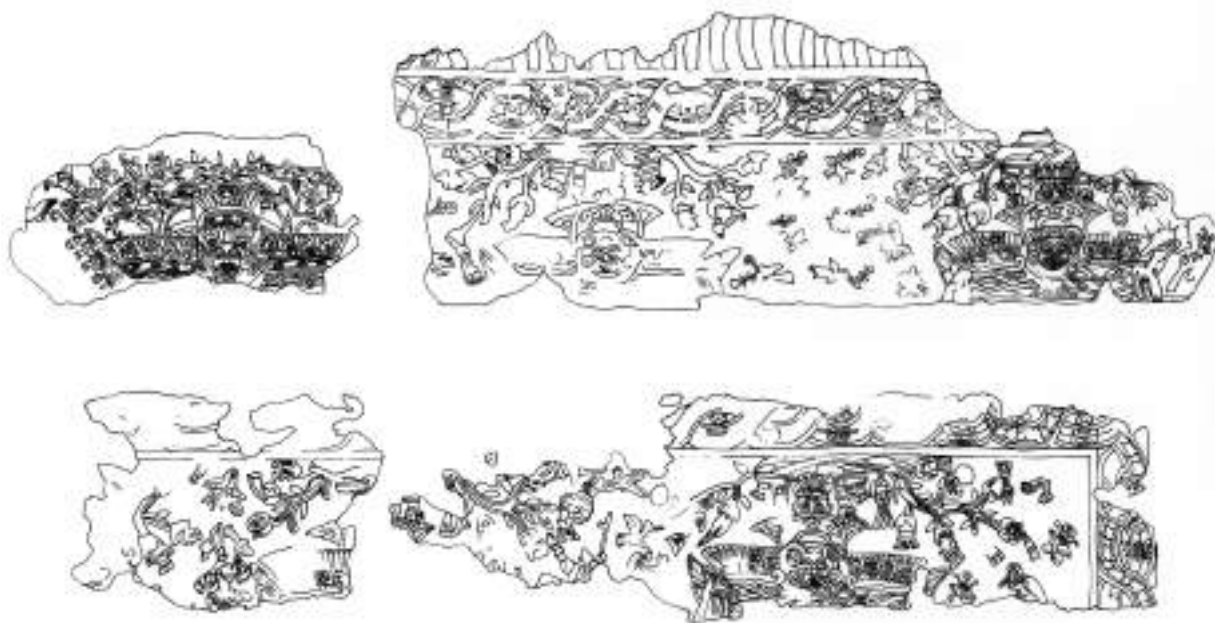
Varias imágenes de felinos reticulados fueron pintadas y grabadas en actitudes distintas relacionadas con actitudes humanas: sentados sobre un pedestal, tañendo un caracol, caminando en las patas traseras.

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.



[Lámina 128. Hombre-pájaro descendente. Conjunto del Sol. Cuarto 13 Murales 1, 4 y 5. Dibujo según B. de la Fuente (1995:70).]

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: “[p]ara 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)”.

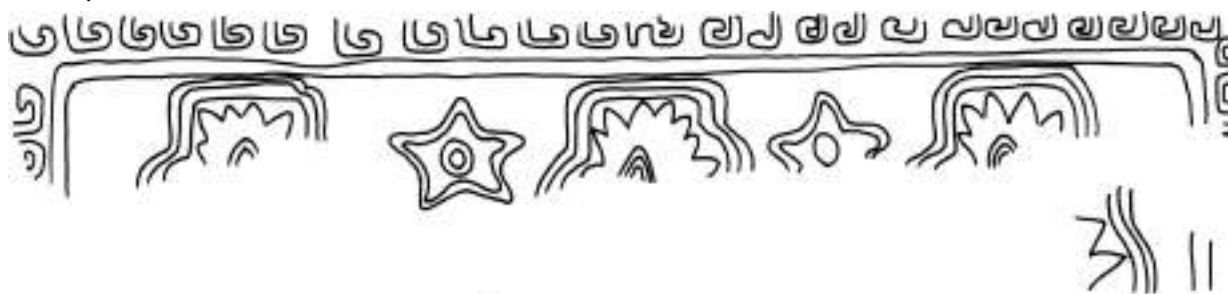
Así, los autores proponen que la “Montaña de la Estrella” posiblemente fue una locación mitológica que pudo ser el modelo para el nombramiento de lugares *en la tierra*.

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, Teopanazgo 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)



[Lámina 129. Imagen locativa con polilobulados y estrellas. Conjunto del Sol. Cuarto 13, Mural 3. Muros orientados al este. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973).]

Nielsen y Helmke consideran posible que en este antiguo mural se hiciera referencia al Cerro de la Estrella, por medio de grafemas. Se trata de un lugar actualmente rodeado por la Ciudad de México, donde se llevarían a cabo, durante el Posclásico Tardío, ceremonias del Fuego Nuevo.⁴ Los autores mencionan esa celebración como relevante para el estudio de la imaginería teotihuacana, pues el Cerro de la Estrella es un sitio arqueológico con un pasado ceremonial mucho más antiguo, el cual se ha considerado que se remontaría hasta la época teotihuacana.

La propuesta de Helmke y Nielsen se enriquece si se toman en consideración los hallazgos de Leopoldo Batres (1906: 25) en la Plataforma adosada de la Pirámide del Sol. El arqueólogo encontró en esa locación unos monolitos grabados con motivos que consideró que serían un

4 El arqueólogo L. Batres halló algunas esculturas monolíticas que se han interpretado como referencias a parafernalia de ceremonias de cambio de periodo, en forma de antorchas encendidas que, en el contexto de la cultura náhuatl, se conocen por el nombre de *xiuhmolpilli*. Los componentes diagnósticos de los monolitos de Batres son las formas del papel doblado, que arde en llamas y una cuerda anudada.

correlato teotihuacano de los “atados de años” que quemaban los mexicas y mixtecas durante las ceremonias del Fuego Nuevo.

Dichas ceremonias fueron una práctica cultural atestiguada en códices del periodo prehispánico y colonial temprano; también presenta correlatos arqueológicos en algunas culturas mesoamericanas del Posclásico.

La ceremonia del Fuego Nuevo se realizaba 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 estuvo relacionada en tiempos teotihuacanos, con la conmemoración del llamado “Fuego Nuevo”, implicaría asumir que los ciclos temporales antes mencionados integrarían el calendario teotihuacano, lo cual no ha sido demostrado.⁵



[Lámina 130. Dibujo de uno de los monolitos hallados por Batres durante las excavaciones realizadas en la Pirámide del Sol. Dibujo de M. Ferreira, según fotografía de Batres (1906).]

Langley (1997) hizo observaciones semejantes acerca de la interpretación de los hallazgos de Batres en la Pirámide del Sol:

[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 estas.

Langley subraya que la identificación 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, en cambio, se relaciona de manera indirecta al Conjunto del Sol con el tema de las ceremonias del Fuego Nuevo, mediante argumentos basados en la imagería.

Cabe agregar que los hallazgos de Batres son el sustento de varias interpretaciones del tema del Fuego Nuevo en la imagería teotihuacana, desde inicios del s. XX. A partir de esas esculturas y de la ubicación de su hallazgo, varios autores han argumentado en torno a la identificación

5 La estructura y especificidad del calendario teotihuacano, a la fecha se desconoce, por ende se desconocen los ciclos temporales que este registraba. En los estudios de la arquitectura e imagería teotihuacana, sin embargo hay varias hipótesis acerca de los correlatos de estas últimas con los ciclos de un calendario, inspirado en los del Posclásico en otras culturas. Por ejemplo, como sostiene Sugiyama (2005:44), la Pirámide del Sol fue concebida dentro de la planeación urbana primaria de Teotihuacan como un monumento cuyas medidas siguieron un criterio basado en la estructura del *tonalpohualli*.

de un conjunto temático teotihuacano que referiría a ceremonias de cambio de periodo e incluso de investidura de cargos en un nivel regional.⁶

El Conjunto del Sol se encuentra al pie del mayor monumento teotihuacano relacionado por distintos autores con el culto a las montañas,⁷ 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.

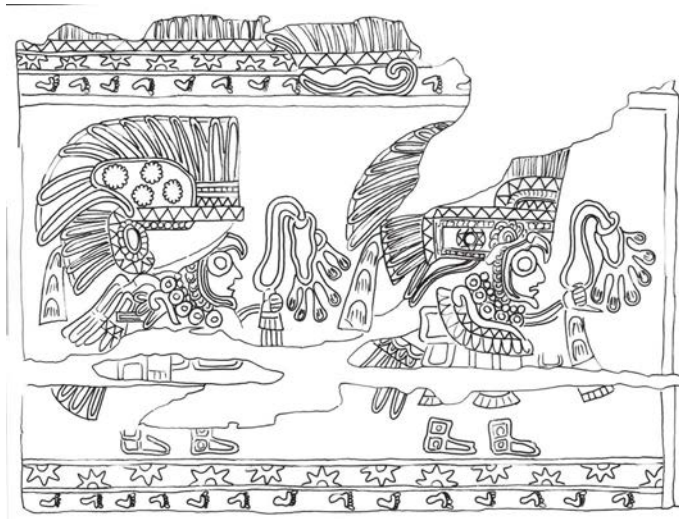
Estos personajes aparecen en forma de una “secuencia de personajes antropomorfos” y probablemente muestran el atuendo que caracterizaba al Conjunto del Sol. Aunque estos posibles “ofrendantes” no vierten libaciones de líquidos mezcladas con diversos objetos, sino que llevan un corazón ensartado en un 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.

6 Hasso von Winning (1979: 15-27) publicó una reflexión acerca de los monolitos hallados por Batres y las esculturas de los atados de leña que se quemaban durante la ceremonia de cambio de ciclo de 52 años. El autor afirma que los monolitos teotihuacanos corresponden a las “réplicas en piedra de atados de leña, representando un ciclo de 52 años”. Agrega que “una fiesta de renovación general, precedida por el acto de taladrar el Fuego Nuevo en la cumbre del cerro, iniciaba un nuevo periodo de 52 años”. Von Winning no olvida agregar que “[l]a duración de un periodo representado por los atados de leña en Teotihuacán se desconoce; puede haber sido menos de 52 años. Tampoco se conocen las ceremonias relacionadas con la sepultura o la quema del atado.”

Cabe agregar que el autor desarrolla su argumentación con base en las esculturas de la Plataforma Adosada, pero también en las antorchas flameantes que figuran, no en los monolitos, sino en incensarios de cerámica procedentes de varios contextos de la urbe, funcionalmente distintos entre sí. Como consecuencia, si estas esculturas fueran un indicador de una ceremonia del Fuego Nuevo teotihuacana, lo que se quemaría durante esta serían ataduras de papel y no varas.

Por otra parte, Fash, Tokovinine y Fash (2009: 201-224) relacionan a la plataforma adosada de la Pirámide del Sol y su imagerie escultórica con ceremonias de entronización de gobernantes y con la legitimación del poder en un nivel mesoamericano.

7 Por ejemplo, el arqueólogo Eduardo Matos, quien coordinó 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, s.p.)”.



[Lámina 131. Escena de sacrificio. Conjunto del Sol. Pórtico 19. Murales 1-2. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973).]

En la lámina que se reproduce abajo se puede comparar la imagen de los sacrificadores del Conjunto del Sol y los del Patio Blanco de Atetelco.



[Lámina 132. Atetelco. Patio Blanco. Pórtico 3. Redibujado por M. Ferreira, según Villagra (1971: 146).]

La composición del Pórtico 19 es la que más se ajusta en el Conjunto del Sol al canon teotihuacano de escenas de ofrendantes.

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 19: 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 plano del Conjunto del Sol.

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 (1995: 60) la estratigrafía indica que estos murales se pintaron en una etapa tardía del desarrollo del conjunto.



[Lámina 133a. Conjunto del Sol. Cuarto 1. Redibujado por P. Peña, según Miller (1973).]



Lámina 133b. Conjunto del Sol. Cuarto 1. Redibujado por P. Peña, según Miller (1973).]

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 (1995: 68) que en el Cuarto 5 había restos de murales con el motivo de felinos depredando una tortuga y un cánido.

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

Dadas las características de las publicaciones derivadas de las excavaciones en el Conjunto del Sol, no es posible realizar asociaciones significativas entre materiales arqueológicos e imágenes, más allá de las relacionadas con la distribución arquitectónica. Las imágenes que se han publicado tienen por medio y soporte exclusivo la pintura mural y la arquitectura, siendo la primera de factura más bien tardía. Varios espacios arquitectónicos pintados señalan que habría una interdependencia funcional de al menos algunos sectores del Conjunto del Sol y, consecuentemente la distribución de las imágenes en el espacio correspondería a programas narrativos. Al parecer los grafemas se pintaron preferentemente en interiores, en tal caso un acceso social más restringido correspondería a códigos visuales de menor difusión social. Varios de esos grafemas se encuentran en contextos comunicativos derivados de su integración en escenas de la pintura mural.

La división funcional de la distribución arquitectónica del Conjunto del Sol no es clara, pero los sectores con probables funciones interdependientes probablemente presentan murales con una coherencia temática. Alrededor del Patio 1 domina la temática relacionada con polilobulados que denotan un ambiente celeste o acuático, aves armadas y mariposas con entrelaces, además de secuencias que muestran un personaje sobrenatural con pintura facial en forma de

greca escalonada. Según las propuestas interpretativas que se han comentado más arriba, el ámbito de significación del programa narrativo continúa en varios recintos que rodean al Patio 3, agregándose a este las figuras aladas descendentes, más polilobulados que al parecer refieren a cerros mítico-rituales y un presunto grafema que entre sus componentes presenta una figura de mariposa. Este programa narrativo es el que se ha relacionado con la figura mítica de un ave deificada, abatida por tiradores de cerbatanas; este sería el ámbito de significación en el cual participaron algunos posibles grafemas de estos sectores.

Otro ámbito de significación sería el de un programa pictórico que coexistiría con el anteriormente mencionado y que según la propuesta antes citada, referiría a los tres niveles básicos que organizarían el mundo en un eje vertical: los ámbitos celeste, terrestre e inframundano, en estos murales no se presentan posibles grafemas, salvo los del traje del personaje con traje de ave que ofrece un corazón y que correspondería a la descripción de un ámbito celeste. Sin embargo, en la pintura del Pórtico 18 sí se presentan estos últimos, los cuales agregarían información a un subprograma narrativo relacionado con el felino reticulado.

Se puede agregar que la temática y la factura de la pintura mural estarían relacionadas con un programa de actividades que caracterizaría a este sector funcional de la urbe. La distribución de la pintura en los muros y su discurso basado en la imagen visual y complementado por grafemas estarían determinados por las rutas de circulación. Un ejemplo se puede apreciar en el Pórtico 14, el pórtico 13 y el Cuarto 13, y el Cuarto 12.

En cuanto a las situaciones comunicativas en las cuales participaría una comunicación por medio de grafemas, estas derivarían de la función social del Conjunto del Sol, que fue un edificio subordinado funcionalmente a la Pirámide del Sol, un templo dedicado al ritual cívico-religioso por antonomasia. Los temas dominantes de los murales, al parecer, expresarían los fundamentos míticos de alguna actividad ritual. Como se vio, Nielsen y Helmke relacionan la imagen del “hombre-pájaro” descendente con un ritual relacionado con la adquisición de símbolos del poder político, se puede agregar que esto último resulta coherente con funciones sociales atribuidas a la Pirámide del Sol. Se derivaría que las situaciones comunicativas en las cuales se actualizaría la información codificada en forma de imágenes visuales y grafemas formarían parte del ritual cívico-religioso.

Procesos de la función comunicativa del texto

Al Conjunto del Sol probablemente accedían personajes que participaban en la organización y conducción de ceremonias relacionadas con el simbolismo de la pirámide contigua y a ellos se dirigiría en parte la imaginería y grafemas pintados en sus muros. La pintura monumental estaría dirigida a dos potenciales tipos de espectadores: los conductores y realizadores de programas ceremoniales y los eventuales participantes en estos últimos.

Probablemente el cuerpo de funcionarios que ocuparía el Conjunto del Sol era percibido por algunos partícipes de las ceremonias como el emisor de los mensajes visuales. Sin embargo, la pintura del conjunto indica la existencia de una o más instituciones independientes de los conjuntos arquitectónicos que se encargaban 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.

La tradición cultural imbricada en la estructura social probablemente fue tanto la fuente como la censura del contenido y de la forma de los programas narrativos de la pintura monumental de los distintos sectores funcionales de la urbe. El espectador/lector de los mensajes visuales en contextos rituales desarrollados en el Conjunto del Sol, estaría participando en una

o varias liturgias de elite, esta observación deriva del tipo de soportes y de los edificios en los cuales se presenta la imaginería relativa al felino reticulado. Este último sería un personaje asociado de manera exclusiva con la cultura de las elites teotihuacanas, en cambio, la integración de distintos grupos sociales en ritos con extracción de corazones parece haber sido más amplia, pues ese tema se presenta tanto en figurillas de cerámica como en la pintura mural. Es en esta última donde figuran los sacrificadores y/o ofrendantes de corazones con complejos y ricos atavíos, mismos que tienen presencia en otros conjuntos arquitectónicos de elite, además del Conjunto del Sol. Por lo anterior y por la ubicación de los murales en lugares del sector cívico-ritual, probablemente los aspectos de la mitología y el ritual que figuran en el Conjunto del Sol corresponderían a la cultura y ritualidad de las altas elites.

Los asuntos míticos referidos en los murales probablemente estarían relacionados con la construcción de la identidad de elites y de grupos de gobierno. Una posibilidad es que apoyaran la fundamentación de ritos de paso. Aquellos eventuales visitantes que tenían acceso a los recintos del Conjunto del Sol con programas narrativos, posiblemente eran instruidos por especialistas en temas culturales.

El espectador/lector que se enfrentaba por primera vez con temas culturales o con sus detalles, los integraría a su imaginario personal por medio de los textos complejos en los cuales la información se expresaría tanto por medio de imágenes visuales, como por medio de grafemas. Estos textos estaban elaborados según el canon visual teotihuacano, el cual volvía homogéneo el aspecto de los edificios de elite. Este canon es un índice de la intención de integrar aspectos de una sociedad pluriétnica, a los valores urbanos distintivos de Teotihuacan. Pero más allá del aspecto que los murales otorgarían a ciertos edificios, relacionado con la ostentación del estatus social, los temas de la pintura del Conjunto del Sol estarían acordes con la sobresaliente ubicación del edificio en el cual se encontraban.

INVENTARIO DE POSIBLES GRAFEMAS PROCEDENTES DEL CONJUNTO DEL SOL

Patio 1. Cuarto 23.

Tocado:

CDS MU TOC SHC (L 38 C&B SERRATED 1986).

CDS MU TOC SHC (L 64 EYE ELONGATED 1986).

GC? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + L 229 TT 2002).

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

CDS MU GD (L 36 BUTTERFLY 1986).

Patio 1. Cuarto 17

CDS GD? (L 18 BIRD 2002?).

Sobre un escudo:

CDS ESC GD (L 97 HALFSTAR 1986).

Patio 3. Pórtico 18

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.

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.

CDS MU GC? (L 98 HAND 1986 + L 220 TRILOBE B 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986).

Patio 3. Cuarto 12.

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 2.

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.

CDS Traje GC (VB 23 CUEVA? 2012? + L 97 HALFSTAR 1986).

CDS Traje de ave: SHC (L 97 HALFSTAR 1986 +...).

Patio 3. Cuarto 13. Mural 3.

CDS SHC GC (--L 134 MOUNTAIN 1986 + determinativo semántico? L 97 HALFSTAR 1986).

Patio 3. Pórtico 19. Murales 1 y 2.

CDS MU GD (L 108 HEAD BIRD 1986?).

Patio 3. Cuarto 14.

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. Mural con imágenes de serpientes enroscadas.

CDS MU SHC (-L 203 STEPPED FRET 1986 +...).

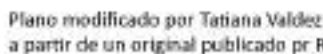
III

TECHINANTITLA Y TLACUILAPAXCO

Techinantitla y Tlacuilapaxco son los nombres que otorgó el arqueólogo René Millon a dos conjuntos arquitectónicos contiguos ubicados a unos seiscientos metros al noreste de la Pirámide de la Luna. Millon señaló que ambos formarían parte de un “barrio de pinturas murales saqueadas” también conocido por el nombre de Amanalco (Millon, 1991: 185), situado en el cuadrante N5E2 del mapa elaborado por el Teotihuacan Mapping Project.

El área fue objeto de varios recorridos de reconocimiento arqueológico por parte de R. Millon, tanto en el marco del Teotihuacan Mapping Project, como posteriormente. Techinantitla y Tlacuilapaxco fueron explorados en los años de 1966, 1983 y 1984. Se trata de un sector teotihuacano en torno al cual se generó polémica debido al interés que produjo un conjunto de murales ilegalmente extraídos de Teotihuacan, que pertenecieron a una colección particular estadounidense. A mediados de los años setenta del siglo XX, los murales fueron legados a museos norteamericanos tras la muerte de su comprador, Harald Wagner. R. Millon (1988: 78) estableció que el lugar de procedencia de los murales estaba en los dos complejos arquitectónicos que nos ocupan. Los fragmentos de pinturas continúan despertando el interés de una comunidad de investigadores. En 1978, Esther Pasztory y Arthur Miller iniciaron los estudios de algunos murales de esa colección (Millon, 1988: 78).

Distribución de los posibles grafemas en la pintura mural



R. Millon (1991: 189) 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 otras zonas de la ciudad. La ubicación del área, cercana a la Pirámide de la Luna del Grupo 5' y de Xalla, lo hizo suponer que ese pudo haber sido el sitio de sustracción

de los murales donados a los museos de arte de San Francisco. En ese mismo recorrido arqueológico, Millon notó la existencia de abundante cerámica de elite en la zona, la cual no fue registrada y desafortunadamente, en la actualidad no se cuenta con imágenes publicadas de ella.

En el año de 1991 los arqueólogos R. Millon y Sugiyama publicaron los resultados del proyecto patrocinado por los museos de bellas artes de San Francisco y California, en el cual se investigó la procedencia original de los murales donados por H. Wagner (Millon y Sugiyama, 1991: 211); los arqueólogos concluyeron que con excepción de tres fragmentos, todos los demás procederían del mismo sector teotihuacano. Al respecto escriben lo siguiente:

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).

Por su parte, Clara Millon, mediante fragmentos de pintura mural que permanecían *in situ*, localizaría la ubicación original de algunos fragmentos de murales de la misma colección, a los cuales denominó “Ritual del Maguey”. Los restos de pintura *in situ* se encontraban en un complejo arquitectónico al cual R. Millon describió como un “conjunto departamental estándar” (Millon, 1988: 78), ubicado en el Sitio 14:N5E2. En 1983, R. Millon realizó un recorrido por el área y en el Sitio 2:N5E2 encontró un fragmento de mural en el cual reconoció las características de los fragmentos con el motivo de los ofrendantes con grafemas antepuestos que había comenzado a estudiar, a inicios de los años 70, C. Millon (1988a: 82-83). En una primera impresión, R. Millon propuso que un grupo de murales con el tema de la procesión de ofrendantes procedería del interior del área de lo que hubiera sido el 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, R. Millon (1988: 99) consideró que sería más probable que procedieran, no del templo, sino de un lugar cercano a este, en el lado norte o en el sur. Como el lugar no ha sido excavado de manera sistemática, por el momento no es posible confirmar si el lugar de procedencia de los murales con ofrendantes correspondería a un sector administrativo, como en el caso de La Ventilla y Teopancazco.

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 (1988: 93) reportó haber encontrado varios fragmentos con imágenes de la “Gran Diosa”. 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. Con base en 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.

En el Sitio 12: N5E2, R. Millon reportó el hallazgo de la figura de la punta de la cola de una serpiente como las pintadas en los murales de la colección Wagner. En un lugar contiguo a donde los saqueadores debieron haber encontrado los murales con serpientes emplumadas, R. Millon (1988: 84, 99) encontró también restos de murales con imágenes de aves pequeñas con atributos marciales, e inmediatamente al norte de ese lugar halló fragmentos con imágenes de aves grandes, en el cuadrante 7.14, en el límite sureste del Sitio 2:N5E2.

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, y en Melbourne, Australia, los cuales probablemente proceden de Techinantitla y Tlacuilapaxco. Cuatro

murales de la última 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).

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 las series del Ritual del Maguey, de las Serpientes y los Árboles Floridos, de las Aves Grandes, de las Aves Pequeñas, del Felino Emplumado, del Coyote con Cuchillo, del Tocado de Borlas y los fragmentos con el Motivo de la Gran Diosa pertenecerían 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 mixtas, como es el caso de las pinturas del llamado *Tlalocan* de Tepantitla. Los murales según esa propuesta, serían pintados en algún momento a partir del año 350 d.C. y el incendio que destruyó la ciudad.

Por su parte, 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 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 esas imágenes para la fase Metepec, que iniciaría según los datos disponibles en su momento, hacia el año 550 d.C. (1988b: fig. III.26). También en el espacio identificado por R. Millon como una antesala en la cual estaban pintados los murales con imágenes del Dios de las Tormentas, había cerámica tipo Metepec (1988: 104). Cabrera coincide con R. Millon y escribe que el Muro norte, Estructura 2: N5E2 pertenecería a la fase Metepec (Cabrera, 1995c: 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 los grafemas teotihuacanos presentan evidencia de una sintaxis expresada de manera lineal y fueron producto de una intrusión étnica tardía en esa urbe. T. Kaufman (2001: 66) 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.

Las fechas que propone Kaufman para tal intrusión, durante la cual se produciría la incorporación de ciertas características de las escrituras mesoamericanas en el canon teotihuacano, no coinciden 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, esos estudios indican que la fase Xolalpan concluyó hacia el año 550 d.C. (Hueda-Tanabe *et al.*, 2004).

Si se sigue la mencionada hipótesis 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 corresponderían 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 la datación relativa 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, representarían articulaciones de logogramas, o de morfemas y recursos fonográficos. Si la incorporación de signos que representarían unidades de la lengua fuese un recurso exógeno e intrusivo en los sistemas de comunicación gráfica en Teotihuacan, tardíamente incorporado a la cultura y a la plástica, sería necesario explicar la presencia temprana de elementos gráficos cuyos rasgos diagnósticos se conservan en posibles grafemas hasta las últimas etapas teotihuacanas, por tanto se requiere de una investigación más detenida de este asunto. Como se argumenta en este trabajo, los posibles grafemas aislados y aquellos que parecen articulados entre sí, se encuentran ampliamente distribuidos en Teotihuacan sobre soportes diversos. Los hay en los atuendos y sobre el cuerpo de figurillas de cerámica, y 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 posible estatus de grafemas a materiales fechados en etapas teotihuacanas tempranas, por ejemplo, algunos que presentan 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 que no presenta una articulación entre componentes contrastantes distribuidos de manera secuencial, no es posible determinar a qué clase compositiva pertenece y consecuentemente, si se trataría de grafemas o de otra clase de símbolos.

En un esfuerzo por establecer las posibles funciones del Barrio de las Pinturas Saqueadas en el nivel urbano, R. Millon (1988: 96) realizó un estudio comparativo y subrayó las implicaciones de las dimensiones de las estructuras arquitectónicas, ya que el templo de Yayahuala, un conjunto arquitectónico considerado como un templo de barrio, mediría unos 12 x 18 metros. También calculó las medidas del Conjunto de Techinantitla, sitios 2, 9, 11, 12 y 13: N5E2, 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. Esas medidas colocarían a Techinantitla entre los mayores conjuntos arquitectónicos en Teotihuacan. Millon consideró que posiblemente Techinantitla no tuvo una función residencial, sino más bien sería un edificio “público o semi público”.

Por otra parte, R. Cabrera, en una descripción de la pintura de Amanalco para el catálogo de pintura teotihuacana publicado por B. de la Fuente (1995), 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. Tomando las medidas antes mencionadas en consideración, Millon propuso que Techinantitla sería el conjunto arquitectónico principal de un barrio teotihuacano. El templo de Techinantitla, según esa propuesta, sería entonces un templo de barrio (Millon, 1988: 107). A la luz de los recientes hallazgos en La Ventilla, se puede observar que la temática de la pintura mural de distintos edificios identificados como templos de barrio no sería idéntica.

ESPECIALIZACIÓN DE LOS CONJUNTOS

Con base en la interpretación de las imágenes de la plástica, R. Millon (1988: 107) propuso que tanto el conjunto arquitectónico de Techinantitla, como el de Tlacuilapaxco, Sitio 14: N5E2, pertenecerían a un barrio con especialización militar.

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. R. Millon consideró que la profusión de murales, junto con la gran cantidad de cerámica de elite hallados, indicarían que Techinantitla y Tlacuilapaxco estarían muy relacionados con el poder estatal teotihuacano. El tema de la parafernalia militar en las pinturas del grupo Aves Pequeñas fue para Millon indicador de la interrelación entre el gobierno y las instituciones militares (1988: 106). El arqueólogo propone que “Techinantitla era un lugar donde vivieron oficiales militares de muy alto rango”; algunos de ellos representados en las imágenes de ofrendantes de los murales de Techinantitla (Millon, 1988: 107). Por otra parte, también con base en las imágenes de la plástica, particularmente la figura de la polémica Gran Diosa teotihuacana, el arqueólogo sugirió que posiblemente la “función pública” de Techinantitla estaría relacionada con las funciones de las estructuras contiguas a la Plaza de la Luna.

L. Manzanilla (2007b: 475), con base en las excavaciones en Xalla,¹ propuso que Techinantitla y Tlacuilapaxco, junto con otros conjuntos arquitectónicos de la urbe, serían residencias de los servidores de los gobernantes teotihuacanos, mientras que estos últimos habitarían en Xalla.

R. 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 con el nombre del Dios de las Tormentas, de una manera semejante algunas interpretaciones de la imagen de la Vasija de Calpulalpan.

Reconstrucción de R. Millon (1988) 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 Anteojeas + 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 R. Millon (1988: 91) este recinto con murales se encontraba cercano al templo de Techinantitla, probablemente del lado norte.

CLASE COMPOSITIVA. INTERPRETACIONES

Como no se ha publicado a la fecha escultura ni cerámica procedente del llamado Barrio de las pinturas saqueadas, la imagen visual de Techinantitla y Tlacuilapaxco procede de un solo medio, la pintura mural, y debe ser interpretada teniendo en cuenta esta particularidad del *corpus*.

1 Xalla fue identificado como un conjunto arquitectónico cercano a Techinantitla, identificado como un complejo palaciego de tipo más administrativo que residencial.

CORPUS

Si Techinantitla y Tlacuilapaxco fueron edificios “públicos”, su pintura monumental estaría determinada por funciones acordes con esa definición. Para explicar la distinción entre público y privado en el caso teotihuacano, Manzanilla se basa en un modelo elaborado por Blanton, sustentado en indicadores de estatus y en 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 (Manzanilla, 2007 b: 459).

Siguiendo esta propuesta, tal vez habría una diferenciación notoria entre la imaginería que caracteriza al conjunto arquitectónico y las imágenes sobre otras clases de soportes, pero esto debe ser objeto de una investigación que excede los límites de este trabajo, pues como se mencionó, estos conjuntos arquitectónicos no han sido excavados y la cerámica que se conoce no ha sido publicada, además de que proviene de recorridos de superficie.

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 Esta arquitectura en ocasiones es descrita como de tipo administrativo. 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.

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.

2 La definición de edificio público teotihuacano se puede consultar en el capítulo 1.

En edificios con funciones no residenciales, como se propuso que serían 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” –, esta 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, reconstruido por R. Millon. El arqueólogo propuso que Techinantitla y Tlacuilapaxco, correspondían a grupos militares. Como se verá con detalle en el apartado correspondiente al estudio del *corpus*, el arqueólogo presentó 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.

R. Millon propuso 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, la reconstrucción del panteón teotihuacano es polémica, pues otros especialistas dedicados a la imaginería teotihuacana proponen distintos modelos jerárquicos para este.³ Un modelo basado en la interpretación de la organización social de los habitantes de los conjuntos arquitectónicos es el que propone Manzanilla. Ese modelo deriva de los indicadores de la existencia de una organización jerárquica en las viviendas familiares en Oztoyahualco y otros conjuntos arquitectónicos. Esta jerarquía se manifestaría en las imaginería relacionada con las actividades de culto de cada grupo familiar. Manzanilla (2006b: 20) propone

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. La propuesta hecha 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.
- 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, 1987:141-157).

una apropiación familiar de conjuntos de imágenes, la familia con mayores bienes materiales rendiría 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.

Barba Ortiz y Manzanilla (2007: 55-56) proponen varias “escalas” en las cuales es posible identificar a los dioses de Teotihuacan, sugiriendo que estas escalas son un índice de que control de la población por parte del Estado teotihuacano estaría fundado en el control de las actividades rituales. Proponen una escala jerárquica de deidades, en cuya cúspide se encontrarían dos: la deidad estatal en la figura del Dios de las Tormentas, atestiguado en las fases más tardías, en un amplio espectro de objetos asociados con todas las jerarquías socio-económicas teotihuacanas. La otra deidad sería el Dios del Fuego, cuyo culto también involucraría a distintos grupos sociales.

El siguiente nivel de la escala según el modelo referido, correspondería a deidades de sectores urbanos (aves, cánidos y ofidios) y a dioses patronos de “grupos de oficio y de linaje”, entre los cuales estarían las “órdenes guerreras”. Mientras que el nivel más bajo correspondería a los dioses patronos de grupos familiares, en la imaginaria, estos dioses patronos figurarían en altares portátiles, por medio de esculturas de “monos, conejos, cánidos, aves y murciélagos, entre otros”. Según el mismo modelo:

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.) ... 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: 55-56).

Se puede agregar que el control estatal sobre el ritual que proponen los autores mencionados, se manifiesta en la preferencia por determinados temas expresados en la pintura y la escultura arquitectónicas. Esto atañe también a los grafemas transmitidos en estos mismos medios, pues en ocasiones, complementaron la información expresada en imágenes visuales.

R. Millon 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 estaría destinado el edificio. El mismo autor señala 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 llevarían a cabo en el conjunto. Los espacios en los cuales estaba pintado el último personaje mencionado estarían dedicados al ritual relacionado con la guerra y el sacrificio, y en última instancia con la fertilidad agrícola y humana (R. Millon, 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, Pasztory (1976) 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 de la colección 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 Caso (1960, 1966, 1967). 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 de la familia nahuatlana.

Algunos de los fragmentos de murales donados por Wagner a los museos de San Francisco presentaron una combinación de componentes de gran interés para el campo de los estudios de la plástica de Teotihuacan. Fue particularmente relevante el trabajo de C. Millon acerca de los fragmentos de murales procedentes de Techinantitla. C. Millon propuso que en los murales se incorporaron registros gráficos de nombres propios y que estos últimos correspondían a un paradigma compositivo de 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. Propuso que los elementos antepuestos a los ofrendantes de la pintura mural de Techinantitla registran los nombres personales de estos. Es necesario agregar que esta característica, si bien es poco frecuente en los ofrendantes de la pintura mural, se presenta con frecuencia en vasijas trípodes.

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 mixtecos y mexicas (Berlo, 1989: 20). Subrayó que la existencia de numerosos topónimos aztecos 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 pertenencia 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 fitomorfos 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 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 fitomorfos de los murales de Techinantitla representan antepasados o linajes. La serpiente emplumada que enmarca las imágenes fitomorfos aludiría al poder relacionado con el control del agua. Uriarte encuentra una dinastía teotihuacana en las imágenes de árboles (Uriarte, 2002: 313), a diferencia de R. Millon quien propuso tal interpretación para las imágenes de ofrendantes con grafemas antepuestos.

⁴ Los fragmentos de Tetitla estudiados por Millon proceden de las excavaciones realizadas en 1952 por A. Villagra (C. Millon, 1988: 115-124).

Las pinturas de Techinantitla y Tlacuilapaxco

R. Millon clasificó los murales de la colección donada por Wagner a museos norteamericanos en varios grupos temáticos que a continuación se enlistan:

Fragmentos con la imagen de serpientes emplumadas y árboles 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 (2003: 293) 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.

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 (2000: 2), a un morfema locativo representado en la escritura náhuatl.

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, (2011: 6) si bien las imágenes de raíces no representan un morfema náhuatl /-tlan/, se puede tratar de una simbolización resuelta mediante el recurso de representación del *rebús*.

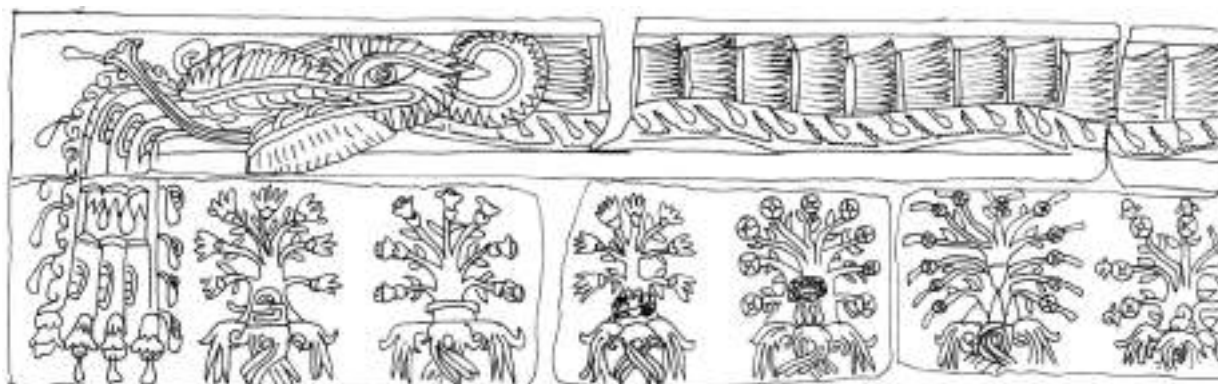
Por otra parte, Eduardo Corona coincide con los autores que proponen que las imágenes de los árboles floridos constituyen topónimos.⁵ Compara la serie de fragmentos de Serpientes Emplumadas y Árboles Floridos, con “glifos” en las lápidas del Edificio J de Monte Albán, y con imágenes de topónimos de procedencia mexicana. Esta comparación le permite proponer que las imágenes de árboles con “glifos”, tanto de Techinantitla, como de Tepantitla, contienen topónimos con los 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 específico (Corona, 2002: 378).

5 Como Esther Pasztory (1988a), George Cowgill (1988), Janet Berlo (1989), Karl Taube (2000).

Imágenes del Corpus

Fragmentos con las imágenes de serpientes emplumadas y árboles floridos



[Lámina 135. Serpiente Emplumada de Techinantitla. Dibujo de un mural teotihuacano de M. Ferreira.]

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 si-

lábicos, 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 específico –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 sobrepone a las imágenes fitomorfas. En la lámina que sigue se presenta la secuencia completa de posibles grafemas.



[Lámina 136. Posibles grafemas pintados sobre las figuras fitomorfas de Techinantitla. Dibujos de P. Peña, según Pasztory (1988a: 138-143).]

Posibles grafemas sobrepuestos a la figura 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).

El grafema compuesto podría estar constituido por elementos con valores derivados del principio del rebus, fonéticos o logográficos o una combinación de los anteriores. No se trata de una combinación de signos frecuente en Teotihuacan.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 2:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 28 BOX 1986).

En este caso la figura fitomorfa parece presentar un grafema unitario.

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 + ?).

Parece que se trataría de una repetición de los motivos que aparecen en la antepenúltima posición de la secuencia, aunque el contraste entre la figura de la mano y el brazo podría ser significativo:

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.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 4:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 66 EYE FEATHERED B 1986).

No está claro si habría alguna coherencia icónica entre los atributos de las figuras fitomorfas y los posibles grafemas sobrepuestos a estas en las primeras 4 posiciones de la secuencia, de izquierda a derecha del lector. El elemento en cuarta posición 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).

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 este caso hay una clara concordancia visual entre el posible grafema compuesto y los elementos que componen la imagen fitomorfa. La repetición de elementos en el posible grafema no señalaría necesariamente la presencia de fonetismo. Podría tratarse de un logograma, representado por medio de las figuras de las tres puntas de maguey, sobrepuesto a un determinativo semántico, el tallo y las raíces, marcado a su vez con un modificador, representado por las figuras de flores, aunque la mencionada ausencia de coherencia icónica entre las figuras fitomorfas y los posibles grafemas sobrepuestos en el caso de las figuras antes mencionadas, debilitaría fuertemente esta última explicación de la función de los componentes.

Posibles grafemas sobrepuestos a la imagen fitomorfa 6:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 216 TREFOIL E 1986).

En este caso tampoco se trataría de un grafema compuesto sobrepuesto a la figura del tallo. Hay concordancia icónica entre el posible grafema y la figura de la planta. El signo en posición de grafema es común en la imaginería teotihuacana y se presenta sobre diversos medios. Posiblemente, debido a la posición compositiva en la que se encuentra en el fragmento mural de Techinantitla y a que no presentaría posibles complementos fonéticos, se trataría entonces de un logograma.

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 icónica entre la imagen fitomorfa y el posible grafema. La imagen no presenta una combinación de signos de aparición frecuente en Teotihuacan. El posible grafema compuesto podría estar constituido por elementos con valores rebus, fonéticos o logográficos o una combinación de estos.

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, y se presenta una posible articulación entre componentes que permitiría una interpretación derivada de los principios del fonetismo.

Posible grafema sobrepuesto a la imagen fitomorfa 9:

TCH MU DET SEM? + MOD? + GD (L 137 NET 1986?).

No hay concordancia entre el posible grafema y la figura de la planta. Parece tratarse otra vez de la imagen de la planta representada en la figura en segunda posición, pero el posible grafema sobrepuesto es distinto; en este caso no se trataría de un compuesto, por tanto, no hay indicadores de que se trate de un fonograma, podría en cambio ser 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.

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 figura del brazo como elemento discreto en un contexto de posible grafema aparece en Techinantitla en los fragmentos del grupo de ofrendantes con el Tocado de Borlas. La combinación de componentes semeja a la figura en tercera posición. Parece también que se figuró la misma planta. El posible grafema podría estar compuesto por signos rebus, signos fonéticos o signos logográficos o combinaciones de los anteriores.

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).

La composición del posible grafema es un ejemplo del principio de permutación de signos común entre los posibles grafemas teotihuacanos. La combinación de componentes es común en 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.

Fragmentos con las imágenes de aves pequeñas



[Lámina 137. Fragmento de mural con figura de ave con escudo y dardo. Dibujo de M. Ferreira.]

Se trata de una composición con base referencial de tipo icónico. 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.

Fragmentos con las imágenes del ritual del maguey

En Techinantitla y Tlacuilapaxco hubo varios murales con ofrendantes. La procedencia de las imágenes de la siguiente lámina se ubicó en Tlacuilapaxco. R. Millon (1988: 85) reportó haber hallado restos de al menos siete fragmentos semejantes correspondientes a pórticos y seis a interiores. R. Millon (1988: 88) consideró que es probable que estos fueron arrancados de pórticos y cuartos alrededor de patios cerca del límite oeste del Sitio 14:N5E2, tal vez cerca de la entrada.



[Lámina 138. Dibujo con base en un mural de Tlacuilapaxco asociado con un rito de autosacrificio.
Dibujo de M. Ferreira.]

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.

Figuras con la imagen del tocado de borlas

Se trata de ocho pinturas con imágenes de sacerdotes en procesión con tocados de borlas. R. Millon reportó que los murales fueron arrancados de una estructura a seiscientos metros de la Plaza de la Luna, en el sector N5E2.

R. 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” (R. 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 estos que produjo un sólo grupo de parentesco a lo largo de la historia teotihuacana (R. Millon, 1988: 107).

La propuesta de interpretación antes mencionada se basa en la evidencia de parafernalia y símbolos militares en los murales del lugar. También se basa en la reconstrucción de los murales procedentes de la colección Wagner. De tener R. Millon razón, resultaría la única –hasta el momento– composición de la plástica teotihuacana en la cual figura una secuencia genealógica, y esto contradice la unidad que caracteriza al canon teotihuacano. 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 referencias a escenas del desarrollo de actos rituales en una unidad temporal, sino de imágenes cuyo principio compositivo entraría en contradicción con el principio de “unidad y coherencia de tiempo, espacio y acción”, fundamental en la estructura de las escenas naturalistas del canon teotihuacano. Sería necesario demostrar que dicha unidad estaría ausente en otras escenas de la plástica local.

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:

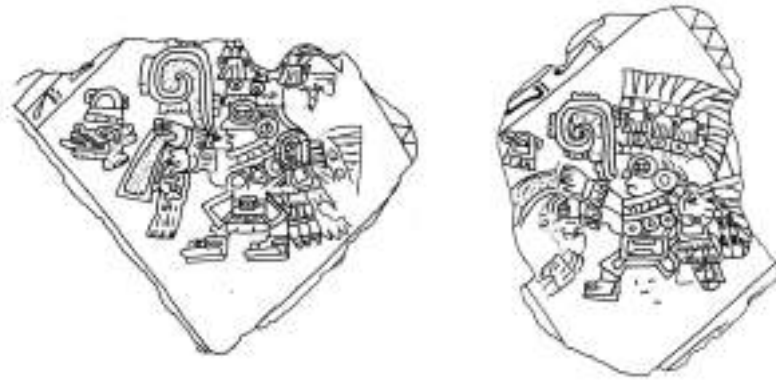
Muro 1: fig. V.5 izq. = cabeza de serpiente sobre estera, fig. V.5 der., fig. V.6?, fig. IV.4?, fig. V.7? = ojo sobre un brazo, fig. V.3 = ojos con goggles, fig. V.4 = talón.

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 (R. Millon, 1988: 89-90).

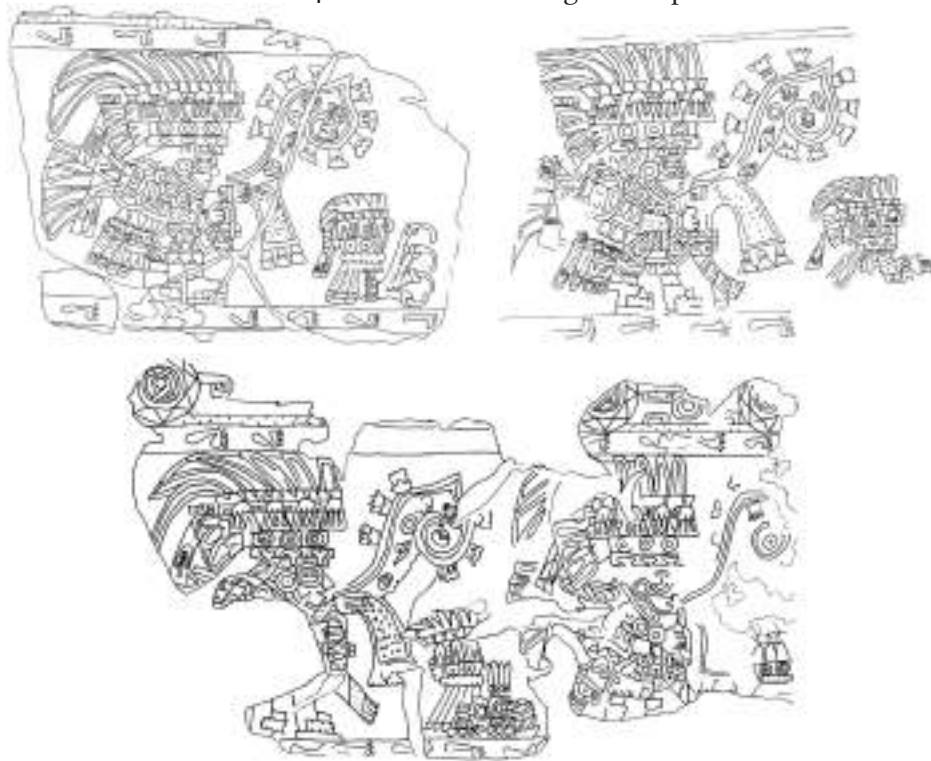
Sin más sustento que una reconstrucción hipotética de los murales en el cuarto en el que estarían pintados, R. Millon ofreció una interpretación alternativa de las imágenes de los ofrendantes con el Tocado de Borlas de Techinantitla. Sugirió que las figuras referirían a la fundación mítica de Teotihuacan por parte de 20 grupos de parentesco, cada uno representado por un ofrendante. Los personajes estarían guiados por la figura con el nombre del Dios de las Tormentas (Millon, 1988: 90-91). 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 referencias a militares. Esta interpretación de los murales y de sus grafemas no se sostiene en el *corpus* de la imaginería teotihuacana.

Los fragmentos con el Tocado de Borlas corresponderían a una composición de base combinatoria mixta, pues es factible que en Teotihuacan se representaran nombres propios mediante recursos figurativos, utilizados como logogramas. Hay evidencia de coherencia icónica entre los nombres personales representados con recursos gráficos en desarrollos posteriores de escrituras en Mesoamérica y Norteamérica (Kelley, 1982, Zender, 2009).



[Lámina 139. Dibujos de fragmentos de mural de Techinantitla. Dibujos de M. Ferreira.]

Los fragmentos representados en la lámina anterior pertenecían a la parte alta de un muro y carecen de los elementos antepuestos con forma del Tocado de Borlas completo, sin embargo, presentan posibles grafemas. Es con base en esos murales que C. Millon propuso la presencia de representaciones de nombres personales o de cargo en la plástica de Teotihuacan.



[Lámina 140 a, b, c. Dibujos de murales con figuras de ofrendantes con tocados de borlas. Dibujos de M. Ferreira.]

No es claro si una composición del tipo ofrendantes en procesión debe considerarse como una secuencia horizontal continua, pero no hay elementos que señalen una organización sintáctica entre los grafemas antepuestos a los ofrendantes, más bien se trataría de una serie de nombres personales y de figuras yuxtapuestos.

Las figuras de cabezas aparentemente decapitadas en posición de posibles grafemas, existen en el *corpus* teotihuacano, aunque no son abundantes, las hay por ejemplo en el piso de la Plaza de los Glifos, de La Ventilla y en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla. El fragmento de mural de Techinantitla con el tocado mostrado sobre la cabeza 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 C. Millon tiene razón al considerar que el signo Tocado de Borlas, en el contexto plástico descrito para los fragmentos de Techinantitla, es la representación gráfica de un título 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.



[Lámina 141 a-g. Posibles grafemas antepuestos a las figuras de ofrendantes de la parte baja del muro de Techinantitla. Dibujos de P. Peña.]

Posible grafema 1. A continuación se presenta la posible estructura del nombre de la figura del ofrendante que tiene antepuesto el posible grafema con la cabeza del Dios de las Tormentas de perfil. 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).

TCH MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

Posible grafema 2. Restos de la figura de un tocado de borlas. Posiblemente fue un grafema compuesto, pero no se conservó evidencia.

Posible grafema 3. Figura de un tocado de borlas con anteojeras frontales. Se trataría del registro de un grupo nominal:

Grupo nominal = (ANTEOJERAS = MOD? + HUMO O FUEGO = MOD + tocado = título, cargo o nombre).

O podría describirse como:

DET SEM (TOCADO) + nombre compuesto (nombre = (anteojeras) + MOD (humo/fuego)).

Posibles grafemas que conforman el compuesto:

TCH MU GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

Posible grafema 4. Figura de un tocado de borlas sobrepuesto a una garra. Se trataría de la representación de otro grupo nominal:

Grupo nominal = (garra = MOD? + tocado = título o cargo).

O podría describirse como:

DET SEM (TOCADO) + (nombre = garra).

Posibles grafemas que conforman el compuesto de Techinantitla:

TCH MU GC (L 50 CLAW 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

Posible grafema 5. Figura de un Tocado de Borlas sobrepuesto a una serpiente sobre una estera.

La figura de la serpiente sobre la estera es un motivo frecuente en vasijas teotihuacanas, presenta coherencia icónica. Como en los casos anteriores, posiblemente se trataría 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 podría describirse como:

DET SEM (TOCADO) + FN (MOD? = estera) + (MOD = penacho) + (nombre = serpiente).

Posible grafema 6. Fragmento de la figura de un tocado de plumas. Se trataría de la misma descripción que correspondería al posible grafema 2, es decir:

TCH MU GC (L 133 MAT 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986?).

Se trataría de un grafema compuesto pero no se conservó evidencia.

Posible grafema 7. Se trataría de la representación de un grupo nominal:

Grupo nominal = (ojos = modificador?) + (brazo + tocado = título o cargo).

O podría describirse como:

DET SEM (TOCADO) + (nombre = (ojos = MOD?) + (brazo = nombre)).

TCH MU GC (L 2 ARM 1986 + L 65 EYE FEATHERED 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

Zoltán Paulinyi (2001: 23-26) 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 Tláloc B y realizaban excursiones al extranjero en representación del poder gubernamental Teotihuacano. Cabe agregar que el Tocado de Borlas forma parte del argumento de René y Clara Millon, según el cual Techinantitla y de Tlacuilapaxco tuvieron funciones primordialmente militares. En tal caso, el ámbito de significación de los grafemas asociados a esas figuras sería el marcial, pues los nombres probablemente incluirían cargos militares.

Fragmentos con la imagen de la Gran Diosa

El polémico personaje de la Gran Diosa teotihuacana fue identificado por primera vez por E. 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.

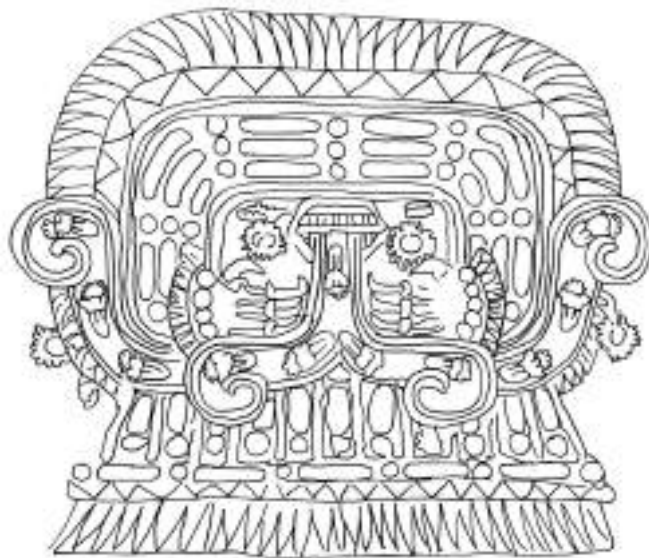
E. Pasztory (1992; 1997) se ocupó del estudio del personaje conocido como la Gran Diosa teotihuacana, cuya imagen identificó en la parte superior del muro del Pórtico 2 de Tepantitla y propuso como sus rasgos diagnósticos una nariguera rectangular con tres puntos, colmillos y algunos motivos que se presentan junto al personaje, como las arañas.

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:

3. Complejo iconográfico de la Diosa de Tepantitla. Sus rasgos diagnósticos aparecen completos en tres muestras teotihuacanas.
4. Complejo iconográfico de la Diosa del Tocado Rectangular.
5. 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.
- b. Tocado ancho con cabezas de pájaro.
- c. Motivo central semioval.
- d. Collar femenino.
- e. Pulseras dobles.



[Lámina 142. Figura que algunos autores identifican como la Gran Diosa teotihuacana. Dibujo de M. Ferreira.]

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).

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.

Murales con la imagen de aves grandes

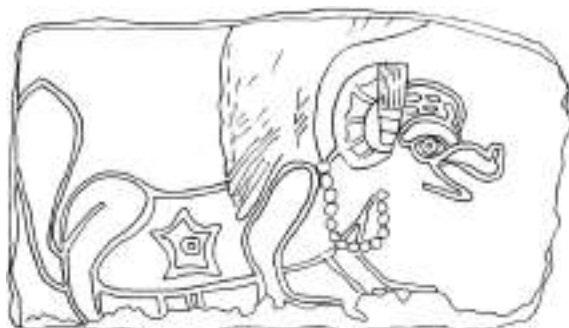
Se conocen al menos ocho fragmentos que pertenecían a esta serie. Se trata de una composición de Clase A en la cual aparentemente se utilizó un recurso de carácter simbólico para representar movimiento. No hay grafemas en la composición.



[Lámina 143. Mural con figura de ave. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 363).]

Murales con la imagen de coyotes con cuchillos

R. Millon (1988: 105) 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.



[Lámina 144. Mural con figura de cánido. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 362).]

Posibles grafemas presentes en la imagen:
TCH MU GD (-L 202 STAR A 1986).

Murales con la imagen de felino con volutas



[Lámina 145. Mural con figura de felino. Dibujo de M. Ferreira.]

En el catálogo que Berrin (1988: 185) editó, se propone la idea de que posiblemente la imagen antropomorfa con atributos de felino alternaba con otra del Dios de las Tormentas.

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.

Murales con la imagen de coyotes y venado

R. 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.



[Lámina 146. Mural que muestra una escena con el ataque de dos cánidos a un venado. Dibujo de M. Ferreira.]

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

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 (R. Millon, 1988: 103 fig. IV.21 a y b).

Uno de los fragmentos presenta un motivo frecuente en la plástica teotihuacana que se ha nombrado como “arco emplumado”, R. Millon (1988: 101) 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 las Tormentas.

R. Millon subrayó la importancia para la interpretación de los murales del contraste cromático entre las imágenes de 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 (Millon, 1988: 104).

Cabrera, coincide con R. 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 (Cabrera, 1995c: 133).

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.

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).

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

Es una fortuna que algunos de los posibles grafemas teotihuacanos se presenten en composiciones que aportan datos acerca de su ámbito de significación, es el caso de algunas muestras de pintura mural procedentes del Barrio de las Pinturas Saqueadas, de donde se sustrajeron ilegalmente algunos de los ejemplos más importantes de grafemas teotihuacanos. Como se ha mencionado a lo largo de este estudio, los grafemas relacionados con las imágenes de los ofrendantes, posiblemente registraron cargos y/o nombres personales de personajes de las elites. Los grafemas de los Árboles Floridos pudieron registrar nombres de varios tipos, tal vez de lugares o quizás estaban refiriendo a plantas de especial valor cultural o a campos de cultivo. Algunos fragmentos de murales presentan posibles grafemas en volutas del sonido y parecen referir al

ámbito del ritual religioso, relacionado con posibles eventos míticos y con personajes con rasgos humanos, pero también de felinos emplumados y del Dios de las Tormentas.

Habría dos niveles de representación de las identidades en la pintura de Techinantitla y Tlacuilapaxco, un nivel individual con posibles antropónimos y teónimos y un nivel de comunidad, con 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.

Cabe agregar, que además de la información derivada de la interpretación de las composiciones pictóricas en las cuales se presentan grafemas, es necesario agregar que estas últimas, por definición, caracterizan a algunos soportes inmuebles. Esto último integra los ámbitos de significación propios de los grupos sociales que hacían uso de esos espacios arquitectónicos, que en el caso de Techinantitla y de Tlacuilapaxco se han correlacionado con presuntos grupos de gobierno. La pintura mural también implica la permanencia de la imagen a la vista durante periodos prolongados. Los murales mencionados formarían parte de los ambientes de trabajo y de determinadas actividades rituales y se integrarían en el sentido de estas últimas.

En los murales de Techinantitla y Tlacuilapaxco se conservaron composiciones mixtas en las cuales los grafemas se integraron en la imaginaria. La comprensión de los posibles grafemas estaba relacionada con la de las escenas figurativas en las cuales se encontraban.

Aunque esto es muy especulativo debido a que se trata de dos conjuntos arquitectónicos que no han sido excavados, se podrían distinguir las imágenes de culto o rituales, debido a su cercanía al posible templo, de otras imágenes que proceden de entornos con otras funciones. No hay información publicada acerca de la secuencia estratigráfica de los conjuntos arquitectónicos en cuestión, por tanto, queda asumir que la pintura mural corresponde a una fase temporal tardía, en la cual, persistió el uso del bagaje de esquemas compositivos, motivos y grafemas en uso desde al menos la fase Tlamimilolpa-Xolalpan.

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.

Procesos de la función comunicativa del texto

En cuanto a las relaciones entre el emisor de una comunicación por medio de grafemas y su destinatario, el hecho de que se haya empleado como medio de comunicación la pintura mural sugiere las imágenes procedentes del Barrio de las pinturas saqueadas estuvieron dirigidas no a seres sobrenaturales, sino a los involucrados en ciertas actividades en recintos administrativos.

A Techinantitla y Tlacuilapaxco posiblemente sólo accedían representantes de determinados grupos sociales, mientras que, con base principalmente en su ubicación urbana, se especula que sus ocupantes permanentes formarían parte de grupos de gobierno. 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 elite teotihuacana, en los espacios dedicados a las labores relacionadas con la administración urbana. Se trata de una imaginaria canónica transmitida en un medio de acceso restringido. Estos murales fueron pintados con el despliegue, común en la pintura monumental teotihuacana, de los recursos institucionales necesarios para su realización.

En cuanto a la relación entre el hipotético ocupante de los conjuntos arquitectónicos de Techinantitla y Tlacuilapaxco con la tradición cultural teotihuacana, se puede agregar que se deriva de su ubicación urbana una función social que colocaría a sus ocupantes como los probables ideó-

logos de los murales que se han descrito. Eso no quiere decir necesariamente que los ideólogos eran a la vez los realizadores de las obras. Cabe preguntarse si los mensajes gráficos estarían dirigidos a los eventuales visitantes a estos conjuntos. Los temas de las pinturas debieron derivar de la imagen que querían difundir de sí mismas estas elites, es posible que las imágenes pintadas en los murales de Techinantitla y Tlacuilapaxco estuvieran dirigidas también a dignatarios extranjeros, pero también a las elites administrativas de los barrios teotihuacanos.

Se puede suponer que hubo un grupo de habitantes o de ocupantes constantes de los edificios, que llevaban a cabo rituales relacionados con la imaginería de algunos murales. Llama la atención la posible referencia al menos a dos grupos sociales distintos en la pintura mural, pues los atavíos y los grafemas relacionados con los ofrendantes de los murales de Techinantitla se distinguen de los de Tlacuilapaxco

Posiblemente los ocupantes de Techinantitla y de Tlacuilapaxco tuvieron funciones sociales subordinadas a las de los ocupantes de otro conjunto arquitectónico contiguo: el de Xalla, propuesto como sede del gobierno teotihuacano en el más alto nivel jerárquico. En estos conjuntos hay referencia al menos de otro posible grupo social que en el nivel urbano se identificaría por medio de los atributos del Dios de las Tormentas, como vimos, los posibles grafemas relacionados con las imágenes de este último grupo, parecen referir a la actividad ritual de algún tipo.

Por otra parte, en las muestras que nos ocupan, se pueden distinguir algunas situaciones que atañen a la recepción del lector/espectador de los mensajes pintados en los muros. Las imágenes están colocadas en los lugares en los cuales posiblemente se manifestaba la identidad colectiva de grupos relacionados con el gobierno teotihuacano, quizá subordinados a autoridades mayores. Unas imágenes estarían relacionadas con los cargos políticos, con el estatus y con 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. Las imágenes de los Árboles Floridos abarcarían el aspecto de la referencia a lugares particularmente relevantes para estos grupos sociales. Un espectador externo a los conjuntos arquitectónicos y/o extranjero, tendría ante sí expresados de manera visual, los valores culturales de los ocupantes de Techinantitla y Tlacuilapaxco y entre esos valores tuvieron un lugar prominente los posibles registros escriturarios de nombres propios.

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.

Acerca de la relación de los murales con posibles grafemas y el contexto cultural teotihuacano, se puede agregar que los murales que al parecer proceden de estos dos conjuntos arquitectónicos son de temas muy vastos, siempre presentes en otros edificios teotihuacanos con pintura mural. A este respecto cabe comentar que los murales de aves armadas y de cánidos se han correlacionado con temas marciales, esto resulta significativo a la luz de que, según la propuesta de Millon Techinantitla y Tlacuilapaxco tendrían carácter militar. Aunque las imágenes con grafemas que nos ocupan no parecen aportar mucha evidencia a favor de esa hipótesis.

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 antropomorfos 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

Posibles grafemas en los fragmentos con las imágenes de serpientes emplumadas y árboles floridos:

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 1986) 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 + ?).

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)).

Posibles grafemas en las figuras con Tocado de Borlas:

TCH MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 230 HEAD STORM GOD 2002 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

TCH MU GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

TCH MU GC (L 50 CLAW 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

TCH MU GC (L 133 MAT 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986?).

TCH MU GC (L 2 ARM 1986 + L 65 EYE FEATHERED 1986 + L 121 HEADDRESS TASSEL 1986).

Posibles grafemas en el fragmento de mural de la Gran Diosa:

TCH? MU GC? (-L 136 MOUTH 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986).

TCH MU GD? (VB 24 BOCA CON VOLUTAS 2012).

Posibles grafemas presentes en la imagen de coyotes con cuchillos.

TCH MU GD (-L 202 STAR A 1986).

Posibles grafemas en los murales con la imagen de felino con volutas:

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).

IV TEPANTITLA

POSIBLE CENTRO DE BARRIO

El conjunto arquitectónico de Tepantitla se ha excavado de manera parcial. Se encuentra en el sector noreste de Teotihuacan, a unos 500 m. de la Pirámide del Sol, en el cuadrante N4E2 del plano de Millon (1973). Se trata de un sector de la urbe relacionado con las elites gubernamentales. De manera coherente con las funciones sociales que se le atribuyen, Manzanilla (2009b: 37) sostiene que el sector se identifica con las imágenes del Tocado de Borlas, los jaguares como animal emblemático y las anteojeras.

Tepantitla 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. En el marco del *Teotihuacan Mapping Project*, a cargo de R. Millon, se continuaron las excavaciones de una sección del Patio de los Tlaloques Rojos (Pasztor, 1976: 45).

Tepantitla es considerado como uno de los centros de barrio teotihuacanos, junto con Teopancazco, Zacuala, La Ventilla 1992-1994 y el grupo 5'; lo anterior tiene implicaciones para el estudio de la imagería y grafemas de este conjunto, pues se puede considerar que tendría correlatos en otros conjuntos arquitectónicos con funciones comparables.¹

No se han registrado distinciones socioeconómicas al interior del conjunto que permitan suponer que hubo una relación entre espacios arquitectónicos asociados con grupos sociales jerarquizados y la presencia de grafemas.

Los posibles grafemas de este lugar se conservan en la pintura mural, no hay publicaciones de posibles grafemas en otros soportes. Debido a esta característica del *corpus*, se puede presuponer cierta uniformidad en los actos comunicativos que involucrarían a los grafemas de ese lugar. Estos últimos figurarían en un grupo de pinturas murales en el Complejo del Pórtico 2, el cual consta de: "Corredor

1 Al respecto Manzanilla escribe: "[l]a 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 (Manzanilla, 2009b: 24)." Se puede agregar que la temática y algunos aspectos contextuales de los grafemas deberían corresponder a dicha jerarquía, este es un problema que necesita de atención en futuras investigaciones dedicadas a los ámbitos pragmáticos de los posibles grafemas teotihuacanos. Dificulta este tipo de estudios el hecho de que los estudios arqueológicos en teotihuacan responden a distintos propósitos de investigación y corresponden a distintas épocas, lo que se traduce en un heterogéneo registro de las muestras.

2”, “Pórtico 2”, “Patio 2”, “Cuarto 2” y “Cuarto 2” a. Cabe preguntarse a cuál de los sectores que definen un centro de barrio correspondería ese sector y, consecuentemente, en qué situación comunicativa participarían los posibles grafemas de ese lugar.

En Tepantitla se encuentra el llamado Complejo del Tlalocan, conocido por su pintura mural; esta última presenta una composición mixta, donde los presuntos grafemas complementan varias escenas figurativas. Existe otra composición que posiblemente pertenece a esta clase, pintada en el muro sur y en los vanos para puertas ubicados al este y al oeste del Pórtico 2. Se trata de una imagen fitomorfa que integra varios signos registrados en el catálogo de Langley.

Además de imágenes mencionadas, hay otras que posiblemente pertenecen a la Clase Compositiva B, como los denominados Chimallis Rojos, que podrían ser cartuchos con algún tipo de símbolos gráficos.

La datación estilística 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 de la pintura mural teotihuacana, asociada con la fase Xolalpan, la cual en el modelo de S. Lombardo (1995) se ubicaría entre los años 450 y 700 d.C. La datación más reciente de esa fase temporal no concuerda con la anterior, pues el nivel constructivo de las pinturas murales, sí corresponde a la fase Xolalpan, pero se fecha entre los años 400 y 600 d.C. E. Rattray señaló que estudios en pozos estratigráficos refuerzan esta fecha (Rattray, 2001: 69-71).

Los 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), lo cual señala que es necesario revisar las dataciones relativas.

Temporalidad de Tepantitla

Tepantitla se descubrió en 1942, años antes de que fueran posibles los estudios integrales del urbanismo teotihuacano. Décadas después del descubrimiento, R. Millon lo definió como un “conjunto departamental teotihuacano”, coexistente con otros muchos conjuntos de este tipo.²

Se han propuesto diversas funciones sociales para el conjunto arquitectónico. Caso y más tarde Toscano (1954: 29-44), en una interpretación 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). Esa interpretación religiosa perdió credibilidad a partir de los hallazgos de un gran número de edificaciones comparables en el territorio teotihuacano, cuyo análisis produjo nuevas propuestas acerca de los usos y funciones de esos lugares. R. Millon, a partir de la ubicación del conjunto arquitectónico en la traza urbana y de sus vías de acceso, consideró que pudo tener una función “pública y comunal”.

Por otra parte, Pasztory (1976: 49) retomó las observaciones de R. Millon y agregó, con base en la comparación de los accesos a los conjuntos de Zacuala, Tetitla y Yayahuala, que “Tepantitla se encuentra entre el arreglo público y axial de Yayahuala, y aquellos más privados de Tetitla y Zacuala”.³

2 Serían 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 2200 conjuntos arquitectónicos residenciales en la antigua ciudad, algunos de estos fueron habitados por grupos corporados (Millon, 1974: 344, 352).

3 Gómez (2000: 599) 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

ESPECIALIZACIÓN DEL CONJUNTO

Actualmente es posible observar que Tepantitla se encontraba en una zona urbana caracterizada por edificios de tipo administrativo de alta jerarquía, algunos de ellos con abundantes restos pictóricos, como Techinantitla y Tlacuilapaxco. Estos últimos se encontraban en contigüidad o incluso en dependencia con un edificio en el cual se ha considerado que se ubicaría la sede del gobierno teotihuacano en alguna etapa de su historia, el conjunto arquitectónico de Xalla. De manera específica, a partir de la distribución de la pintura mural dedicada a ciertos temas en el nivel urbano, es posible señalar que los murales del Pórtico 2 de Tepantitla se ubicarían en un sector administrativo-ritual del centro de barrio.

Pasztory desarrolló una propuesta fundamentada en la interpretación de los murales del Pórtico 2, 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, señaló, además, la existencia de espacios designados para el “culto guerrero” (Pasztory, 1976: 252-253).

Con base en algunos objetos hallados durante las excavaciones: 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. Esta interpretación debe ser contrastada con la evidencia similar, procedente de otros conjuntos arquitectónicos de distintos tipos; por principio, las figurillas son abundantes en las estructuras arquitectónicas teotihuacanas y el grado de cocción de algunas de estas no es un índice suficiente para establecer la función de un conjunto arquitectónico. Pasztory 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”¹ (Pasztory, 1976: 253).

Por su parte, Angulo (1995: 95), con base en la interpretación de la distribución de los murales en el espacio arquitectónico, 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. También propuso que allí se llevaban a cabo labores de enseñanza; para el arqueólogo los murales del Pórtico 2 fungieron como material didáctico.

Las interpretaciones funcionales de Pasztory y Angulo tendrían eco años después, en el estudio de la pintura mural de Tepantitla realizado por Browder (2005: 47), quien señaló que el conjunto arquitectónico correspondería a una *clase de alto estatus*. También con base en la interpretación de la temática de los murales y su distribución del espacio arquitectónico,⁴ propuso que allí se llevaría a cabo la instrucción y la práctica de actividades rituales que involucraban la danza y el canto (Browder, 2005: 135).

Browder (2005: 26) está de acuerdo con Pasztory en que una posible especialización de Tepantitla fue la manufactura de papel, aunque “la evidencia no es conclusiva”. En su trabajo, la

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.”

4 Browder (2005: 28) observó que los accesos a los espacios sagrados y residenciales fueron relativamente restringidos, en comparación con las etapas tempranas de desarrollo de la urbe.

autora desarrolla la idea que propuso Taube de que Tepantitla albergó una institución educativa similar al *cuicacalli* del Posclásico.

CLASE COMPOSITIVA. INTERPRETACIONES

La mayoría de las composiciones con posibles grafemas de Tepantitla se integran en imágenes de clase mixta, en las cuales especificarían alguna información relativa a varias escenas de tipo naturalista según el canon teotihuacano. Hay elementos plásticos y posibles grafemas que establecen cierta cohesión entre los murales 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. Caso (1942) fue el autor de la duradera y polémica interpretación de la pintura en un talud del Pórtico 2, como el “Paraíso de Tláloc”. El arqueólogo desarrolló su argumentación con base en la identificación de la figura central del tablero del Mural 3 como Tlaloc y en descripciones del “paraíso terrenal” mexicana, como las registradas por Sahagún (2000, libro III: 330). Al poco tiempo, Toscano (1954: 29-44) sugirió que posiblemente no se trataba del Tlalocan, como Caso sugirió, sino de Tamoanchan.

Años después, Séjourné (1956:102) retomaría la identificación de Tlaloc para agregar que en el mural se pintaría a una deidad en la cual se combinaban el agua y el fuego. 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 parecerían femeninos. J. Vidarte (1968: 143-145) propuso una interpretación contrastante, en la cual figura un argumento que se retomaría décadas más tarde, al identificar en los murales del Pórtico 2 una referencia al Mito del Quinto Sol y a las figuras llorando como Nanahuatzin.

La identificación de la escena del talud del mural 3 con el “paraíso terrenal” fue cuestionada por Pasztory (1976: 109), quien realizó una interpretación integral de la pintura mural de Tepantitla en un notable esfuerzo por establecer nexos entre varias composiciones pictóricas unidas por la arquitectura, las cuales consideró que integraban una “unidad interrelacionada y coherente”. 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 del Pórtico 2 conforme con algunos rasgos característicos, así identificó los taludes del Agua, del Juego de Pelota, de la Medicina, del Felino y del Trípode. Para la autora, la imagen del ofrendante del Cuarto 2, Mural 3, referiría al 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). Ella establece algunas relaciones de sentido entre varios murales basadas en la copresencia del signo Triángulo y Trapecio en los cuartos del Sacerdote Sembrador y en la entrada al Patio 2 (Pasztory, 1976: 121). Más adelante se retomaron las observaciones de Pasztory, para ser cotejadas con las de otros autores.

Angulo publicó en 1995 reflexiones en torno a las distintas escenas del Pórtico 2, las cuales interpreta como descripciones pictóricas de actividades de la vida cotidiana de los teotihuacanos. Por su parte, Uriarte (1991) realizó un estudio de los murales del mismo pórtico, enfocado en el juego de pelota; en ese trabajo dividió cada mural en escenas donde figuran actividades específicas.

Browder (2005) publicó un nuevo estudio de los murales de Tepantitla que incorpora 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 llevó a cabo un nuevo registro fotográfico de los murales. Browder realizó dibujos que aclaran algunas discrepancias en la interpretación de varios motivos.

Browder considera que en los murales del Pórtico 2 figuran juegos, danza, canto, música y habla dramática; esta interpretación le permite argumentar en torno a que Tepantitla albergaría un *cuicacalli*. La autora (Browder, 2005: 135) también propone que en los murales se trata el “origen, surgimiento, abundancia y fertilidad agrícola”.

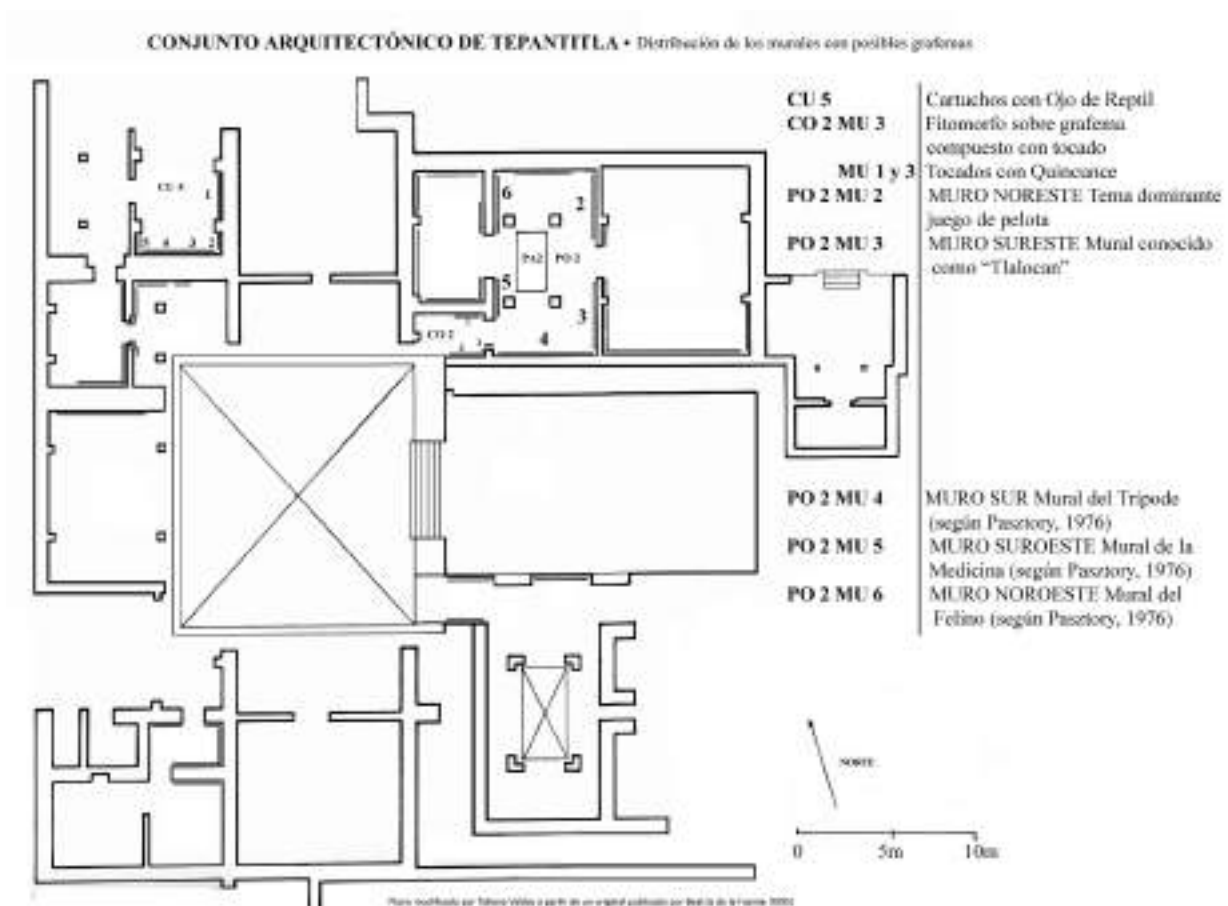
Por otra parte, Headrick propuso que en el centro compositivo de los tableros del Pórtico 2 se pintaría una montaña personificada, de la cual surge un árbol rodeado de pájaros que simbolizan el “reino celeste”. La figura antropomorfa de la cual brota el árbol, relacionaría al centro compositivo también con el inframundo. Headrick retoma la idea de que en su totalidad, se trataría de una referencia teotihuacana al *axis mundi* y de una figuración del Cerro Gordo. Headrick coincide con Pasztory en nombrar a la entidad descrita como la Gran Diosa teotihuacana; cuya imagen y atributos se encuentra también en la pintura monumental del Patio Blanco de Atetelco, y relaciona los atributos de la Gran Diosa con la imagen arquetípica del gobernante teotihuacano. También propone que los “ofrendantes” de los tableros del Pórtico 2 pudieron ser co-gobernantes (Headrick, 2007: 30-43).

CORPUS

El *corpus* publicado de la imagería y posibles grafemas de Tepantitla se limita a la pintura mural; aunque tal vez los hubo en otros medios de la plástica, es imposible realizar un trabajo comparativo de estos últimos. Debido a las características de las excavaciones, no se ha establecido cuáles sectores del conjunto arquitectónico estarían dedicados a las funciones sociales de un centro de barrio teotihuacano. No se han publicado interpretaciones que identifiquen áreas de producción artesanal –aunque se han mencionado materiales arqueológicos aislados, relacionados con la elaboración de papel–, ni áreas de intercambio, de residencias de elite o espacios apropiados para la realización de festividades y el juego de pelota.⁵

Salvo por los murales del llamado *Tlalocan*, no está claro si la pintura mural de Tepantitla correspondería a un programa narrativo unitario o debe ser entendida como varias unidades de sentido distribuidas por sectores.

5 Las áreas funcionales de un centro de barrio teotihuacano fueron descritas por Gómez *et al.* (2004). La propuesta fue ampliada por Manzanilla (2007a: 489).



[Lámina 147. Tepantitla. Plano modificado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 138).]

Hubo pintura mural en el Cuarto 5, ubicado al noroeste del patio principal. Se ubicaba en un cuarto de medianas dimensiones, con acceso indirecto desde el patio principal. Los murales presentan la repetición de grandes motivos circulares, que debido a su silueta, algunos autores identifican como *escudos*; sin embargo, el signo que presentan es el llamado Ojo de Reptil, el cual puede constituir un grafema que además tiene correlatos en los murales de varios conjuntos arquitectónicos, entre ellos Atetelco.



[Lámina 148. Mural con Ojo de Reptil, Tepantitla. Cuarto 5. Mural 3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 257).]

Posible grafema del Cuarto 5 de Tepantitla:
TP MU GC? (4? + L 165 RE 1986).

Considero que puede tratarse de un ejemplo de una composición la Clase B, es decir en este caso, un grafema que se repite en las paredes. No existen permutas de elementos que incluyan al Ojo de Reptil entre los murales de Tepantitla, pero sí se presentan con cierta frecuencia en la cerámica ritual teotihuacana. También, desde etapas constructivas tempranas, existen en otros conjuntos arquitectónicos de la ciudad secuencias de posibles grafemas que se repiten.

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 otros conjuntos arquitectónicos como Totometla y Atetelco, el Ojo de Reptil complementa el sentido de lo que parecen ser escenas mitológicas.

Por otra parte, en el acceso del patio principal al Corredor 2, ubicado en la esquina noreste del patio mencionado, hay restos de un mural con varios posibles grafemas.



[Lámina 149. Tepantitla. Corredor 2 Mural 3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995, 255).]

Se trata del Mural 3, que integra réplicas de posibles grafemas que se combinan. Parece una composición con base combinatoria mixta en la cual una figura fitomorfa contiene varios posibles grafemas, elementos semejantes fueron registrados por Langley como signos de notación.

Posibles grafemas en la pintura mural del Corredor 2 de Tepantitla: TP MU TOC TOP? GC (L 66 EYE FEATHERED B 1986 + L 211 TR 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986).

TP MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 64 EYE ELONGATED 1986 + L 61 DROP EYE 1986 + L 214 TREFOIL 1986).

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 espacial y temáticamente con la antes descrita. Se trata de la figura de un tocado de plumas con un grafema de gran tamaño colocado en un cartucho central.

Posible grafema en el tocado pintado en el Corredor 2 de Tepantitla:

TP MU TOC GD (L 162 QUINCROSS 1986).



[Lámina 150. Tepantitla. Corredor 2 Mural 1 y 3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 256).]

En los compuestos numerados como 2 y 3, del Mural 3 del Corredor 2, hay un elemento fitomorfo que se repite, pero en una ocasión se presenta abreviado y carece del elemento L 86 FLOWER PROFILE A 1986. Parece tratarse de una reducción metonímica. En cambio, la posición del posible grafema compuesto ubicado en la base del elemento fitomorfo, indica que podría ser el registro de un nombre de lugar. Se trataría de un recurso compositivo que también se atestigua en los árboles con grafemas del mismo conjunto arquitectónico y en los llamados “árboles floridos” de Techinantitla.

En la expresión pictórica 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



[Lámina 151. Mural 2 de Tepantitla. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995:228).]

Los murales 2 y 3 del Pórtico 2, refieren a variantes del juego de pelota, pero a diferencia del mural 3, este juego es el motivo dominante de la composición del mural 2.

Paszatory señala que los juegos de pelota teotihuacanos serían actividades 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. También relaciona este juego con la recolección de fruta (Paszatory, 1976: 213-214). El juego de pelota sería el ámbito de sentido que complementarían los posibles grafemas del mural 2.

Browder por su parte, señala 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, Paszatory 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” (Browder, 2005: 143-143). También manifiesta la posible figura 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 que el otro la recolección de fruta (Browder, 2005: 145-146).



[Lámina 152. Detalle de posible grafema del Mural 2. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 228).]

En la parte baja del mural se encuentra un posible grafema toponímico, pues está en una posición compositiva que comparten otros grafemas con estructura de topónimos en los mu-

rales del Pórtico 2, 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, en el *corpus* teotihuacano; sin embargo, su posición en la estructura compositiva general y la distribución de sus componentes particulares, permiten establecer nexos 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).

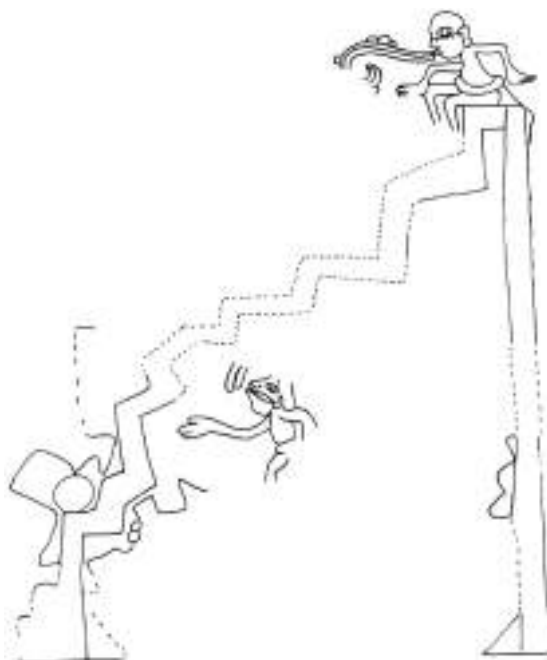


[Lámina 153. Voluta con posible grafema del Mural 2. Dibujo de P. Peña.]

Hay otro grafema adherido a una voluta. Una figura similar fue registrada en el catálogo de Langley.

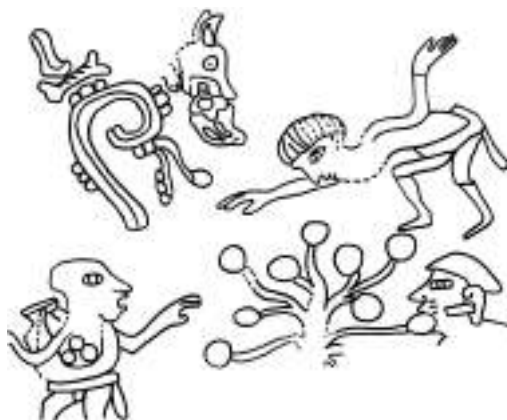
Posible grafema afijo a una voluta simple en el Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:
TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986).

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 que sugiere una referencialidad común de grafemas semejantes pintados en distintos muros. En el Pórtico 2, Mural 3, se encuentran posibles réplicas de la imagen.



[Lámina 154. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 291).]

Angulo (1995: 112) describe la imagen de la estructura escalonada como “gradas para el juego de pelota”. Browder (2005: 291) sostiene que la imagen identificada como “grada de juego de pelota” semeja un “glifo maya”; por mi parte no considero a dicha imagen como un posible grafema, debido a que no conozco réplicas en el *corpus* teotihuacano.



[Lámina 155. Escena de recolección de fruta del Mural 2. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 285).]

Los posibles grafemas del fragmento de mural presentado en la lámina anterior tampoco se encuentran en una posición compositiva relacionada con el registro gráfico de nombres propios; sin embargo, contienen unidades y compuestos que establecen cierta coherencia con grafemas de otros conjuntos arquitectónicos. Los grafemas complementarían el tema de la escena, aportando nombres propios.

Posibles grafemas afijos a la voluta de una escena del Mural 2 del Pórtico 2 de Tepantitla:
 L 20 BONE 1986 + L 77 FLAME 1986.
 L 103 HEAD ANIMAL B 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986.

Pórtico 2. Mural 3



[Lámina 156. Mural 3 de Tepantitla. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 233).]

Pocos han sido los intentos de llevar a cabo una interpretación de los murales del Pórtico 2 como una unidad de sentido. La temprana identificación de la pintura en un muro por parte de Caso

como el “Paraíso de Tlaloc”, fue retomada y criticada por varios autores. La retoman Séjourné (1976) y B. de la Fuente (1995c: 154); para esta última refiere al lugar donde se dirigen las almas de los muertos de manera honrosa. Angulo y Pasztory encuentran que las imágenes pintadas en el conjunto de muros del pórtico tendrían por referente actividades rituales, que se llevarían a cabo en la vida cotidiana, como por ejemplo, varios juegos (Pasztory, 1976; Angulo, 1995). En este contexto, la observación metodológica de Browder (2005: 147) al trabajo de Caso parece atinada, pues pone énfasis en que el análisis de los murales que nos ocupan debería realizarse de manera integral y no por medio de la identificación de fragmentos aislados.

Se ha sugerido un “orden de lectura” para los presuntos grafemas de los murales del Pórtico 2, que deriva de la idea de que la orientación del perfil de las cabezas, en algunas escrituras antiguas, indica 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.

Quiero agregar que el Mural 3 del Pórtico 2, por ser el más conservado, resulta apropiado para observar que, como en el caso de algunos códices coloniales con formato con registros topográficos, por ejemplo ciertas láminas 9 y 10 del Códice Xólotl, la lectura posiblemente se iniciaba en la parte inferior de cada 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 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.

Es necesario señalar que no todos los presuntos grafemas del Pórtico 2 coinciden con la concepción del registro gráfico de nombres propios. Esto último ya lo habría señalado Pasztory (1976: 199), cuando encuentra que los “glifos” que denomina como “Nube y Hombre Viejo”, pueden ser “calificadores que describen actividades específicas, pero no nombres individuales”.

D. 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, 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 J. Nielsen y Ch.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 K. Taube (2006: 150), la “Montaña de Agua” del Mural 3 haría referencia a la “Montaña Florida”; se trataría, en este caso, de una suerte de “imagen locativa”, pero no precisamente de un topónimo.

Browder (2005: 147) retoma las observaciones de Taube y señala que la locación donde se desarrollan las escenas, refiere a lugares de origen como manantiales y cuevas, también al este, al lugar de procedencia de la lluvia, sol y riquezas materiales, tierra de los mayas.

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).



[Lámina 157. Grafema del Mural 3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 (1995: 74) identifica al elemento antes mencionado con un cúmulo de nubes o una montaña cargada de lluvia.

Gracias al nuevo registro de los murales de Tepantitla, Browder (2005: 235) encuentra otros “glifos” no identificados previamente en la secuencia de volutas y afirma que también concuerda con Taube en que la mano al final de la voluta ubicada a la izquierda del espectador indicaría “llegada”.

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 estarían 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 (2000: 31) 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.

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.



[Lámina 158. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 281).]

La imagen de la lámina anterior parece recurrir a una sinécdoque visual, al parecer se trataría de una composición de la Clase A, cuyo referente fue una escena que implicaba desplazamiento de personajes; aunque es posible descomponer la imagen en 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 (2000: fig. 24c) también señala una escena en la cual un personaje parece ser pateado. Al parecer hubo dos escenas similares distribuidas de manera simétrica en el mural.



[Lámina 159. Escena B. Grafema /mirar?/. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 312).]



[Lámina 160. Escena B. Grafema /golpear?/. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 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:

TP MU L 64 EYE ELONGATED 1986.

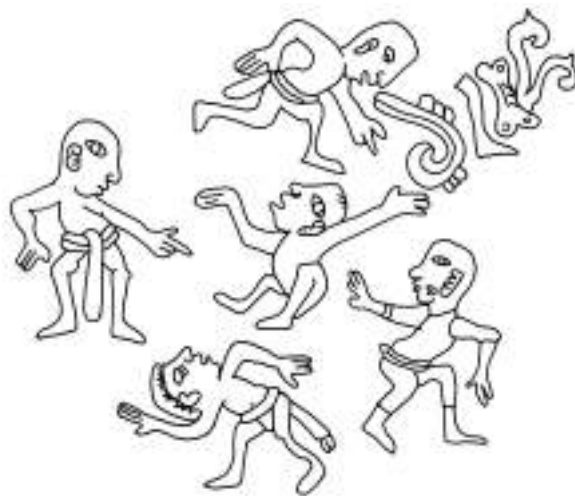
L 20 BONE 1986 + elemento no identificado.

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 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.



[Lámina 161. Escena A. Hay una figura sin grafema que se muestra en actitud de señalar. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 288).]

La escena parcialmente perdida, a la cual llamaré escena B, probablemente fue composítivamente 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 composítivo, semejante a la del personaje que se encuentra en el grupo composítivo 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 Composítiva B.

La otra figura en la cual hay una permuta, es la que está relacionada con el grafema L 20 BONE 1986; ya que tiene como en el caso de la figura anteriormente descrita, una postura física y posición en el subgrupo composítivo 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 propuestas, 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).



[Lámina 162. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 274).]

No está claro si la figura 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.

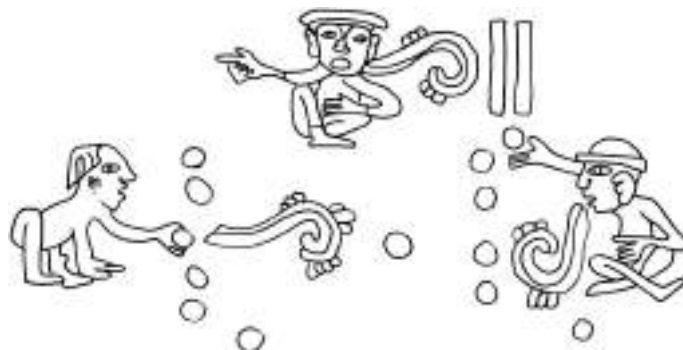
Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:
TP MU GC (L 108 HEAD BIRD 1986 + L 21 BOW 1986).



[Lámina 163. Figura levantando una pierna. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 300).]

Uriarte (2005: 240) identifica los elementos adosados a la voluta como una flor de cinco pétalos con una hoja y encima de esta una cinta entrelazada. La figura antropomorfa ha sido interpretada por Taube (2000: 31-32) como un personaje que juega a semejar un pájaro. 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:



[Lámina 164. Tres personajes con pelotas. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 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 (2005: 278) 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.

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.

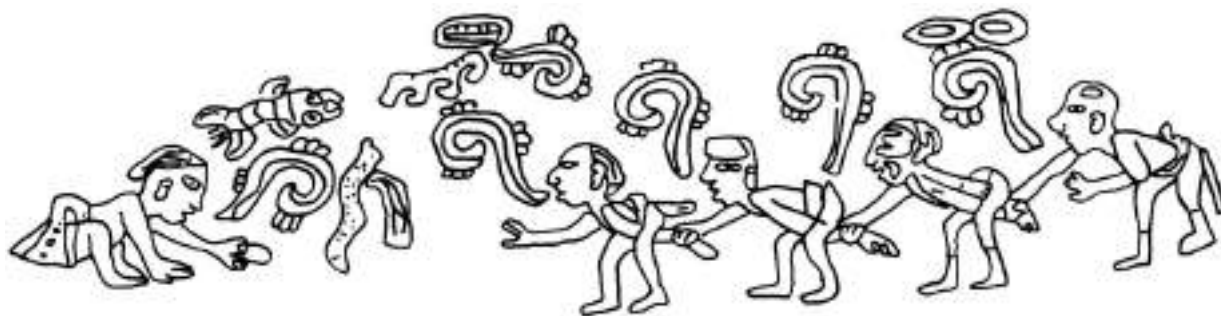
Posible grafema en una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:
TP MU GD (L 30 BUNDLE 1986).

Angulo (1995: 139) considera que esta escena representa un juego conmemorativo de la celebración del Fuego Nuevo, con base en la identificación de la “antorcha”.



[Lámina 165. Redibujado por M. Segura, según Uriarte (1995: 233).]

La siguiente escena 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.



[Lámina 166. Escena del juego machincuepa. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 292).]

Angulo (1995: 153) considera que se trata de una imagen cuyo referente es un juego denominado “machincuepa” o maroma. 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.

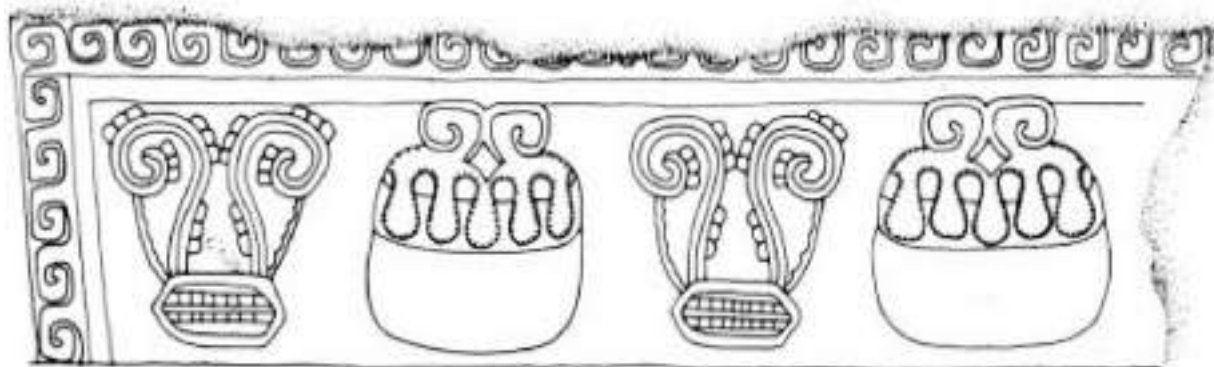
Posibles grafemas en volutas del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:

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.

TP MU GC? (L 178 SCROLL CHAIN A 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986 + -L 136 MOUTH 1986).

TP MU SHC? GD (VB 27 INSECTO 1 2012) + GD (VB 29 FIGURA ONDULADA 2012).

La unidad que denomino insecto es interpretada por Angulo (1995: 86) como la imagen de una hormiga y por Taube (2000: 31) como la de un ciempiés. Como sea, la denotación figurativa del posible grafema no necesariamente indica su valor. El elemento ondulado es identificado por Angulo (1995: 85) con una luciérnaga o gusano de luz. 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.



[Lámina 167. Tetitla. Figuras de bocas con volutas y conchas o corazones. Cuarto 18. Murales 1-3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995:283).]



[Lámina 168. Figuras de techo y boca con volutas. Tetitla. Patio 8. Murales 1-4. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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.



[Lámina 169. Figura ante dos barras y con voluta del sonido. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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 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 en sí misma constituye una escena.



[Lámina 170. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 313).]

El insecto en cuestión fue identificado 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 (2005: 313) el “contenido del discurso” de la figura antropomorfa, quien representaría las actividades de un maestro del *cuicacalli* de Tepantitla.

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 señalaría como un posible grafema.

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla:
TP MU GD (VB 29 INSECTO 2 2012).



[Lámina 171. Escena con dos personajes y un paño. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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.



[Lámina 172. Jugador de pelota. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 274).]

Como en el Mural 2, en el que nos ocupa, este juego está asociado con posibles grafemas con forma de cabeza humana las cuales, por cierto, son distintas entre sí, lo cual refuerza la hipótesis de que se trataría de referencias a la actividad que figura en la escena. También podría tratarse 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.



[Lámina 173. Figura de huella de pie. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 280).]

Posible grafema afijo a una voluta del Mural 3 del Pórtico 2 de Tepantitla: TP MU GD (L 89 FOOTPRINT 1986).

Por lo antes expuesto, no estoy de acuerdo con que la huella, en este caso, sea un indicador de orden de lectura, como supone Browder (2005: 280).



[Lámina 174. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 311).]

También hay una imagen identificada por como una “cueva repleta de agua”. Browder (2005: 311) considera que puede tratarse de la referencia a un manantial. No existe un elemento similar registrado por Langley. Debido a que no se encuentra en posiciones compositivas comunes a los posibles grafemas, no considero que se trate de un signo de escritura, sino de una referencia icónica y convencional a un elemento acuático.

En la última escena de este mural se presenta la imagen de otro juego de pelota, que se puede ver en la lámina que sigue:



[Lámina 175. Grupo jugando con pelotas. Redibujado por P. Peña, según Browder (2005: 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



[Lámina 176. Mural 4 de Tepantitla. Dibujo según publicación de B. de la Fuente (1995: 244).]

Pasztory (1976: 221) 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”. Los topónimos posiblemente aportarían información de aspectos topológicos de las escenas.

Para Browder (2005: 169), el mural tiene por temas principales el canto, la música, la poesía y la actuación dramática; y cerca de la figura del trípode hay un bulto mortuario.



[Lámina 177. Posible grafema compuesto por la figura de una estera y unas anteojeras, sobre la figura de una planta. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 310).]

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 (2005: 310) reconoce un topónimo pese a su posición sobre la imagen del árbol o planta. Sugiere que está relacionado con el “trono”, lo cual parece confirmarse, pues los dos elementos en cuestión parecen tener connotaciones relacionadas con el gobierno. Ambos elementos fueron en su momento identificados por Langley y 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. Si el motivo constituye un topónimo, habría que desarrollar la explicación de las diferencias entre los grafemas que se presentan en la base y sobre las imágenes fitomorfas. La diferencia en la posición podría deberse a las diferencias entre nombres de plantas y topónimos, estos últimos tendrían su lugar en la base de las figuras.



[Lámina 178. Posible grafema sobre una figura de flor. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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 contruidos 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.



[Lámina 179. Figura fitomorfa sobre un posible grafema con bandas diagonales. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 307).]

En este caso, el grafema que se encuentra en una posición comúnmente identificada como toponímica para el caso teotihuacano.

Possible 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.



[Lámina 180. Posible grafema formado por bandas con pisadas y anteojeras, sobre la figura de una planta. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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 él. 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).

Possible 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.



[Lámina 181. Figura de una planta sobre un posible grafema con forma de cráneo. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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



[Lámina 182. Mural 5 de Tepantitla. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 246).]

Este 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.



[Lámina 183. Escena alrededor de la figura de un templo. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 17).]

Estoy de acuerdo con Browder en la posible identificación del templo de la escena con un “glifo”, aunque es también posible que constituya una “imagen locativa” cuya función referencial se logró por medio del iconismo. En La Ventilla 1992-1994 hay un elemento que se ha identificado como “glifo” Templo. Si se trata de un topónimo, está presente sólo como 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.



[Lámina 184. Figura de planta con insecto sobre un posible grafema. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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, varios autores, entre ellos Doris Heyden, han considerado una posible relación entre la imagen del *altepetl* mexicana, y otras grafías toponímicas que involucran la imagen del cerro o montaña en Mesoamérica, con algunos posibles topónimos en las imágenes teotihuacanas.



[Lámina 185. Posible grafema polilobulado con ojos en el interior. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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* (Angulo. 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?).



[Lámina 186. Figura fitomorfa sobre posible grafema. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 o 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:



[Lámina 187. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005:318).]

Browder afirma que debido al estado de conservación no es posible identificar los “glifos” contiguos a la voluta. Angulo (1995: 137) considera que se trata de la representación de una incrustación o mutilación dental; sin embargo, no registra los grafemas.

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.



[Lámina 188. Figura con voluta y posible grafema. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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.



[Lámina 189. Figura sentada ante elemento fitomorfo. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 315).]



[Lámina 190. Dibujo de detalle de mural de Techinantitla por M. Ferreira. Sello redibujado por M. Segura según Séjourné (1966 a: 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 cuya función referencial al parecer se lograría por medios simbólicos, sobrepuesto a una imagen de construcción naturalista con el valor 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 (2000: 9), no es consecuente con los casos que presenta como ejemplos en lengua náhuatl. Browder considera, con base en el argumento de Taube, que se trata de un topónimo adherido a la voluta, y señala la presencia del elemento *Xi* en el centro del “glifo”; este elemento está 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.



[Lámina 191. Figuras de dos personajes con volutas. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 317).]

Angulo (1995: 137) se refiere a la figura de la izquierda como un personaje que realiza una “danza y conjuro para devolver el tonalli perdido”. El dibujo en el cual basa Angulo su interpretación difiere sustancialmente del que presentó Browder (2005: 296-297) 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”.

Son poco frecuentes en Teotihuacan las secuencias que se conforman por tantos elementos distintos, por eso esta 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?).



[Lámina 192. Dos figuras antropomorfas en cuclillas. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 320).]

Esta escena contiene un grafema no identificado. Browder (2005: 320) subraya el estado de deterioro en el cual se encuentra.

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:



[Lámina 193. Posible escena de curación con dos personajes. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 316).]

Browder (2005: 316) 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. 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



[Lámina 194. Mural 6 de Tepantitla. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 250).]

Pasztory (1976: 220) llama a esta pintura: 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. Browder (2005: 180), 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.

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.



[Lámina 195. Figura fitomorfa sobre posible grafema con anteojeras. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 251).]

Browder (2005: 306) considera que esta es la imagen de un topónimo constituido por una vasija con anteojeras.

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).



[Lámina 196. Figura de personaje de pie con voluta. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 319).]

Paszatory (1976: 220) considera que el posible grafema contiguo a la voluta representa una barra y un punto. Browder (2005: 319), aunque no identifica la configuración del grafema, disiente de la opinión de Paszatory de que se trata de un numeral. 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 sí 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.



[Lámina 197. Posible grafema polilobulado con figura fitomorfa encima. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 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, según el canon teotihuacano.

En una interpretación de reciente publicación, Helmke y Nielsen proponen lecturas de los “topónimos con montañas” con base en la toponimia mexicana. En el caso de esta imagen en particular, proponen que tuvo el valor de /Huehuetepac/ 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).



[Lámina 198. Figura de cabeza de ofidio con figura fitomorfa. Redibujado por M. Segura, según Browder (2005: 294).]

Esta figura identificada por Pasztory como la cabeza de un cánido, es reinterpretada por Browder como la imagen de una serpiente (Browder, 2005: 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.

Para concluir con esta revisión del *corpus*, es posible señalar que entre los grafemas de Tepantitla, se presentan signos indivisibles, signos yuxtapuestos y en relación de contigüidad, mientras que en las volutas hay además secuencias de signos. Se presupone que todos estos pudieron en algún momento haber tenido al menos valores logográficos. Pero el sentido específico de esos grafemas se integraba en el sentido general de las escenas y figuras en los cuales estos últimos se inscriben. En los murales del Pórtico 2 estamos ante un sistema complejo de comunicación visual que implicaría tanto el registro simbólico del discurso verbal, como la referencia icónica; su modo de operación se basaría en la codificación, en distintos niveles de mensajes visuales.

El dominio de validez del sistema sería, en primera instancia, el sector de la población que tendría acceso a los recintos pintados. Se presupone que se trató de grupos sociales competentes en varios sistemas de signos visuales teotihuacanos, pero cabe la posibilidad de que fueran usados, al menos en ocasiones, como meros índices de estatus.

Los signos icónicos no se encuentran inventariados en su totalidad; aunque ha habido intentos, se interpone la necesidad de describir bajo cuáles normas ocurría la producción de signos. En cuanto a las referencias de tipo simbólico, es conveniente ajustar el inventario signico de Langley, pues la muestra de Tepantitla así lo requiere. Al final de este apartado se anexaron varios posibles grafemas.

El tipo de funcionamiento de la codificación de los murales, dependió de la organización de cada sistema implicado en estos; los grafemas agregarían información particular codificada simbólicamente, a los temas referidos mediante recursos del iconismo en las imágenes visuales. Habría entonces al menos tres niveles de relación entre los signos visuales en los murales del Pórtico 2:

1. Relaciones entre signos icónicos (imágenes visuales).
2. Relaciones entre signos simbólicos (grafemas).
3. Relación de subordinación y complementación entre los anteriores.

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

Los soportes de los grafemas procedentes de Tepantitla que se han publicado, son los muros de las edificaciones. Como se sabe, hay grafemas en soportes semejantes en otras áreas teotihuacanas, no necesariamente asociadas con centros de barrio, pero la complejidad de los de Tepantitla señalan un particular interés por la expresión visual de aspectos de la ritualidad por medio de los cánones de una imagería oficial. Estos soportes exhiben sus mensajes de manera prolongada, ante ocupantes y eventuales visitantes que debieron ser impactados tanto por un despliegue de recursos expresivos, como por la especificidad de las prácticas culturales que allí figuran.

Tepantitla se concibe como un conjunto arquitectónico de tipo administrativo y un posible centro de barrio, no sorprende que allí, tanto la pintura mural como los grafemas hayan sido un vehículo importante para la expresión visual en la urbe, aunque los murales se presentan también en estructuras arquitectónicas con otras presuntas funciones urbanas.

En la cotidianidad del conjunto arquitectónico, los murales de Tepantitla formarían parte de situaciones comunicativas específicas. Como ocurre en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, algunas actividades administrativas llevadas a cabo en Tepantitla serían coherentes

con la presencia de ofrendantes en la pintura mural. En general, las imágenes de ofrendantes presentan signos gráficos en los atavíos que referirían a una identidad colectiva expresada por medio de imágenes visuales. Las identidades colectivas de personajes similares de la pintura mural y otros medios de la plástica teotihuacana, contrastan en varios conjuntos arquitectónicos de la urbe. Los grafemas y otros rasgos distintivos de las vestiduras de los ofrendantes expresarían la identidad colectiva de los ocupantes de varios conjuntos arquitectónicos de Teotihuacan. Todo esto sería expresado también ante un eventual espectador externo. Como se señaló, esta temática en los murales posiblemente también es un índice de eventuales actividades del ritual cívico-religioso llevadas a cabo en Tepantitla.

En el conjunto arquitectónico que nos ocupa, los recintos contiguos al patio principal contaban en su mayoría, con pintura monumental, pero los posibles grafemas se concentran mayormente en el sector norte. Los murales de ese sector, para un cabal entendimiento del contenido expresado, requerirían de una atención y competencia específica por parte del intérprete. Ante lo anterior, cabe la posibilidad de que los murales fueran explicados por un especialista o que fueran simplemente interpretados por un eventual espectador.

La temática dominante de los murales del Pórtico 2 y sus recintos contiguos fue de tipo religioso-ritual; con seguridad esos espacios estarían relacionados, al menos eventualmente, con actividades ceremoniales, y estas últimas, además de posibles referencias a temas mitológicos, serían los probables ámbitos de significación inmediata de los grafemas de los murales de ese lugar.

En cuanto a los ámbitos de significación más específicos de los grafemas, según se derivaría de la interpretación de las composiciones pictóricas en las cuales estos se presentan, y desde varias disciplinas de estudio y evidencia procedente de indicadores de distinta naturaleza, se han propuesto varias funciones sociales de Tepantitla:

- Un templo dedicado al culto del Dios de las Tormentas y a ceremonias de siembra y germinación.
- Un conjunto departamental con una función pública y comunal.
- Un conjunto arquitectónico típicamente residencial, con un arreglo planimétrico semi-público y algunos espacios designados para el culto guerrero. En el barrio podrían haberse llevado a cabo actividades de curación y adivinación.
- Albergue de una organización clerical o socio-religiosa, integrada por miembros de etnias diversas, que rendiría culto al agua y la fertilidad.
- El conjunto arquitectónico contaría con áreas de enseñanza para las cuales los murales del Pórtico 2 serían material didáctico.
- Lugar dedicado al uso de una clase social de alto estatus socio-económico. Donde los accesos a espacios sagrados y residenciales estarían restringidos y allí se realizaría la instrucción y práctica de actividades rituales que involucraban la danza y el canto.

Como se puede ver, en todas las hipótesis referidas, se asume que en la pintura monumental figuran actividades que se llevaron a cabo en el conjunto arquitectónico. Es necesario subrayar que en Tepantitla se presentan algunos de los programas narrativos teotihuacanos más complejos y polémicos que se han conservado; pese a que la identificación sistemática de los valores específicos de sus grafemas aún resulta prematura, es posible señalar que mayormente se

trataría de nombres propios de distintos tipos. Las vestimentas de los personajes que figuran en la imaginería pudieron integrar el registro de nombres relacionados con la identidad colectiva de algunos grupos sociales que desempeñaron actividades rituales, pero en los murales también parecen haber figurado referencias a nombres de lugares de relevancia mítico-ritual por medio de topónimos de distintos tipos. Las volutas del sonido del Pórtico 2 parecen referir a distintas actividades colectivas y rituales propias de varios grupos sociales.

Contextos plásticos

La mayor parte de los posibles grafemas de Tepantitla se encuentra inserta en cinco composiciones complejas en las cuales figuran varias escenas, e interactúan grupos de personajes en varias locaciones. Las escenas muestran multitud de actividades al aire libre, de grupos de personas con atavíos, peinados y tocados diversos, es necesario subrayar que algunas de estas composiciones se conservan de manera fragmentaria y algunas están representadas por una porción mínima de lo que debió ser el mural en su estado original, por eso no es posible determinar el grado de presencia de los grafemas en la construcción de la significación de los temas de los murales. En cuanto los actos comunicativos expresados en los murales del Pórtico 2, estos se registran por referencias a varias figuras que interactúan en diversas actividades, algunas de las cuales presentan volutas del sonido con elementos distintivos. Sólo un personaje en cada acto referido, raramente dos, por grupo de actividad, tiene posibles grafemas adheridos a la “voluta del habla”. Algunos grafemas integran numerales en forma de barras, y en general parecen referir a frases verbales relacionadas con las escenas particulares.

Todas las escenas se desarrollan en campos de cultivo y cosecha. Entre las primeras, por ejemplo, hay registro de varios tipos de juegos de pelota en los cuales los posibles grafemas registrarían numerales y lo que podrían ser referencias a la decapitación, pero también entre los posibles grafemas adheridos a volutas del sonido, hay combinaciones de figuras que señalan la referencia a otras actividades del ritual teotihuacano, como el sacrificio y ofrenda de corazones, por lo cual una interpretación ritual de los murales se justifica. Algunos presuntos grafemas en la base de figuras fitomorfos o en la parte superior de estas, parece que registraron nombres o características de locaciones.

Se cuenta con escasa información acerca de la funcionalidad del espacio arquitectónico en Tepantitla que pueda ser correlacionada con los ámbitos de significación de los presuntos grafemas pintados en áreas de este lugar. Pasztory (1976: 52-54) sugiere que el Pórtico 2 “debe haber sido el centro real y funcional del complejo”; si se siguen sus observaciones, la función de los murales en cuestión no correspondería al templo de barrio. Conforme al más reciente modelo de barrio teotihuacano (Gómez, 2000; Manzanilla, 2009b), las funciones del Pórtico 2 y áreas contiguas, si no fueron las de un “templo”, pudieron ser residenciales o de producción artesanal especializada o las de otras áreas de uso común, como las designadas para la administración de la producción o sectores militares. En efecto, Pasztory considera con base en la interpretación de la imaginería, que el sector que nos ocupa incluiría viviendas de personal militar, puesto que relaciona una habitación con un “culto guerrero” (Pasztory, 1976: 253). Resulta interesante correlacionar la interpretación de Pasztory con la del presunto sector militar de otro centro de barrio, Teopancazco, el cual también estaría próximo a un sector administrativo con vistosa pintura mural, pero sin escenas rituales de la complejidad de las del Pórtico 2 de Tepantitla. Para Pasztory, los ocupantes del pórtico pudieron haberse dedicado a la curación y adivinación. Se puede agregar, como vimos, que para Browder se trataba de un *cuicacalli*. Lo que se resume, es que con base en la imaginería distintos autores, la función del Pórtico 2 y espacios continuos, se

identifica con más de una especialización profesional de los ocupantes, lo cual es difícil de sustentar con la única base de la imaginería comparada. Por otra parte, las hipótesis que proponen que los murales pueden referir a las actividades profesionales de los habitantes del barrio, no coinciden con los restos de materiales arqueológicos que han detonado la formulación de otra hipótesis por parte de Pasztory (1976: 253), según la cual, los ocupantes del barrio se especializaron en la fabricación de figurillas y/o telas o papel. Los murales no presentan actividades relacionadas con la producción de figurillas o de papel.

Procesos de la función comunicativa del texto

En cuanto a los grupos sociales que estarían interesados en la expresión de los diferentes aspectos de la ritualidad que figuran pintados en los muros de Tepantitla, es necesario recordar que estos se inscriben en los grandes programas pictóricos que durante la fase Xolalpan, se distribuyeron en varios edificios de tipo administrativo. Estos programas implican una unidad de criterios compositivos, que apuntan a una instancia centralizada que diseñó la interacción entre recursos técnicos, formas y contenidos de la expresión por medio de la pintura mural. Podría por principio, haber cierta participación de representantes del conjunto arquitectónico específico, en tanto las pinturas del Pórtico 2 refieren a algunas actividades que no figuran en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos.

Como en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, con pintura mural, los que las diseñaron, no necesariamente fueron aquellos que decidieron su ubicación en los emplazamientos en los que se encuentran, y los realizadores de las pinturas no necesariamente las diseñaron.

Habría distinto grado de competencia acerca del contenido de los murales por parte de los ocupantes y visitantes de un centro de barrio. También pudieron existir encargados de explicar las pinturas a los extraños.

Con base en su correspondencia con un canon de la plástica centralizado, se propone que los ideólogos de los murales del Pórtico 2 y otros murales de Tepantitla serían representantes de la organización política teotihuacana centralizada. Estos representantes pudieron integrar algunos habitantes del barrio mismo.

También se pueden distinguir varios “destinatarios” posibles, entre estos, personas con acceso a servicios ubicados en Tepantitla y consecuentemente a los recintos pintados y los usuarios permanentes de los recintos con murales.

Posiblemente los murales y más específicamente los grafemas de Tepantitla, serían inteligibles para sectores de la población en contacto con las elites intermedias, esto presuponiendo que estaban dirigidos a dignatarios que tendrían acceso al conjunto. Una propuesta distinta sería que los murales estaban dirigidos a los habitantes permanentes del conjunto, en tal caso tendrían una función relacionada con la afirmación de la identidad de estos en tanto grupo social.

Los ideólogos de los murales de Tepantitla tendrían por referente el canon que definía la expresión por medio de la pintura mural, que al parecer estaría conformado en los límites de una tradición cultural teotihuacana, con un desarrollo continuo desde fases tempranas, pero que en la fase Xolalpan tuvo temas y recursos expresivos particulares. Uno de estos recursos que se observa por primera vez desde la fase Tlamimilolpa, es el uso abundante de grafemas en la pintura mural. Estos ideólogos serían especialistas instruidos en las liturgias implicadas en la temática de los murales. Desde luego que la percepción del observador y/o lector estaría mediada por la de los ideólogos de los murales.

El receptor posiblemente contaría con recursos de competencia propios de su condición socio cultural; por tanto, se puede suponer una competencia diferencial dado que en un centro

de barrio confluían distintos especialistas y se puede suponer que hubo eventuales visitantes. En algunos casos se hubiera requerido de una suerte de especialista traductor para murales y grafemas. Entre los posibles destinatarios estarían los distintos ocupantes del barrio, como los artesanos especializados, posiblemente personal militar, administradores de la producción, administradores y coordinadores de las dinámicas sociales en un nivel urbano.

En caso de ser habitante o usuario regular del recinto pintado, el espectador tendría los mensajes visuales en un medio permanente; en caso de no tener acceso regular a los murales, sería un mensaje relativamente efímero, pues estaría reiterado en algunos de sus aspectos en otros edificios teotihuacanos, ya que escenas rituales complejas con posibles grafemas, se conservan en otros edificios como Atetelco.

En la fase Xolalpan, los mensajes visuales relacionados con la estructura social, la actividad ritual y la mitología consensuada, estaban estructurados y reforzados mediante valores estéticos que promovían una identidad unificada, por imposición de una organización estatal centralizada, desarrollada sobre la experiencia del desarrollo de Teotihuacan en el tiempo. El intérprete/lector de los murales y grafemas del Pórtico 2 se enfrentaba entonces, a un texto complejo lleno de valores y sobreentendidos, trabajados como modelo de referencia culturalmente fundamentado. Los grafemas que registraban parte de la actividad referida en los murales persistían, eran mensajes que se reiteraban y actualizaban cada vez que el usuario regular del recinto hacía uso de este, lo cual determinaría una asimilación del mensaje.

Los murales de Tepantitla, pueden ser concebidos como parte significativa de una o varias actividades humanas, en tal caso se pueden describir como enunciados, estos últimos serían agentes que transmitirían mensajes en situaciones comunicativas distintas.

En Tepantitla se describen personajes y acciones llevadas a cabo en lugares determinados y hay referencias a la comunicación verbal llevada a cabo durante esas acciones. 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.

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:

TP MU TOC TOP? GC (L 66 EYE FEATHERED B 1986 + L 211 TR 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986).

TP MU GC (L 218 TRILOBE 1986 + L 64 EYE ELONGATED 1986 + L 61 DROP EYE 1986 + L 214 TREFOIL 1986).

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).

TP MU TOC GD (L 162 QUINCROSS 1986).

Pórtico 2. Mural 2:

TP MU GD TOP? (VB 25 MONTÍCULO 2012).

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986).

L 20 BONE 1986 + L 77 FLAME 1986.

L 103 HEAD ANIMAL B 1986 + L 123 HEART PARABOLIC 1986.

Pórtico 2. Mural 3:

TP MU GD (L 7 BAG TRILOBAL 1986).

TP MU GD (VB 26 MANO 2012 [BROWDER]).

TP MU GC? (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 77 FLAME 1986 + L 117 HEAD HUMAN G 1986).

TP MU L 64 EYE ELONGATED 1986.

L 20 BONE 1986 + elemento no identificado.

TP MU L 235 LEG 2002.

TP MU L 179 SCROLL SOUND 1986.

TP MU GC (NUM 10 + L 117 HEAD HUMAN G 1986).

TP MU GC (L 108 HEAD BIRD 1986 + L 21 BOW 1986).

TP MU GD (Núm. 10).

TP MU (L 30 BUNDLE 1986).

TP MU GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986).

TP MU GC? (L 178 SCROLL CHAIN A 1986 + L 179 SCROLL SOUND 1986 + -L 136 MOUTH 1986).

TP MU SHC? GD (VB 27 INSECTO 1 2012) + GD (VB 29 FIGURA ONDULADA 2012).

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986).

TP MU GD (NUM 10).

TP MU GD (VB 29 INSECTO 2 2012).

TP MU GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986? o L 81 WATERLILY 2002?).

Otra opción:

TP MU GD (L 117 HEAD HUMAN G 1986).

TP MU GD (L 89 FOOTPRINT 1986).

TP MU GD (Núm. 10 = L 10 BAR 1986).

Pórtico 2. Mural 4:

TP MU GC (L 133 MAT 1986 + elemento desconocido + L 71 EYE GOGGLED E 1986 + VB 30 OVALOS 2012).

TP MU GC (L 77 FLAME 1986 + L 199 SKULL 2002?).

TP MU GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986).

TP MU GC (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 62 EYE 1986).

TP MU GD (L 199 SKULL 2002).

Pórtico 2. Mural 5:

TP MU GD (L 208 TEMPLE 1986).

TP MU GC (L 89 FOOTPRINT 1986 + L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 133 MAT 1986 ? + --L 134 MOUNTAIN 1986?).

TP MU GC (L 62 EYE 1986? o L 71 EYE GOGGLED E 1986? + --L 134 MOUNTAIN 1986?).

TP MU GD (VB 31 BASE PLANTA 2012).

TP MU GD (VB 32 FORMA COMPUESTA 2012).

TP MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 71 EYE GOGGLED E 1986?).

TP MU GC (VB 33 PLANTA CON RAÍCES 2012) + (--L 229 XI 1986).

TP MU SHC (L 30 BUNDLE 1986 + ¿? + L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986? + L 123 HEART PARABOLIC 1986?).

TP MU GD (VB 34 CARACOL? 2012? o L 223 TRUMPET CONCH 1986?).

TP MU GD (--L 127 LEAF 1986?).

Pórtico 2. Mural 6:

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).

Corredor 2. Murales 1, 2, 3:

TP MU GC (L 211 TR 1986 + L 4 ARRAY FEATHER A 1986).

V YAYAHUALA

POSIBLE CENTRO DE BARRIO

El Conjunto Arquitectónico de Yayahuala se encuentra en el cuadrante 1:N3W2 del plano de Teotihuacan elaborado en el marco del *Teotihuacan Mapping Project* (Millon, 1973); se encuentra cerca del centro cívico y ritual de la urbe, 70 metros al norte del conjunto arquitectónico de Zacuala y cerca de Tetitla.

Durante tres temporadas, la arqueóloga Laurette Séjourné excavó en 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, 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 de esas excavaciones. En 1961, E. 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. La arqueóloga consideró algunos de los materiales procedentes de los diferentes conjuntos arquitectónicos como un conjunto, y con frecuencia, de esta manera quedaron registrados y guardados.

En una publicación de 1959, F. Müller describió su excavación de un pozo estratigráfico ubicado 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 esas primeras excavaciones, en 1973, Starbuck realizó otro pozo estratigráfico (Rattray, 2001: 71). El propósito de la nueva excavación fue la búsqueda de muestras de huesos de animales para estudios faunísticos.

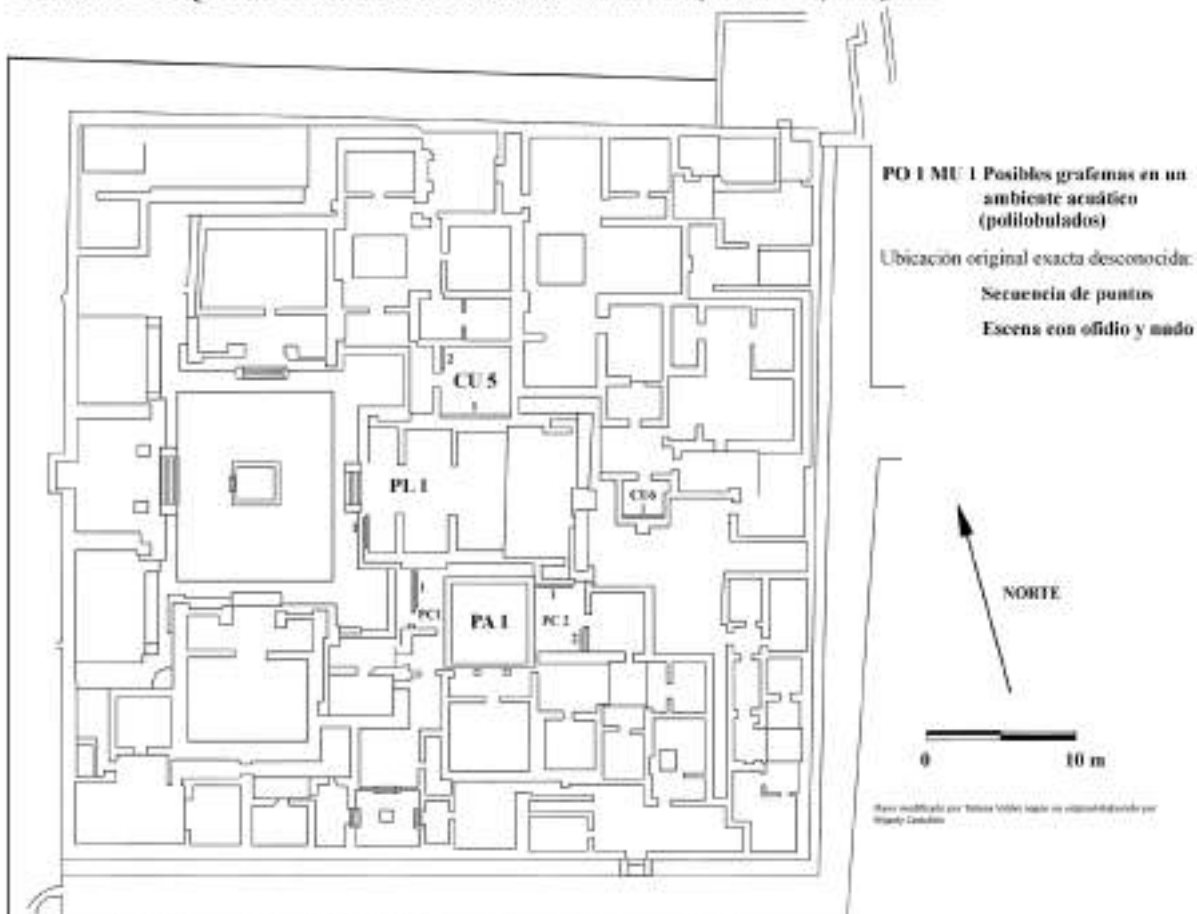
A partir de los datos obtenidos de sus excavaciones en otros conjuntos, Séjourné (1994: 47) propuso fechamientos relativos para el nivel constructivo que excavó en Yayahuala:

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.

Los materiales procedentes de los entierros hallados durante las excavaciones de Séjourné en Yayahuala, fueron estudiados años después por E. Rattray. Estos 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 obtenidos tras la excavación de Starbuck en Yayahuala, quien encontró que desde el piso del 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 el cual realizó su excavación, fue construido del año 300 al 350 d.C. (Rattray, 2001: 71). Rattray (2001: 103) 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”. Esto último forma parte de los índices con que sitúa al área de Yayahuala como un posible centro de barrio, al menos desde esa etapa.

El conjunto arquitectónico referido, ocupó un área aproximada de 3600 m², con una planta de 60 x 60 metros, tuvo un gran patio principal con acceso al este, el cual estaba rodeado por basamentos en sus cuatro extremos. Séjourné describió como caótico el diseño arquitectónico de Yayahuala. Exceptuando el patio principal, consideró que tuvo una construcción distribuida “por etapas y sin visión de conjunto” (Séjourné, 1966c: 31). Con base en comparaciones con edificios del Templo Mayor tenochca, señaló que Yayahuala tendría su templo principal sobre el basamento ubicado al este del patio principal, cuyo acceso se orientaba hacia el oeste.

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE YAYAHUALA • Distribución de la pintura mural con posibles grafemas



Se señalan en el plano los lugares en los cuales Beatriz de la Fuente registró restos de pintura mural (1995: 342).

[Lámina 199. Plano modificado por Tatiana Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón.]

Conforme a las características como la “desproporción del tamaño del patio principal en relación con los aposentos”, Séjourné (1966c: 200) propuso que Yayahuala sería un centro religioso al servicio de un barrio teotihuacano, al cual la autora denominó como un *calpulco* o “parroquia de barrio”; según palabras de la arqueóloga:

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.

Con base en las descripciones del *calpulco* registradas por Sahagún y Torquemada, se dedujo que la distribución arquitectónica de Yayahuala correspondería a las funciones descritas por los frailes, “empezando por el patio con templos que da directamente a la calle” (Séjourné, 1966c: 201).

Además de Séjourné, algunos autores se ocuparon del estudio del diseño arquitectónico de Yayahuala. Pasztory (1976: 50) señaló que algunas características de la arquitectura de Yayahuala lo definen 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.

En un nuevo estudio comparativo de edificios teotihuacanos y de sus rutas de circulación, Mary Hopkins propuso un método de estudio de la traza de varios conjuntos arquitectónicos que contempla tres aspectos:

1. Planificación ramificada en comparación con planificación conexas.
2. El grado con el cual las rutas dentro de un conjunto se enfocan hacia un punto.
3. Nivel de planificación.

Hopkins señala que los planos “dendríticos o ramificados”, permiten por un lado, una mínima facilidad de traslado y, por otro, una “privacidad máxima y claras jerarquías de acceso”, estos planos corresponderían a funciones “más residenciales”. Los edificios con planificación “conexa” tendrían mayor circulación de personas y una “menor” función residencial (Hopkins, 1987). Así mismo encontró que Yayahuala tuvo un plano medianamente conexo. Con el principio mencionado, Hopkins (1987: 369) realizó una clasificación de algunas estructuras arquitectónicas teotihuacanas, según el autor: “[d]esde el más dendrítico hasta el más conexo, los conjuntos se ordenan así: Palacio de Zacuala, Palacio de los Jaguares, Tetitla, Xolalpan y Yayahuala”. Hopkins encontró que la circulación por el patio principal de Yayahuala no era necesaria para las rutas interiores, lo cual 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 y las estructuras que lo limitan.

ESPECIALIZACIÓN DEL CONJUNTO

Las características arquitectónicas de Yayahuala generaron varias hipótesis en torno a sus funciones sociales y su estatus en una jerarquía urbana.

Séjourné (1966c: 31) realizó estudios comparativos de los patios de Yayahuala, Zacuala y Tetitla, que la llevaron a considerar que el primero estaría ocupado por funcionarios de elite. Señaló que en Yayahuala, una “iglesia de barrio” desarrollaría una intensa actividad ritual y laboral con:

[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, 1966c: 213).

Las hipótesis de Séjourné estarían basadas más en la obra de Sahagún y Torquemada, que en un registro arqueológico que pudiera prefigurar una temprana distinción de áreas de activi-

dad. La arqueóloga distingue entre un sector dedicado a grandes ceremonias y otro dedicado a la manufactura de figurillas de cerámica y de papel cortado. Más allá de artefactos como machacadores de papel, el papel cortado teotihuacano no deja huellas arqueológicas, en cuanto a la cerámica, Séjourné 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 que el patio principal de Yayahuala, junto con los edificios que lo limitaban, ya estaban construidos cuando se comenzaron a edificar los cuartos traseros del conjunto. Estos últimos eran pequeños y con la configuración de “una estructura residencial muy poblada” (Rattray, 2001: 86). El arqueólogo señaló que dada la abundancia de huesos de animales –y humanos– parcialmente cremados, probablemente los primeros fueron criados en ese sector del conjunto para el consumo interno (Rattray, 2001: 71). Así, en un mismo conjunto arquitectónico, hubo un sector doméstico, junto a uno 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 pudo constituir un “centro de barrio teotihuacano”. Yayahuala se encontraba en la zona norte de la ciudad, en un sector en el cual 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 en conjuntos arquitectónicos separados. Acerca de los centros de barrio, Manzanilla (2009b: 29) escribió:

[La Ventilla 92-94, Tepantitla, quizás el Grupo 5', Yayahuala y Teopancasco] pudieron haber sido diferentes barrios. Estos tienen grandes patios de congregación que son mucho mayores que los patios más grandes de complejos residenciales como Tetitla y Ozttoyahualco 15B:N6W3. No tienen áreas de preparación de alimentos típicas de los conjuntos multifamiliares. Estos centros de barrio pueden haberse 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 élite teotihuacana [...].

Los estudios de Yayahuala coinciden en que se trataría de un conjunto con una especialización ritual y administrativa, un posible templo de barrio, con sectores de vivienda adosados. También se mencionó una posible área de producción artesanal. Para completar las funciones de centro de barrio en Yayahuala conforme al modelo elaborado por Gómez y ampliado por Manzanilla (Gómez *et al.*, 2004; Manzanilla, 2007a), faltaría señalar el área de intercambio, festividades y posible juego de pelota, así como las residencias de las élites de administradores del barrio.

El desarrollo del conocimiento arqueológico de Teotihuacan permitió comparar las dimensiones de los conjuntos arquitectónicos. Desde esta perspectiva, Manzanilla (1996: 233) menciona el espectro de tamaños asociados con estos últimos:

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 Ozttoyahualco 15B:N6W3 (un poco mayor de 550 m²).

Sin embargo, no se establece una relación directa entre el tamaño y las funciones sociales de las estructuras arquitectónicas. Manzanilla retomó la propuesta de Séjourné acerca de la función de Yahualá como centro de barrio teotihuacano.¹

La plaza principal de Yahualá medía unos 342 m², un tamaño que como 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, Barba, Ortiz y Manzanilla (2007: 60) encuentran que el área ritual de Yahualá fue relativamente pequeña y sus rasgos domésticos relativamente abundantes, lo cual no impidió su identificación como centro de barrio teotihuacano, debido a la monumentalidad de la plaza principal.

CLASE COMPOSITIVA. INTERPRETACIONES

El *corpus* de imágenes de la plástica de Yahualá que concierne al presente trabajo se compone de escasas muestras de pintura mural que, sin duda, procedían del conjunto arquitectónico. En cuanto a los soportes de cerámica, en las publicaciones de Séjourné sólo excepcionalmente se señala la procedencia específica de estos, y se menciona que las piezas completas proceden de entierros.

Los basureros de Yahualá presentaron una estratificación que fue la base que permitió a Séjourné (1966b: 25-28), establecer nueve grupos de cerámica teotihuacana. Rattray (2007: 60) participó en el inventario de entierros y ofrendas en las bodegas del Museo Nacional de Antropología realizado en 1978 y reconstruyó los lotes funerarios procedentes de Yahualá. Con base en las publicaciones de Séjourné de 1959, 1963, y 1966 a, b y c., se organizaron cronológicamente los tipos cerámicos procedentes de 9 lotes funerarios de este lugar y se reportó que de los 15 lotes restantes no había información (Rattray, 2001: 86). Desafortunadamente, el estudio de las imágenes que tuvieron por soporte dichos tipos cerámicos estaba fuera de los límites de la investigación de Rattray.

Séjourné (1966a: 14) reportó que las figurillas de cerámica estaban prácticamente ausentes en los entierros de Yahualá, y las figurillas y los sellos de este sitio fueron mayormente registrados en 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 Yahualá elaborado por Séjourné, se presentan varias fotografías de braseros con la efigie del Dios Viejo, no es claro si estos presentan grafemas.

En este apartado se incluyen los materiales publicados en *El lenguaje de las formas en Teotihuacán*, donde Séjourné (1966a: 14) señala que los materiales registrados proceden del basurero del edificio de Yahualá (15 886 fragmentos) y de los distintos niveles arquitectónicos de Tetitla (6 581 fragmentos). Actualmente no es posible distinguir la procedencia de muchos de los restos cerámicos, por lo tanto sólo de manera arbitraria se presentan en este anexo; esos materiales se consideran como una unidad procedente de Yahualá, Tetitla y Zacuala. Con excepción de la pintura mural, las observaciones del *corpus* de imágenes y grafemas de este anexo atañen también a los materiales de Tetitla y de Zacuala.

1 Los posibles centros de barrio propuestos son La Ventilla 92-94, el grupo 5', Tepantitla, Yahualá y Teopancazco (Manzanilla, 2006b: 23).

CORPUS

Pintura monumental

Con base en el trabajo de L. Séjourné y A. Miller, De la Fuente (1995d: 343) se reportó que hubo murales en el Patio 1, la Plataforma 1, los Pórticos 1-7 y en los Cuartos 5 y 6.

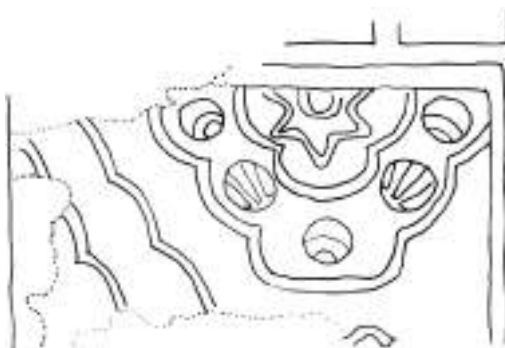
Aunque Séjourné sólo publicó imágenes de tres fragmentos de la pintura mural procedente de Yayahuala, el plano distribucional que publicó De la Fuente permite ver que el conjunto arquitectónico contaba con murales en varios de sus pórticos e interiores.

En los murales que se conservan se puede reconocer un polilobulado con conchas y estrellas infijas, el fragmento de una escena con un ofidio y una secuencia horizontal de puntos. Más allá de las connotaciones acuáticas, en los restos de los murales encontrados 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

El mural que se presenta en la lámina que sigue se ubicaba cerca de la esquina sureste del Patio Principal. Presenta un polilobulado que en los estudios de la plástica teotihuacana suele ser interpretado como la referencia a un cerro o montaña.



[Lámina 200. Yayahuala, Pórtico 1, Mural 1. Dibujo según B. de la Fuente (1995: 343).]

Según propone Nielsen (2006: 5), los motivos insertos y también aquellos colocados por encima de polilobulados de este tipo constituyen topónimos. Señala 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). Es de utilidad agregar que los polilobulados teotihuacanos presentan cierta ambigüedad en su aspecto referencial, pues en muchas ocasiones aparecen como parte de escenas acuáticas, mientras que en algunos murales de Atetelco, sin duda refieren a elevaciones del terreno. Esta relación entre los polilobulados, los cerros y el agua, resulta comprensible en el contexto de que en algunas culturas mesoamericanas los cerros se consideraban como contenedores de agua.

Nielsen presentó una argumentación basada en la presencia conjunta del signo Triángulo y Trapecio sobrepuesto al signo Estera, ambos dentro del signo /montaña/, en un espejo con una imagen de tipo teotihuacano 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” mexicana.

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” infijos en las imágenes de “montañas”, estos, en el marco del canon teotihuacano, denotarían “agua”. En un trabajo posterior, Helmke y Nielsen (2014 y en prensa) consideran que dicho elemento aserrado sería un determinativo semántico que indicaría la cualidad pétrea de la montaña.

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, aunque no se observa ninguna referencia directa al *altépetl* en tanto una entidad urbana.

En la pintura mural de algunos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, como Zacuala, se presenta el polilobulado en una combinación idéntica de elementos básicos, 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 /montaña/ con figuras como la estrella de cinco puntas y las conchas, fue muy frecuente en la pintura mural y vasijas de cerámica ritual.

Como fuere, topónimo o imagen locativa, el polilobulado fue un tema cultural recurrente. En el mural de Yayahuala la compleja combinación de motivos acuáticos al interior del polilobulado dificulta la identificación de un nombre toponímico específico, parece que pudo tratarse de la descripción de un ambiente acuático, cuyo aspecto referencial se lograría por medio del iconismo según el canon local.

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

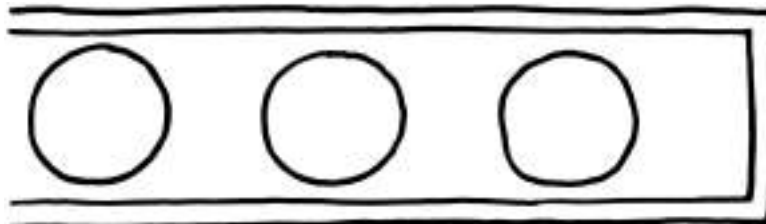
En la lámina que sigue se puede ver el dibujo de uno de los murales recuperados por séjourné en Yayahuala. Se trata de una secuencia de puntos de la cual poco se puede comentar, en ausencia de toda información contextual, salvo que estas secuencias aparecen en las etapas más tempranas de la pintura mural 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 los puntos no muestra ninguna articulación de tipo sintáctico, sino que responde a criterios plásticos que tal vez tenían connotaciones simbólicas de algún tipo. En algunos edificios los puntos se presentan junto con otros motivos que en combinación establecen ambientes acuáticos o relacionados con los sacrificios de sangre. A menos que se presenten nuevos datos, 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

En un fragmento de mural que figura en la lámina siguiente, se identifica una composición mixta, con una escena con un ofidio y un posible grafema compuesto, el cual por su deterioro no es posible identificar con claridad.



[Lámina 201a. Secuencia de puntos en un mural de Yayahuala. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966c: 246).]



[Lámina 201b. Fragmento de mural con la figura de un ofidio. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966c: 246).]

El grafema de la escena con ofidio y nudo de Yayahuala sería:
YA MU GC? (L 21 BOW 1986).

La temática de la pintura en los muros en algunas estructuras que limitan la plaza principal, señalaría funciones de tipo ritual-administrativo pero los presuntos grafemas sólo registrarían nombres propios.

Cerámica

Las vasijas cuyas imágenes se presentan a continuación podrían proceder de entierros u ofrendas de Tetitla, Zacuala o de Yayahuala. Acerca de la cerámica funeraria Séjourné (1994: 186) señala que “[c]asi todas las piezas 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”. Se puede derivar que estas vasijas corresponderían a contextos funerarios.

En la superficie de una vasija se presenta una composición mixta con una escena resuelta mediante recursos metonímicos; sobre la escena se sobrepone una secuencia del signo 3 L 165 RE 1986, el cual es un posible grafema.



[Lámina 202. Imagen sobre una vasija con un personaje con tocado con tres puntos sobre un ave. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a: 132).]

En el dibujo de la imagen de una vasija que figura en la lámina anterior hay un personaje antropomorfo frontal, 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 superpone a un ave con las alas desplegadas. Contiguo a la escena, se encuentra un elemento equivalente en importancia visual a la figura antropomorfa: al parecer se trataría de una síntesis de rasgos relevantes del personaje antes descrito, pero en la cual se han eliminado los rasgos antropomorfos. Sobre esta construcción basada en el iconismo, según se concebía este en la antigua urbe, 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 elites 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 antes descrita. En la lámina que sigue este último se presenta de perfil.



[Lámina 203. Vasija con personaje de perfil con tocado de mariposa. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a: 190).]

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 del tocado de plumas con tres grandes puntos distribuidos de manera horizontal, señala que estos tuvieron algún valor simbólico. No se trata de un numeral de nombres calendáricos, puesto que la secuencia de tres puntos también se presenta con frecuencia en ausencia de posibles grafemas, como se puede ver en la lámina que sigue.



[Lámina 204. Dibujo de dos figurillas con tocado de tres puntos. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a: 75).]

En la lámina anterior se presentan dos figurillas del tipo “en trono” y “semicónicas” con el tocado plano con tres grandes puntos.

Elementos como el motivo de la mariposa y el “trono” de algunas figurillas, y las figurillas “semicónicas” con los tres puntos en el tocado, podrían indicar que estos últimos estarían relacionados con la referencia a ceremonias fúnebres.

Abajo se muestra otra vasija pintada con la figura del busto de un ofrendante, la cual, como las anteriores, posiblemente procede de Yayahuatl. 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.



[Lámina 205. Busto de un ofrendante que se presenta en una vasija. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a: 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 mariposa, en las vasijas que se presentan en las dos láminas siguientes hay combinaciones de figuras que parecen sustituir un motivo antropomorfo contiguo, por medio de referencias a nombres personales o mediante recursos de la sinécdoque. En este último caso se trataría de referencias de tipo embleático, según la definición de emblema teotihuacano que propongo, es decir por medio de rasgos diagnósticos del personaje aludido.



[Lámina 206. Nombre personal o grafema en una vasija. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a, fig. 100).]

Posibles grafemas pintados en la vasija hallada por Séjourné:
V GC (L 151 PENDANT NOSE C 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986).

Como se puede apreciar en la lámina que sigue, Séjourné señaló una semejanza visual entre la imagen pintada sobre una vasija y una figura de un mural procedente de Zacuala, para ilustrar el principio de reducción por medio de recursos de la sinécdoque visual. Se trata de un mural con 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 fue comparada con la de una vasija, en un intento de señalar una reducción por medio del principio de la parte por el todo, pero en la vasija hay referencia a los atributos de la mariposa y no del ave, y el Ojo de Reptil está ausente. 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). Aunque la descripción del principio compositivo por medio de esos ejemplos es erróneo, la sinécdoque visual se atestigua plenamente en el *corpus* teotihuacano, incluso en posibles grafemas.

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.



[Lámina 207. fragmento de mural y vasija de cerámica. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a: 192).]

En la vasija posiblemente figura una composición mixta, con una referencia a un personaje cuya figura antropomorfa estaría ausente de la imagen que podría corresponder al enterrado. Parte del nombre personal o tal vez de un cargo, se representaría tal vez, por medio de la imagen inscrita en el cartucho.

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, o de un grafema que acompaña a una escena reducida por medio de recursos de la sinécdoque visual.



[Lámina 208. Grafemas en una vasija. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a: 124).]

Se trata de una imagen que Séjourné se limitó a describir como procedente de la superficie de un “vaso de barro anaranjado” (1966a: 124); el fragmento cerámico de la lámina anterior presenta analogías compositivas y temáticas con la imagen en un tiesto cerámico procedente de Zacuala, cuyo dibujo en la superficie presenta un perfil antropomorfo que alterna con la cabeza de un ofidio sobre una estera.

Posibles grafemas en el fragmento cerámico que procede posiblemente de Yayahuala: V GC (Núm. 1? + L 212 TR A 1986 o tocado).

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 (1994: 50) reportó que en basureros y escombros de Yayahuala y de Tetitla encontró más de veintemil figurillas. El catálogo que publicó Séjourné como procedente de Yayahuala y de Tetitla, 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. Haciendo suyo un método de interpretación que se remonta a los trabajos de E. 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 reproducen únicamente aquellas imágenes que contienen datos que atañen al presente estudio.



[Lámina 209. Siete cabecitas de cerámica halladas durante las excavaciones de Séjourné. Redibujado por Z. Ramos, según 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 de las orejeras. No está claro si los motivos en las orejeras de las figurillas pueden considerarse como grafemas y cuál sería la relación de estos 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 de las figurillas, posiblemente por la dificultad que representaba el registro adicional de signos en las de tamaños reducidos.

La posición de los posibles grafemas en los tocados es variable: estos 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 + ...).



[Lámina 210. Ejemplos de distintas posiciones de posibles grafemas en tocados de figurillas. Redibujado por Z. Ramos según Séjourné (1966a, fig. 34).]

Los posibles grafemas en los tocados se presentan como indivisibles y también como compuestos. Los grafemas 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 solos 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.



[Lámina 211. Posibles grafemas en los tocados de dos figurillas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 36).]

En el dibujo de la lámina anterior se 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 una figura con forma de 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).



[Lámina 212. Cabezas de figurillas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 37).]

En la lámina anterior se puede ver una cabecita de cerámica en la cual dos posibles grafemas en un mismo tocado están separados 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 + ...).



[Lámina 213. Figurillas con presuntos grafemas en la frente y en los tocados. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 40).]

En la lámina anterior se presentan posibles grafemas que se superponen directamente al 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.

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 +...).



[Lámina 214. Figurilla con dos posibles grafemas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, 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).



[Lámina 215. Figurilla con dos secuencias horizontales de presuntos grafemas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

El tocado de la figurilla presenta una superposición 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 + ...).



[Lámina 216. Figurilla con un posible grafema compuesto. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

En la lámina anterior se presenta un posible grafema compuesto, donde figuran una antorcha y una secuencia de flores. Podría tratarse de logogramas yuxtapuestos.

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 + ...)).



[Lámina 217. Cabecita de cerámica con varios presuntos grafemas en el tocado. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

Un elemento muy poco frecuente en el *corpus* publicado de imágenes teotihuacanas se presenta en la lámina anterior y en la que sigue: tres puntos en posición vertical al centro 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).



[Lámina 218. Cabecita de cerámica con un tocado con tres flores de cuatro pétalos con aspas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

En la lámina anterior y en la que sigue figuran dos tocados con pocas diferencias entre sí, los cuales sin embargo, presentan dos posibles grafemas 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? + ...).



[Lámina 219. Cabecita de cerámica con un tocado con tres posibles grafemas en forma de flor de cuatro pétalos sin aspas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

Los posibles grafemas en las orejeras no coinciden con los del tocado.



[Lámina 220. Cabecita de cerámica con cinco flores en el tocado. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

En esta figurilla los clores en las orejeras repiten el signo del tocado. La cantidad de cinco signos idénticos entre sí es frecuente en los tocados teotihuacanos y puede ser significativa. 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 + ...).



[Lámina 221. Cabecita con tocado con una sola flor. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

En la lámina anterior y en la siguiente, se puede observar como en algunos 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).



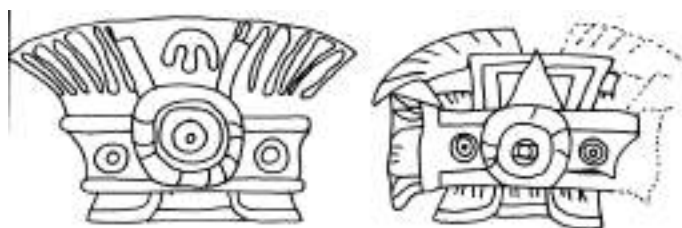
[Lámina 222. Cabecita con la figura de un ave en el tocado. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 42).]

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:



[Lámina 223. Dos tocados de plumas. Redibujado por Z. Ramos, según Langley (1986: 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 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.



[Lámina 224. Tocado de una figurilla con un posible grafema en posición central. Redibujado por T.Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

Un tocado semejante al de la imagen de la lámina anterior fue identificado como “signo del año” por Caso. El tocado no presenta el signo Triangulo y Trapecio, pero hay un elemento central dentro de un cartucho en posición de grafema. Ya que 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, y dado que la secuencia en la misma posición se presenta en otras muestras, como puede verse en la lámina que sigue, posiblemente esos puntos mostraban 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?).



[Lámina 225. Tocado con atado de varas. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

En el tocado con penacho referido en la lámina anterior pudo haber un numeral 5 o incluso 13, aunque la imagen de la lámina que sigue parecería confirmar otro uso de los puntos en secuencias horizontales en los tocados, pues se presenta sin otro posible grafema.

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT GC? (Núm. 5?, 13? (L 30 BUNDLE 1986).



[Lámina 226. Tocado de plumas con secuencia de puntos o cuentas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT GD? (Núm. 11?).

Otras imágenes de tocados muestran que las secuencias de signos superpuestos al tocado en posición horizontal son las más frecuentes 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.

fig. 41



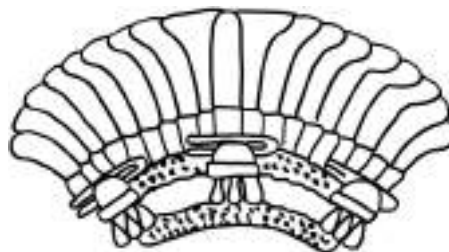
[Lámina 227. Figurilla con presuntos grafemas en el tocado. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 41).]

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT SHC? GC? (L 218 TRILOBE 1986 +...).



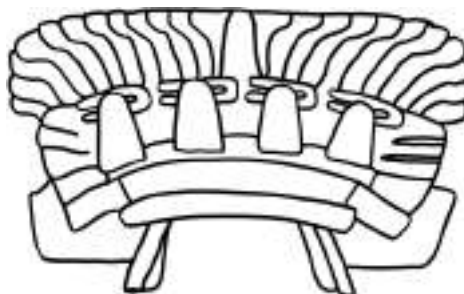
[Lámina 228. Cabeza de figurilla con un gran tocado de plumas marcado con cuatro posibles grafemas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 43).]

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT SHC? (GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + ...).



[Lámina 229. Una versión del Tocado de Borlas. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + ...).



[Lámina 230. Posible Tocado de Borlas de mayor rango que el de la lámina anterior. Redibujado por T.Valdez, según Séjourné (1966a, 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.



[Lámina 231. Tocado de plumas con posible grafema al centro. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT GD? (--L 127 LEAF 1986?).



[Lámina 232. Tocado de plumas con tres posibles grafemas. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT SHC? GD (VB 40 SEMILLA? 2012).



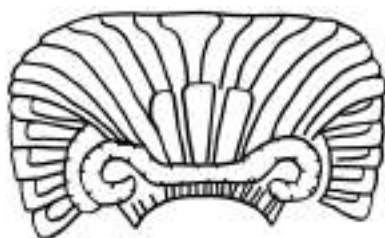
[Lámina 233. Tocado de plumas con círculos concéntricos. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986).



[Lámina 234. Tocado con trilobulados. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, 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) + ...



[Lámina 235. Tocado de plumas con posible bigotera o recipiente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 44).]

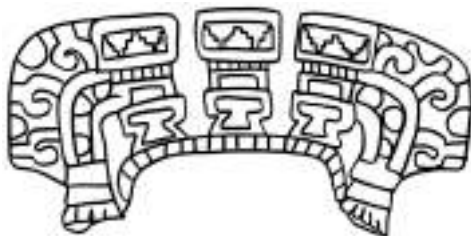
Posibles grafemas en el tocado de la figurilla de la lámina anterior:
GC? (L 17 BIGOTERA 1986 + VB 42 VASIJA? 2012).



[Lámina 236. Tocado con elemento triangular. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, 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.



[Lámina 237. Tocado con tres templos y narigueras. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, 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.



[Lámina 238. Cabecita con tocado con ave. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, 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.



[Lámina 239. Varias figurillas con trajes acolchados. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, fig. 74).]

La figurilla de la derecha se muestra con el mismo tocado que el 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.

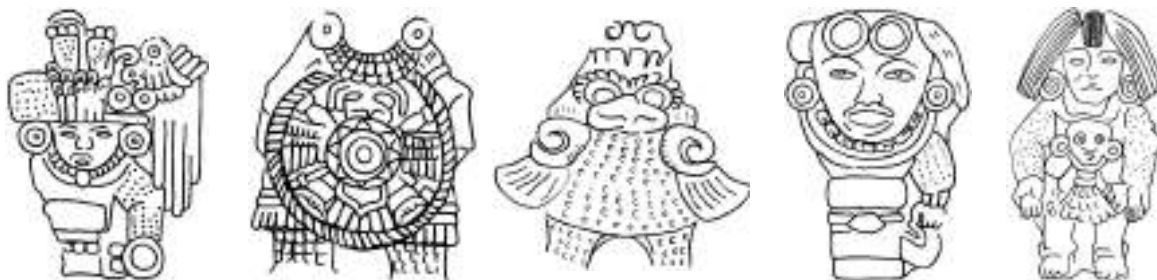
Posibles grafemas en tocados y pectorales de las figurillas de la lámina anterior:

Pectorales:

PEC GD? (-L 164 RATTLE SERPENT 1986).

Tocado:

FT GD (-L 18 BIRD 1986).



[Lámina 240 a-e. Varias figurillas con posibles grafemas distintos. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a, 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 ¿? Elemento irreconocible.

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 que también se vistieran 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.



[Lámina 241. Cabecita con nudo y anteojeras en la frente. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, 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).



[Lámina 242. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 102).]



[Lámina 243. Figurilla según dibujo publicado por Séjourné (1966a, fig. 48). Dibujo de mural de Techinantitla de M. Ferreira).]

Otra combinación recurrente de atributos son las anteojeras sobre los ojos del personaje representado con el Tocado de Borlas, que es igual que el Tocado de Plumas pero 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) + ...



[Lámina 244. Cabecita de cerámica marcada con anteojeras y nudo. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, 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 elite 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 las secuencias horizontales sobre los tocados. En ocasiones los grafemas podrían referir a nombres personales individuales.

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 (1966a):

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).

Aún es necesario estudiar la compleja combinatoria de los posibles grafemas en la industria teotihuacana registrada en forma de imágenes visuales.

Sellos

Llama la atención en los sellos teotihuacanos que en ocasiones se recurre a una estilización formal característica que está ausente en otros medios de la plástica; debido a esto, en ocasiones resulta difícil reconocer motivos típicamente teotihuacanos.

Séjourné no reportó haber hallado ningún sello procedente de los contextos funerarios en Yayahuala. Tampoco especificó los contextos arqueológicos de estos materiales, más allá de que proceden de rellenos y de basureros, por lo tanto, resulta posible suponer que al menos parte del *corpus* que publicó podría proceder de Yayahuala. Llama la atención la gran variedad de sellos encontrados, y que aquellos en desuso no fueran destruidos, sino simplemente desechados. Pero es aún más llamativo el hecho de que sellos con motivos similares procedieron 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.



[Lámina 245. Varios sellos. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a: 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.



[Lámina 246. Sello. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, 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 podían obtener mediante el sello de la lámina anterior.



[Lámina 247. Atetelco Patio Blanco Corredor 1 Mural 2. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 214).]

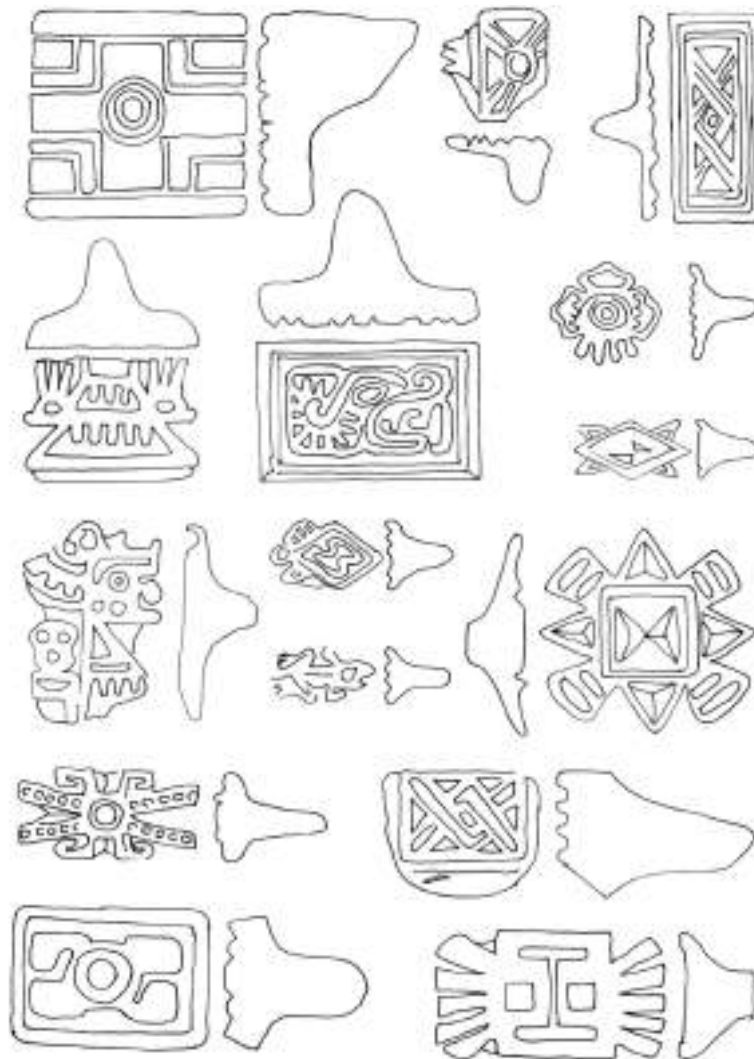


[Lámina 248. Sellos. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a: 207).]

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.



[Lámina 249. Sellos. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a: 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).

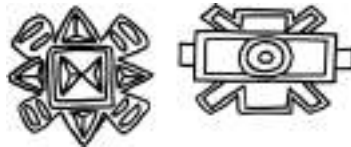
SE GD (VB 51 BATRACIO? 2012).

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.



[Lámina 250. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 140); Lombardo (1995: 22).]



[Lámina 251. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a, 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).

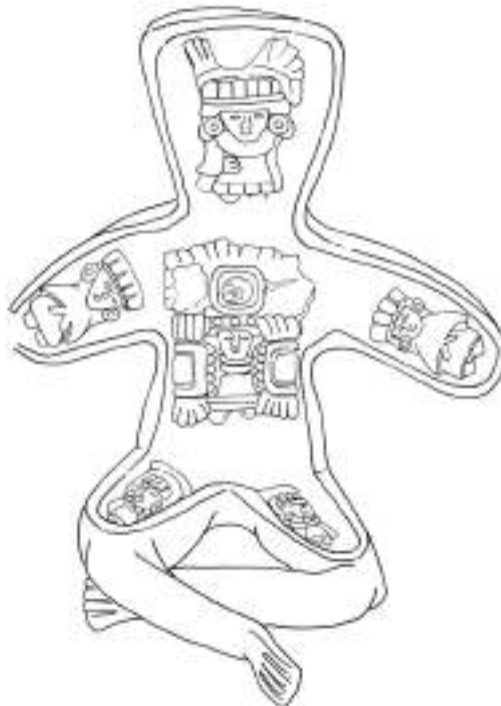
SE GD (-L 55 DART 1986).

SE GD (L 208 TEMPLE 1986).

Anfitriona

Posiblemente haya habido escultura en piedra en forma de braseros con la efigie del Dios Viejo en Yahualala, pero 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 con un tocado de plumas que tiene marcado un cartucho, el cual desafortunadamente no es identificable.



[Lámina 252. Figurilla anfitriona. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a, fig. 193).]

Como el tocado de la figurilla no se representó como signo discreto, sino como la imagen de un objeto de uso, es posible considerarlo como un nombre personal de un personaje, adjunto al cargo marcado por el tocado de plumas.



[Lámina 253. Fragmento de figurilla anfitriona con tres personajes al interior. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966a, 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, quien 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 los 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 Caso de signos teotihuacanos acompañados por numerales en el sistema de puntos y barras.

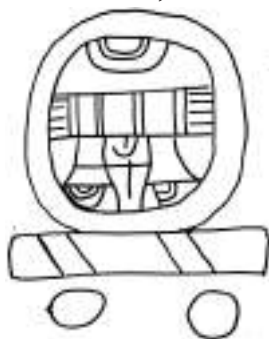


[Lámina 254. Dibujo en un fondo de cajete procedente de Tetitla. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

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 Tetitla 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 incluir este signo 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).



[Lámina 255. Grafema grabado en un cajete. Redibujado por Z. Ramos, según Caso (1966: 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 nombre personal o como fecha. El grafema se presenta en posición invertida en la lámina, como en la publicación de Caso.

Grafema esgrafiado en la vasija Hoffman:

VA GC (Núm. 7 + VB 55 MANTA 2012).

Tres glifos grabados 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.



[Lámina 256. Grafema con numeral 2. Redibujado por Z. Ramos, según Caso (1966: 264).]

La composición que se muestra en la lámina anterior representa para Caso el día /2 Pederal/.

Grafema esgrafiado:
GC (NUM 2 + L 57 DARTPOINT 1986).



[Lámina 257. Grafema con numeral 3. Redibujado por Z. Ramos, según Caso (1966, fig. 42d).]

Caso evitó interpretar la imagen de la lámina anterior pues se encuentra deteriorada.



[Lámina 258. Grafema con numeral 8. Redibujado por T. Valdez, según Caso (1966, fig. 42c).]

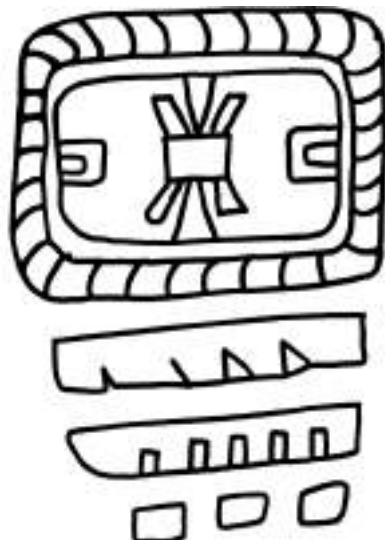
En la nomenclatura de Caso, en la lámina anterior se presenta la imagen del “glifo” /turquesa/ sobrepuesto al /numeral 8/. Para Séjourné se trata del “glifo” /ollin/. Urcid acepta la iden-

tificación del signo como día /movimiento/, el cual posiblemente ocupaba la decimoséptima posición en el calendario.

Grafema esgrafiado:

GC (NUM 8 + L 156 PINWHEEL 1986).

Caso (1966: 275) 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. Urcid acepta la identificación de Caso como el día en la décima posición del calendario.



[Lámina 259. Grafema con numeral 13. Redibujado por Z. Ramos, según Caso (1966, fig. 42f).]

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).

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

Contextos comunicativos

El *corpus* de imágenes que con seguridad provienen de Yayahuala derivan 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 a la funcionalidad de los edificios, y que 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 provienen de Yayahuala; aunque seguramente hubo contextos funerarios con algunas vasijas, objetos relacionados con el ritual doméstico como las figurillas, y también objetos utilitarios que servían para marcar superficies y personas, como los sellos y pintaderas.

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 figurillas con posibles grafemas en tocados, frente, orejeras, pecho y cinturón.

PROCESOS DE LA FUNCIÓN COMUNICATIVA DEL TEXTO

La pintura mural de Yayahuala forma parte de los grandes programas de pintura monumental, distribuidos en la urbe en edificios con funciones administrativas. Esos programas de pintura monumental estarían diseñados por especialistas tanto en temas culturales, como en el canon plástico pertinente para su expresión. En tanto esta pintura monumental se distribuyó en el enorme patio principal de Yayahuala y en espacios subordinados a este, estaría dirigida en una primer instancia a los participantes en ceremonias que se realizarían en espacios arquitectónicos coordinados y posiblemente su temática estuvo plena de referencias a una identidad colectiva que armonizaba con los valores cívicos difundidos por instancias centralizadas.

Además de que la pintura monumental sería percibida como un agente ceremonial en el patio principal de Yayahuala, seguramente los temas referidos afirmarían rasgos de una identidad cultural de los espectadores, que borraba las fronteras que distinguían a los posibles grupos étnicos que confluían en un centro de barrio teotihuacano.

Los participantes de las ceremonias que se realizarían en el patio principal y espacios contiguos, pudieron interactuar en una liturgia determinada por la arquitectura y la pintura mural. Aunque la pintura mural de Yayahuala está muy destruida, es posible constatar la presencia de temas culturales recurrentes en la urbe, como las secuencias de círculos, copresentes en otros patios rituales de edificios con funciones administrativas. Hay otros signos como el nudo, que pudo haber sido un grafema con lectura específica, codificado en un sistema distribuido ampliamente en edificios de elite 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 que se presentarían en varios conjuntos arquitectónicos, lo cual señalaría las funciones del sector en donde se pintaron.

INVENTARIO DE POSIBLES GRAFEMAS PROCEDENTES DE YAYAHUALA

Pintura monumental

Pórtico 1. Mural 1. Posible ambiente acuático.

Posibles grafemas en la pintura mural del Pórtico 1. Mural 1 de Yayahuala:

YA MU GC? (--L 134 MOUNTAIN 1986 ?+ L 97 HALFSTAR 1986).

Posibles grafemas en la pintura mural con l una secuencia de puntos:

YA MU SHC (L 42 CIRCLE 2002 +...).

Posible grafema en la escena con ofidio y nudo de Yayahuala:

YA MU GC? (L 21 BOW 1986).

Cerámica

V SHC? (GD Numeral 3 L 165 RE 1986 + ...).

V TOC GD (L 36 BUTTERFLY 1986).

V GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986).

V SHC (L 72 EYE RHOMBOID 1986 + ...).

V GD (L 151 PENDANT NOSE C 1986).

V GC (L 151 PENDANT NOSE C 1986 + L 36 BUTTERFLY 1986).

V GD (-L 160 QUATREFOIL 1986).

V GC (Núm. 1? + L 212 TR A 1986 o tocado).

Figurillas:

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 + ...).

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?).

FT SHC? (GD? L 42 CIRCLE 2002 + ...).

FT GD (L 2 ARM 1986? O L 98 HAND 1986).

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 + ...).

Posibles grafemas en la frente y en el tocado de 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 +...).

FT GD? (L 31 BUNDLE B 1986) + GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD? (L 31 BUNDLE B 1986).

Posibles grafemas en varios soportes:

FT SHC? GD (L 171 ROUNDEL 1986 + ...) + SHC? GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + ...).

FT GD? (L 31 BUNDLE B 1986) + SHC (GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + ...).

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (VB 39 TRES CÍRCULOS VERTICAL 2012) + GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986).

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986? + ...).

FT SHC GD? (-L 160 QUATREFOIL 1986 + ...).

FT GD (-L 160 QUATREFOIL 1986).

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:

FT GC ? (5 + L 165 RE 1986?).

FT GC? (Núm. 5?, 13? (L 30 BUNDLE 1986).

FT GD? (Núm. 11?).

FT SHC? (GC? (L 218 TRILOBE 1986 + ...).

FT SHC? (GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986 + ...).

FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + ...).

FT SHC? GD (L 206 TASSEL 1986) + ...).

FT GD? (--L 127 LEAF 1986?).

FT SHC? GD (VB 40 SEMILLA? 2012).

FT GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986).

FT SHC? GC? (L 218 TRILOBE 1986 + VB 41 TRILOBULADO RAYOS 2012) + ...

GC? (L 17 BIGOTERA 1986 + VB 42 VASIJA? 2012).

FT GD (VB 43 TRIÁNGULO 2012).

FT SHC? GC? (L 208 TEMPLE 1986 + L 151 PENDANT NOSE C 1986) + ...

Las anteojeeras en posición de posible grafema:

FT GC? (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + -L 18 BIRD 1986).

Pectorales:

PEC GD? (-L 164 RATTLE SERPENT 1986).

Tocado:

FT GD (-L 18 BIRD 1986).

FT GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + -L 18 BIRD 1986) + G? (VB 44 VERDURA? 2012).

FT GD (L71 EYE GOGGLED E 1986).

FT G? (L 108 HEAD BIRD 1986).

FTE GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986).

FT GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 21 BOW 1986).
FT SHC? (GD (L 206 TASSEL 1986) + ...
FT GD (L 206 TASSEL 1986).

Posibles grafemas de la publicación de Séjourné (1966a):

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).
SE GD (VB 49 ESPIRAL DOBLE 2012).
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).
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?).
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 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

GC (NUM 2 + L 57 DARTPOINT 1986).

Grafema esgrafiado:

GC (NUM 8 + L 156 PINWHEEL 1986).

Si se trata del signo L 30 BUNDLE 1986, el grafema se conformaría como sigue:

GC (NUM 13 + L 30 BUNDLE 1986).

VI ZACUALA

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. 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 imaginaria arquitectónica y sus posibles grafemas en estos conjuntos, sin duda era realizada con la ayuda de un amplio despliegue de recursos gubernamentales.

Las excavaciones arqueológicas en 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 de habla náhuatl asentados en territorio mesoamericano se encontraban en Teotihuacan.

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. 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, 1959a: 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 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 se halló en ofrendas y entierros. Debido a esta situación, no propuso una periodización para las imágenes de la cerámica de Zacuala.

Desde una disciplina de estudio distinta, B. de la Fuente (1995 e: 321) 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. Los murales de Zacuala corresponderían a una fase constructiva ubicada en la fase Xolalpan Temprano, 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, allí se encontraron tanto figurillas tempranas modeladas, anteriores al 300 d.C., como figurillas de molde que corresponden a la fase TMM, situada por Scott y Goldsmith en Tlamimilolpa, Xolalpan y Metepec (Goldsmith, 2000: 9; Scott, 2001: 16).

En cuanto a la cerámica procedente de enterramientos, Séjourné menciona 27 sepulturas halladas en Zacuala. Describe 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–.

PERIODIZACIÓN DE LOS PATIOS DE ZACUALA

Séjourné despejó los restos de una etapa constructiva del llamado “Palacio” de Zacuala. También reportó que un sector presentó restos de una compleja secuencia estratigráfica de superposiciones arquitectónicas. Llamó a este sector como “Pacios de Zacuala”. La arqueóloga informó 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, 1959a: 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 ese lugar: Patio 1. Séjourné no detalla la periodización de las seis superposiciones constructivas restantes que componen los llamados Pacios de Zacuala.

Durante las excavaciones arqueológicas de 1955-1958 en Zacuala, se exhumaron materiales de alta calidad, con base en los cuales Séjourné (1966c: 31) formuló la hipótesis de que se trataba de los restos de un “palacio teotihuacano”, ocupado por habitantes de clase alta. 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 R. Millon, estaría conformada por seis niveles socioeconómicos:

1. *Elite gobernante*. Ocupaba el Palacio de Quetzalpapatl, 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:

1. Zacuala

2. Teopancazco

3. Xolalpan

4. estatus bajo: Tlamimilolpa y La Ventilla B

Por otra parte, L. Manzanilla distingue dos modelos básicos de estratificación social teotihuacana, una muy marcada que proponen autores como R. Millon (1976, 1981), y Cowgill (1992b); y un segundo modelo 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

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 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, 2007a: 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 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

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, 2005).
- B) [Consumo de alimentos]
- C) [Objetos que acompañan los entierros]
- D) [Atavíos en figurillas, escultura, estelas y representaciones pictóricas] (Manzanilla, 2007b: 471-473).

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, como considera Manzanilla (2007a: 489-490, 492), es posible adelantar que si los sellos cerámicos constituyen para el caso de Oztoyahualco, indicadores de un componente administrativo en los edificios donde 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 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 et al., 2004, Manzanilla, 2006a), 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 fue producto de una planeación jerárquica del espacio. El programa de distribución espacial en combinación con variables como el programa de pintura mural de Zacuala, y 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 (2007: 7) indica que la función primordial de Zacuala no fue religiosa, y su patio principal estaba destinado al uso de sus habitantes, los cuales tenían posibilidades de desplazamiento por los espacios internos de Zacuala altamente restringidas.³

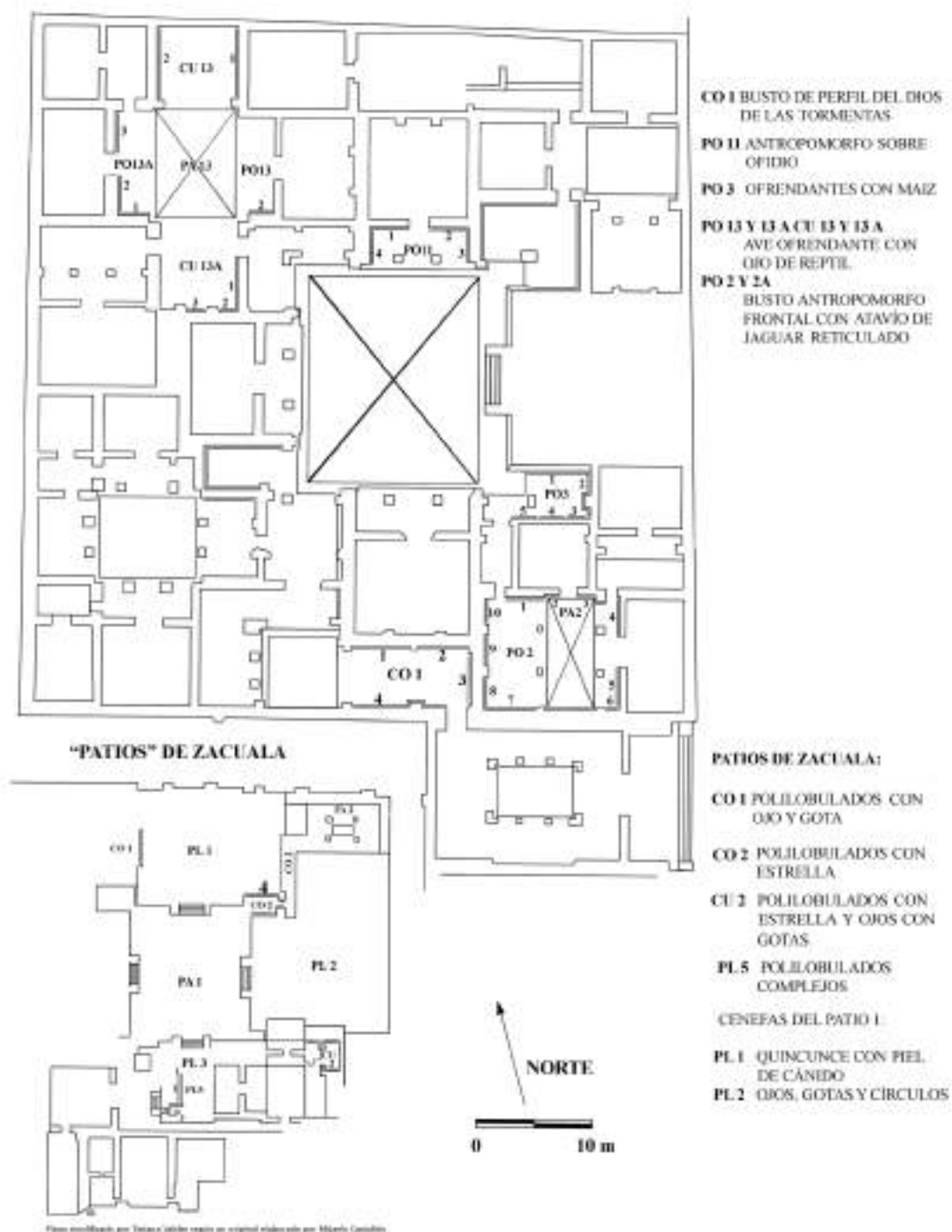
2 “Entre los complejos departamentales de Teotihuacan, al menos cuatro pueden ser considerados como centros de barrio. Todos tienen características “grandes patios, altares y templos— que los distinguen del resto de las unidades domésticas. En lugar de los criterios antes mencionados, encontramos que 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: 60).

3 Con base en la distribución de los patios y recintos, que indica que el acceso a estos estaba cuidadosamente

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE ZACUALA • Ubicación de la pintura mural con posibles grafemas



[Lámina 260. Plano modificado por T. Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón.]

regulado, Robb consideró que en Zacuala se asentaba una bien afinada jerarquía (Robb, 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” (Robb, 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 (1959a: 34-35) consideró que en los recintos ubicados en las esquinas del patio principal, se pintaron imágenes de “pochtecas”. Esos “pochtecas” estarían unidos por medio del 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 la de este 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 un 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 murales con 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 frente al Pórtico 11), una procesión de ofrendantes que Séjourné describe como un “gran iniciado” (Séjourné, 1959a: 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 también el motivo del Dios de las Tormentas, establecen relaciones de cohesión temática entre Zacuala y La Ciudadela. También se encuentra entre los motivos pintados, el felino emplumado, al cual 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 (1995e: 321) opina que no es posible determinar la ubicación específica de los murales que fueron desprendidos de los muros del conjunto arquitectónico de Zacuala.

Pintura Mural

Tanto Séjourné, como posteriormente B. 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 Quetzalcóatl y Tlaloc, mientras que B. 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).

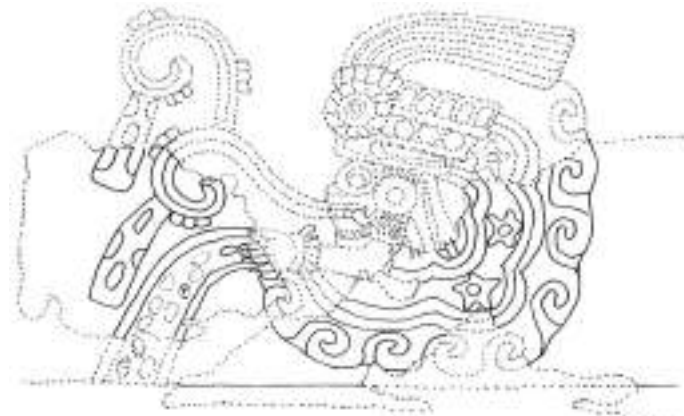
- Figuras antropomorfas frontales en el Conjunto Sureste. La identificación de Séjourné de estos personajes como *Quetzalcóatl Rojo* es dudosa. Se trata de otra imagen del personaje teotihuacano conocido como Jaguar Reticulado, al cual probablemente se rendía culto en Teopancazco.
- Aves frontales en el Pórtico 7, colindante con el Patio Principal.
- Ofrendantes en el Pórtico 12, colindante con el Patio Principal.
- Al parecer en Zacuala hubo varios programas de pintura monumental basados en distintos temas. 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



[Lámina 261. Dios de las Tormentas. Redibujado por M. Segura, según Miller (1973).]

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, 2007b: 459).

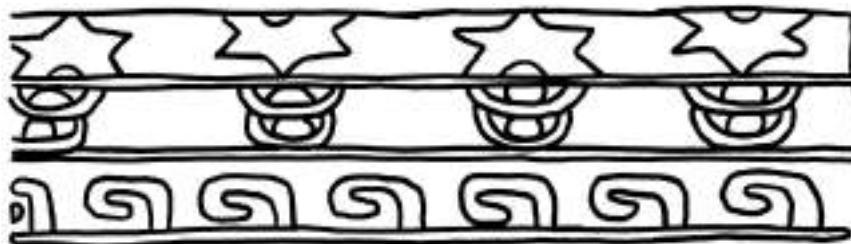
La Imagen del Dios de las Tormentas de la pintura mural de Zacuala tiene un tocado estructuralmente similar al presentado en el Cuarto 11 de Tetitla y al de la Zona 3, Plataforma 14, lo cual podría ser otro indicio de relaciones funcionales entre esos edificios.

El tocado y las volutas del habla de la imagen pintada en el Corredor 1 de Zacuala, contienen los siguientes posibles grafemas:

ZAC MU VOL GD (L 162 QUINCROSS 1986)

ZAC MU TOC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986)

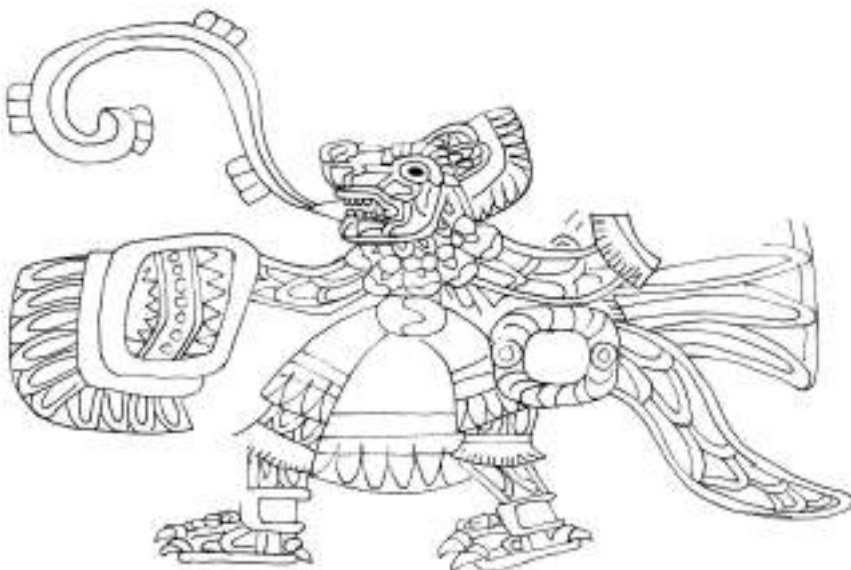
Cenefa



[Lámina 262. Cenefa de mural con figuras de grecas, ojos y estrellas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, figura 11.13).]

Posiblemente se trate de una composición de la Clase A, resuelta mediante la sinécdoque, se trataría de una reducción 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



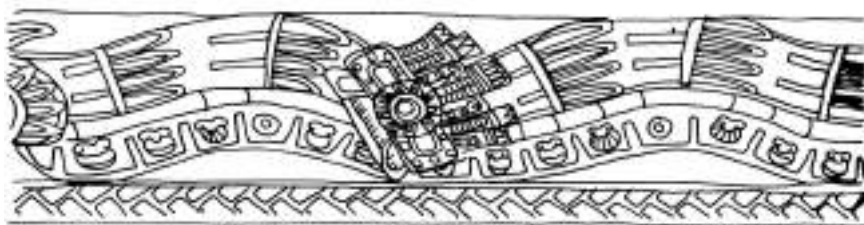
[Lámina 263. Mural con figura de hombre vestido como felino emplumado con escudo. Pórtico 1 de Zacuala. Imagen según B. de la Fuente (1995: 321).]

La figura antropomorfa vestida como felino emplumado está rodeada por cenefas con imágenes de biznagas, al parecer fueron plantas de importancia ritual y posiblemente mítica para la cultura teotihuacana, relacionadas con temas bélicos. Un personaje con atributos similares está

pintado en la cenefa del Pórtico 3 de Atetelco, coinciden el tocado, pectoral y textura de las plumas. En los murales del Pórtico 1 del Patio Norte de Atetelco, la textura que referiría a la piel y la imagen del tocado del personaje se identifican como atributos teotihuacanos del coyote. 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



[Lámina 264. Mural con serpiente y tocados pintado en el Patio principal de Zacuala. Imagen según B. de la Fuente (1995: 337).]

Según Séjourné este fragmento de mural se encontró a unos 4 metros de la fachada del edificio Este, en el Patio principal (Séjourné, 1959a: 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.

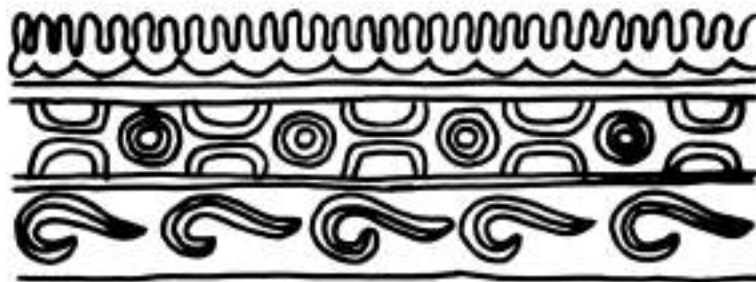
No se trata del Tocado de Plumas, ni de Borlas, lo cual refiere a la importancia de otros tocados como símbolos del poder y estatus en Teotihuacan.

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



[Lámina 265. Detalle de cenefa de mural con figuras de volutas, semicírculos y gotas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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, 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



[Lámina 266. Dibujo de restos de un mural con escena de ofrendantes. Pórtico 12 de Zacuala. Imagen según B. de la Fuente (1995: 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 (Manzanilla, 2007a: 493).

Es posible añadir que más de un traje caracterizaría a los ofrendantes de algunos conjuntos arquitectónicos, lo que señalaría la referencia a varios grupos sociales o a varias actividades asociadas con un mismo grupo social.

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 el ambiente o paisaje acuático y vegetal.

Pinturas en los Muros de los recintos de las esquinas. Portico 3, Pórtico 5 y Pórtico 6



[Lámina 267. Mural con figura con anteojeas y máscara bucal, que ofrece maíz. Pórtico 3 de Zacuala. Imagen según B. de la Fuente (1995: 336).]

En los recintos ubicados en las esquinas del Patio Principal, se pintaron imágenes de procesiones de personajes vestidos con anteojeas 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 náhuatl de los comerciantes errantes o *pochteca*.⁵

El tocado presentaría posibles grafemas:
ZAC MU TOC SHC GD (L 61 DROP EYE 1986).

Cenefa

Según B. de la Fuente, la cenefa estaba compuesta por entrelaces, mismos que no registra en su catálogo.

Conjunto Noroeste



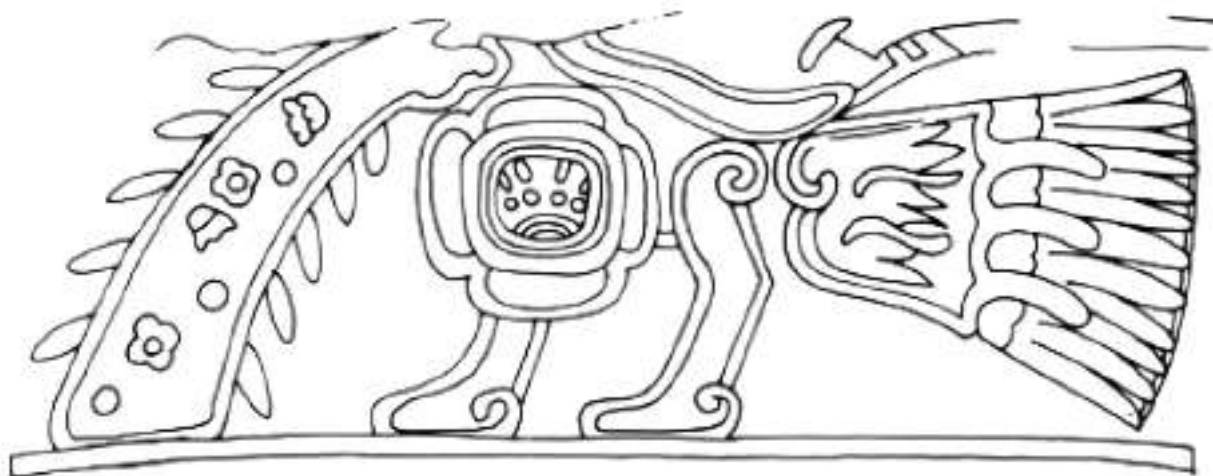
[Lámina 268. Dibujo de fragmento de mural con la figura de una cara rodeada por círculos. Conjunto noroeste de Zacuala. Imagen según B. de la Fuente (1995: 339).]

⁵ Séjourné (1959a: 34) señala que Yacatecuhtli fue una advocación de Tlaloc-Quetzalcoatl.

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 trataría de un personaje que Paulinyi (2011) identificó como una deidad teotihuacana con presencia en varios conjuntos arquitectónicos de la urbe.



[Lámina 269. Dibujo de detalle de mural con la figura de un ave que ofrenda. Conjunto Noroeste, Patio 13 de Zacuala. Imagen según B. de la Fuente (1995: 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

Los atributos de la imagen de la lámina anterior fueron identificados por Séjourné como distintivos de un personaje de la imagería 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.

6 Séjourné (1959a: 33) refiere a un relato náhuatl, etnia con la cual la arqueóloga identificaba a los teotihuacanos.



[Lámina 270. Figura antropomorfa frontal con rasgos humanos y atavíos con referencias al felino. Conjunto Sureste, Pórtico 2 de Zacuala. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 324).]

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; consideró también que un felino posiblemente fue un 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).

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. Este autor 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.

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).

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 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 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 (1959a: 45) excavó siete edificaciones superpuestas, de las cuales describió de manera sumaria cuatro.

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.



[Lámina 271. Mural con figuras de polilobulados con gotas y ojos. Patios de Zacuala Corredor 1.
Redibujado por Z. Ramos, según Miller (1973).]

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 Niel-

sen 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 anterior, 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, sería posible identificar un grafema compuesto:

ZAC MU GC (-L 202 STAR A 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?).

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 (1959a: 46) como Estrella de la Mañana. Nielsen (2006: 5), 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/. 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 otomangués.

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

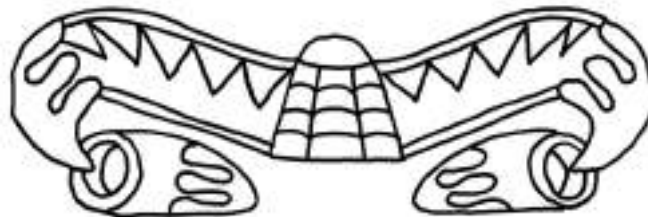
Las cuatro plataformas que rodean al Patio 1 de Zacuala conservaron restos de pintura mural con imágenes de posibles grafemas, que a continuación se describen brevemente. Se retoma la identificación de los motivos propuesta por Séjourné.

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.



[Lámina 272. Imagen de Quincunce y franja con pelo, pintada en la cenefa del Patio 1 Plataforma 1 del patio Norte de Zacuala. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, figura III.3).]



[Lámina 273. Detalle de mural con figuras de borla, cuchillos y corazones, procedente de Zacuala Patio 1. Plataforma 1. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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, 1995e: 314).

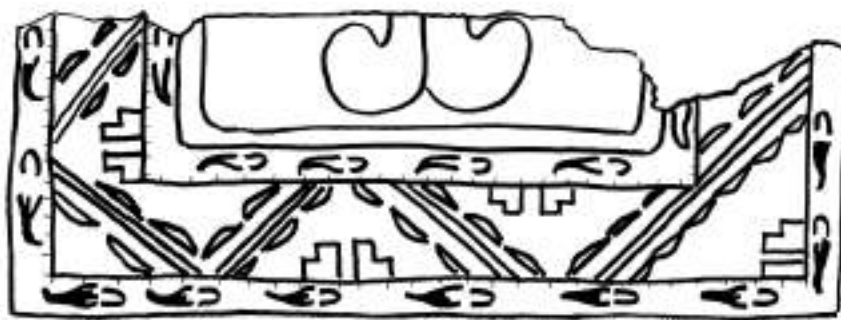
Con la debida reserva de que la imagen pintada sobre esta cenefa constituya una imagen resuelta mediante recursos de la sinécdoque, en el mural se pueden reconocer los siguientes signos clasificados por Langley como signos de notación:

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.



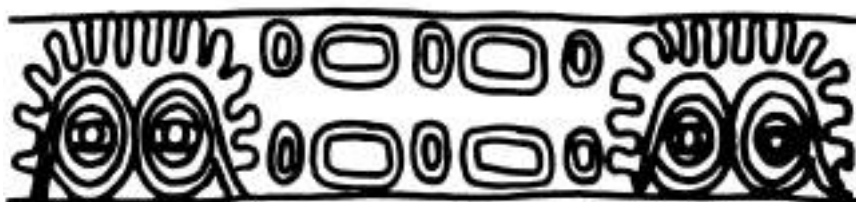
[Lámina 274. Restos de mural con figura de lengua viperina y cenefa. Redibujado por T. Valdez, , según Séjourné (1959a, figura III.2).]

Posiblemente la lengua viperina conservada correspondía 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”.



[Lámina 275. Detalle de cenefa de mural con figuras de ojos, círculos y gotas. Redibujado por Z. Ramos, , 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)



[Lámina 276. Detalle de mural con figura de cabeza de serpiente con lengua goteante. Redibujado por Z. Ramos, , según Séjourné (1959a, 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” (Séjourné, 1959a: 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 (Séjourné, 1959a: 163).

Patio 2

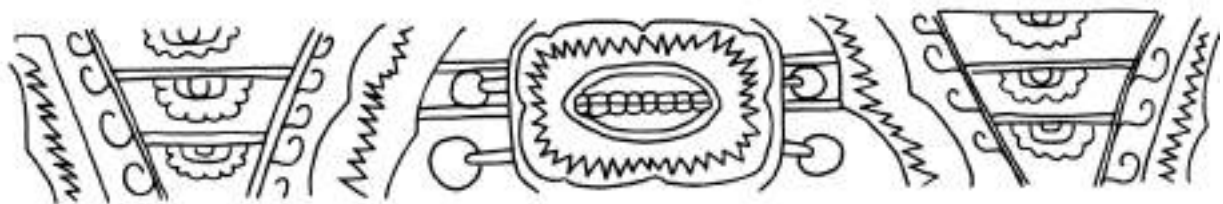
A unos 40 cm. debajo del Patio 1, se encontraba el denominado Patio 2. Séjourné (1959a: 48) lo describe como “compuesto de piezas y patios sin comunicación entre ellos, que debieron pertenecer a varios conjuntos sucesivamente destruidos”. Entre los murales de la Plataforma 5 de este patio hay imágenes identificadas como topónimos por Nielsen y Helmke (Nielsen, 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 (1959: 52) 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”. 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.



[Lámina 277. Dibujo de mural con varias figuras, entre ellas polilobulados. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, figura III. 13).]



[Lámina 278. Dibujo del mural de la lámina anterior. Patios de Zacuala Plataforma 5. Imagen según B. de la Fuente (1995: 319).]

La figura que Nielsen identifica como imagen de una montaña tendría 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, cuyo dibujo se reproduce en la lámina anterior, entre los ejemplos de posibles topónimos teotihuacanos que incluyen el elemento que identifica como /montaña/. En la plataforma mencionada, Helmke y Nielsen (2014 y en prensa) identifican la figura de un topónimo cuyo valor sería /Monaña que Grita/ o /Montaña del Pregón/, con base en registros realizados por Sahagún de la existencia de tales lugares. 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 (Helmke y Nielsen, 2014 y 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 elementos 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.

Patío 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.

Patío 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

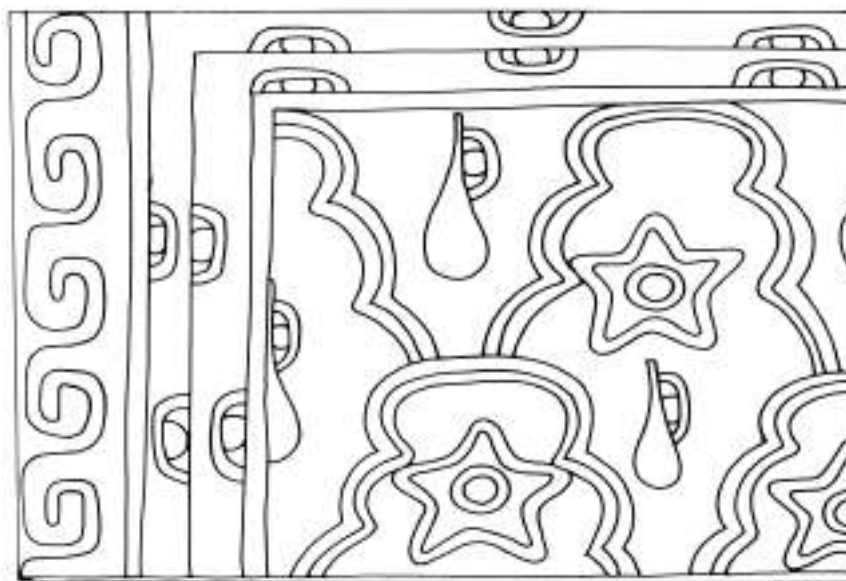
Hay un sector ubicado al sureste de los llamados Patios de Zacuala, donde Séjourné descubrió los restos de varios murales que en la parte baja tenían imágenes. B. de la Fuente identificó los motivos pintados en los murales como “arcos polilobulados con estrella y ojo-gota” en su inte-

rior (De la Fuente, 1995e: 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 tratarse 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/



[Lámina 279. Figuras de polilobulados con ojos que gotean. Patios de Zacuala. Cuarto 2. Mural 5. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973).]

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, elaboración y 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 (1959: 103) presenta en la figura V.48 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 (1959: 113) reportó que este grupo cerámico procede con frecuencia de tumbas y suele presentar en su interior restos de “una sustancia” así como huellas de fuego.

En la lámina que sigue Séjourné mostró algunos motivos sellados en vasijas del Grupo 3.



[Lámina 280. Fragmentos de cerámica con posibles grafemas. Redibujado F. Martínez, según Séjourné (1959a: 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 independiente. Mu-

chas de las vasijas de las ofrendas mortuorias reportadas por Séjourné pertenecen a este grupo. Pese a la abundancia reportada, hay escasas imágenes publicadas de esta clase de vasos.



[Lámina 281. Vasija de cerámica funeraria con la figura de la mariposa. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, 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 que 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 ese 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.



[Lámina 282. Dibujos de vasijas entre las cuales figuran posibles grafemas. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959, figura V.73 y 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 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.



[Lámina 283. Fragmentos de recipientes cerámicos con posibles grafemas con forma de ojos y rombos. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, figura V.78).]

Posiblemente algunos de los motivos ilustrados en la lámina anterior constituyen grafemas; pero 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.



[Lámina 284. Fragmentos de objetos de cerámica que integran variedad de posibles grafemas. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, 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.

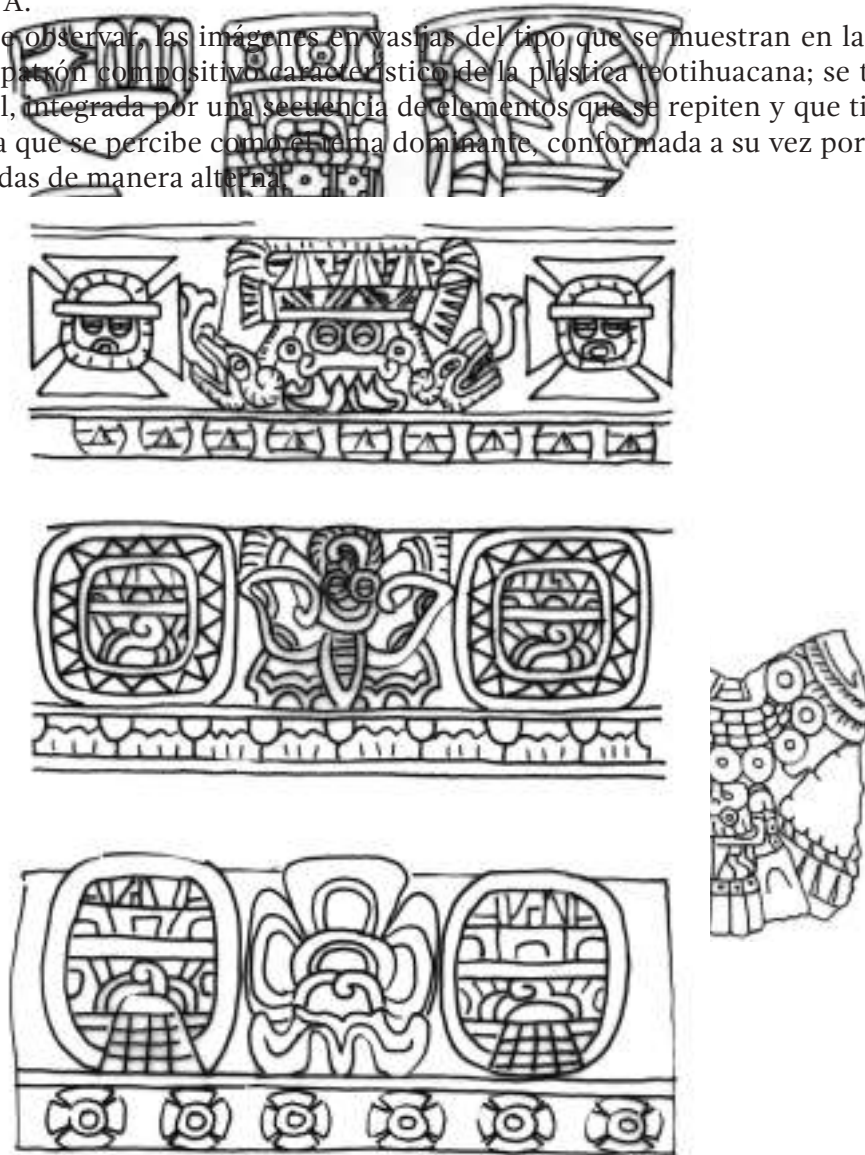
GC (-L 161 QUATREFOIL C 1986 + VB 57 XIPE? 2012).

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 en vasijas del tipo que se muestran en la lámina siguiente tienen un patrón compositivo característico de la plástica teotihuacana; se trata de una franja horizontal, integrada por una secuencia de elementos que se repiten y que tiene sobrepuesta otra franja que se percibe como el tema dominante, conformada a su vez por figuras repetidas o distribuidas de manera alterna.



[Lámina 285. Dibujo de los elementos gráficos que presentan varias vasijas teotihuacanas. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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).

La lámina que sigue es un complemento de la anterior, en ella se muestran dibujos de dos de las vasijas cuyos motivos desplegados se presentan en la lámina anterior.



[Lámina 286. Dos vasos hallados por Séjourné en el Entierro número 2 de Zacuala. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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

⁸ Por ejemplo, entre los nombres personales registrados en los códices mixtecos, 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,

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 (Hermann, 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 nombres 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 los individuos. Otros medios para el 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 teotihuacanos que se han conservado en el registro arqueológico para referir a nombres personales serían: el grafiti, las figurillas cerámicas, las vasijas cerámicas, la pintura mural, y la escultura.

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 estos en el tocado o en distintas prendas del vestido teotihuacano.

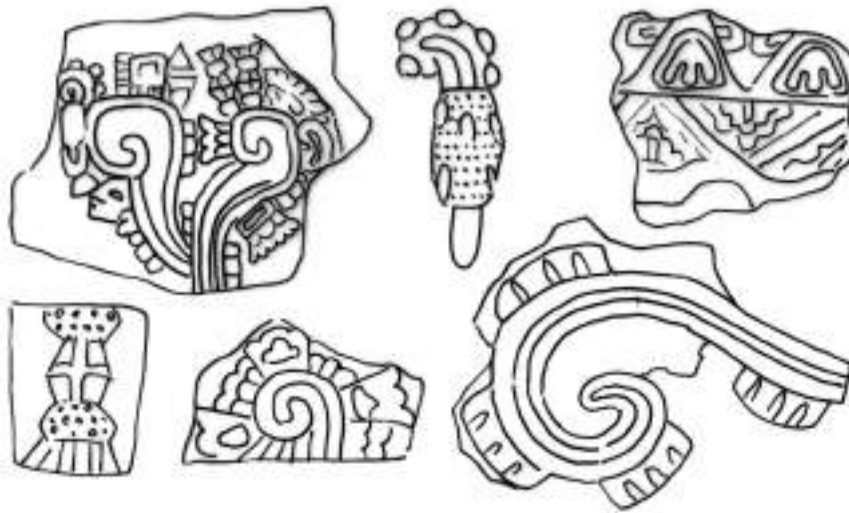
Como se verá más adelante en el apartado relativo a las figurillas de cerámica de Zacuala, hay posiciones de los signos identificadores sobre las imágenes del cuerpo que indican una diferenciación específica de la identidad. Por lo pronto, me aventuraré a sugerir qué aspectos jerárquicamente diferenciables de la identidad del personaje de la imagen se mostraban en el

fenómenos de la naturaleza, lugares, conceptos (Hermann, 2008: 202)."

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 elite y las anteojeras.

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.



[Lámina 287. En la cerámica del Grupo 6 propuesto por Séjourné, hay vasijas gruesas con diseños en bajorrelieve que podrían integrar grafemas. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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 las figuras en la superficie de la cerámica de este grupo han tenido interpretaciones polémicas, muchas veces relacionadas con la dificultad de la identificación de la clase compositiva a la cual pertenecen; un ejemplo se muestra en la lámina siguiente.



[Lámina 288. Figuras sobre un recipiente cerámico del Grupo 8. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, figura 1).]

Séjourné registró un “fragmento de vaso de cuatro por seis centímetros”, con una imagen pintada que se presenta en la lámina anterior. Halló el fragmento durante la segunda temporada de excavaciones en Zacuala, y señaló que estaba entre otros fragmentos de cerámica, en la tierra que se removió para despejar el conjunto arquitectónico. Los restos de vasijas finalmente pintadas, aparecieron en tierra removida probablemente por saqueadores, y por ese motivo, la arqueóloga no los consideró como representativos de la secuencia estratigráfica de Zacuala (Séjourné, 1959a: 99), aunque resultan de interés para el registro del inventario de posibles grafemas teotihuacanos.

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 (1959a: 146) interpretó como la imagen de *Quetzalcóatl*, “rey de Tollan”. Con la identificación de este personaje, Séjourné (1959a: 149-150) 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. 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, 1959a: 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?).

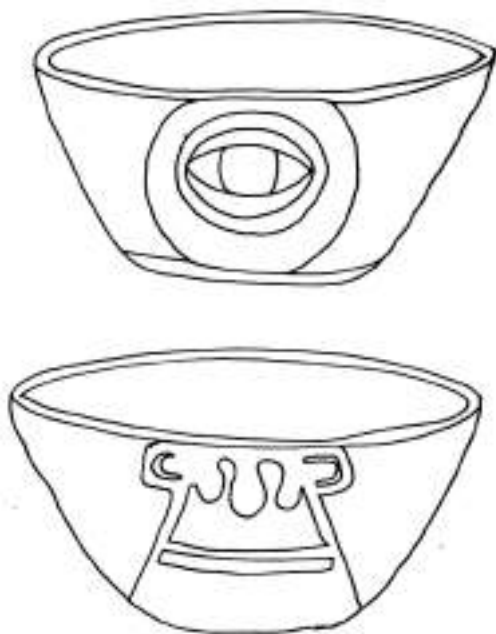
Los dibujos de la cerámica del Grupo 8 que fueron publicados por Séjourné, incluyen cajetes con paredes bajas con tres soportes globulares y “vasijas ornadas” que con frecuencia portan imágenes con formas de signos incluidos en el catálogo de Langley.

Dos vasijas que muestran un cartucho que contiene el signo (1959a: fig. V.100):
VA GD (L 62 EYE 1986).

Dos versiones del signo (1959a: fig. V.100):
VA GD (L 206 TASSEL 1986).

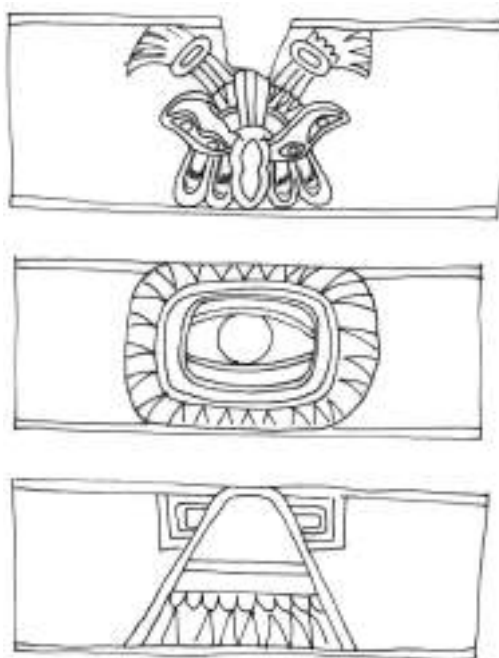
Hay también una interesante imagen de mariposa con posibles cuchillos de obsidiana en las alas, a todas luces una versión teotihuacana de *Itzpapalotl* (1959a: fig. V.100):
VA L 36 BUTTERFLY 1986.

Y la imagen de un signo compuesto por los elementos (1959a: 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.



[Lámina 289. Dos posibles grafemas en la cerámica hallada por Séjourné. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, figuras V.98 y V.99).]

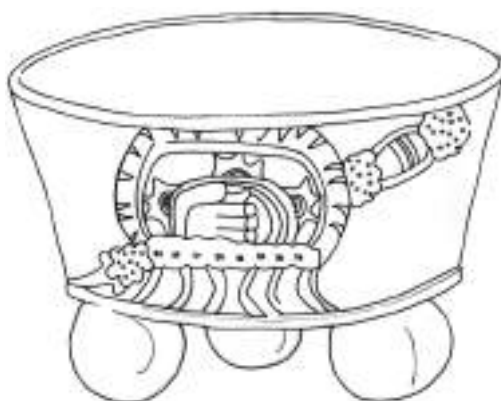
Séjourné subrayó la copresencia en Zacuala de algunos signos gráficos en diversos medios, en cerámica y pintura mural identificó el ojo, tres gotas de sangre sacrificial y, como se puede ver en las tres imágenes que se reproducen a continuación, una vasija portaba las imágenes de una mariposa con ojos en las alas, un ojo emplumado y lo que Séjourné identificó como un probable signo del año (Séjourné, 1959: 146-147).



[Lámina 290. Tres posibles grafemas en la cerámica hallada por Séjourné. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, figura V.100).]

En cuanto a la siguiente lámina, Séjourné propuso una identificación controversial de la composición pintada sobre la vasija. En palabras de Séjourné (1959: 149):

[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.



[Lámina 291. Vasija con imagen de mano, escudo y dardo. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, figura V.101).]

Más que grafemas sobre la superficie cerámica, parece tratarse del registro gráfico de los atributos diagnósticos de un tema cultural teotihuacano, referido por medio del recurso retórico de “la parte por el todo”.

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 pudo encontrar sobre todas las clases cerámicas.

A continuación se presentan dibujos basados en este tipo de cerámica, derivados de las publicaciones de Séjourné, y que presentan posibles grafemas.



[Lámina 292. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, figura V.115).]

La figura 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 de la lámina anterior, 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 organizada según los principios de la iconicidad del canon teotihuacano, hay pintada una franja a manera de franja o cenefa en la cual se repite la imagen de una bigotera semejante al tipo B descrito por Sugiyama (2005: 75, 144-145). Posiblemente la bigotera fue un índice del estatus del personaje referido en la vasija o de un personaje al cual se dedicaría o pertenecería 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, 1959a):

VA GD? (L 151 PENDANT NOSE C 1986).

En la siguiente lámina se presenta el dibujo de una vasija con una imagen pintada al fresco con varios elementos en común con la anteriormente descrita.



[Lámina 293. Vasija con tocado de plumas. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, 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 bigoterías:
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 muestra uno de estos. 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?).



[Lámina 294. Dos dibujos de imágenes sobre vasijas pintadas al fresco. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, figuras V.100 y V.111).]

En la parte inferior de lámina anterior se muestra el dibujo de una vasija con una franja formada por una secuencia de elementos:

VA SHC GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986...).

En la parte superior de la misma vasija hay una figura que se puede identificar con el signo: VA GD (L 5 ASPERGILLUM 1986).

A continuación se presenta una lámina con la imagen de una vasija de clase compositiva indeterminada.

Podría tratarse de un grafema con la configuración clasificada como: VA GD? (L 18 BIRD 2002).



[Lámina 295. Plato con figura de ave. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, figura V.114).]

O bien puede ser una una escena naturalista en la cual un ave esparce agua, un tema de la imaginería teotihuacana que aparece también en la pintura mural del centro cívico-ceremonial

de la urbe, me inclino por la segunda opción, pues la coordinación de figuras sugiere que se trataría de una escena.

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 normalmente en patios rituales o en los patios conectores (Barba *et al.*, 2007: 64).



[Lámina 296. Dibujos de candeleros. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, 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* (Séjourné, 1959a: 159-160).

Con base en los dibujos de candeleros publicados por Séjourné, es posible observar 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 materiales de relleno, se desconocen las áreas de actividad donde fueron halladas las figurillas cerámicas.

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).

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 (2001:15), 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.

Scott realizó una propuesta de clasificación tipológica de las figurillas de cerámica teotihuacanas. Goldsmith (2000) detalló las clasificaciones anteriores con base en el estudio de un nuevo *corpus* de figurillas teotihuacanas procedentes de las excavaciones realizadas en La Ventilla, en la temporada 1992-1994, en el Grupo 5'. 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 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 de la autora 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 sólo algunos: ídolos domésticos, amuletos o fetiches, incluso juguetes o recuerdos de fiestas (Goldsmith, 2000: 27). Recientemente, Fonseca (2008) propuso usos rituales específicos para distintos tipos de figurillas.

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 (2000: 29): "los atributos más notables y variados de las figurillas se encuentran en los tocados". 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).



[Lámina 297. Cabecita de figurilla modelada de tipo arcaico. Tocado tipo Banda, con dos círculos. Redibujado por Z. Ramos, 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 (2000: 70) señala que este tipo de tocado perdura hasta TMM.

La figurilla porta sobre la cabeza el Tocado de Banda Ancha, que tiene en el centro el elemento L 71 EYE GOGGLED E 1986, mismo que perdura en los tocados de posteriores figurillas de molde.

Goldsmith (2000: 70) 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”. 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 signo anteojeras, en imágenes de individuos ataviados de maneras diversas; pienso que Goldsmith tiene razón en que posiblemente se trató de un signo indicador de algún atributo que caracterizaba un grupo social.



[Lámina 298. Figurilla masculina elaborada en la etapa TMM. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V. 12).]

La figurilla presentada en la lámina anterior, lleva el mismo signo en el tocado que la figura de la lámina que la antecede, un grafema identificador. La figurilla corresponde a la categoría nombrada por Scott como *maxtlatl* elaborado con anteojeas 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 anteojeas 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.



[Lámina 299. Cabecita de figurilla con anteojeas y crótalos en el tocado. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.21).]



[Lámina 300. Figurilla con tocado con anteojeas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 301. Cabecita con tocado de anteojeras. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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 (1987) relacionó con la expresión de la muerte a los aros en la frente: figuras con ojos cerrados.



[Lámina 302. Cabecita con tocado con círculos. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 303. Cabecita de cerámica con círculos en el tocado. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959a, fig. V.23).]



[Lámina 304. Cabecita de cerámica con flores en el tocado. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 305. Cabecita de cerámica con orejeras con círculos concéntricos y un nudo en el tocado. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959a, 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



[Lámina 306. Figurilla con tocado amplio con plumas horizontales, ave y penacho a los lados. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959a: 53).]

Con base en la interpretación de referencias icónicas, Séjourné (1959 a: 53) nombró al tocado de la figurilla de la lámina anterior como “Tocado de Xochiquetzal”.

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.



[Lámina 307. Figurilla con tocado con círculo y ave. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959a, fig. V.11).]

Goldsmith (2000: 105) ha identificado el tipo de figurillas de la lámina siguiente como posibles imágenes de bultos mortuorios. 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 significativa, pues es notable el contraste con la representación anatómica en las figurillas de las dos láminas anteriores; Headrick (2007: 57) interpretó esta característica de las semicónicas como la representación de fardos funerarios.

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, como 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.



[Lámina 308. Figurilla semicónica con tocado con figuras de ave y flores. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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



[Lámina 309. Figurilla con tocado con ave, antiojeras y otros elementos. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, fig. V.18).]

Atavío masculino con ave sobrepuesta al signo antiojeras, colocado a la derecha del tocado. Como puede verse si se compara con la lámina que sigue, esta figurilla comparte los rasgos de la vestimenta con figurillas que portan tocados completamente distintos, lo cual es evidencia a favor de que el tocado teotihuacano fue un recurso de diferenciación al interior de los grupos sociales.



[Lámina 310. Figurilla con traje con textura. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, fig. V.18).]



[Lámina 311. Cabecita con tocado con ave. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, fig. V.18).]

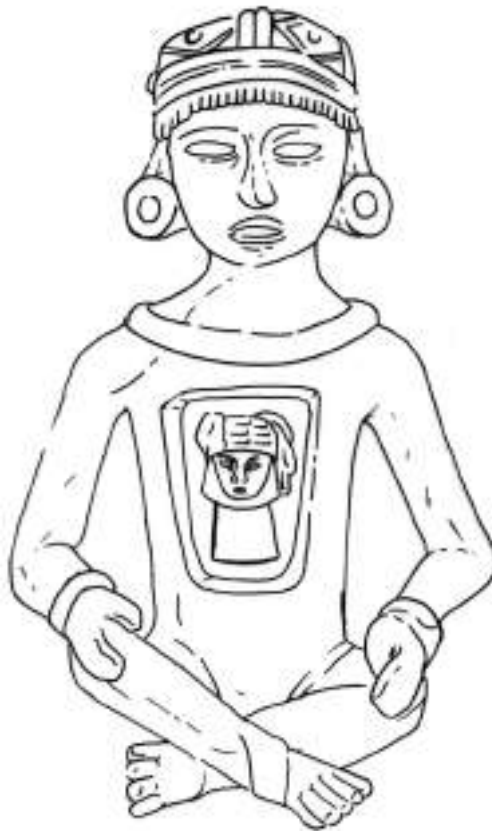
Esta figurilla presenta el ave en el tocado a la izquierda del espectador. Comparte signos con la primera de las dos figurillas antes mencionadas, pero algunos de estos son presentados en ubicaciones distintas.



[Lámina 312. Cabecita con orejeras con posibles grafemas. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, fig. V.18).]

En el caso de esta imagen, no está claro si el ave en las orejeras tendría un valor distinto del ave de los tocados.

Figurilla tipo anfitriona-huésped



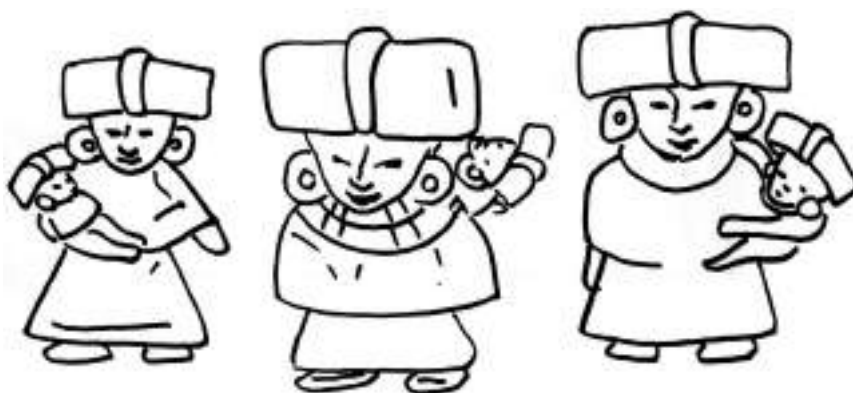
[Lámina 313. Figurilla tipo Anfitriona-huésped. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, fig.V.16).]

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: 210).

Tocado de banda ancha

A continuación se presentan tres láminas con dibujos de figurillas tipo arcaico publicadas por Séjourné.



[Lámina 314. Figurilla modelada. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 315. Las imágenes de tocados de Banda Ancha suelen presentarse en figurillas del tipo torso con los brazos atados. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.11).]

Séjourné (1959a: 51) considera que las figurillas con brazos atados, son imágenes de personajes muertos. 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.

En la figurilla de la lámina anterior se pueden distinguir los signos:
FT SHC GD (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986).

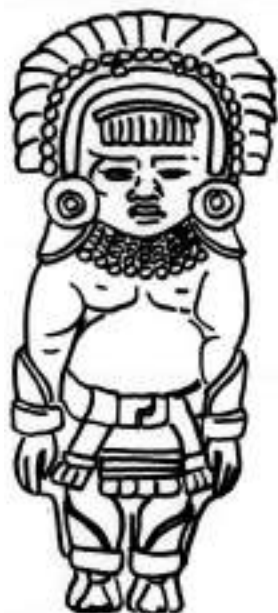
En la figurilla representada en la lámina que sigue se distingue el posible grafema:
FT GD (L 21 BOW 1986).



[Lámina 316. Figurilla con brazos atados y posible grafema en la frente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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.

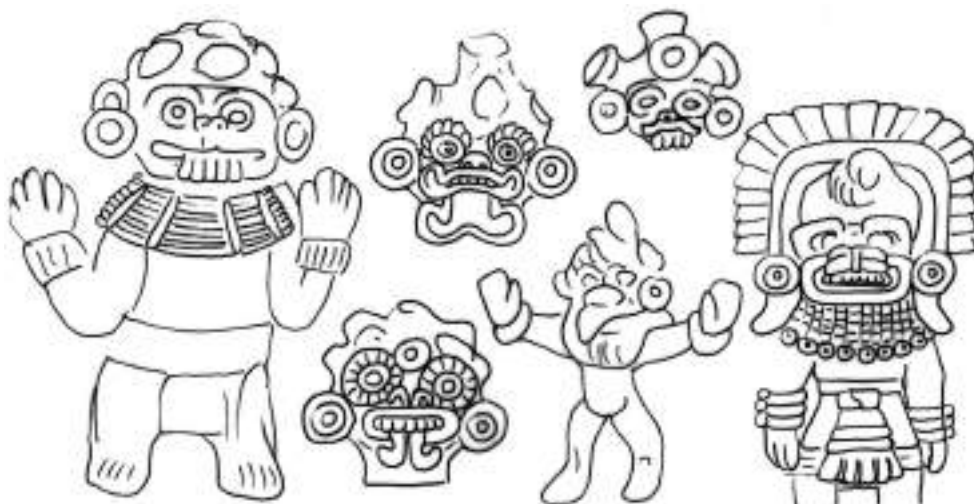


[Lámina 317. Figurilla con posible grafema en la frente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, figura V.25).]

Séjourné (1959a: 87) señaló a esta pieza como ejemplar único y la interpretó, con base en la vestimenta figurada, como la imagen de un jugador de pelota. 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 los 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.



[Lámina 318. Figurillas identificadas como imágenes de monos por Séjourné. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.35).]



[Lámina 319. Cabecita que posiblemente refiere a un infante, con un signo Ojo de Reptil en la frente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 320. Cabecita con rasgos infantiles y posible grafema en la frente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.30).]

La figurilla de la lámina anterior porta en la frente el signo:
FIG FTE GD (L 214 TREFOIL 1986?).



[Lámina 321. Cabecita con rasgos infantiles y tres círculos sobre la frente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.30).]

La figurilla de la lámina anterior porta en la frente el signo:
FIG FTE GD (L 48 CIRCLE SET 1986).



[Lámina 322. Cabecita con figura de flor en la frente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.30).]

La figurilla de la lámina anterior porta en la frente el signo:
FIG FTE GD (L 83 FLOWER FRONTAL Q 1986).



[Lámina 323. Figurilla que referiría a un infante muerto. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, fig. V.30).]

La imagen 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, 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 referiría a un personaje muerto. Posiblemente la diadema identificaría genéricamente a infantes muertos, cuya identidad social se especificaría mediante ropajes distintivos de oficios, quizás incluso de cargos y, en casos necesarios, se especificaría 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 (1959a: 96) publicó e identificó como imágenes de tigres, con el “simbolismo de la fuerza bruta sometida a las necesidades del espíritu”.



[Lámina 324. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.37).]

Séjourné (1959a: 98) 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. Esta figurilla pertenece al tipo articuladas, relacionado por Fonseca (2008: 181-182) con rituales de desmembramiento.

La figurilla se muestra con un pectoral que lleva el signo:
FIG PEC GD (L 218 TRILOBE 1986?).

Es posible clasificar esta figurilla en el grupo identificado 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; estos 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 antropomorfos 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 trataría de la referencia a 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. Al parecer aquí se estaría identificando un tema de la plástica teotihuacana, posiblemente mítico, que tendría amplia distribución desde tiempos olmecas por el territorio mesoamericano. Al parecer el tocado de esta figurilla, y de la de la lámina anterior, no presentarían grafemas.

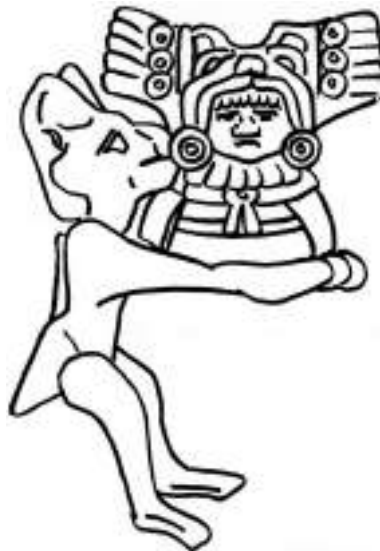


[Lámina 325. Figurilla antropomorfa a gatas con rasgos felinos. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.37).]

Goldsmith (2000: 49-50) considera que las figuras en esta postura serían referencias a actividades rituales en las cuales un individuo personificaría a un animal; parece una hipótesis muy plausible, sin embargo, aún resta clasificar e intentar explicar los recursos de representación de la personificación de un animal, comunes en la plástica teotihuacana.



[Lámina 326. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.37).]



[Lámina 327. Figura de perfil con rasgos de felino. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.37).]

Resulta de interés que el personaje antropozoomorfo de la figurilla dibujada en la lámina anterior carga una figura del tipo “semicónicas”. Al parecer se trataría de una escena que mostraría la realización de actividades funerarias, que reforzaría mi hipótesis según la cual imágenes como esta referirían a un mito panmesoamericano de gran antigüedad y difusión geográfica, en la cual personajes con rasgos felinos cargan infantes muertos con atributos del mismo animal. No hay posibles signos de notación. Apparently the identification that was made through the touch of the semiconic was sufficient for the interpretation of the scene by the spectator: a prototypical situation that would imply culturally understood overtones.



[Lámina 328. Figurilla semicónica que posiblemente referiría a un infante muerto, ataviado con rasgos felinos. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.22).]



[Lámina 329. Semicónica con tocado con rasgos felinos, Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 330. Posible escena funeraria de un personaje con tocado con rasgos felinos. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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 mencionó, 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 en 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?).



[Lámina 331. Figurilla del tipo “En trono”. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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?...).

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.



[Lámina 332. Figurilla semicónica con tres posibles grafemas en el tocado. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.23).]

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

FT SHC GD (L 206 TASSEL 1986...) + SHC GD (L 48 CIRCLE SET 1986 ...).



[Lámina 333. Figurilla semicónica. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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 orejas:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986).

En el tocado:

FIG TOC GD (L 71 EYE GOGGLED E 1986?).



[Lámina 334. Figurilla semicónica. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.23).]

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En las orejas:

FIG GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986).

En el tocado:

FT SHC GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986...).



[Lámina 335. Cabecita de figurilla con tocado de plumas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.23).]

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En el tocado:

FT GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986) + GD? (--L 134 MOUNTAIN 1986) + GD (L 218 TRILOBE 1986).



[Lámina 336. Cabecita de figurilla. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 337. Figurilla semicónica con tres posibles grafemas con configuración de estrella en el tocado. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.23).]

Posibles grafemas en figurilla semicónica:

En el tocado:

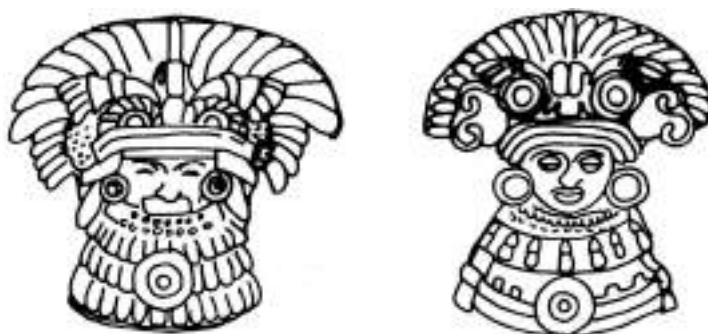
FT SHC GD (-L 202 STAR A 1986...).

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 (1959a: 86) exhumó figurillas semicónicas con el “tocado de mariposa”. Séjourné relacionaba los elementos asociados con la imagen de la mariposa teotihuacana con Xochipilli.



[Lámina 338. Dos figurillas semicónicas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 339. Figurilla femenina con nariguera y posible grafema en el pectoral. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 340. Figurilla con pectoral. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.12).]

Posibles grafemas en la ropa de una figurilla:

Como pectoral:

FIG PEC GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986).

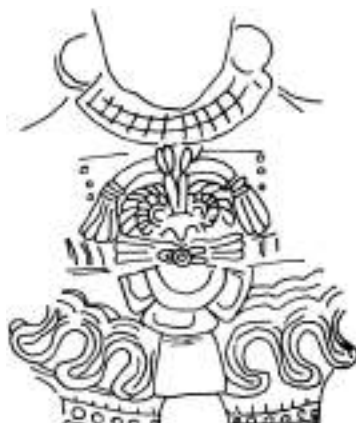
En las orejeras:

FIG GD (L 171 ROUNDEL 1986).

En la ropa:

FIG VES GD (L 162 QUINCROSS 1986).

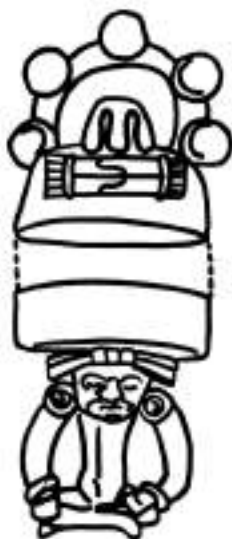
Hay evidencia para considerar que la figurilla que se presenta en la lámina siguiente, porta un pectoral con un grafema con valor de teónimo; se trataría de una combinación de atributos que referirían a un tema cultural recurrente de la imaginería teotihuacana, estos atributos serían las referencias a flores, aves y mariposas.



[Lámina 341. Figurilla con pectoral con posible grafema compuesto. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.24).]

Posibles grafemas en la imagen del 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



[Lámina 342. Brasero con la figura del Dios del Fuego. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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 (1959: 88) notó que los braseros con la imagen modelada interpretada como el Dios del Fuego teotihuacano, solían estar tapados por una “frágil cubierta con asa”. 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.



[Lámina 343. Tapa de brasero. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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 estos 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.



[Lámina 344. Brasero con la figura del Dios del Fuego. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.27).]

Séjourné (1959: 90) identifica la imagen de las bandas cruzadas como el signo Cielo y al anciano como la “vieja divinidad creadora”. También en el caso de esta imagen el posible grafema pudo presentar coherencia temática con la figura antropomorfa.

En las orejas:

L 171 ROUNDEL 1986.

En el tocado:

TOC (L 30 BUNDLE 1986).



[Lámina 345. Tapa de brasero. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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 Huehuateotl. Goldsmith (2000: 27-28), por su parte, considera que no es posible demostrar que no se trate de imágenes de dioses.



[Lámina 346. Cabeza de figurilla con atributos del Dios de las Tormentas. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959a, 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 la 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 (1959a: 91), sin embargo hay algunos ejemplares.



[Lámina 347. Cabeza de figurilla con atributos del Dios de las Tormentas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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).



[Lámina 348. Figurilla semicónica con atributos del Dios de las Tormentas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.29).]

Si se acepta la hipótesis de que al menos algunas de las figurillas semicónicas referirían a bultos funerarios, en Teotihuacan se presentaría una práctica cultural de la cual hay evidencia

en fuentes tardías del centro de México, según la cual, a algunos personajes finados se los vestía con atributos de deidades, durante las ceremonias funerarias.

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).



[Lámina 349. Figurilla con rasgos del Dios de las Tormentas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.29).]

Posibles grafemas en el tocado de una figurilla con atributos del Dios de las Tormentas:

En el tocado y en el pectoral:

FT GD (L 21 BOW 1986).



[Lámina 350. Figurilla con rasgos del Dios de las tormentas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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 (2007a; 2009b) propone funciones específicas para algunos sellos teotihuacanos, en lo particular los ha considerado como indicadores de actividades administrativas en algunos sectores de los barrios de la urbe e imágenes que permitían diferenciar grupos productores de objetos. Manzanilla escribe acerca de las funciones 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 (Manzanilla, 2006b: 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 [...] (Manzanilla, 2009b: 27).



[Lámina 351. Sello con antropomorfo de perfil. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.39).]

El sello de la lámina anterior presenta un personaje con un gran tocado que tiene en la parte superior un elemento común en las orejeras teotihuacanas representadas en figurillas de barro, pero que no figura con frecuencia en los tocados pintados en los muros de la ciudad. Séjourné identifica la forma como una flor y al portador con Xochipilli. El personaje presenta anteojeras y orejeras circulares, además de un tocado con un 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 de la cabeza de un personaje con rasgos del Dios de las Tormentas; Taube (2011: 80) identificó a este signo como un numeral 1.

La imagen de La Ventilla y la del sello de Zacuala tienen como atributos comunes el moño en el tocado, anteojeras y orejeras circulares, así como 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 faltaría una máscara bucal, así que más bien parece la referencia a un personaje de elite sentado sobre una plataforma o asiento, es posible que aluda a una relación de los objetos –o sujetos– sellados con un personaje de la elite.



[Lámina 352. Posible grafema de la Plaza de los Glifos. Dibujo según Cabrera (1996: 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.



[Lámina 353. Sello. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959, fig. V.43).]

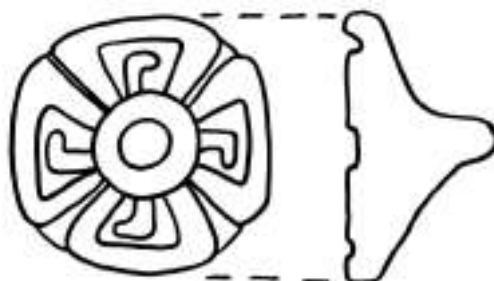
Los dos sellos de las láminas siguientes presentan atributos del Dios de las Tormentas que se presentan con frecuencia en la plástica teotihuacana como un signo discreto, compuesto por unidades constantes.

Posibles grafemas en sellos registrados por Séjourné:
SE GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012).



[Lámina 354. Dos sellos con atributos asociados con el Dios de las Tormentas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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: 35).



[Lámina 355. Sello con figura de flor de cuatro pétalos. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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 (1996: 240) como posible deidad patrona familiar en Teopancazco. 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.



[Lámina 356. Sello con antropomorfo. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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 pudieran 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 (Manzanilla, 2007 a: 492). Manzanilla (2009 b: 27) identifica la imagen del mono en los sellos con grupos foráneos, para diferenciar de otros sus productos o tributos.

Riego (2005: 24), tras un estudio de las figurillas cerámicas propone que “monos aves canidos o murciélagos pudieron representar dioses patronos”.



[Lámina 357. Varios sellos con figuras de monos. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V.43).]

Posible grafema en un sello registrado por Séjourné:
SE GD (VB 59 MONO 2012).



[Lámina 358. Sello con figuras en forma de aspas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, 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.



[Lámina 359. Sellos con rostros. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a, fig. V.44).]

Posibles grafemas en sellos obtenidos 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



[Lámina 360. Varios sellos de contextos funerarios. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, figura IV.9).]

El sello del *quetzal* pertenece a la Tumba no. 13; mientras que 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? + ?).

Los sellos de Zacuala serían un indicador de actividades administrativas, pero es imposible determinar en qué sector del conjunto arquitectónico estas se llevarían a cabo. Al momento de relacionar funciones administrativas a espacios con presencia de sellos en contextos primarios, es necesario tomar en cuenta, que algunos motivos relacionados con grupos sociales se encuentran en varios edificios a los cuales se han atribuido funciones sociales diversas.

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

No es segura la procedencia de buena parte de los objetos portátiles de las excavaciones de Séjourné en Zacuala, Yayahuala y Tetitla, por tanto las imágenes y grafemas que pueden ser considerados como característicos de Zacuala se limitan a los que se presentan en soportes inmuebles. Es necesario agregar que algunas de las imágenes visuales pintadas en los muros de Zacuala

presentan composiciones en las cuales distinguir posibles grafemas se vuelve particularmente difícil. Por ejemplo, hay varias cenefas o bordes que dividen distintas secciones de pinturas murales, en las que se repiten elementos en forma de secuencias, estos últimos bien pueden ser referencias locativas logradas por medio de recursos de la iconicidad.

El *corpus* de imágenes que caracteriza a Zacuala es el de la pintura mural y esta última es particularmente abundante. Allí habría varios programas de murales coherentes entre sí y que, por principio cumplirían con determinadas funciones sociales.

En cuanto a los “contextos de enunciación” de la expresión por medio de imágenes visuales y grafemas en Zacuala, es posible derivar algunos de las relaciones entre las presuntas funciones de la arquitectura y la temática de la pintura mural. Es necesario subrayar que en el patio principal del conjunto hubo un mural con la figura la Serpiente Emplumada que porta tocados y se desliza sobre una estera; aunque no presenta grafemas, el lugar en el cual se ubica convierte a esta imagen en índice de un dominante carácter cívico del conjunto arquitectónico, relacionado también con la autoridad política y el poder militar. Lo anterior se sustenta en otros temas castrenses de los murales del sector, en los cuales domina la repetición de la figura de un felino emplumado y armado; este personaje se integra en una unidad temática con la figura del Dios de las Tormentas, este último presenta posibles grafemas que indicarían aspectos de su estatus en el tocado. La relación con el poder político se manifestaría entonces mediante referencias pictóricas a dos figuras: el Dios de las Tormentas y la serpiente portadora de tocados, ambos acompañados por felinos con rasgos antropomorfos, emplumados y armados.

En Zacuala, relacionada con la temática castrense se conoce también una figura antropomorfa frontal sin torso, con atributos de felino reticulado, este personaje podría ser un ente de culto o alguna otra figura sobrenatural. Estas figuras frontales se ubican en espacios sin conexión directa con los que ocupaban las imágenes del felino armado y del Dios de las Tormentas, por tanto su nexo temático probablemente tampoco fue directo. Tal vez las figuras frontales mencionadas estuvieron relacionadas con espacios donde se llevaban a cabo actividades relacionadas con grupos de elite relacionados con un culto al felino reticulado, difundido en otros sectores urbanos particularmente distinguidos, como el Conjunto del Sol. A diferencia de los felinos reticulados pintados en este último, un posible grafema en el escudo de los felinos antropomorfos de Zacuala definitivamente los identifica con grupos militares.

Entre los murales de Zacuala también hubo secuencias de ofrendantes antropomorfos los cuales seguramente presentaban grafemas distintivos en sus atavíos. En un lugar distinto se distinguen pinturas de otros ofrendantes en forma de aves con pectorales marcados con el signo Ojo de Reptil, este último se presenta marcando aves en escenas míticas de Atetelco. En Zacuala estas aves y los ofrendantes antropomorfos fundamentarían ciertas actividades de ofrenda ritual, con réplicas en otros conjuntos arquitectónicos de la urbe.

El ofrendante antropomorfo antes descrito, estaba correlacionado temáticamente con otro que figura en el lado opuesto del Patio Principal. También en las estructuras que limitaban a este patio hubo otros ofrendantes ataviados con atributos del Dios de las Tormentas, estos últimos en los tocados, sí conservaron lo que podrían ser grafemas que marcaban su pertenencia a un grupo social determinado. En otros conjuntos arquitectónicos como La Ventilla y Teopancazco, estas secuencias se han relacionado con sectores caracterizados por actividades de tipo administrativo, lo cual sería extensivo al sector del Patio Principal de Zacuala. En cambio, el mural con el ave con el Ojo de Reptil, indicaría un uso religioso-ritual del espacio arquitectónico. En Zacuala no se reportó pintura monumental en los sectores relacionados con actividades domésti-

cas, reafirmandose así, la hipótesis de que esta última era un vehículo comunicativo de distintas elites urbanas.

La pintura mural de Zacuala refiere al Dios de las Tormentas en distintos aspectos, a la Serpiente Emplumada con símbolos de poder y estatus en forma de tocados, al felino antropomorfizado, emplumado y armado; al felino reticulado pintado como un númen con atributos marciales, a aves que prodigan bienes relacionadas con una mitología teotihuacana y la posible imagen de un desollado. Habría al parecer grafemas que especificarían temáticas míticas y otros que participarían en referencias a actividades rituales que incluirían la ofrenda de bienes. El desollado no presenta posibles grafemas. No sorprende que ante la vasta presencia de ofrendantes en la pintura mural, también se presenten en los murales de Zacuala las secuencias de polilobulados como un complemento locativo de las actividades rituales de estos últimos.

La presencia y ausencia de los temas de los murales de Zacuala indicarían eventuales funciones de algunos espacios arquitectónicos: ritual cívico-religioso, residencial o administrativo. 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 en los sectores de la población.

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

El acceso a Zacuala en la época en que fue un lugar rodeado por muros, estaría limitado, pero sus dimensiones y sus zonas no techadas indicarían actividades rituales y administrativas con un relativamente alto número de participantes. Es necesario distinguir los temas que se presentan en interiores, de carácter más restringido que aquellos pintados en los pórticos y corredores, los cuales estarían relacionados de manera más íntima con los ocupantes permanentes del conjunto arquitectónico.

En Zacuala se realizarían actividades que involucraban pintura mural con distintas temáticas, si estas pinturas determinaban en alguna medida el uso del espacio, lo cual tendría sentido, entonces allí se desarrollarían actividades diversas, en las cuales participarían representantes de varios sectores de la sociedad. Esta observación está sujeta a la verificación y ajuste derivados de la correlación de la pintura mural de Zacuala con diferentes fases temporales.

Posiblemente los ocupantes permanentes, en algunas circunstancias serían percibidos por los visitantes eventuales como los emisores de mensajes visuales particulares, pero, como en otros conjuntos arquitectónicos con pintura mural, los programas pictóricos que confluyen en Zacuala serían promovidos por los encargados de establecer una coherencia de su imaginería con una planificación de la expresión pictórica en un nivel urbano. No hay evidencia en plástica que permita sostener si en esa planificación participarían o no representantes de Zacuala.

No todas las imágenes de Zacuala presentan o conservan posibles grafemas, sólo las relacionadas con deidades o sus atributos y/o con entidades de culto, esto indica que en términos generales, el destinatario de las imágenes y partícipe de las actividades sociales de Zacuala, no requería de una competencia más allá de de sus aspectos más difundidos.

La totalidad de las imágenes comentadas en este apartado son variantes de los programas de pintura monumental representados en el nivel urbano, en distintos edificios relacionados con actividades de las elites. Por su temática, algunas de estas imágenes estarían dirigidas a los

participantes en actividades rituales y/o de culto, como es el caso de las pinturas con el motivo de las aves con pectorales, las figuras con rasgos del felino reticulado y los ofendantes, todos esos murales presentan correlatos en edificios distribuidos en sectores urbanos específicos.

En ocasiones en los murales de algunos conjuntos arquitectónicos coincide más de un tema pictórico. Varios temas de la plástica de Zacuala estuvieron difundidos en algunos conjuntos arquitectónicos de la urbe, así es que se puede asegurar que los temas de la plástica del conjunto que nos ocupa, estuvieron difundidos y posiblemente arraigados entre diferentes elites teotihuacanas y entre aquellos representantes de otros grupos sociales con acceso a estos espacios.

Los murales con el tema de los ofrendantes y otros, serían producto de un énfasis en la unificación de aspectos de la actividad ritual, que se promovió con recursos mediatizados por el Estado. Los grafemas teotihuacanos serían sólo una parte de estos recursos.

Los distintos temas de la imaginería mural, desplegados a la vista de los espectadores permanentes y esporádicos, participarían en la integración y afirmación de la identidad de algunos individuos y grupos sociales. Por otra parte, la interacción del espectador con las imágenes de la plástica no sería la misma en el caso de los objetos portátiles y la plástica monumental.

Para finalizar este apartado, es necesario agregar que, aunque los temas coinciden en términos generales, hay también una oposición entre los murales de Zacuala y los de otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, el canon de la imaginería permitía la expresión de rasgos distintivos. En cuanto a los grafemas que participarían en los murales, no deben confundirse las muestras de una posible escritura con el sistema; los grafemas de Zacuala responderían a un sistema de comunicación único, que caracterizó a Teotihuacan y a su área de influencia.

INVENTARIO DE POSIBLES GRAFEMAS PROCEDENTES DE ZACUALA

Pintura Mural

Corredor 1

El tocado y las volutas 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

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

Posible grafema en tocado:

ZAC MU TOC SHC GD (L 61 DROP EYE 1986).

Conjunto Noroeste Pórtico 13, 13 A, Cuartos 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*

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

ZAC MU GC (L 61 DROP EYE 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?).

Patio 1 Corredor 2

ZAC MU GC (-L 202 STAR A 1986 + --L 134 MOUNTAIN 1986?).

Cenefas de los Tableros

Cenefa de la Plataforma Norte (Patio 1 Plataforma 1):

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):

ZAC MU CEN GD (-L 1 ALMENA 1986...).

Cenefa de la Plataforma Sur (Patio 1, Plataforma 3):

ZAC MU CEN GC? (L 71 EYE GOGGLED E 1986 + L 218 TRILOBE 1986?).

ZAC MU CEN GC? (-L 157 POD 1986?).

Patio 2 Plataforma 5

ZAC MU GC (--L 134 MOUNTAIN 1986? + L 174 SAWTOOTH IRREGULAR 1986) + infijo (-L 136 MOUTH 1986).

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).

Posibles grafemas en la cenefa del mismo mural:

ZAC MU GC? (L 62 EYE 1986).

ZAC MU CEN GD? (L 177 SCROLL CHAIN 1986).

Cerámica del Grupo 2

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

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 una vasija trípode:
VA GD? (L 36 BUTTERFLY 1986).

Secuencia de elementos en el borde inferior de una vasija:
VA GD? (L 85 FLOWER PROFILE 1986).

Cerámica del Grupo 4

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 + ?).

Vasos cilíndricos que presentan repetición de posibles grafemas:
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 160 QUATREFOIL 1986).
VA GD (-L 170 ROSETTE A 1986?).
VA GD (L 218 TRILOBE 1986).
L 71 EYE GOGGLED E 1986 o L 69 EYE GOGGLED 2002.
L 72 EYE RHOMBOID.
L 64 EYE ELONGATED 1986.
L 69 EYE GOGGLED 2002.
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).

Cerámica del Grupo 6

Fragmento con una composición en la cual el Dios de las Tormentas porta un tocado con el signo:
VA TOC GD (L 212 TR A 1986).

Cartucho con posible grafema en el interior:

VA GC (L 218 TRILOBE 1986 + -L 202 STAR A 1986).

Fragmento cerámico en el cual es posible identificar los signos:

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...).

GD (-L 1 ALMENA 1986).

Cerámica del Grupo 8

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 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

VA TOC GD (L 218 TRILOBE 1986).
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.

Vasija que muestra una composición con una imagen antropomorfa rodeada por varios signos:
Sobre la imagen del tocado lleva signos:
VA TOC SHC GD (L 206 TASSEL 1986...).
A los lados de la imagen del un 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?).

Vasija que muestra en la parte inferior una franja formada por una secuencia de elementos:
VA SHC GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986...).
VA GD (L 5 ASPERGILLUM 1986).
VA GD? (L 18 BIRD 2002).

Figurillas de cerámica

Cabezas de figurillas con tocados con anteojeras

GC (L 71 EYE GOGGLED E 1986).
Tocado de Banda Ancha
FT SHC GD (-L 160 QUATREFOIL 1986) + GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986).
FT GD (L 21 BOW 1986).

Figurillas tipo caras regordetas y ojos cerrados

Figurillas que tienen 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

Figurilla con un pectoral que lleva el signo:
FIG PEC GD (L 218 TRILOBE 1986?).

Figurilla con los signos:
FIG GC? (L 21 BOW 1986 + L 30 BUNDLE 1986?).

Posibles grafemas en el tocado de una 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?...).

Posibles grafemas en figurilla semicónica:
FT SHC GD (L 206 TASSEL 1986...) + SHC GD (L 48 CIRCLE SET 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 el tocado:
FT SHC GD (L 81 FLOWER FRONTAL A 1986...).
Posibles grafemas en figurilla semicónica:
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 el tocado:
FT GC? (L 218 TRILOBE 1986 + L 92 FRINGE FEATHER E 1986?).

Posibles grafemas en figurilla semicónica:
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 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

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 el tocado:

FIG GD (L 21 BOW 1986).

FT GD (L 22 BOW A 1986).

Sellos registrados por Séjourné

SE GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012).

-L 160 QUATREFOIL 1986.

SE GD (VB 46 ZOOMORFO A 2012).

SE GD (VB 59 MONO 2012).

SE GD (L 156 PINWHEEL 1986).

SE GD (VB 57 XIPE? 2012).

SE GD (VB 60 ROSTRO FRONTAL 2012).

Sellos procedentes de tumbas

SE GD (-L 18 BIRD 1986).

SE GD (L 8 BANDS INTERLACED 1986).

SE GC (L 163 QUINCUNX 1986? + ?).

VII

TETITLA

El conjunto arquitectónico de Tetitla se sitúa a unos 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. En el área de Tetitla cerca de 1942, se realizó una excavación clandestina en la cual se sustrajo un antiguo mural con un personaje vestido como un felino reticulado. El mural salió de México por contrabando y apareció exhibido en la colección Bliss de Washington (Séjourné 1994: 39). Este antecedente promovió las excavaciones en el área.

En 1944 el arqueólogo Carlos Margain excavó en la sección sureste de Tetitla. Su trabajo fue continuado 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 constructivo. Como resultado de las excavaciones, se señalaron similitudes entre el conjunto arquitectónico que nos ocupa y otros como 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); 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 la base para establecer dataciones de las construcciones.

Entre los años 1963 y 1964, el Proyecto Teotihuacan del INAH promovió excavaciones en Tetitla, que estuvieron a cargo de 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, 1966c).

Durante el desarrollo del *Teotihuacan Mapping Project*, dirigido por René Millon, se realizaron más exploraciones. En el marco de este proyecto Evelyn Rattray excavó el pozo estratigráfico TE24, ubicado detrás del Cuarto 12a, en el territorio de las exploraciones llevadas a cabo décadas antes por Armillas (Rattray, 1997: 100-102).

Armillas había localizado al menos cuatro etapas constructivas de distintas fases de ocupación, en la más antigua, halló un entierro primario bajo el piso. El entierro, que estaba depositado al nivel del tepetate, fue fechado para la fase Miccaotli, con base en los tipos cerámicos que contenía. La periodización de la segunda etapa fue establecida por medio de cerámica parecida a la Xolalpan o Tlamimilolpa, que se encontraba sellada bajo los pisos con líneas rojas pintadas

sobre el estuco blanco. El tercer y cuarto niveles fueron fechados 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 elaborada por Armillas. En el pozo TE24, en el mismo nivel y cercano al entierro explorado años antes por el mencionado arqueólogo, fue hallado un depósito de cerámica tipo Tlamimilolpa Tardío, por tanto Rattray situó al entierro en la fase Tlamimilolpa. Corrigió a su vez el fechamiento del Entierro 1, hallado por Moore, situándolo en la fase Xolalpan Temprano (Rattray 1997: 100-102).

En 1987 Jorge Angulo realizó calas en el conjunto arquitectónico (Ruiz, 2003: 44). Encontró cinco etapas constructivas en cuatro unidades espaciales que fueron fusionadas hacia la fase Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano. Elaboró una correlación cronológica de la pintura mural y las superposiciones arquitectónicas de Tetitla, comparándolas con las etapas constructivas de varios conjuntos arquitectónicos de la urbe. Tetitla, como un lugar amurallado, siguiendo a Angulo, corresponde a la fase Tlamimilolpa Tardío o Xolalpan Temprano (Angulo, 1987: 288).

Ponciano Salazar, describió que el conjunto arquitectónico se ubicaba fuera del centro ceremonial de Teotihuacan, en una “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”, sino 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, el trabajo comunal, la producción artesanal y estimulaban el comercio (Angulo, 1987: 314). En pocas palabras, las funciones administrativas que observó en Tetitla, prefiguran el posterior modelo de centro de barrio teotihuacano, pero los hallazgos arqueológicos más recientes indican, sin embargo, que en Tetitla no se conjugan todos los rasgos de un centro de barrio teotihuacano.

La clasificación tipológica y funcional de los edificios teotihuacanos es controversial. Manzanilla (2001: 476) considera que un “palacio” puede ser la vivienda de un gobernante, la sede de un gobierno, un edificio destinado a la concentración del tributo, o el signo de un poder político. Según un modelo basado en civilizaciones prístinas con un gobernante único, Manzanilla (2001b: 157-158) 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 de vivienda, áreas de almacenamiento, salas de trono, salas de audiencia y sectores de servicio. La autora agrega que si se trata de 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, podría ser una sede donde se toman las decisiones políticas y administrativas”. Según esta arqueóloga este es precisamente el caso teotihuacano, cuya sociedad además tendría distinciones socioeconómicas poco marcadas (Manzanilla 2001b: 166); en este contexto, el conjunto arquitectónico de Tetitla sería una más de las múltiples residencias de elite.

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 La estandarización de medidas de los conjuntos arquitectónicos de esa zona pudo responder a que a áreas similares correspondieron funciones similares, en el periodo de estandarización de los conjuntos arquitectónicos.

En Tetitla, Armillas señaló la presencia de “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 arqueóloga en que Tetitla fue una de las más grandiosas residencias de elite teotihuacanas (Moore, 1966: 69-85). En una línea de interpretación que coincide con la de Armillas, Séjourné describió al conjunto arquitectónico de Tetitla como un “convento”, función que opuso a la de Zacuala y Yayahuala. Zacuala según Séjourné (1994: 41), constituía un “palacio”, mientras que el segundo, a la sede de una “iglesia de barrio”. 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”, pues medía cerca de 125 m² (Séjourné, 1966c: 31, 33), lo cual tiene sentido si se compara con el gran patio principal hallado en La Ventilla durante las excavaciones de 1992-1994, que medía 400 m².

Clara Millon observó en las “pinturas realistas” y los fragmentos de murales del “Hombre jaguar” de Tetitla, una interacción de motivos relacionados con la zona maya y la costa del Golfo; a partir de estas observaciones describió al lugar 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”, serían “ministerios”, donde estaba la sede de la burocracia gubernamental al servicio de los barrios o del gobierno general de la urbe. Allí se encontrarían escuelas, como lo fueron el Calmecac, el Telpochcalli y el Temamalcalli mexicas (Angulo, 1987: 314). En Tetitla posiblemente se llevaba a cabo la recolección de impuestos y la distribución del trabajo, según Angulo, también habrían habitado allí los funcionarios institucionales. 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.

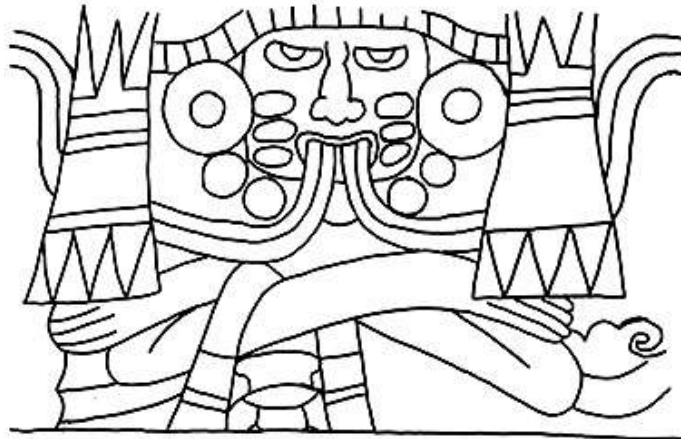
Relaciones con otras áreas de Mesoamérica

Tetitla ha sido un conjunto arquitectónico emblemático de las manifestaciones plásticas que muestran una relación teotihuacana con la zona maya y de la órbita de influencia teotihuacana más allá de los límites de la urbe. Ya Seler (1992: 198), 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. Linné identificó en Teotihuacan fragmentos de cerámica con motivos figurativos mayas. Maria Elena Ruiz llevó a cabo una investigación de los aportes de Agustín Villagra y de Santos Vllillasánchez al conocimiento de Tetitla, este 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”

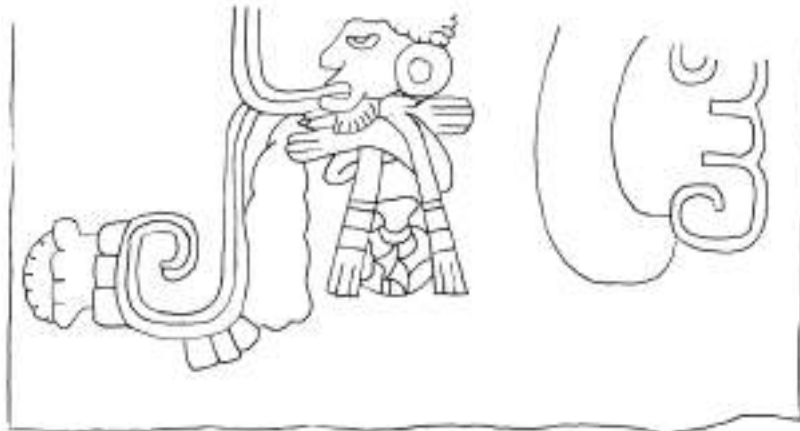
(Ruiz, 2003: 46-60). Por su parte, Clara Millon y Arthur Miller también identificaron motivos relacionados con el área maya en la pintura mural de Tetitla. Algunos murales provienen del muro sur del Cuarto 7 (Miller, 1973: 31), donde Miller encontró que el uso del color amarillo remite a la pintura maya, 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



[Lámina 361. Detalle central de una escena con tres personajes. Tetitla. Cuarto 7: Mural 4. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995: 287).]



[Lámina 362. Detalle lateral de una escena con tres personajes. Tetitla. Cuarto 7: Mural 5. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995: 287).]

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 (1987: 310) desarrolló un estudio de la temática de la pintura mural “dentro de su propio contexto urbano-arquitectónico”. 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 alguna petición (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 (1987: 314), 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”.

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 (2003: 280-292) comenta que en la parte inferior de los muros había composiciones naturalistas, mientras que en la parte superior se localizan tanto escenas, como textos lineales escritos por medio de “glifos mayas”.

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 (2003: 241) propone que hay una rela-

ción, 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. 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 mortuario” 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 con la 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, 2006b).

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 estas 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.

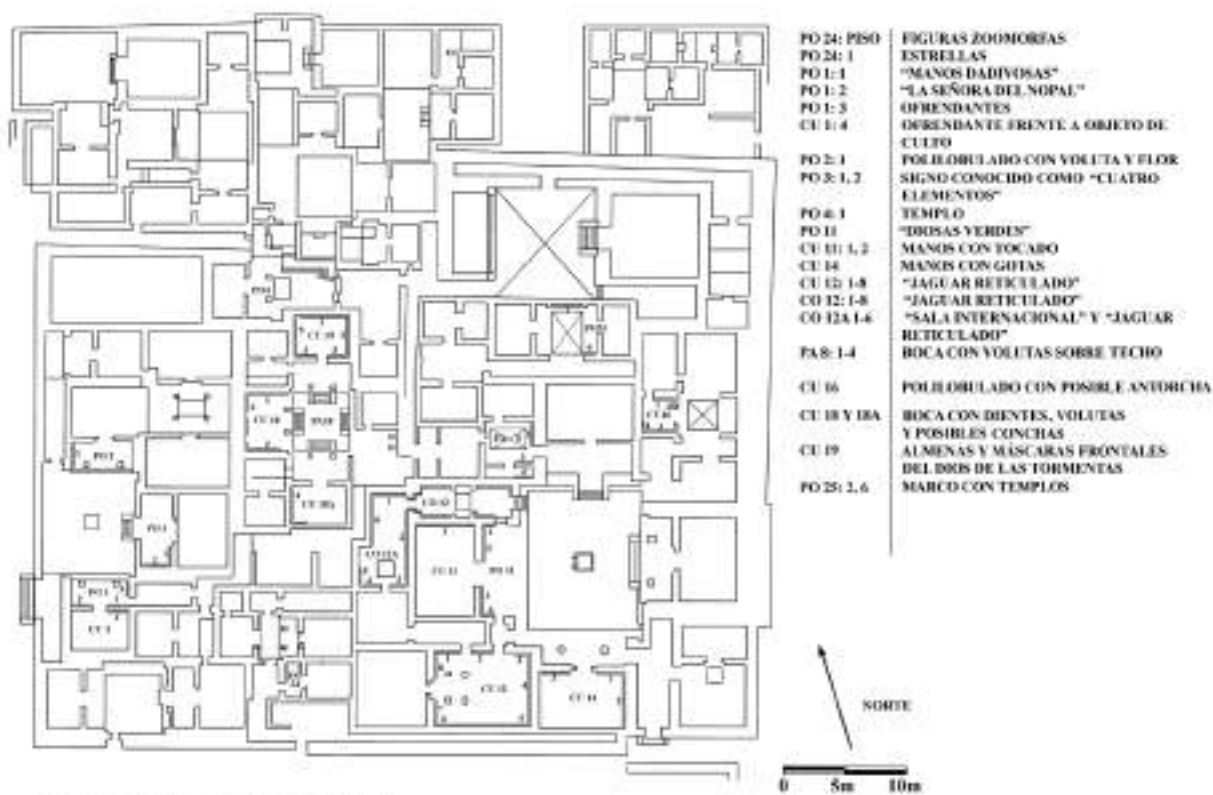
Spence y Rattray sostienen la hipótesis de que las vasijas fueron esgrafiadas por sus “consumidores”, pues las marcas de alfarero o de distribuidor no serían tan diversas, en el contexto teotihuacano. Los autores notaron que en vasijas Anaranjado Delgado, los esgrafiados están ausentes en el lugar de 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 probablemente es un índice de que por medio de estos signos, tal vez 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 elite como Tetitla, como en otros sectores de la ciudad, Spence y Rattray (2002: 112) encuentran que por el momento no es posible establecer una distinción ente los diseños utilizados por la elite y aquellos utilizados por la gente común, lo cual puede apuntar a una ideología compartida.

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.

CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE TETITLA • Distribución de la pintura mural con posibles grafemas



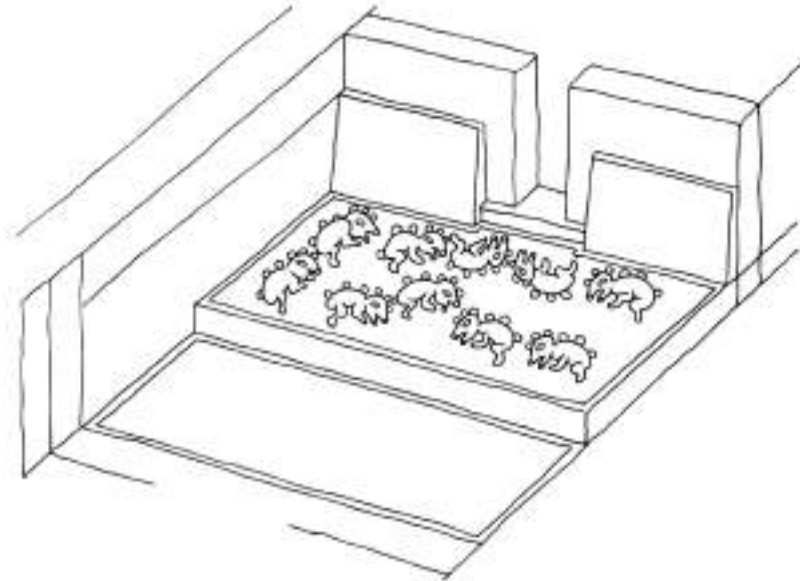
[Lámina 363. Plano de Tetitla. Plano modificado por T. Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón.]

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).

Pintura monumental sobre piso

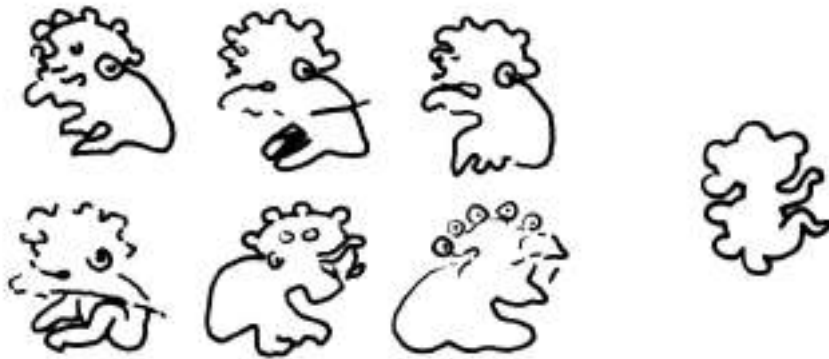
Pórtico 24: el piso pintado de Tetitla y El Mural 1. Sector funcional indeterminado

Tetitla es uno de los escasos conjuntos arquitectónicos teotihuacanos en los cuales se conservan motivos pintados sobre el piso.



[Lámina 364. Figuras pintadas sobre piso. Pórtico 24 de Tetitla. Redibujado por T. Valdez, según B.de la Fuente (1995: 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, figuras con una configuración semejante a las del pórtico 24 de Tetitla.

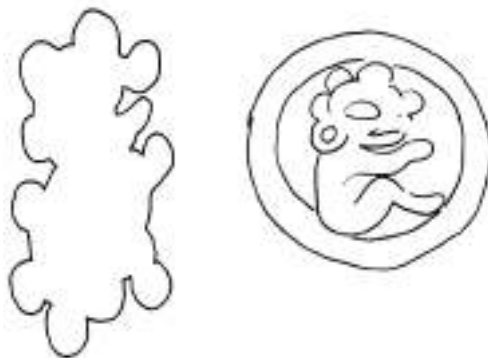


[Lámina 365. Dibujos de los motivos pintados sobre el piso del Pórtico 24 de Tetitla. Redibujado por M. Ferreira, según Cervantes (2007: 252).]

Figuras semejantes se presentan también en sellos de cerámica y otros medios plásticos procedentes de diversos conjuntos arquitectónicos y centros de barrio teotihuacanos. Esos zoomorfos se han interpretado como referencias a las Pléyades (De la Fuente, 1995f: 284), una inter-

pretación astral parece posible pues los del mismo pórtico presentan estrellas de cinco puntas y estas en Teotihuacan, señalan tanto ámbitos acuáticos y terrestres, como celestes; en este caso las figuras del piso no constituyen grafemas. Una figura similar ha sido interpretada por Manzanilla como un mono con función de emblema, que caracterizaría a grupos foráneos asentados en la urbe (Manzanilla, 2009b: 27), esta interpretación no correpondería con las pinturas del pórtico 24.

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, en el caso de estas imágenes, la interpretación de Manzanilla parece posible.



[Lámina 366. Comparación entre la silueta pintada en Tetitla y un sello procedente de Teopancazco. Tetitla. Pórtico 24. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente, 1995. Sello de Teopancazco. Redibujado por M. Ferreira, según F. Botas tomado de Manzanilla (2009: 28).]



[Lámina 367. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966a, figs. 56, 58).]

También en la pintura monumental del Conjunto del Sol se presenta este motivo enigmático incluido entre los “signos de notación”, que según Langley, conforman el *Panel Cluster*. Esta figura corresponde con las que se observan en el Pórtico 24 de Tetitla y se presenta rodeada de lo que parecen ser referencias a bienes de consumo, como copos de algodón, otros vegetales y semillas; es posible que allí el mono representara al cacao, en este sentido, señalaría productos de tierras lejanas.



[Lámina 368. Fragmento de mural. Conjunto del Sol, Cuarto 23, murales 1-3. Redibujado por P. Peña, según Berrin (1993).]

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 de un mono, con los soportes en los cuales se presentaba, puesto que en la imagen del Conjunto del Sol parece estar relacionada con ofrendas y con actividades rituales.

Posible grafema sobre el piso del Pórtico 24 de Tetitla:

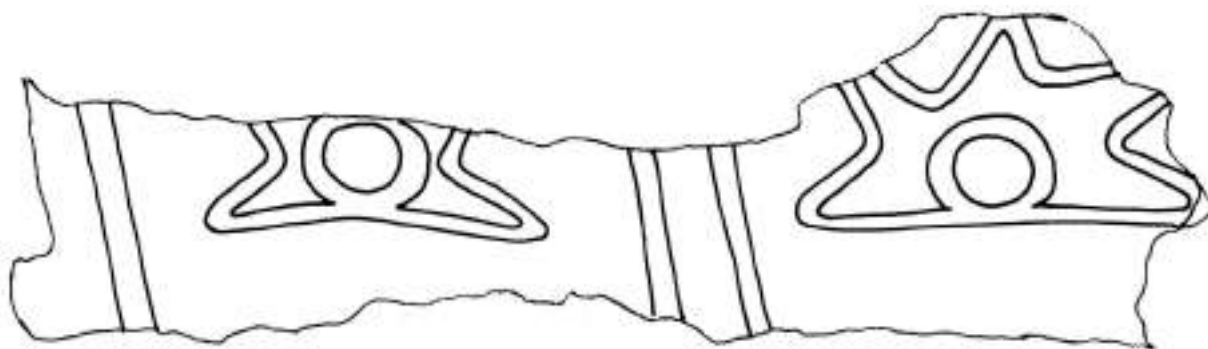
TT PI GC? (NUM 6 o 7) + (VB 2 ZOO PUNTOS 2012).

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) + ...



[Lámina 369. Mural con figuras de estrellas de cinco puntas. Tetitla. Pórtico 24: Mural 1. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995: 283).]

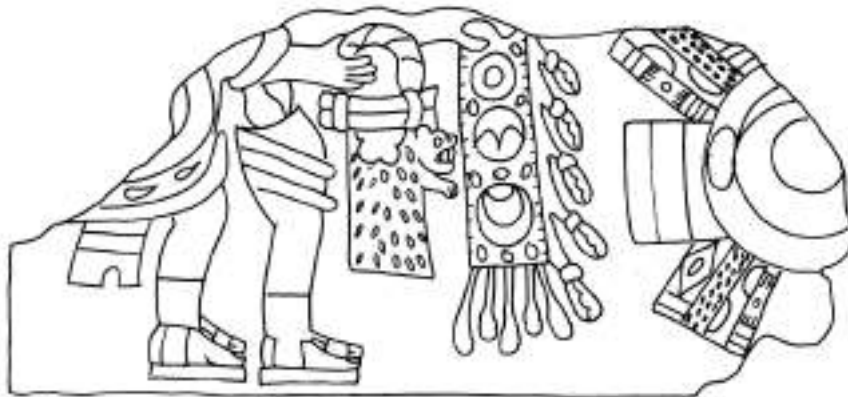
Nielsen (2006: 4) considera que imágenes como esta fueron topónimos teotihuacanos.

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.

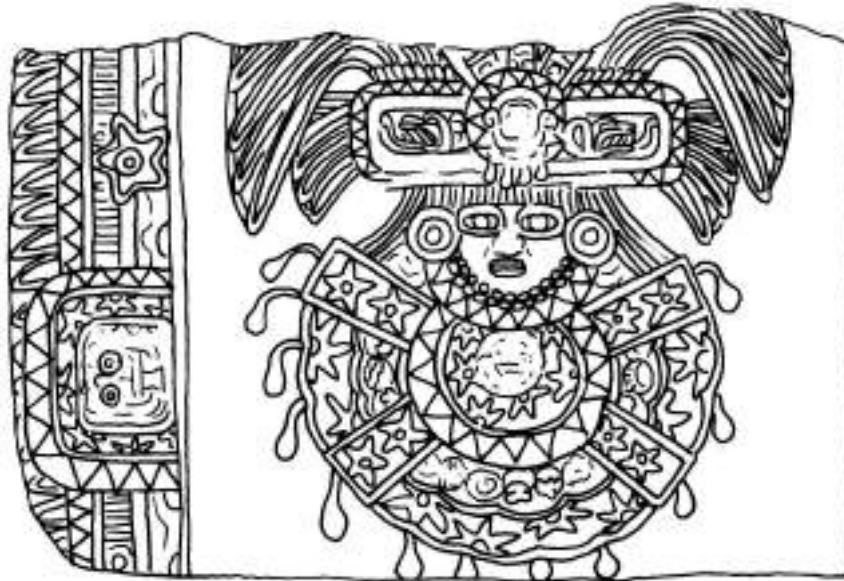


[Lámina 370. Detalle de escena de ofrendantes. Tetitla. Pórtico 1. Mural 3. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995: 261).]

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 superpuso 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 superpone la cabeza, referían a rasgos de la identidad del personaje mostrado en la pintura.



[Lámina 371. Detalle de mural con figura frontal. Palacio de los Jaguares. Patio 20. Mural 3. Redibujado por M. Segura, según Miller (1973: 57).]

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 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.

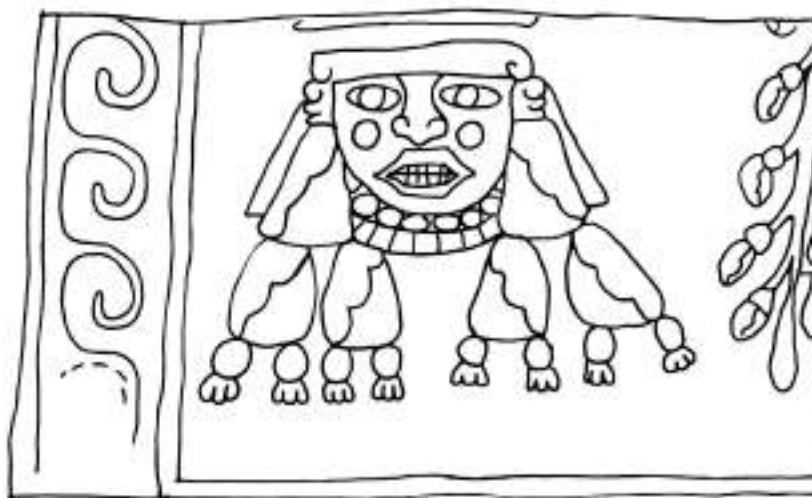
Posibles grafemas en el Mural 3 del Pórtico 1 de Tetitla:

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 (1987: fig. 144) 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”.

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 B. de la Fuente (1995f: 259-260) identificó como hojas de nopal. 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 imaginaria teotihuacana.

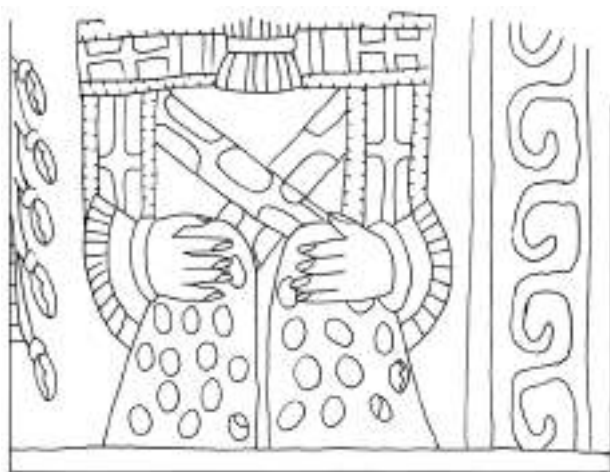


[Lámina 372. Detalle de escena de ofrendantes. Tetitla. Pórtico 1. Mural 2. Redibujado por M. Segura, según Miller (1973: 234).]

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 y 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.

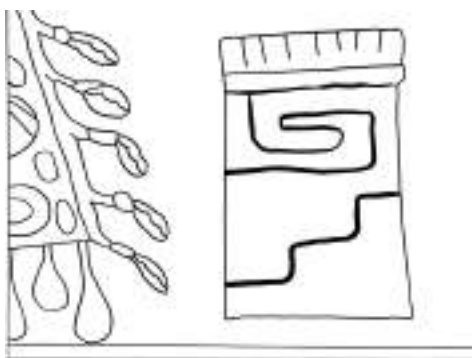


[Lámina 373. Detalle de escena de ofrendantes. Tetitla. Pórtico 1. Mural 1. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973: 234).]

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 sustancias 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



[Lámina 374. Detalle de escena de ofrendantes. Tetitla. Cuarto 1. Mural 4. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973: 234).]

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.

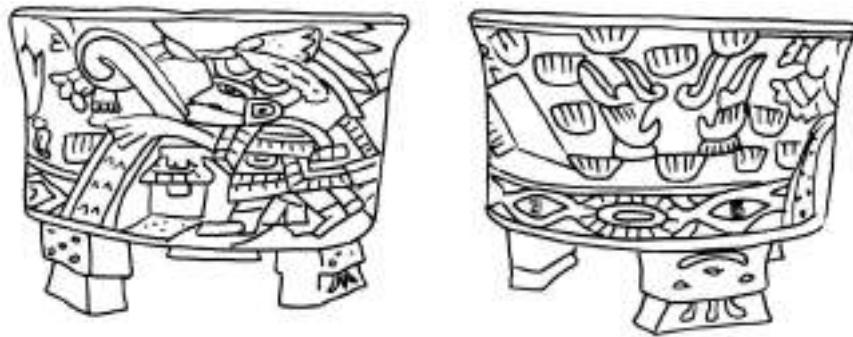
En el Mural 1 de Teopancazco, los ofrendantes dirigen sus ofrendas a un objeto de culto identificado como posible grafema. En un fragmento de mural procedente de Tlacuilapaxco reproducido en la lámina siguiente, un posible grafema, que está presente en otras muestras de la plástica teotihuacana, antecede 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 este 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 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 trate de imágenes estructuradas por medio de recursos compositivos diversos, que pueden ser sólo grafemas, o imágenes mixtas en las cuales reducciones del tipo de la sinécdoque se complementaban con grafemas.

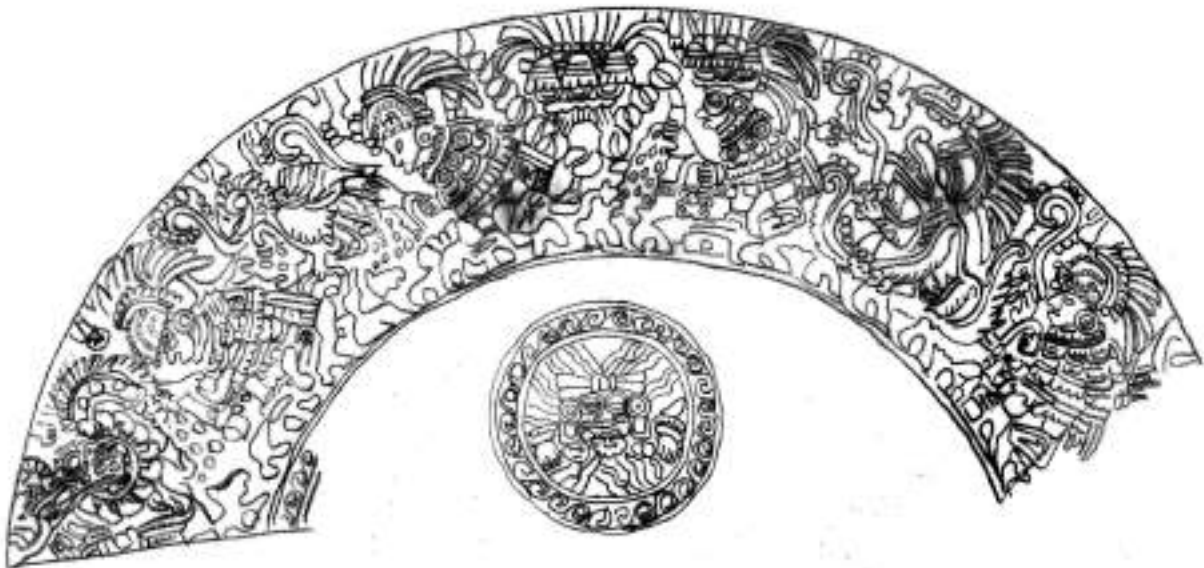


[Lámina 375. Ofrendante de mural de Tlacuilapaxco. Dibujo de M. Ferreira.]

A continuación se reproducen láminas con imágenes elaboradas con diversos recursos técnicos sobre vasijas de cerámica de elite. 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.



[Lámina 376. Vasija de Aljojuca. Redibujado por M. Ferreira, según Angulo, en B. de la Fuente (1995: 114).]



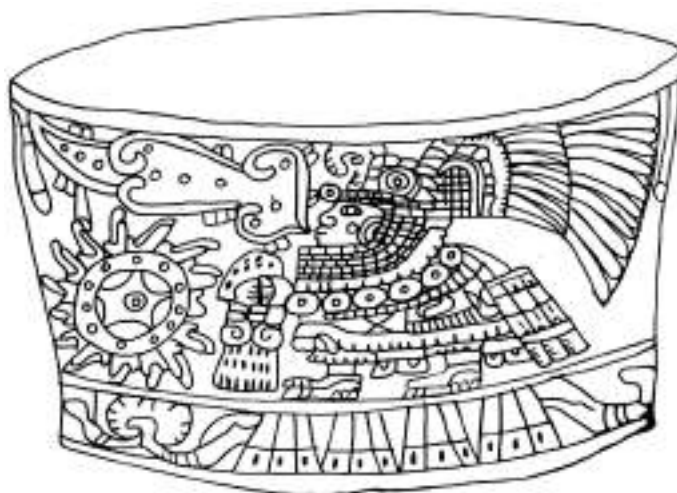
[Lámina 377. Imágenes de ofrendantes en la Vasija de Calpulalpan. Dibujo de M. Ferreira según von Winning (1987, fig. 128).]



[Lámina 378. Dibujo de escena sobre vaso decorado en plano-relieve, procedente de Santiago Ahuizotla. Redibujado por M. Ferreira, según von Winning (1987, fig. 5b).]

En la composición gráfica de la vasija de Santiago Ahuizotla reproducida en la lámina anterior, la figura antropomorfa está antecedita 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 antropomorfizado 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.



[Lámina 379. Escena de ofrenda en una vasija. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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:



[Lámina 380. Escena de ofrenda en una vasija. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, 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 presentan 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 la 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.



[Lámina 381. Detalle de mural con polilobulado. Tetitla. Pórtico 2. Mural 1. Redibujado por Z. Ramos, según B. de la Fuente (1995: 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 aún 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?).



[Lámina 382. Fragmento de mural con motivo asociado con el dios de las tormentas. Tetitla. Pórtico 3: Mural 1. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995: 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 se 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.



[Lámina 383. Figura de templo. Tetitla. Pórtico 4: Mural 1. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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, este 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?).



[Lámina 384. Grabado de un templo en un fragmento de cerámica. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966b, 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

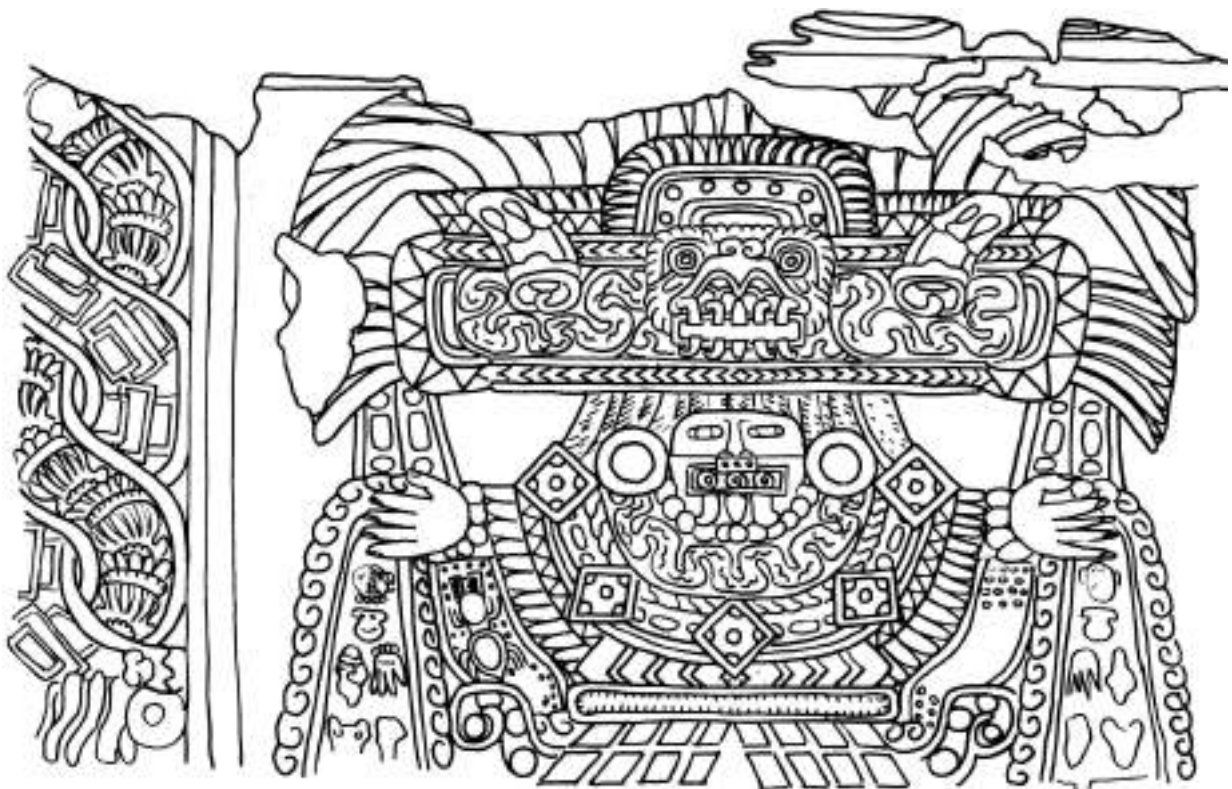
A continuación, se reproducen dibujos de algunas de las pinturas murales de Tetitla registradas por A. Villagra en una proyección isométrica publicada en 1955. Villagra ubicó en dicho alzado, los murales que estaban pintados en los taludes y tableros de siete recintos despejados durante la excavación arqueológica:

1. Pórtico (Pórtico 11); talud: figuras de *Tlaloc*; tablero: decoración de redes con

- figuras de tigres.
2. Santuario de las manos (Cuarto 11); talud: manos; tablero: sin decoración.
 3. 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.
 4. Patio rojo (Cuarto 12 a); talud: discos; tablero: sin decoración.
 5. Pasillo del Hombre-jaguar (Corredor 12); talud: tigre hincado; tablero: pintura realista con fondo azul.
 6. 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.
 7. 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 mortuario. 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 mortuario preparado para su cremación (Ruiz, 2003: 174-175).

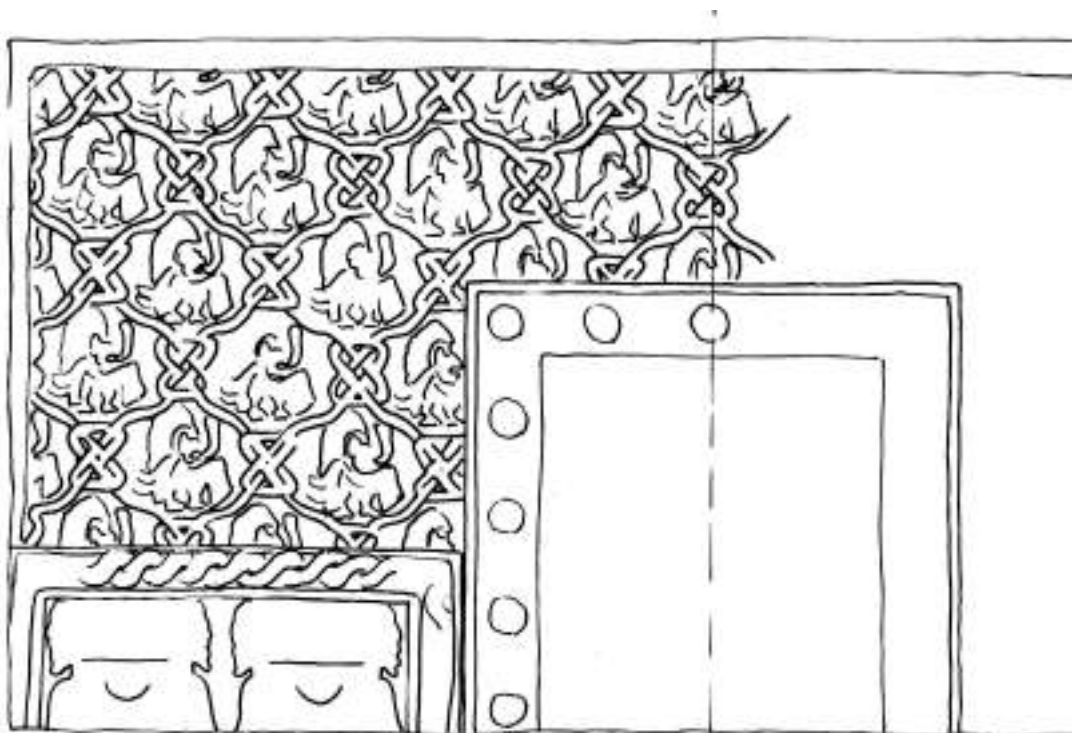


[Lámina 385. Figura frontal esparciendo bienes. Tetitla. Pórtico 11. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 304).]

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.



[Lámina 386. Reconstrucción de Ruiz del mural del Pórtico 11 de Tetitla. Redibujado por T. Valdez, según Ruiz (2003: 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. En 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.



[Lámina 387. Detalle de mural con un posible grafema compuesto. Tetitla. Cuarto 11. Mural 1. Santuario de las manos. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 309).]

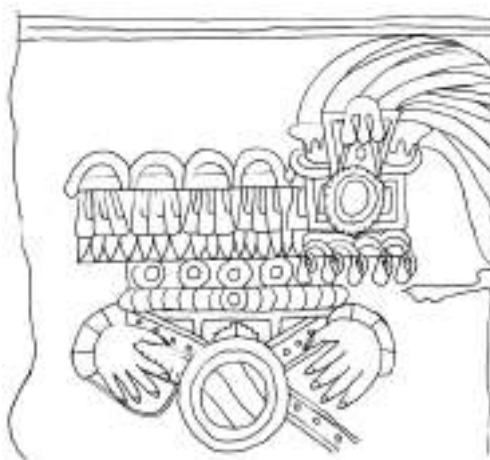
Dentro del elemento circular hay un signo catalogado por Langley.

Posibles grafemas en el Mural 2 del Cuarto 11:

TT MU GC (L 14 BELL SHAPE 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 “pañó”; la imagen de la “boquilla” relaciona la composición con los signos de identidad de una “clase guerrera de elite”. 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 la 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 referencias a un cinturón o faja, como parece confirmar un dibujo sobre una placa de cerámica teotihuacana publicado por Headrick (2007: 74).



[Lámina 388. Posible grafema compuesto o escena integrada por medio de recursos de la sinécdoque. Santuario de las manos (Cuarto 11); TT CU11 MU1. Redibujado por M. Ferreira, según B. de la Fuente (1995: 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 HEADDRESS 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 (2003: 299) considera que el Jaguar Reticulado representaba un cargo u oficio. 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.



[Lámina 389. Figura de ofrendante. Zona 3 Plataforma 14 Cuarto 1. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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:

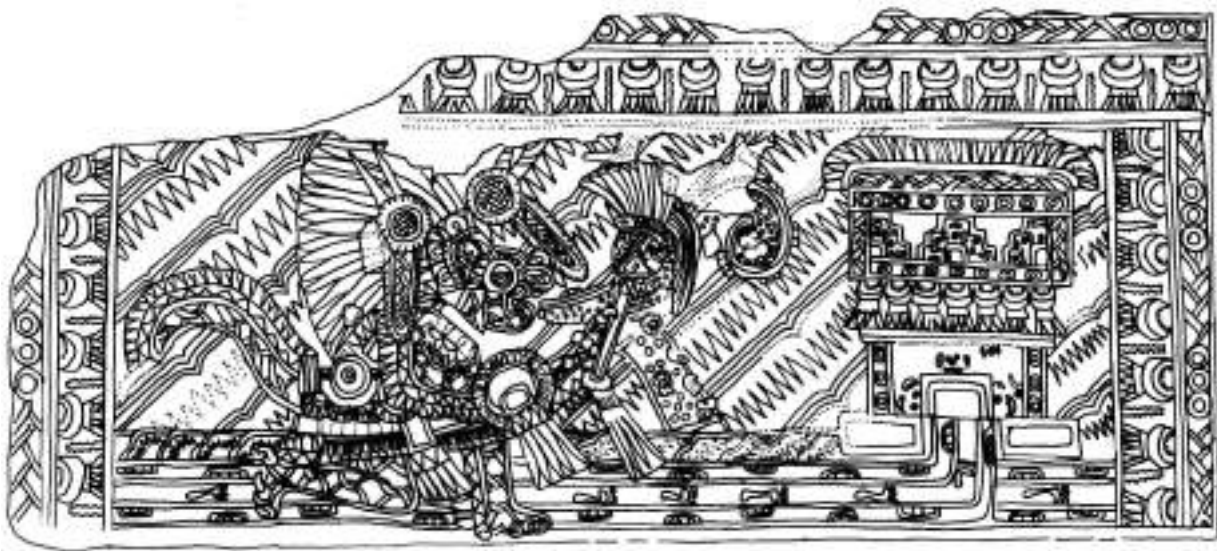
1. Tocado de Borlas o vértebras con el llamado Signo del Año.
2. Manos “dadivosas” u ofrendantes.
3. Mano como signo discreto.

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.



[Lámina 390. Tetitla. Cuarto 12. Mural 7. Cámara del Hombre-jaguar. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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”, estos 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 (2003: 293) 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. Si Taube tiene razón, la cenefa de borlas y la estera no están formadas 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 (Taube, 2003: 302-303).

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.

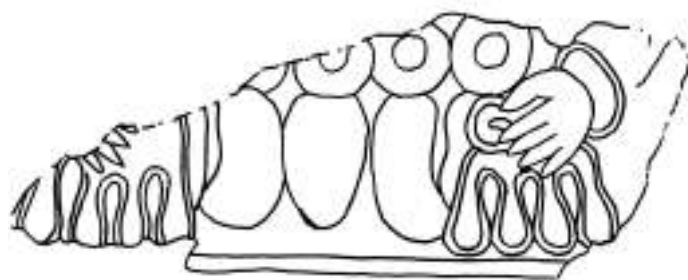
Aunque no pertenezca al llamado “Santuario de las Manos”, la imagen que a continuación se muestra, se encuentra en relación de contigüidad con el mismo patio principal de dicho “santuario”; por tanto, no es sorprendente la relación temática entre los murales, los cuales, por cierto se encontraron todos en interiores y no en pórticos, lo que 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.



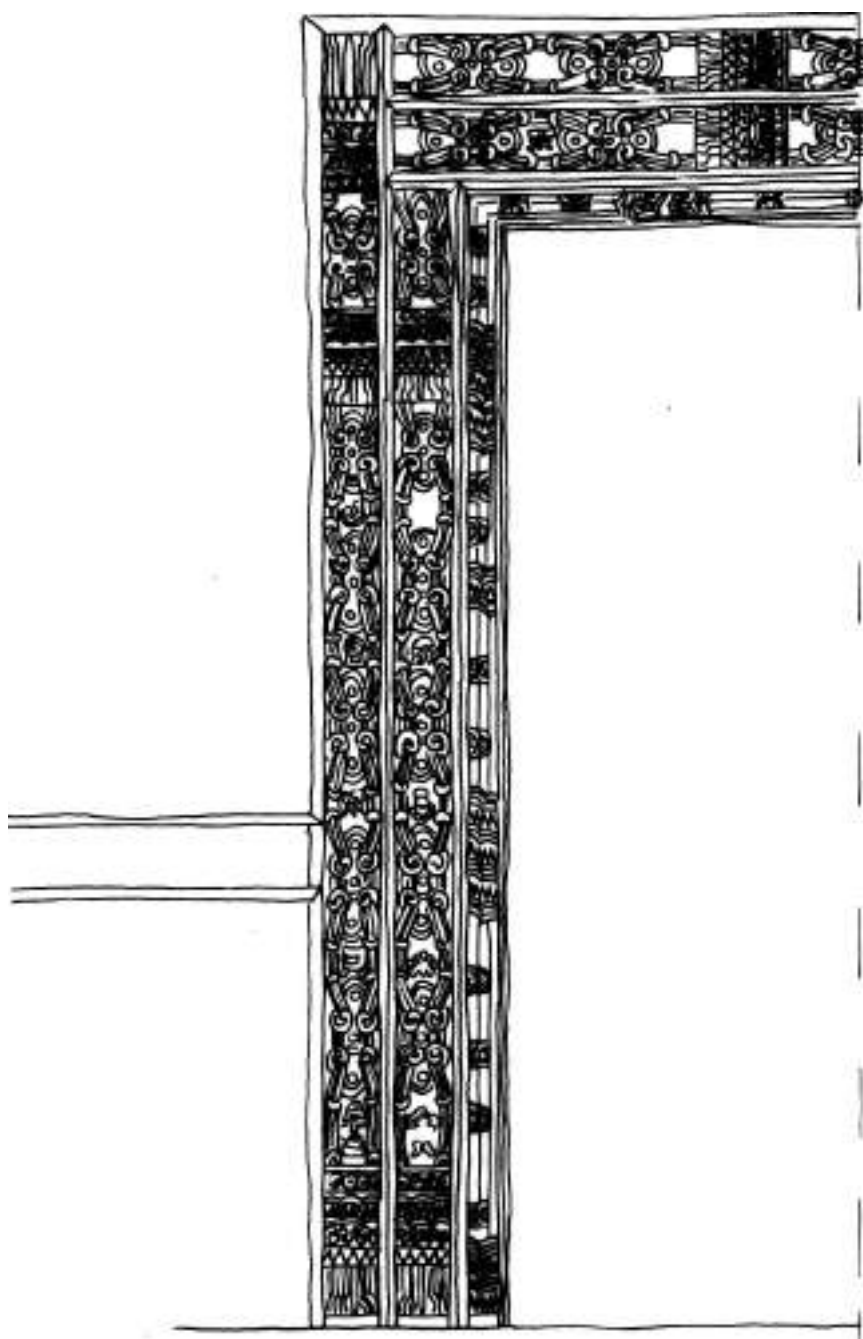
[Lámina 391. Imagen con figuras de manos. Tetitla. Cuarto 14. Mural 2. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 294).]

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.



[Lámina 392. Tetitla. Pintura en el vano de una entrada. Cuarto 12. Cámara del Hombre-jaguar.
Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 306).]

Taube (2003: 301) 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 se encuentra el estilo maya.

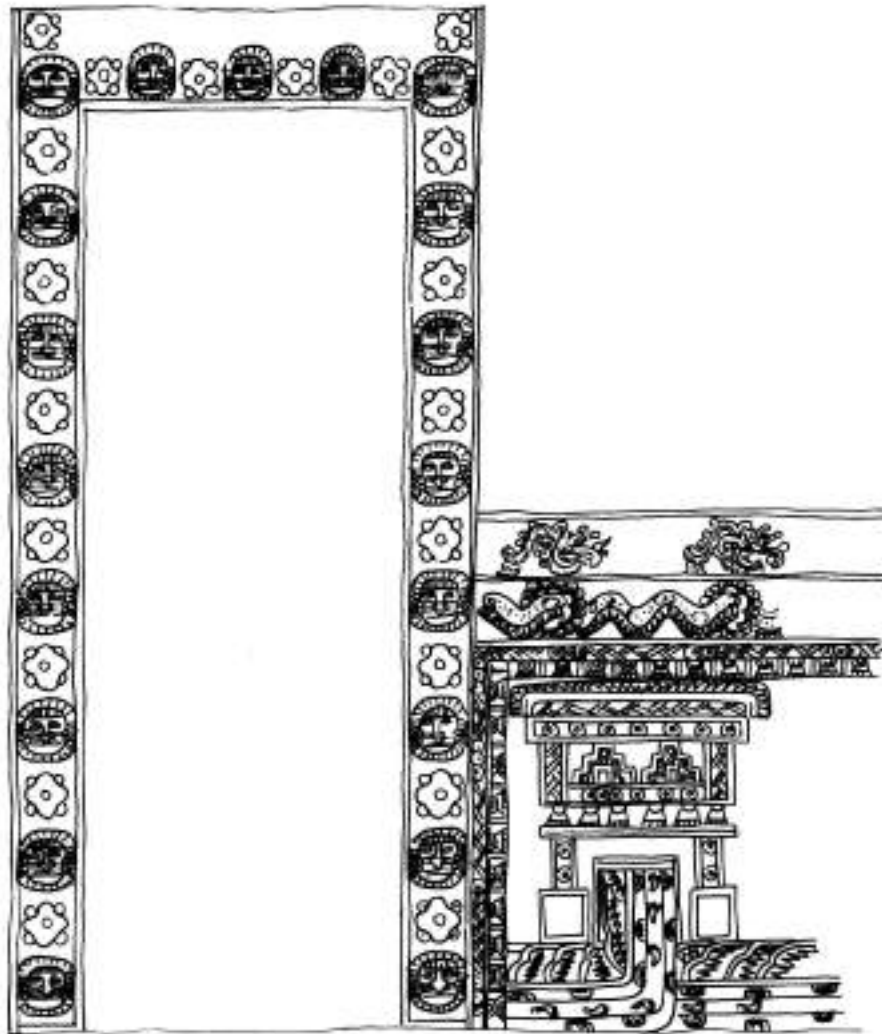
Se presenta la combinación de componentes asociados con agua y fuego.

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

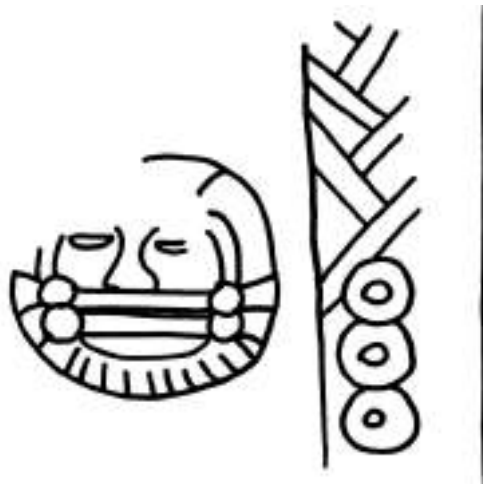
El vano de entrada de la llamada Sala Internacional, tiene un marco en el cual se repite la imagen del rostro frontal de un personaje con estrabismo y con la boca tapada, el cual alterna con un elemento romboidal. De nuevo en los taludes de este lugar aparece la imagen del edificio de los murales del Jaguar Reticulado.



[Lámina 393. Detalle de las pinturas de Tetitla. Corredor 12. Pasillo del Hombre-jaguar. Dibujo según B. de la Fuente (1995: 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 (2003: 234) explica la combina-

ción de ambos elementos en el marco de la entrada como una “representación de Venus-Quetzalcóatl”.



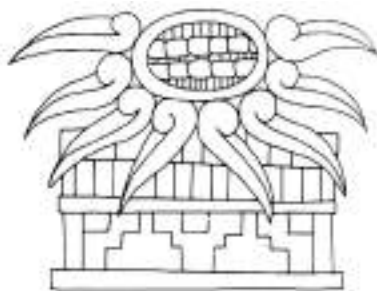
[Lámina 394. Figura de rostro. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. Dibujo según Taube (2003: fig. 11.14).]

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 (2003: 187) 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.

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, lo que puede significar 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 determinadas actividades llevadas a cabo en dicha locación, o a algún nombre asociado con esta. Taube (2011) recientemente publicó que combinaciones de distintos motivos con templos constituyen representaciones gráficas de topónimos.



[Lámina 395. Posible topónimo. Tetitla. Pasillo 8. Murales 1-4. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 restringido, 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 presenten 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 del “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.

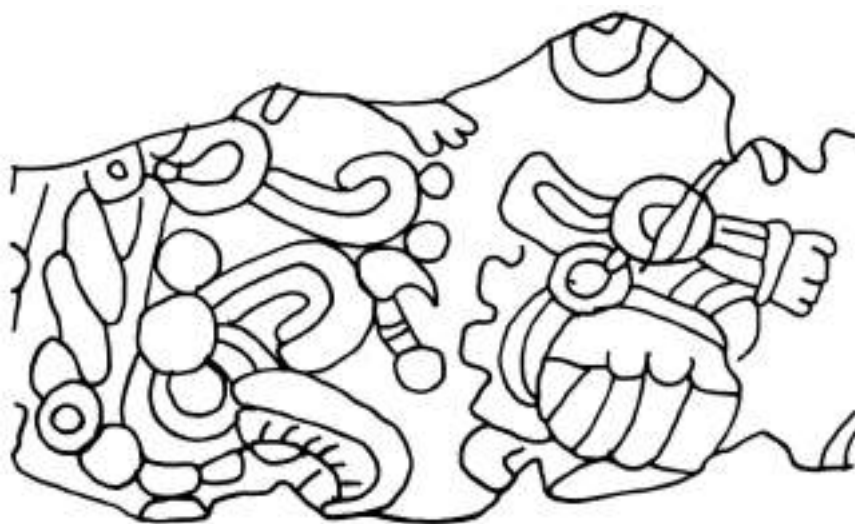
Los fragmentos procedentes de la Sala Internacional tienen fondo rojo. Ruiz observa que las pinturas con fondo rojo “son las que se reconocen como de tradiciones ajenas a la teotihuacana” (Ruiz, 2003: 126).

Algunos de los “glifos” fueron publicados anteriormente por A. Caso, pero sin una interpretación de su significado.

Ruiz (2003: 242) considera que en estas pinturas no se recurrió a los patrones compositivos teotihuacanos; 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” (Ruiz, 2003: 286).

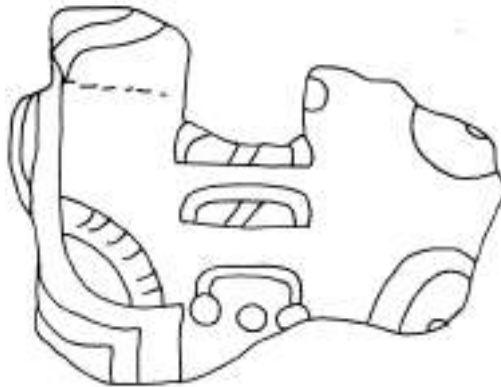


[Lámina 396. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional (Corredor 12 a). TT 13. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 287).]

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: 286).



[Lámina 397. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 95. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 289).]

Acerca del fragmento reproducido en la lámina anterior, Ruiz se limita a identificar tres glifos pintados y su distribución en forma de “columna”.



[Lámina 398. Tetitla. Fragmento de mural. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 103. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 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).



[Lámina 399. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 165. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 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.



[Lámina 400. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 285. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 295).]

Ruiz no ofrece una interpretación del motivo reproducido en la lámina anterior.

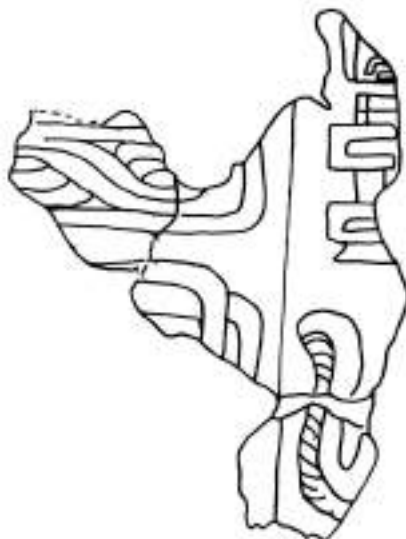


[Lámina 401. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 364. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 295).]

En el fragmento de mural de la lámina anterior Ruiz identifica el numeral 14.

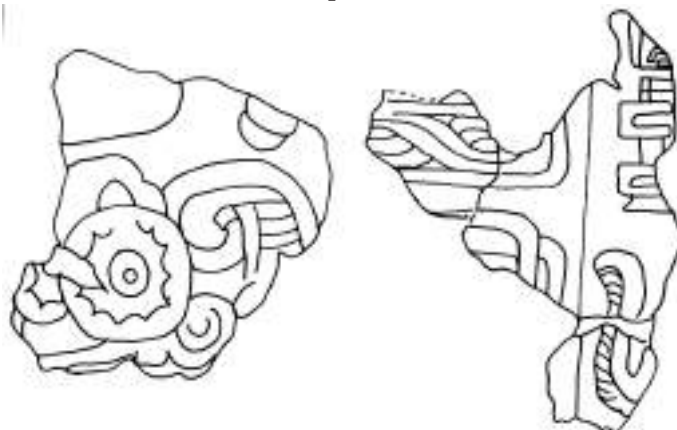
Sala internacional (Corredor 12 a). Banda de Glifos

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).



[Lámina 402. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT9. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 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.



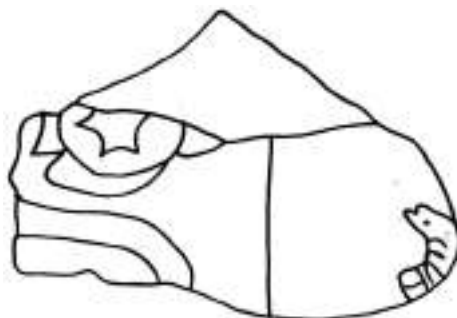
[Lámina 403. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT30. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 297).]

Ruiz no propone una interpretación de los elementos pintados en este fragmento.



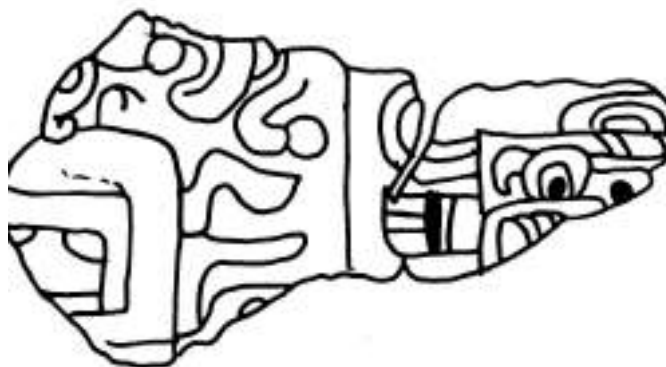
[Lámina 404. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 115. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 298).]

Ruiz encuentra semejanza entre la imagen de la lámina anterior y la parte central del fragmento TT 30



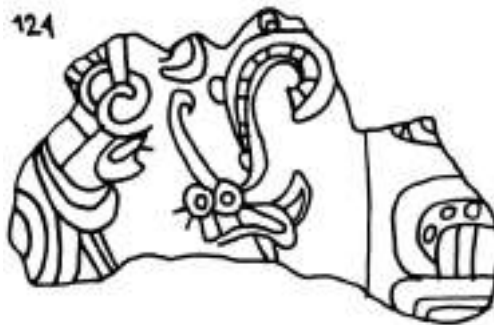
[Lámina 405. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 117. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 298).]

En esta lámina, Ruiz se limita a describir las formas que observa en la pintura del fragmento cuyo dibujo se reproduce en la lámina anterior.



[Lámina 406. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 119. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 299).]

En este fragmento Ruiz identifica nuevamente la distribución de “glifos” en forma de “columna”.



[Lámina 407. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 124. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 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.



[Lámina 408. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 171. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 300).]

Ruiz no interpreta el significado posible de la imagen del fragmento TT171.



[Lámina 409. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. TT 36/V7. Redibujado por Z. Ramos, según Ruiz (2003: 246).]

El fragmento de las Pinturas Realistas de la lámina anterior presenta la imagen de un hombre que 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).



[Lámina 410. Fragmento de mural. Tetitla. Corredor 12 a. Sala internacional. Redibujado por Z. Ramos, según Taube (2003, fig. II.8).]

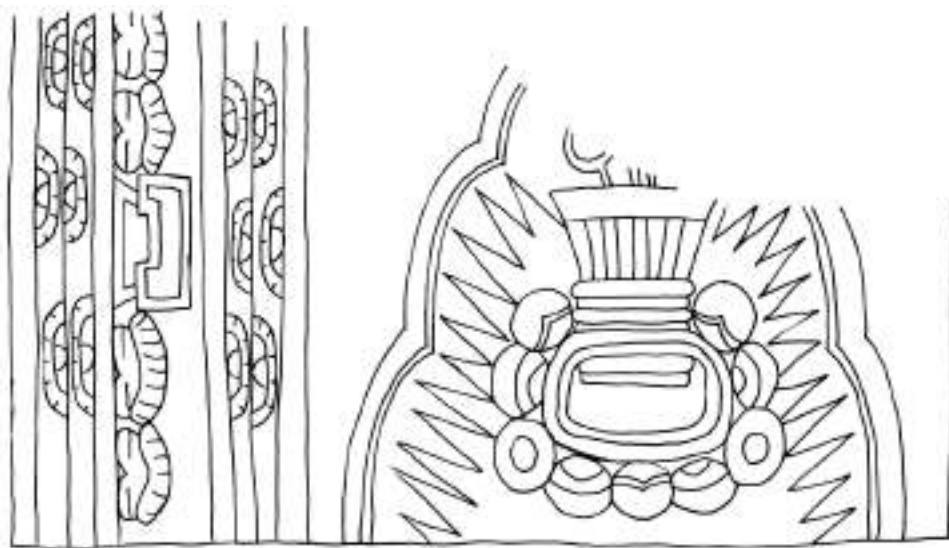
El fragmento de la lámina anterior forma parte de una propuesta de interpretación de los textos lineales de Tetitla elaborada por K. Taube. Como en el fragmento TT 13, Taube encuentra una frase de personificación de una deidad escrita fonéticamente mediante escritura maya. Se trataría del equivalente de una frase que en el Clásico Tardío se 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).



[Lámina 411. Polilobulado. Tetitla. Cuarto 16. Mural 4. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 mexicana”, 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 (2006) tiene razón, la imagen pintada en el Cuarto 16, Mural 4 de Tetitla representa un topónimo, según las convenciones teotihuacanas; 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 (en prensa) 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 líneas aserradas que indica materialidad: están hechas de roca. 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, 1988b: 71-73), 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).



[Lámina 412. Secuencia de figuras de bocas con volutas del sonido y conchas o corazones. Tetitla. Cuarto 18. Murales 1-3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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: 7-18; Salinas, 2010: 34-90; Helmke y Nielsen, en prensa; Taube, 2006: 159).

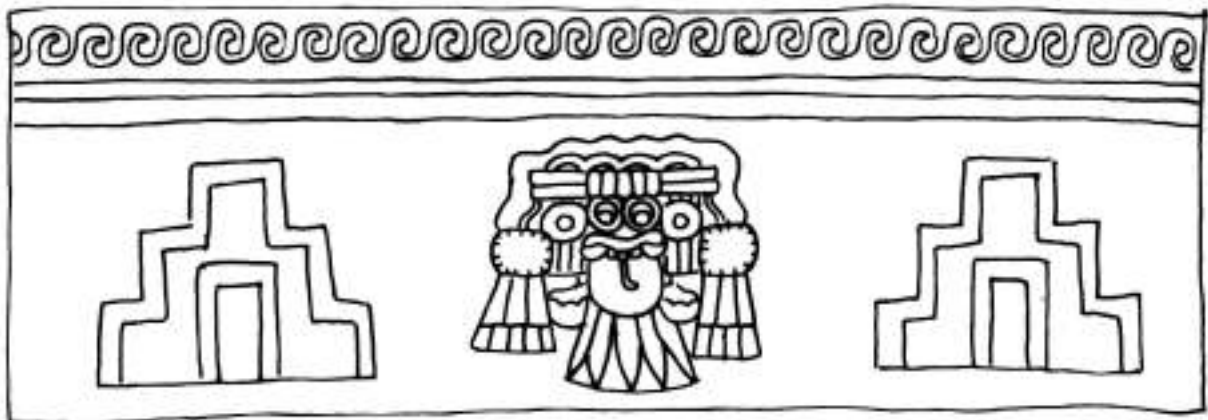
Posibles grafemas en la parte superior del muro del Cuarto 18:

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 en 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 referente a las nubes (Langley, 1986: 283-284).



[Lámina 413. Figura de cabeza del Dios de las Tormentas rodeada por posibles almenas. Tetitla. Cuarto 19. Murales 1-5. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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.



[Lámina 414. Redibujado por T Valdez, según Browder (2005: 317).]

Pese a que hay distintas configuraciones en las imágenes de templos teotihuacanos en la plástica bidimensional, por lo general estas comparten el elemento almenado que caracteriza al frontón. Una excepción es la imagen del templo que se 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.



[Lámina 415. Figura de ave con pico goteante. Tetitla. Pórtico 25. Mural 6. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 290).]

Como se vio, la imagen del edificio en Tetitla aparece pintada en varios contextos plásticos:

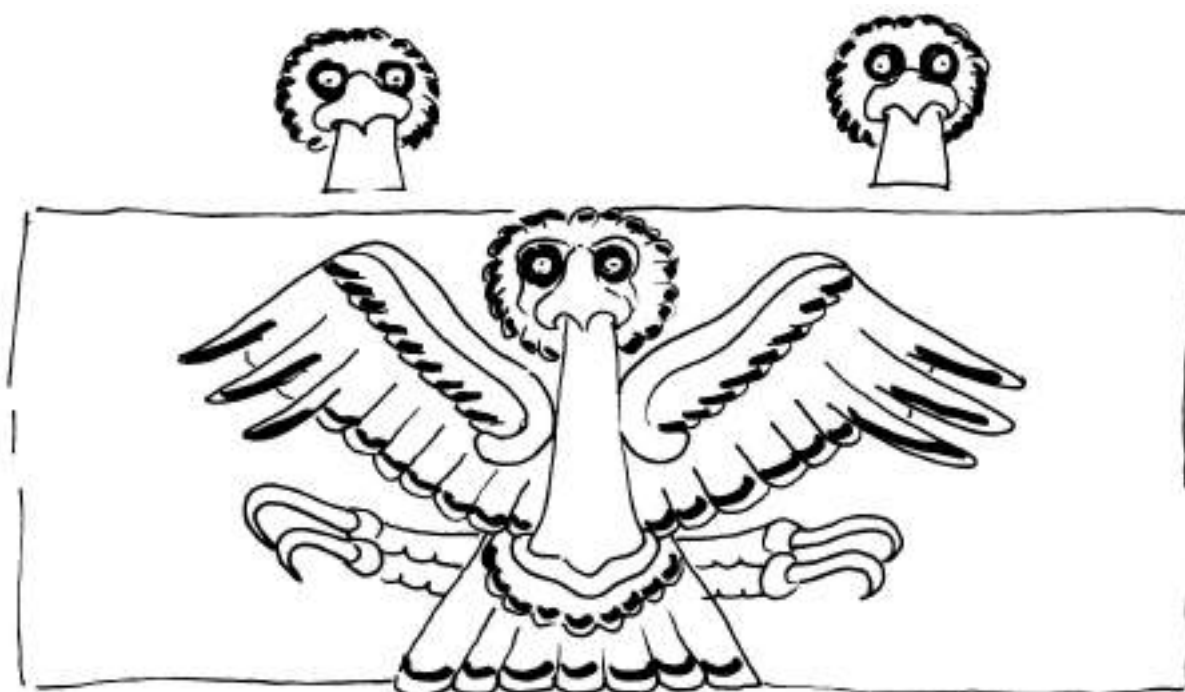
1. Como partícipe de una escena de peregrinación y culto: Corredor 12.
2. Como entorno locativo del Dios de la Tormenta: Cuarto 19.
3. Como posible elemento focal de la composición: Pórtico 4.
4. Como elemento calificado por un posible grafema superpuesto: Patio 8.
5. Como elemento que contextualiza 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.



[Lámina 416. Figura de ave rodeada por cabezas de aves. Tetitla. Pórtico 25. Mural 2. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 referirían a locaciones distintas.

Las figuras o grafemas variables son una posible antorcha, un signo compuesto por volutas, la figura de una flor de perfil y 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, al Dios de las Tormentas, una boca flamígera y el Jaguar 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 que dirigió en Tetitla. Las piezas que se presentan completas probablemente procedían de entierros u ofrendas (Séjourné, 1966b: 218). A continuación se presentan imágenes de vasijas de cerámica halladas posiblemente en dicho conjunto arquitectónico durante estas excavaciones. Varias de las láminas que se reproducen fueron publicadas en distintos catálogos elaborados y su procedencia resulta confusa.

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 (2003: 304) 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/.



[Lámina 417. Figura interpretada como Dragón Barbado. Fotografía cortesía de R. Cabrera.]

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 elite.

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 cuyo dibujo se representa en la lámina 300 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).

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?).

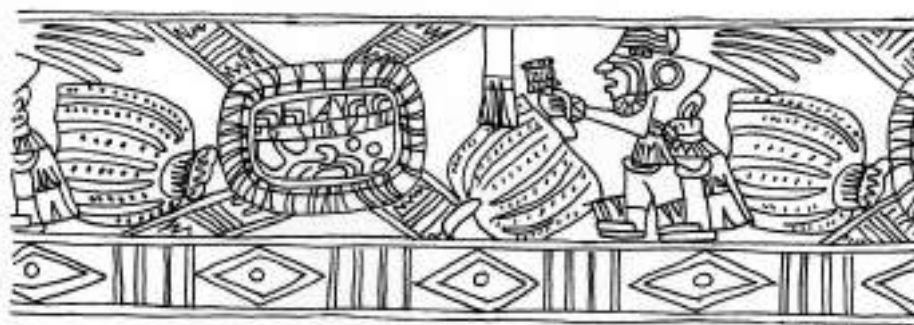
Grafema antepuesto a ofrendante GC? (L 99 HAND A 1986 + L 30 BUNDLE 1986)

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 (2011) explica que “nació de una calabaza”.



[Lámina 418. Escena de personaje con sonaja. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966b, 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 del “Ojo de Reptil”, que se observan en la parte inferior del compuesto, fueron muy cercanos. El signo “Ojo de Reptil” posiblemente contiene un numeral 2 entre sus componentes. Langley (1986: 169) considera que posiblemente el *Panel Cluster* fue un registro de algún tipo de periodo o ciclo. 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.

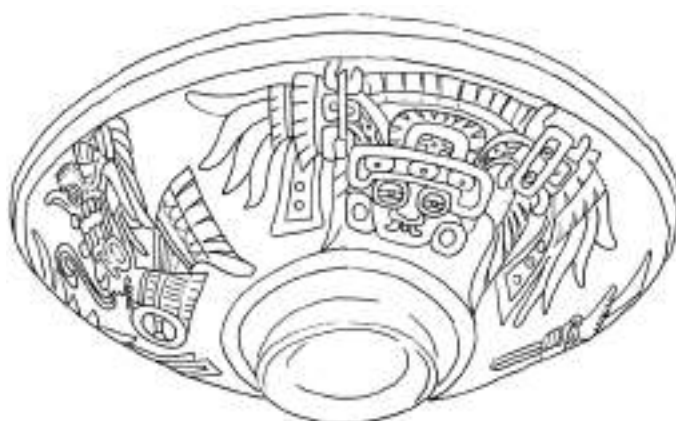
Posibles grafemas en la vasija:

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.



[Lámina 419. Plato con composición alterna. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, 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, tiene una composición recurrente en las vasijas de cerámica teotihuacana. Se trata de un rostro antropomorfo de perfil sobrepuesto a un cartucho con posibles grafemas.



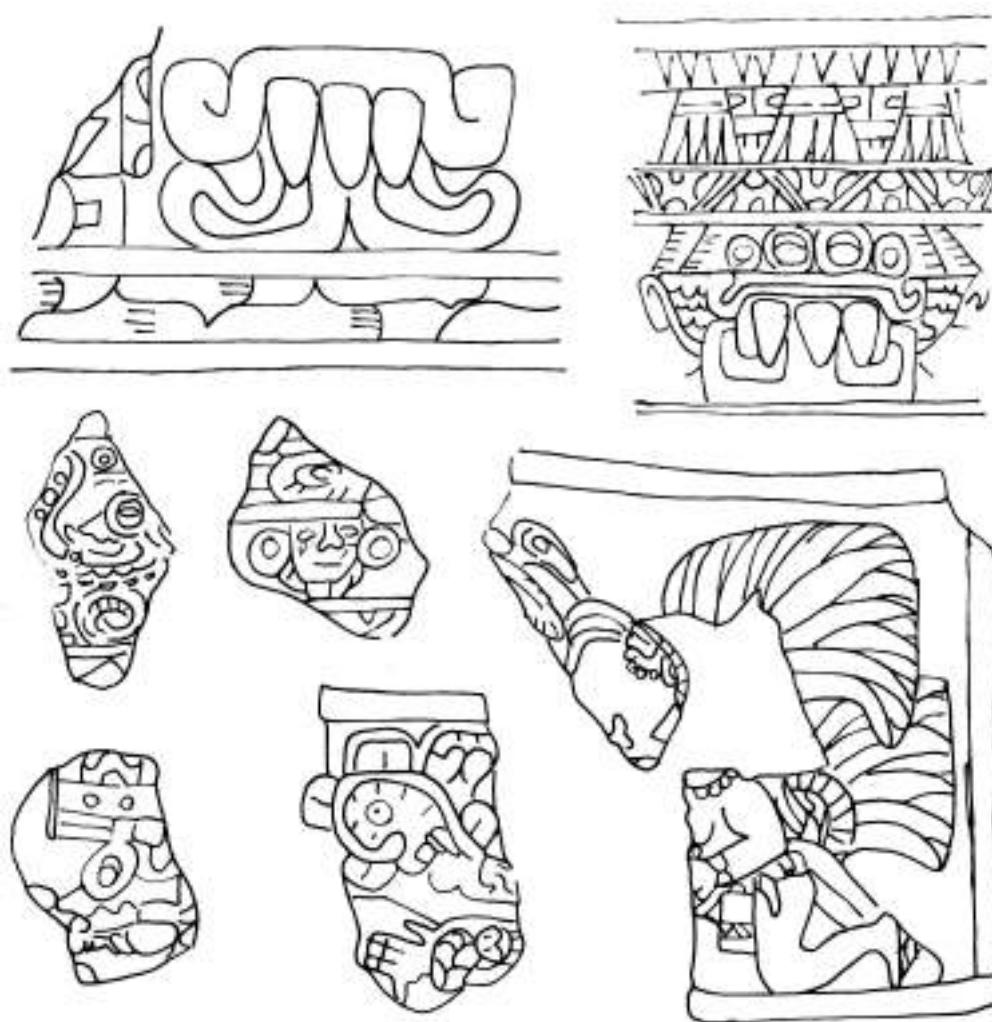
[Lámina 420. Vasija con perfil. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, fig. 133).]

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



[Lámina 421. Imágenes relacionadas con el Dios de las tormentas. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, fig. 41).]

En esta imagen 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.

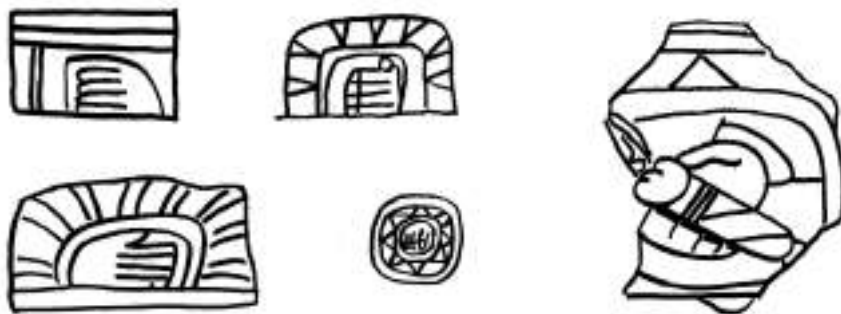


[Lámina 422. Escena sobre vasija. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, fig. 37).

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).



[Lámina 423. Fragmentos de cerámica con figuras de manos sobre escudos. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, 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 se integran en posibles imágenes locativas como cuevas o “umbrales”: a, j; como parte de los atributos distintivos de la imagen del lugar (Miller y Taube, 1997: 56-57).



[Lámina 424. Figuras de estrellas. Redibujado por T. Valdez según Séjourné (1966b, fig. 45).]



[Lámina 425. Cartucho con estrella. Redibujado por T. Valdez según Séjourné (1966b, fig. 66).]

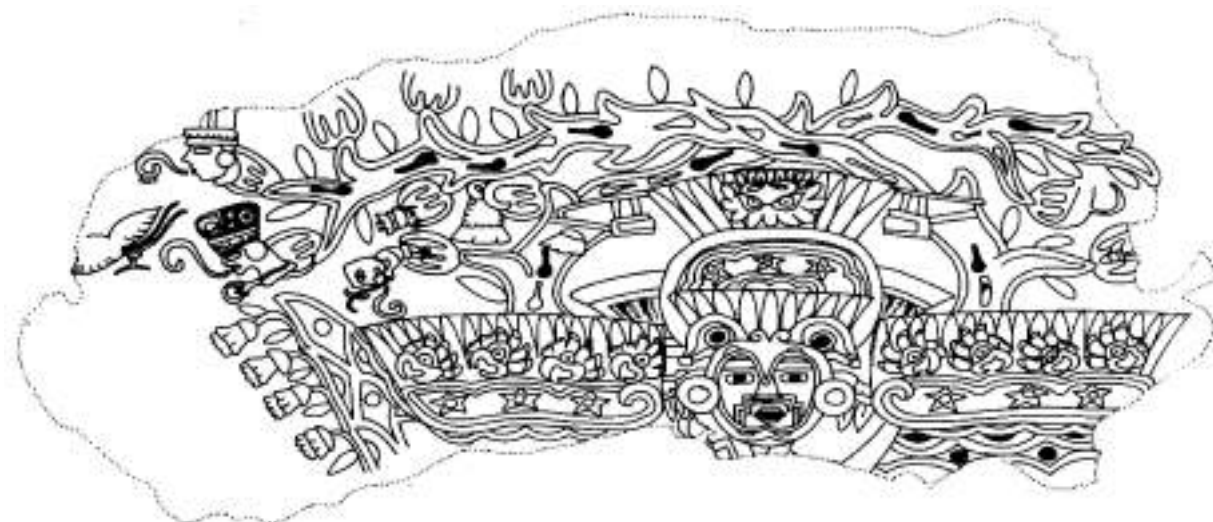
Algunas imágenes de la estrella se presentan en cartuchos. Los posibles contextos temáticos en los cuales aparece son referencias antroponímicas, topográficas y toponimos.

Vasija con la imagen de una cabeza de ave frontal

La imagen de la 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.



[Lámina 426. Vasija con figura de ave. Redibujado por T. Valdez según Séjourné (1966b, fig. 42).]



[Lámina 427. Mural con figura de Hombre-pájaro. Conjunto del Sol. Cuarto 12. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 68).]

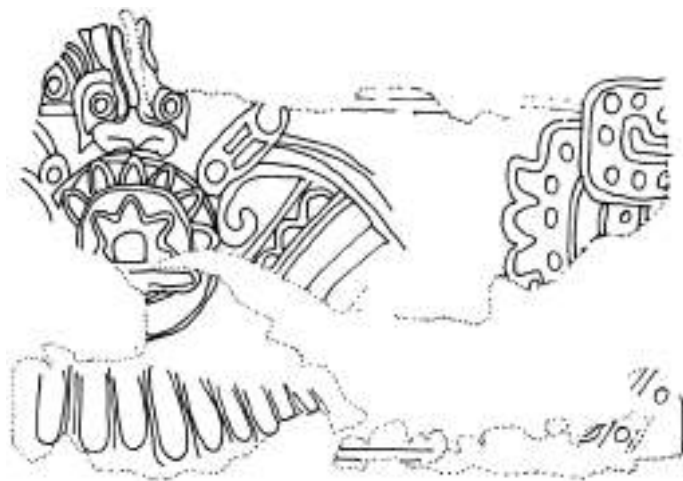
Una de las muestras de la plástica en la cual aparece el ave frontal cuya cabeza es muy similar a la imagen prototípica que propone Langley como signo de notación, está pintada en el Conjunto del Sol. Helmke y Nielsen (en prensa), han asociado esta imagen con un mito pan-mesoamericano, en el cual un ave celeste es abatida por héroes culturales. 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”.



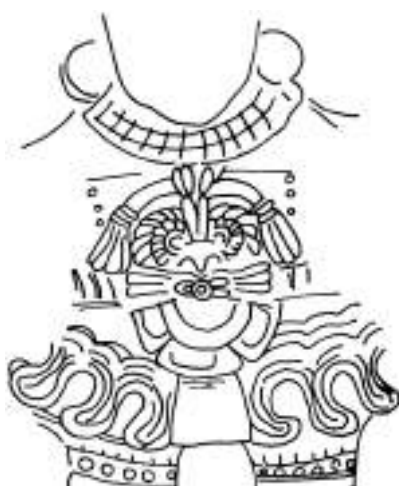
[Lámina 428. Redibujado por T. Valdez, según Langley (1986).]

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.



[Lámina 429. Mural con figura de ave con escudo y dardos. Conjunto del Sol. Cuarto 17. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 (en prensa), 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”.



[Lámina 430. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, figura V.24).]

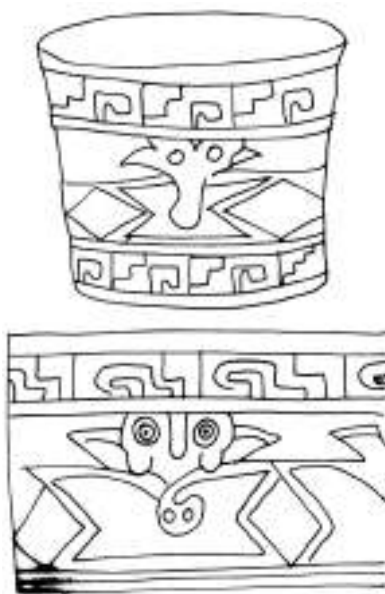
Dada la abundancia de imágenes de cabezas de aves frontales en el *corpus*, es posible considerar que, tal y como sucede con algunas imágenes diagnósticas del Dios de las Tormentas, un personaje identificado por medio de la imagen de un ave frontal, era referido por medio de un grafema que representaba 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.



[Lámina 431. Vasija con figuras de aves y grecas escalonadas. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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.



[Lámina 432. Motivos de aves en un mural de Totometla. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 la 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.

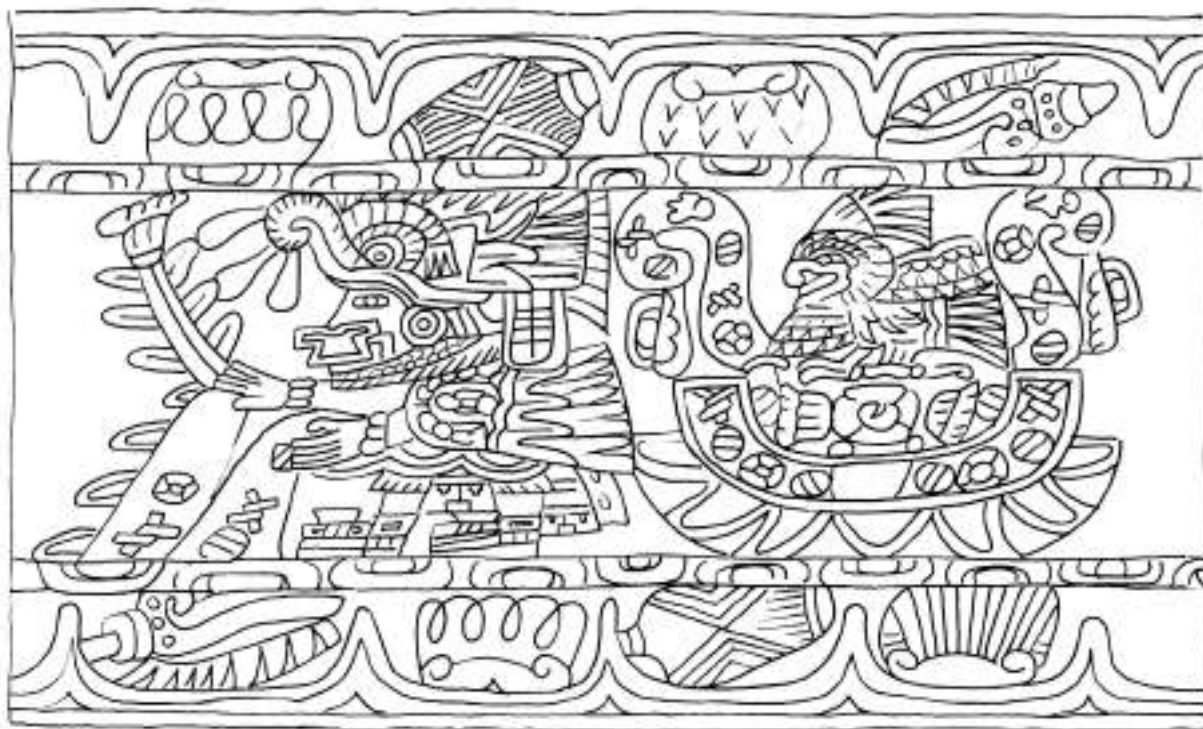


[Lámina 433. Tapadera con figuras de ave y cuchillo en un recipiente. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, fig. 48).]

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 (1966 b: 218) sólo especifica que esta vasija en particular procede de un entierro u ofrenda. De nuevo aparece la imagen del ave sobre un pedestal, ahora en el contexto de una composición ambigua.

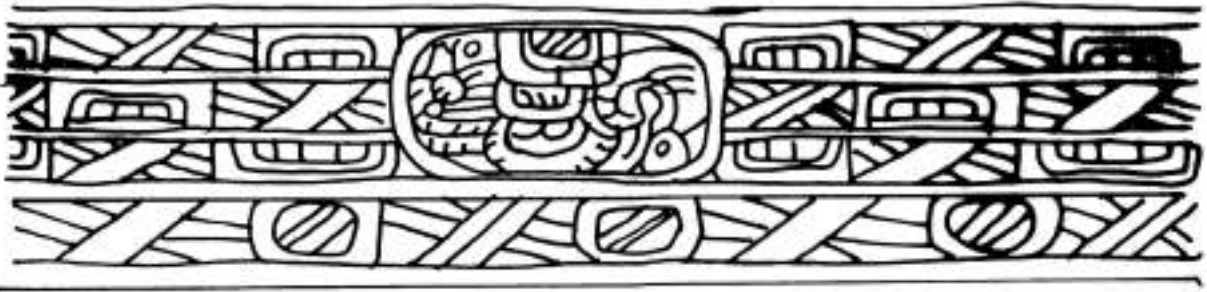


[Lámina 434. Escena de ofrenda en una vasija. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, fig. 38).]

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 esta: “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 que aparece en Atetelcodele elemento identificado por Langley como *Core Cluster*, tiene entre sus componentes un signo con bandas diagonales marcando imágenes de cánidos en procesión y posibles topónimos. Las bandas diagonales también aparecen en la cerámica de Tetitla cuyos motivos se consideran de estilo maya, como puede verse en la lámina que sigue.



[Lámina 435. Fragmento cerámico con bandas diagonales. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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 de ofrenda y sacrificio de aves.

Posible grafema en la vasija funeraria de Tetitla:

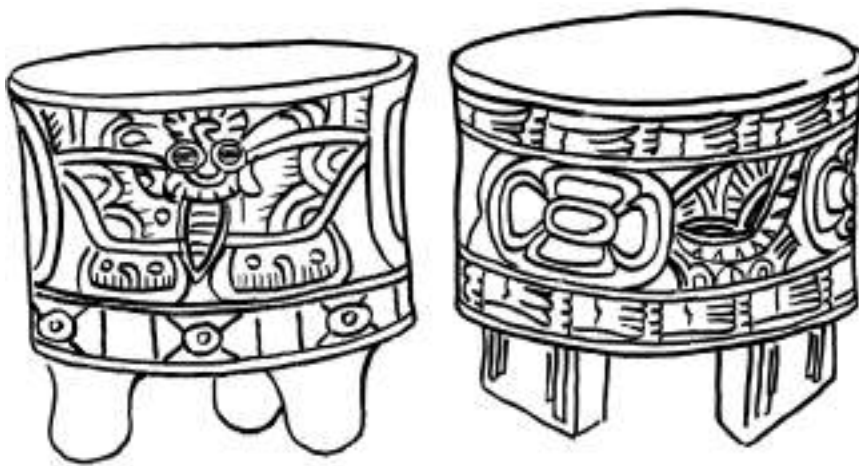
VA GC? (Núm. 2 + -L 160 QUATREFOIL 1986 + -L 18 BIRD 1986 + L 3 ARRAY FEATHER 1986?).

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.



[Lámina 436. Dibujos de dos vasijas con atributos de la mariposa. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, figs. 39 y 46).]

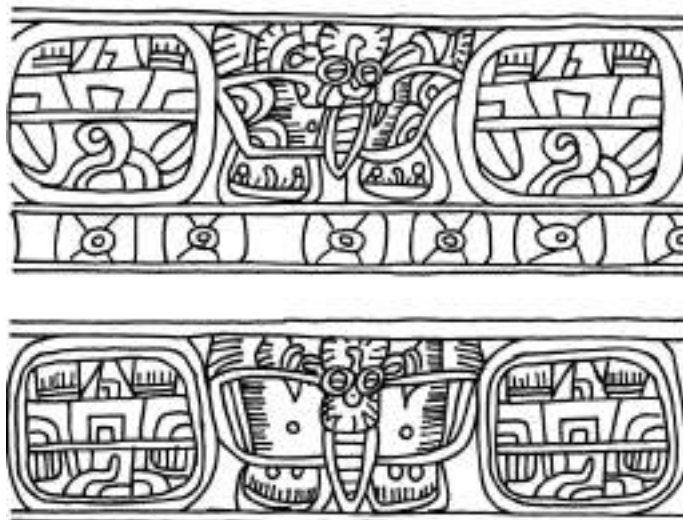
Posibles grafemas en las vasijas:

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.



[Lámina 437. Dibujos de vasijas con mariposas y el signo denominado por Langley (1986) como *Panel Cluster*. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, 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).

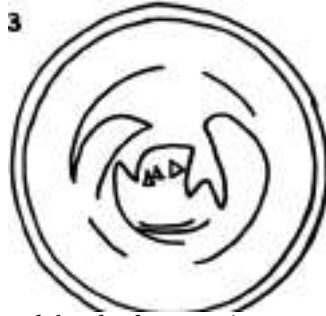
Vasija con posible imagen locativa

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.



[Lámina 438. Vasija con polilobulado. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, 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.



[Lámina 439. Imagen esgrafiada en el fondo de un cajete teotihuacano. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, 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



[Lámina 440. Posible imagen locativa. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b: 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.



[Lámina 441. Vasija con la posible referencia a una montaña y grafemas. Redibujado por Z. Ramos, según (1966b, 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:

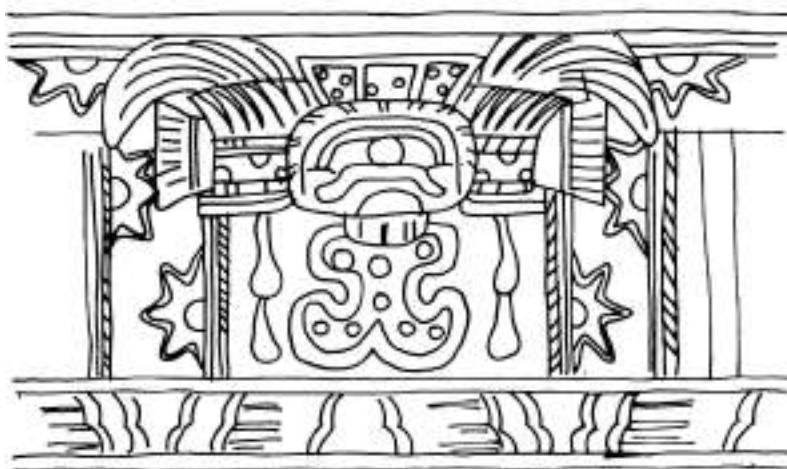
VA Soportes GC (L 211 TR 1986 + L 21 BOW 1986).

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 antes 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.



[Lámina 442. Dibujo de imagen en vasija. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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 la cual nuevamente se presenta la sinécdoque como recurso combinatorio.

Se trata de un elemento que Miller y Taube (1997: 56-57) identifica como un “umbral”, 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.



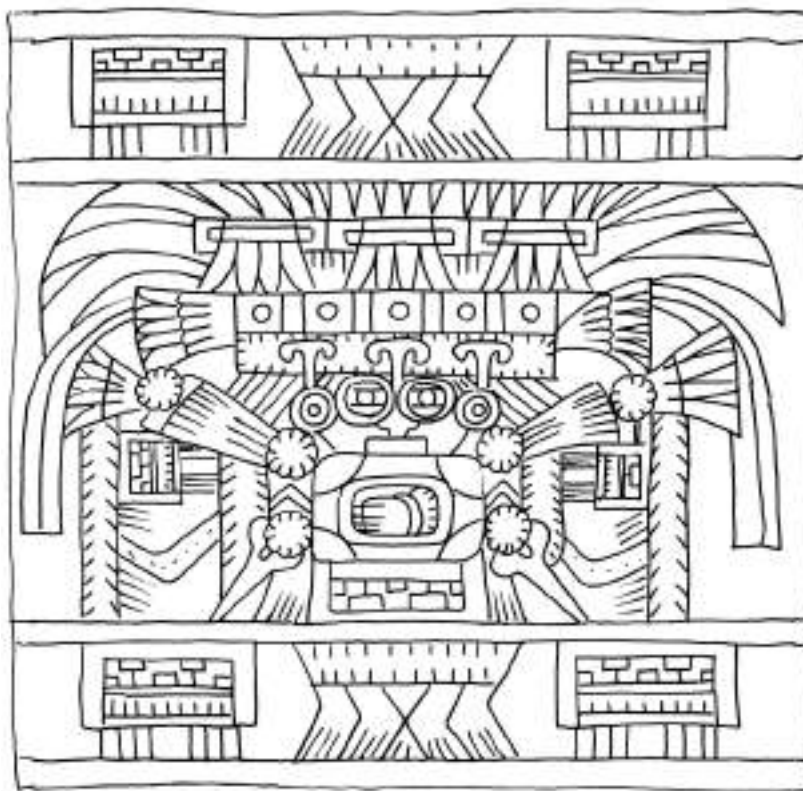
[Lámina 443. Vasija pintada con figura de nariguera. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966b, fig. 78).]

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.



[Lámina 444. Imagen interpretada como referencia a una “Casa de los dardos” teotihuacana. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, 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.



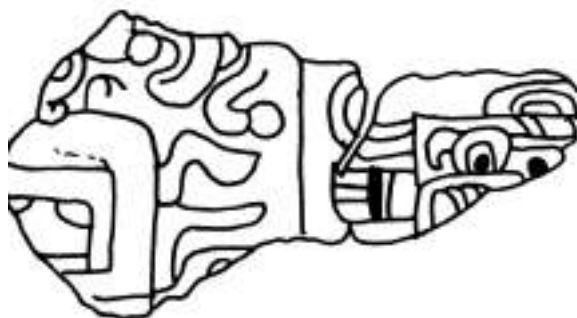
[Lámina 445. Vasija pintada con composición alterna. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1966b, fig. 65).]

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.



[Lámina 446. Dibujos de posibles grafemas sobre varias vasijas. Redibujado por Z. Ramos, según (1966b, fig. 164).]

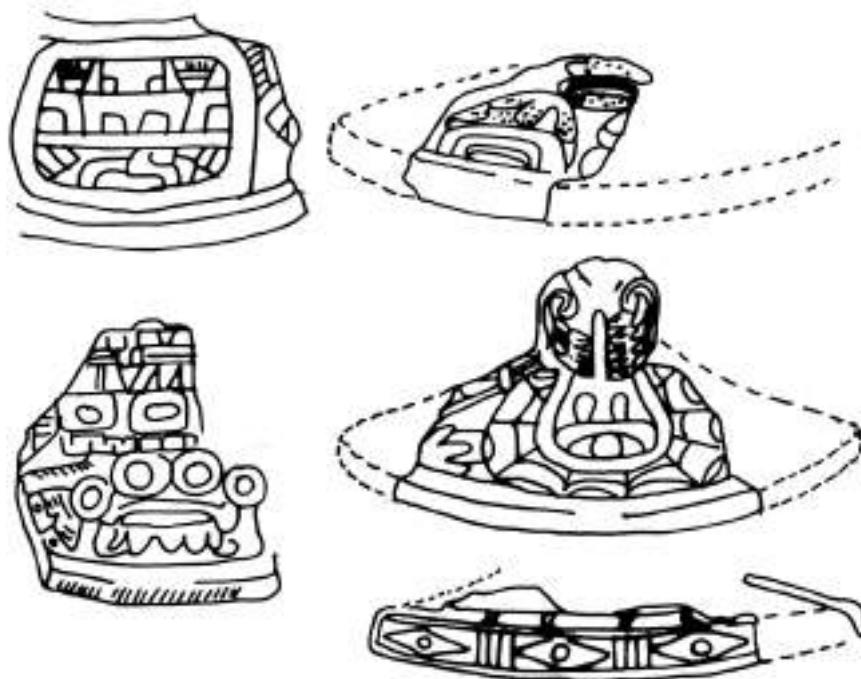
El signo de la derecha pudo representar un nombre personal de tipo calendárico por medio del signo Ojo de Reptil; mientras que el otro signo un título o cargo por medio del signo Borla.

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.



[Lámina 447. Dibujos de varios posibles grafemas sobre piezas de cerámica. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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).

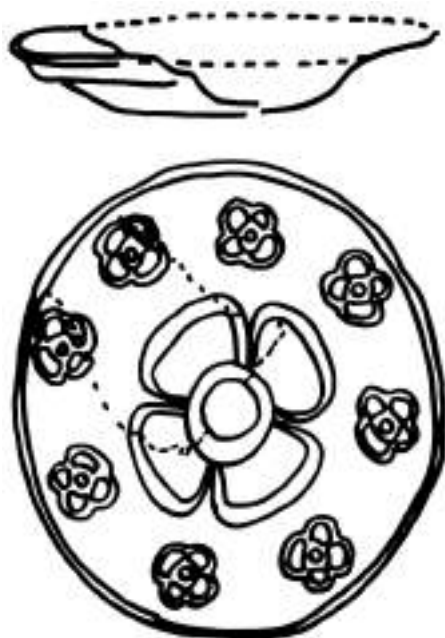
Tapaderas de cerámica sellada con tres asas

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-decora-

tiva, la cual posiblemente calificaba al destinatario o al emisor de la imagen, al contexto de su procedencia o al contenido de la vasija.



[Lámina 448. Posibles grafemas con forma de flor de cuatro pétalos sobre la tapadera de una vasija. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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.



[Lámina 449. Varios posibles grafemas en tapaderas de cerámica. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, 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 (Spence y Rattray, 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.



[Lámina 450. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 172 SALTIRE 1986).



[Lámina 451. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig.136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 172 SALTIRE 1986?).



[Lámina 452. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
(DESCONOCIDO).



[Lámina 453. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD? (-L 51 COBWEB 1986?).



[Lámina 454. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986).



[Lámina 455. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 36 BUTTERFLY 1986?).



[Lámina 456. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GC (Núm. 13 + VB 54 DESCONOCIDO A 2012).



[Lámina 457. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 56 DARTBUTT 1986).



[Lámina 458. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 212 TR A 1986).



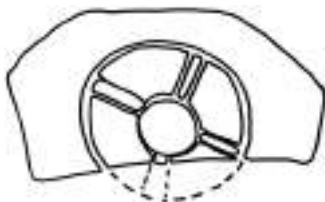
[Lámina 459. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986).



[Lámina 460. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 120 HEAD SERPENT P 1986).



[Lámina 461. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986).



[Lámina 462. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
(DESCONOCIDO).



[Lámina 463. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GC? (L 18 BIRD 2002 + L 237 BEAD 2002).



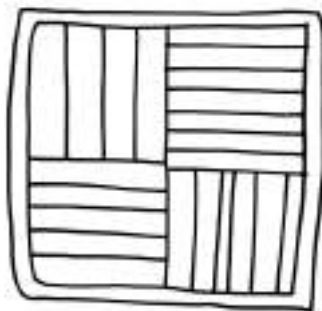
[Lámina 464. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 136).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
(DESCONOCIDO).



[Lámina 465. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 138).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (VB 55 MANTA 2012).



[Lámina 466. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 138).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986).



[Lámina 467. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 138).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 213 TR B 1986).



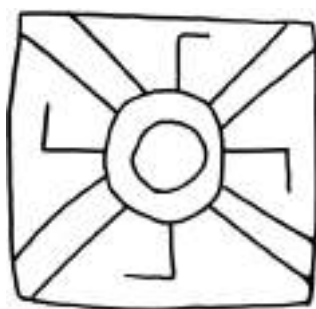
[Lámina 468. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 138).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 126 LATTICE 2002?).



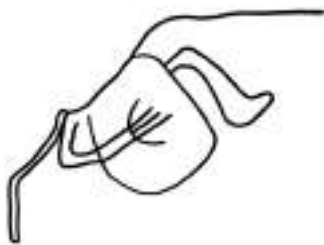
[Lámina 469. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 138).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (L 103 HEAD CANINE 2002?).



[Lámina 470. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. fig. 138).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986).



[Lámina 471. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 138).]

Posible grafema esgrafiado en el fondo de un cajete de cerámica:
(DESCONOCIDO).



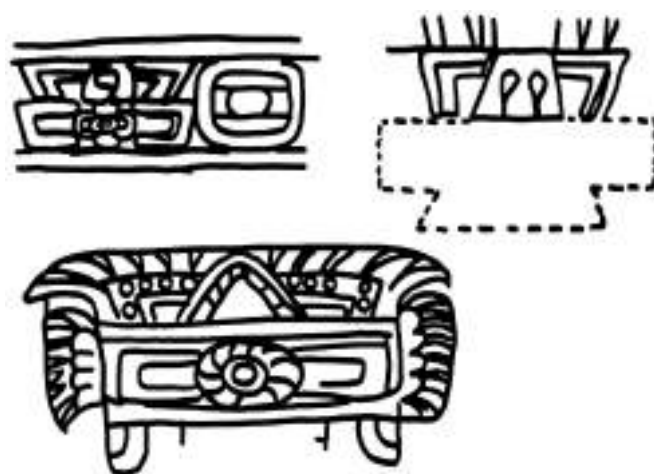
[Lámina 472. Posible grafema. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 138).]

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 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.



[Lámina 473. Figuras del Tocado de Plumas y Triángulo y Trapecio. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 86).]

La primera imagen de la lámina anterior muestra una combinación signica presente sobre los caracoles que Caso (1967: 146) identificó como fechas del calendario teotihuacano; 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, el cual 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 presentan secuencias que incluyen distintos rostros frontales, entre los cuales es posible identificar los rasgos diagnósticos del Dios Viejo.



[Lámina 474. Candeleros con posibles grafemas. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, 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).



[Lámina 475. Candeleros con posibles grafemas. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, 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).

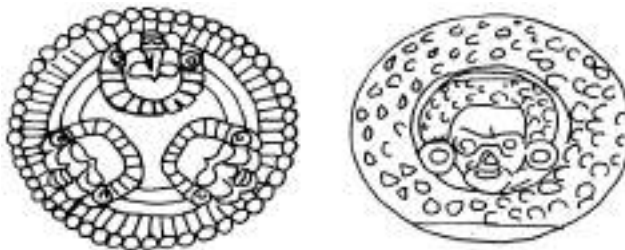
Figurillas

Mayormente, las publicaciones del *corpus* de figurillas teotihuacanas de Séjourné impiden conocer su procedencia precisa; sin embargo, en el catálogo dedicado a la cerámica teotihuacana se muestran algunas figurillas que posiblemente procedan de las excavaciones en Tetitla. 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”.



[Lámina 476. Cabecitas de cerámica con posibles grafemas. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, fig. 15).]

El tocado que el personaje porta sobre la cabeza en la figura f, caracteriza también a las figuras que portarían grafemas directamente sobre la frente. En otros apartados del presente estudio en los cuales se presenta el *corpus* de figurillas publicado por Séjourné, se muestra que diversos motivos en 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 presenta una tapadera de cerámica funeraria en la cual un personaje mofletudo con el tocado tipo diadema, tiene nuevamente los ojos cerrados. Este tipo de figurillas probablemente referían a infantes muertos y ofrendados durante ceremonias especiales, es posible que los grafemas sobre la frente estuvieran determinados por el tipo de ceremonia en la cual se requerían las imágenes.



[Lámina 477. Figuras de cabezas en restos de cerámica. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, 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? (¿?).

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

Los posibles grafemas de Tetitla se presentan sobre soportes inmuebles y portátiles; los primeros son pinturas en los muros de cinco sectores, constituidos por los recintos que rodean a algunos patios:

1. Patio 22 (Pórtico 24). Patio muy pequeño con pórtico pintado con zoomorfos en el piso y estrellas en los muros).
2. Patio 1 (Pórticos 1, 2, 3 y 4). Patio mediano, rodeado por pórticos con varias figuras frontales –Señora del Nopal–, manos dadivosas, ofrendantes ante varias figuras, glifo “Cuatro Elementos” y edificio en cenefa.
3. Patio Principal (Pórtico 11 Cuarto 11, Cuarto 12, Corredor 12 y 12 a, Cuarto 14, Cuarto 16 y Patio 8). Patio muy grande rodeado por pórticos con murales donde figuran “Diosas Verdes”, manos con varios elementos, “Hombre Jaguar ante templo”, discos, manos con gotas, polilobulado, edificio con boca y volutas.
4. Patio 18 (Cuarto 18 y 18 a y Cuarto 19). Patio mediano porticado, tiene murales con conchas y bocas con volutas, Dios de las Tormentas con almena escalonada.
5. Patio 25 (Pórtico 25). Patio pequeño con pórticos donde figuran aves y cánidos.
6. Por otra parte, los soportes portátiles de grafemas son objetos de cerámica con funciones diversas, hay incensarios, tapaderas, vasijas y platos, candeleros y figurillas; algunos objetos proceden de contextos rituales como ofrendas y entierros, pero sus huellas de uso son la evidencia que podría referir a las funciones sociales de esos soportes en distintas situaciones comunicativas. En todos los soportes mencionados se presentan posibles grafemas unitarios y en composiciones mixtas.

Desafortunadamente, no es posible correlacionar los sectores antes mencionados con los posibles grafemas sobre soportes portátiles, debido a las características de su registro arqueológico; también el estudio de las huellas de uso de los objetos con grafemas está pendiente. Muchas veces tampoco es posible establecer con seguridad a qué conjunto arquitectónico per-

tenecen los objetos portátiles del *corpus* asociado con Tetitla, Zacuala y Yayahuala, y cualquier conclusión debe tener en cuenta esta última característica.

Con base en la pintura mural es posible proponer hipótesis acerca de las funciones de los distintos sectores en los cuales se ha dividido a Teititla.

Sector 1. Es enigmática la función de este sector que presenta un pequeño pórtico con el piso pintado con siluetas zoomorfas; estas últimas figuran también en el sector administrativo del presunto centro de barrio de La Ventilla 1992-1994. La función administrativa que se le atribuye a este lugar coincide, en términos generales, con la interpretación de Angulo de Tetitla, pero la imaginería de este lugar específico parece corresponder más con un área cívico-ritual, sobre todo por la presencia de las estrellas en los muros, que remiten a la referencia de ambientes topográficos. Este no sería entonces un lugar donde se administraran bienes y servicios.

Sectores 2 y 3. Parte de la pintura monumental con posibles grafemas que caracteriza a estos sectores, se encuentra relacionada con los temas pintados en sectores administrativo-rituales de distintos conjuntos arquitectónicos de Teotihuacan, lo cual apoyaría también la interpretación de Angulo (1987: 311), según la cual parte de Tetitla tendría “espacio suficiente para efectuar ceremonias de carácter político-religioso”; en este sector pudieron desarrollarse actividades relacionadas con la imaginería de los ofrendantes. Definitivamente se trataría de un sector ritual integrado a un conjunto arquitectónico de tipo administrativo.

Sector 4. Este sector con recintos porticados relativamente amplios distribuidos alrededor de un patio de congregación, sí pudo estar dedicado a la práctica de tipo estrictamente administrativo. Sus murales apoyarían esta hipótesis pues se caracteriza por imágenes con posibles grafemas que remiten a actividades de culto relacionadas con el Dios de las Tormentas, considerado como posible deidad estatal teotihuacana, su relación con la imaginería del poder señalaría la función administrativa que se le atribuye a Tetitla.

Sector 5. En este sector se conservaron imágenes en un pórtico que indicarían una función fundamentalmente ritual de este, por medio de referencias de tipo locativo o incluso toponímico con el valor de /Lugar de las aves/ o /Lugar de las águilas/. El programa narrativo general en el que se inscriben las figuras de aves presenta una oposición entre estas últimas y cánidos, dos figuras relacionadas de distintas maneras con el ritual teotihuacano.

Los espacios arquitectónicos cuya imaginería señalaría un predominio de actividades del ritual, en Tetitla se ubican en estructuras arquitectónicas de tamaño relativamente pequeño, lo cual apoyaría la hipótesis según la cual, este sería un conjunto arquitectónico mayormente dedicado a la vida administrativa y cívico-institucional.

Como se vio, la hipótesis de que el conjunto de Tetitla se especializaba en actividades de tipo administrativo, está apoyada por varias imágenes de la plástica del conjunto, particularmente del sector que rodea al Patio Principal. Allí se encuentran composiciones cuyas estructuras formales y sus temas coinciden con las que se presentan en otros conjuntos arquitectónicos de función administrativa, estos temas son los ofrendantes y los cerros.

Como se ha mencionado en el presente estudio, recientemente se han publicado nuevas interpretaciones de presuntos topónimos gráficos de la pintura monumental de Tetitla. Estas

hipótesis tienen su fundamento en una revisión de las relaciones entre los motivos naturalistas y figurativos de la plástica teotihuacana, y la estructura de los topónimos gráficos de distintas culturas mesoamericanas. Los posibles topónimos no son los únicos tipos de grafemas que caracterizarían a la pintura mural de Tetitla; habría también posibles teónimos y nombres de objetos de culto. Como en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos en los cuales figuran murales con ofrendantes, algunos atributos del vestido y tocado de estos últimos en Tetitla pudieron registrar títulos, cargos, rangos u oficios, incluso puede haber signos de tipo locativo en la parafernalia representada, pero es necesario señalar que la estructura en la cual se presentan los posibles nombres personales de los murales de ofrendantes de Techinantitla no se observa en los de Tetitla, lo cual podría señalar diferente estatus de algunos grupos sociales que ocuparían este último.

En cuanto a los objetos de cerámica que posiblemente proceden de Tetitla, estos presentan posibles grafemas en composiciones con referencias temáticas muy variadas y los valores de estos últimos seguramente estuvieron determinados en alguna medida por el uso para el que cada objeto era destinado. Con esto quiero señalar que a determinados requerimientos sociales corresponderían discursos visuales determinados, pero este es un tipo de investigación que apenas inicia en el ámbito del estudio de la imaginería teotihuacana. A este respecto, es interesante que en ocasiones las imágenes sobre cerámica parecen sustituir las funciones de la plástica monumental, este es el caso de las secuencias de ofrendantes.

En cuanto a los recursos de la retórica visual expresada en distintos medios de la plástica, en las vasijas también se encuentran reducciones de escenas figurativas por medio de la sinécdoque, que incluyen signos de tipo simbólico entre los cuales se encontrarían los grafemas. En las figurillas de cerámica se pueden observar posibles grafemas utilizados de distintas maneras, según la posición que ocupan en el cuerpo y según el tipo de imagen que constituye cada figurilla.

Por otra parte, la expresión por medio de la imagen visual y de la escritura, presupone situaciones comunicativas en las cuales un intercambio de mensajes se realizaría. Algunos aspectos de estas situaciones derivarían de las funciones de los sectores con pintura mural, pero en el tipo de estudios que nos ocupan, los aspectos más específicos de dichas funciones son por lo general evasivos, a menos que se cuente con evidencia de las áreas de actividad. Desafortunadamente estas últimas no fueron registradas en Tetitla y tan sólo pueden hacerse algunos comentarios en torno a las relaciones entre los medios de expresión y los soportes.

Se pueden agregar algunos comentarios al ejemplo de los pisos pintados, cuando se presenta pintura en el piso de un pórtico, esta se concibe como menos permanente que un muro. Las pinturas en el piso de Tetitla se pintaron en un lugar pequeño, en el cual pudo haber poco tránsito y como se mencionó, posiblemente dedicado a actividades del ritual religioso; llama la atención el que no se trate de una composición que singularice al conjunto arquitectónico de Tetitla, sino más bien parece estar acorde con la función de algunos sectores particulares, presentes en más de un conjunto arquitectónico con funciones administrativas. Las pocas personas que accedían a este lugar podían, por principio, establecer correlatos entre Tetitla y el conjunto administrativo de La Ventilla.

Por otra parte, en los pórticos de patios de reunión se encontrarían las composiciones destinadas a un mayor número de espectadores. Como se mencionó, en Tetitla los murales se encuentran en torno a patios y pórticos de diversas dimensiones. Comenzando por 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 visitantes y el tamaño del patio seguramente no era “automática”; el tráfico de cada patio estaría determinado también por las funciones de cada sector de Tetitla.

Se puede proponer, que en los edificios administrativos de Teotihuacan, en los pórticos y cuartos más concurridos, estarían las figuras frontales de ofrendantes, como el Pórtico 11 de Tetitla. Los motivos relacionados con el Dios de las Tormentas en este lugar, se encuentran en un recinto cerrado, por tanto probablemente se destinaban a los ocupantes permanentes del conjunto o a los visitantes específicos.

En términos generales, es posible que los murales en interiores estuvieran dirigidos a espectadores más especializados y capaces de acceder a códigos simbólicos de uso restringido. Esta hipótesis requiere de una sistematización de las relaciones entre murales con grafemas en interiores y exteriores de edificios de tipo administrativo; lo cual excede los límites de la presente investigación, quedando pendiente más por desarrollar. Es posible, sin embargo, adelantar un inventario de murales en interiores y exteriores en Tetitla, muchos presentan posibles grafemas, a simple vista no hay una relación clara entre estos, pero será necesario atender a las características específicas de cada espacio antes de adelantar conclusiones.

Procesos de la función comunicativa del texto

La complejidad de la pintura mural de Tetitla y su presencia en varios niveles constructivos, mismos que no han sido cabalmente comprendidos, coincide con el canon oficial de la imaginería teotihuacana. Esto no sorprende tratándose de un medio de tan complejo manejo como la pintura mural. Todo esto presupone que al parecer, Tetitla no presentó huellas de haberse dedicado a la especialización de la expresión pictórica, y entonces fue pintada por especialistas ajenos al lugar. El agente de la comunicación pictórica correspondería a la de una instancia administrativa centralizada, que controlaría esta expresión plástica, con seguridad una dependencia de un gobierno central.

Angulo (1987: 312) sugiere que mucha de la pintura mural de Tetitla señalaría, mediante recursos emblemáticos, las funciones administrativas específicas de distintos sectores del conjunto arquitectónico. Pero estas “funciones administrativas” presentarían grandes diferencias en el nivel de la imaginería asociada. La pintura mural de este conjunto es compleja, y al parecer presenta varios programas narrativos coordinados, no todos presentan posibles grafemas. Es plausible que la imaginería señale la función de los espacios en los cuales esta se encuentra, sobre todo si se trata de soportes inmuebles, pero en Tetitla esta última, como en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos, presenta además varios niveles y principios de codificación. Uno de estos niveles se expresaría por medio de los grafemas.

No se observa una preferencia por ubicar posibles grafemas en interiores o exteriores, pero esta impresión podría variar ante un estudio más detallado. También es posible señalar que los grafemas se encuentran en la pintura arquitectónica de espacios de diversos tamaños y funciones. Los mensajes codificados de maneras complejas estaban distribuidos por todo el conjunto arquitectónico, aunque las pinturas en las cuales la sinécdoque y los grafemas serían los únicos recursos expresivos, se encontrarían en interiores.

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 concordaría con actividades determinadas. Lo que no es claro es si esos murales estarían dirigidos en general a 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 de estos. Cabe suponer una percepción diferida de los mensajes visuales, según se tratase de un hipotético funcionario administrativo o un rendidor de cuentas.

Por otra parte es necesario subrayar que algunos temas de la pintura mural de Tetitla corresponden de la tradición cultural común a algunos conjuntos arquitectónicos de elite. Aunque hay otros temas que señalan una identidad particular del conjunto arquitectónico que nos ocupa; estos se presentan en los murales con referencias a la cultura maya y a sus prácticas rituales y los grafemas que los acompañan.

Los temas culturales de los murales de Tetitla que tienen correlatos en otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos son las secuencias de ofrendantes, los polilobulados con signos especificadores, el Jaguar Reticulado, los felinos con penachos devorando corazones, el Dios de las Tormentas, las aves y la oposición entre aves y cánidos, las bocas con volutas y las conchas o corazones, las manos como signos discretos en combinaciones diversas, los ambientes acuáticos y el templo como signo discreto.

De acuerdo con los distintos ejes temáticos de la pintura mural de Tetitla, se puede afirmar que al interactuar con la expresión pictórica de este lugar, se actualizarían distintos aspectos de la identidad de los espectadores, por ejemplo: un maya podría leer grafemas que probablemente sólo un muy reducido número de teotihuacanos de otras etnias podrían leer. Un hipotético usuario de instancias administrativas, como un presentador de tributos, tendría una distinta percepción de símbolos visuales impositivos, que un encargado de recolectar y administrar esos bienes. Otro sería el caso de un hipotético estudiante, que recibiría conocimiento formativo a partir de recursos didácticos, entre los cuales figuraría la imagería novedosa.

Posiblemente en algunos casos, la pintura mural tenía una participación en actividades administrativas, ceremoniales o religioso-rituales que involucraban una interacción de los funcionarios; por ejemplo, como un índice de la funcionalidad de determinado sector de Tetitla. Otro caso sería el de imágenes sagradas percibidas como agentes rituales, tal vez fue el caso de las figuras de deidades o entidades de culto, como las llamadas Diosas Verdes o el Dios de las Tormentas.

Trato entre texto y contexto cultural

El tema cultural del llamado Jaguar Reticulado está aún poco esclarecido, algunos autores lo consideran como una deidad. En Tetitla este último aparece como un antropozoomorfo que realiza una actividad ritual. De manera contrastante, en el Conjunto del Sol, ese personaje participa en escenas mitológicas. Lo anterior señala que las funciones administrativas de Tetitla incluirán una ritualidad con énfasis en el comportamiento y que la presencia de murales con escenas mitológicas, relacionadas con el ciclo de actividades del felino reticulado zoomorfo, estarían reservados para otra clase de espectadores, participantes de otro tipo de actividades rituales. En otros casos, distintos rasgos diagnósticos de este personaje muestran que fue el objeto mismo de actividades de culto, como en Teopancazco, donde al parecer su imagen fue sustituida por un grafema. En un mural de la Zona 2, una versión zoomorfa del felino reticulado se presenta rodeado por un par de manos, de una manera que recuerda las imágenes del Cuarto 11 de Tetitla. En los murales de Tetitla se registraron manifestaciones de un culto de elite que tuvo lugar en algunos edificios de la urbe y que aún demanda 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

TT PI GC? (NUM 6 o 7) + (VB 2 ZOO PUNTOS 2012).

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

Objeto de culto TT MU GC (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986, -L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + ¿? – *glifo* Cuatro Elementos de von Winning -).

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:

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

TT MU GC? (L 7 BAG TRILOBAL+ 4 signos?).

Pórtico 4 Mural 1: Imagen de un edificio. Sector indeterminado

TT MU 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.

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 HEADDRESS TASSEL 1986 + L 211 TR 1986 + --L 144 PANACHE FEATHER 1986).

Fragmentos de Mural con el personaje vestido como Jaguar Reticulado frente a un Templo.

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:

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

TT MU GC (L 208 TEMPLE 1986 + -L 136 MOUTH 1986, L 77 FLAME 1986, -L 1 ALMENA 1986).

Sala internacional (Corredor 12 a)

TT MU Cuerpo GD (L 126 LATTICE 2002).

Cuarto 16,: 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.

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.

SHC (-L 1 ALMENA 1986 + Cabeza Dios de las Tormentas frontal).

Pórtico 25 Mural 6 y Mural 2: Posible recurso metonímico, o grafema.

TT MU GD (L 208 TEMPLE 1986).

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.

TT GC (Núm. 4 + VB 21 PERFIL MAYA 2012).

Vasija con escena de ofrendante y secuencias de posibles grafemas

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).

Vasija con personaje con sonaja

VA CEN SHC (GD (L 72 EYE RHOMBOID) + ...

VA GC (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + Panel Cluster).

Plato de cerámica con dos cabezas antropomorfas

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

VA SHC GD (-L 199 SKULL 1986) + GD (-L 202 STAR A 1986) + ...

Varios fragmentos de vasijas con imágenes del Dios de las Tormentas.

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

GD (L 98 HAND 1986).

Vasija con la imagen de una cabeza de ave frontal

VA GD (-L 19 BIRD DORSAL 1986).

Vasija con dos cabezas de ave

VA GD (VB 61 DOS CABEZAS AVE 2012).

Vasija funeraria o de una ofrenda con imagen de ofrendante y ave

VA GC? (Núm. 2 + -L 160 QUATREFOIL 1986 + -L 18 BIRD 1986 + L 3 ARRAY FEATHER 1986?).

Dos vasijas con atributos de la mariposa

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 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

GC (--L 134 MOUNTAIN 1986?) + infijo (?).

Vasija con posible imagen locativa y soportes con Triángulo y Trapecio

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

VA GD (-L 210 TONGUE BIFURCATED).

VA TOC GD? (L 62 EYE 1986).

Vasija con imagen de nariguera en cartucho

VA SHC GD (L 151 PENDANT NOSE C 1986) + ...

Vasija con imágenes de edificios

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

VA SHC GC (L 153 PENDANT NOSE E 1986? + ...) + GD (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986).

Varios signos discretos sobre vasijas

VA SHC (GD (carga 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: CEN SHC (GD (L 72 EYE RHOMBOID 1986).

Tapadera con el motivo de la flor

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?).

Posibles grafemas esgrafiados en los cajetes de Tetitla

VA GD (L 172 SALTIRE 1986).

VA GD (L 172 SALTIRE 1986?).

(DESCONOCIDO).

VA GD? (-L 51 COBWEB 1986?).

VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986).

VA GD (L 36 BUTTERFLY 1986?).

VA GC (Núm. 13 + VB 54 DESCONOCIDO A 2012).

VA GD (L 56 DARTBUTT 1986).

VA GD (L 212 TR A 1986).

VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986).

VA GD (L 120 HEAD SERPENT P 1986).

VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986).

(DESCONOCIDO).
VA GC? (L 18 BIRD 2002 + L 237 BEAD 2002).
(DESCONOCIDO).
VA GD (VB 55 MANTA 2012).
VA GD (L 101 HATCHING FOURWAY 1986).
VA GD (L 213 TR B 1986).
VA GD (L 126 LATTICE 2002?).
VA GD (L 103 HEAD CANINE 2002?).
VA GD (-L 161 QUATREFOIL C 1986).
(DESCONOCIDO).
VA GD (L 181 SCROLL SOUND C 1986).

Fragmentos de vasijas de cerámica con la imagen del Triángulo y el Trapecio

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

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).
SHC (-L 160 QUATREFOIL 1986).
GD (CRUZ).
GD (L 126 LATTICE 2002?).
GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986).

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? (¿?).

VIII

ATETELCO

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). Su estudio arqueológico inició en la primera mitad del siglo XX y, a la fecha, se ha develado la mayor parte de su área, aproximadamente 3260 m². Las excavaciones arqueológicas fueron iniciadas en 1945 por Pedro Armillas, en la sección conocida como Patio Rojo, al centro del conjunto (Cabrera, 2011: 3). 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 Rubén Cabrera señala 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 Cabrera. Séjourné, en esa ocasión, tuvo oportunidad de excavar el sector noreste del conjunto; no ha habido publicaciones de estas excavaciones, ni los materiales, ni los edificios han sido estudiados (Cabrera, 2011: 1-17).

Después de los trabajos de Séjourné, hubo varios hallazgos en Atetelco realizados durante trabajos de rescate, restauración y acondicionamiento (Cabrera, 2011: 9-12: 12). Entre 1997 y 1998, el sector sureste del conjunto arquitectónico fue excavado por 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. Estos últimos proceden del Patio Blanco, el Patio Pintado, la Plaza Norte y de la sección sureste (Cabrera y Gómez, 1998; Cabrera, 1995b: XXVIII; 2002: 140).

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: 5, 12). 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, 1995b: XXVIII). Es necesario cotejar estos fechamientos con los hallazgos 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: 12).



[Lámina 478. Plano modificado por T. Valdez a partir de un original elaborado por Mijaely Castañón.]

La secuencia cronológica de pintura mural de Atetelco fue estudiada con base en los criterios de datación de distintas disciplinas. Además de los estudios de Cabrera, se ocuparon de la periodización de los restos materiales procedentes de Atetelco, Carlos Margain, Rémy Bastián, 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 en los muros representan para Cabrera (1995b: XXVIII), un indicador de “una actividad militar desde épocas muy tempranas” en el conjunto arquitectónico de Atetelco.



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.

[Lámina 479. Dibujo cortesía de R. Cabrera (2011: 3).]

Atetelco es uno de los mayores conjuntos arquitectónicos de la urbe. Su área fue ampliada hacia el sureste, donde se encontraron habitaciones con funciones domésticas (Cabrera, 2011: 14). Al parecer, Atetelco estuvo relacionado con actividades de grupos militares.

ESPECIALIZACIÓN DEL CONJUNTO

Con base en una interpretación temática en la pintura mural del conjunto, R. Cabrera (2002: 159) considera que Atetelco “desempeñó una actividad más intensa en el campo al servicio de la guerra y de la militarización”, y sostiene que la estratigrafía y la pintura mural indican que la actividad militar se mantuvo desde épocas tempranas.

CLASE COMPOSITIVA. INTERPRETACIONES

Patio Blanco

R. Cabrera señala que el Patio Blanco contiene los murales más antiguos excavados a la fecha en Atetelco. Ese sector se ubica en el 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 sostenido la argumentación de varias hipótesis, que proponen que organizaciones militares conformaban la estructura del gobierno teotihuacano (Millon, 1988c; Sugiyama, 2002; Cabrera, 2002; Headrick, 2007).

En la parte baja de los muros de los pórticos del Patio Blanco se pintaron secuencias de coyotes, de sacerdotes y de jaguares que alternan con coyotes; estos personajes no se encuentran en actitud de ofrendar algo, sólo presentan motivos idénticos, que muestran sus rasgos comunes y distintivos. Las escenas de procesión están rodeadas por bordes en los cuales hay figuras que se superponen 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 la parte superior del muro, se insertaron imágenes antropomorfas que han despertado el interés de varios investigadores, en parte debido al lugar 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. Allí se encuentran las imágenes repetidas de un personaje lujosamente ataviado, con una trompeta de caracol y un “báculo o bastón de mando”. El personaje fue identificado tempranamente por Séjourné como *Quetzalcóatl* (Séjourné, 1956: 145), pero como se verá más adelante hay otras interpretaciones. La reconstrucción de los murales de Atetelco señala que figuras con los mismos atributos se pintaron en el Patio Pintado, de 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.

En los pórticos Sur y Norte del Patio Blanco, 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: 96). 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, este 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 (1973: 164), dominaban los motivos acuáticos.

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 imagería 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 imagería “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 imagería de la pintura monumental de este sector no se 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 hizo referencia a atributos humanos por medio de las imágenes de animales, sin más atributos agregados al cuerpo que unos tocados con penachos.

Sector Sureste de Atetelco

Continúan actualmente los estudios arqueológicos en este sector, dirigidos por el arqueólogo Rubén Cabrera (2011), quien recientemente publicó dibujos y estudios de la pintura mural.

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 (2011) 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. 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 elaboradas con 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 encontrarse 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 forman 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.



[Lámina 480. Atetelco. Patio Blanco. Corredor 1. Redibujado por T. Valdez, según B.de la Fuente (1995: 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.



[Lámina 481. Dibujo de sello. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966a, fig. 138).]

Entre los sellos de cerámica publicados por Séjourné (1966a), 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 (1995d) hacia los años 300 y 400 d.C.;¹ R. Millon (1988a) los sitúa en la fase Metepec, mientras que Lombardo (1995) los ubica en la cuarta fase estilística, en la fase Xolalpan, de 450 a 700 d. C.

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).



[Lámina 482. Mural con escena de sacrificio y huellas de pies. Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Redibujado por F. Martínez, según A. Villagra (1971: 146).]

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

¹ Este fechamiento corresponde a la primera mitad de la fase Xolalpan, según la nueva cronología propuesta por Beramendi *et al.* (2008).

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:

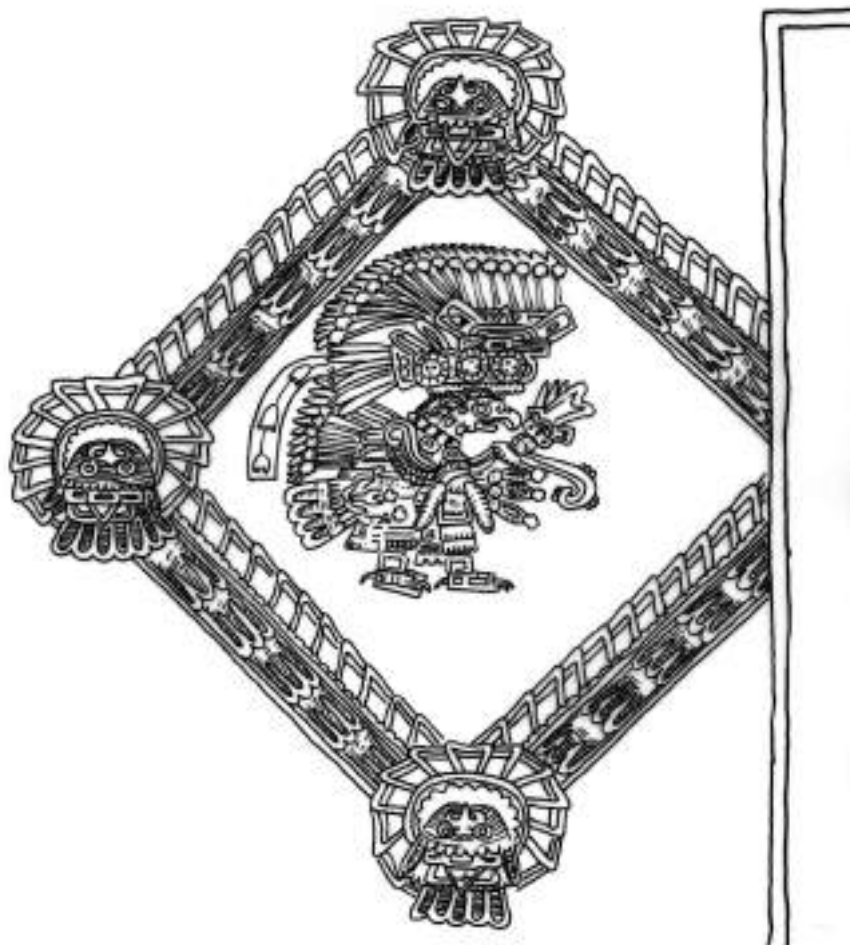
AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986).

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 a 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.



[Lámina 483. Mural con figura antropozoomorfa con rasgos de ave. Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 de este motivo.

Posibles grafemas pintados en la parte alta del muro del Templo Norte del Patio Blanco:

AT MU Reticula 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).

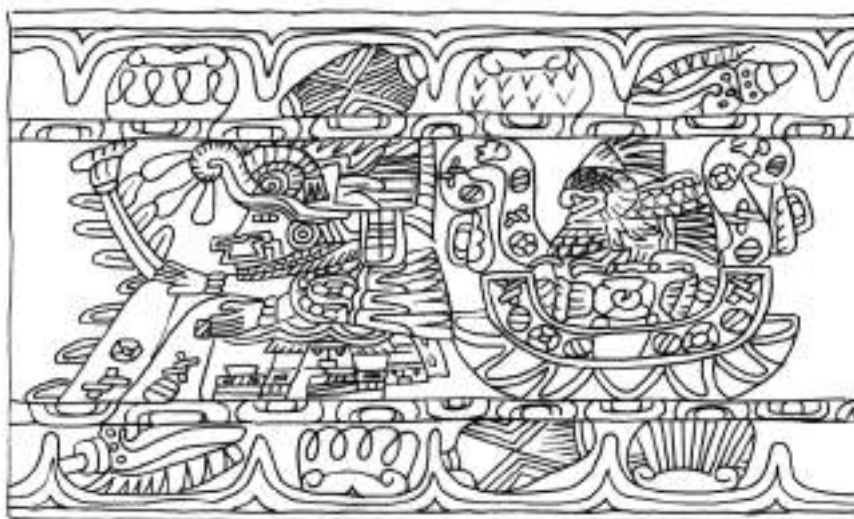
En el Mural 3 del mismo pórtico, hay imágenes antropomorfas inscritas en los vanos que forman la retícula. Antepuestas a estas se pintaron imágenes de aves y gotas. La posición compositiva de las últimas podría indicar que se trata de grafemas, aunque es necesario considerar una interpretación como escenas compuestas según un principio de coherencia icónica, en las cuales se pintó a un personaje armado que con un objeto largo golpea un ave, una posible escena de sacrificio de pájaros que fue una actividad ritual 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.



[Lámina 484. Mural con posibles episodios de sacrificio de aves. Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 224).]



[Lámina 485. Vasija con posible episodio a sacrificio de aves. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b, fig. 48).]



[Lámina 486. Escena ritual con presencia de ave. Redibujado por F. Martínez, según Séjourné (1966b, fig. 38).]

En cuanto a las imágenes que se encuentran en los cruces de la retícula, me parece , que 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 superponen 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 que se rodea de posibles conchas que envuelven la forma del cartucho.



[Lámina 487. Cenefa o marco de mural con figura de cánido emplumado. Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Pórtico 3. Redibujado por M. Ferreira, según A. Villagra (1971:145).]

Debido a la coherencia entre las imágenes de tocados, es posible que el zoomorfo de la cenefa, aluda a las imágenes de coyotes pintados 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 trata 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.



[Lámina 488. Cenefa o marco de mural con franja con figuras de Quincunce, cuchillos con corazones y piel de cánido. Zacuala Patios Plataforma 1. Murales 2-3. Redibujado por T. Valdez, según Miller (1973).]

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 estos, 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 (2007: 27-28), 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. 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 (2002: 144) encuentra que en estas figuras se combinan atributos de dios, gobernante, sacerdote y guerrero.

Templo Este. Parte baja del muro



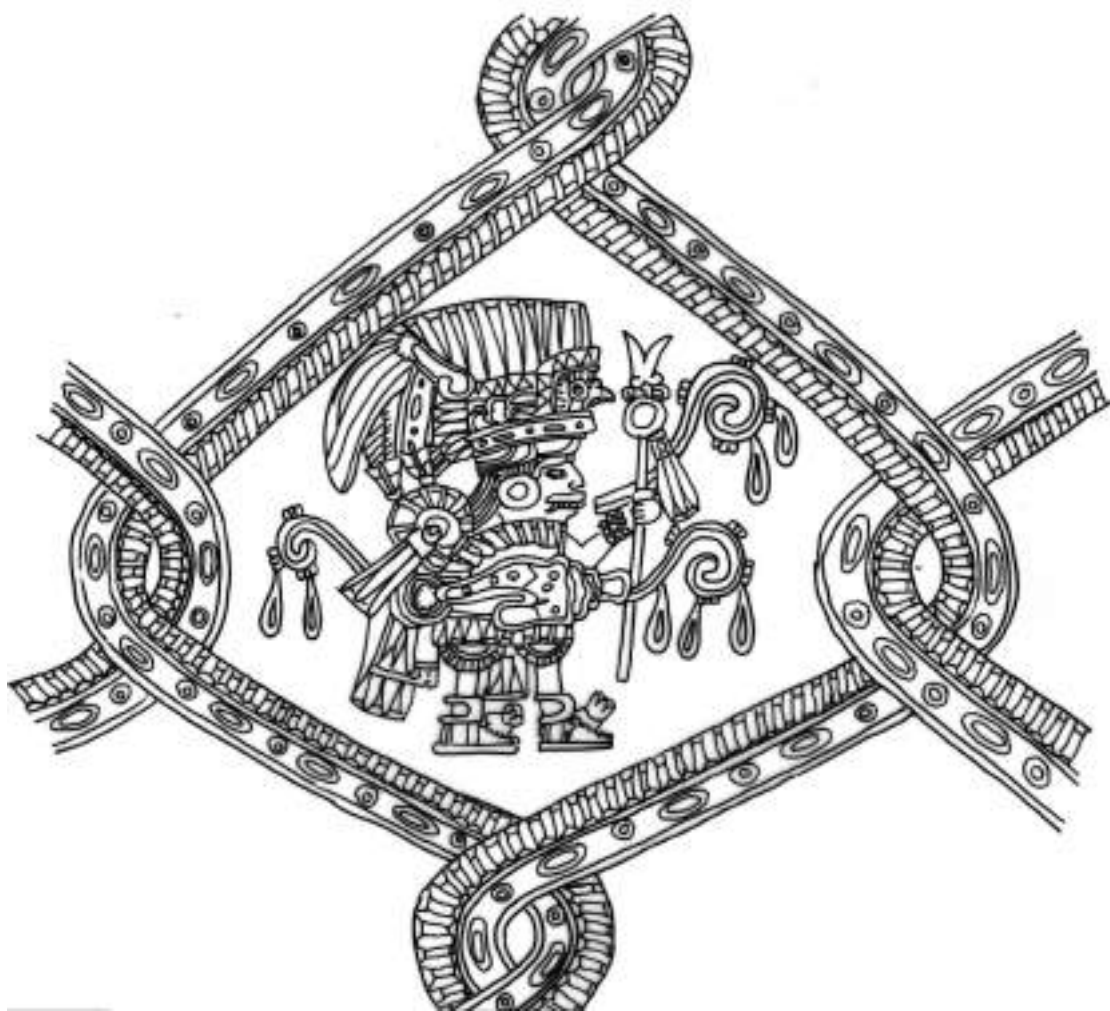
[Lámina 489. Mural en el cual alternan dos zoomorfos. Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1962: 78).]

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 a 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.



[Lámina 490. Figura antropomorfa con cetro. Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1962: 57).]

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 imagerie del árbol, posicionándose a sí mismos como árboles y portando pájaros en sus tocados (Headrick, 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 Soly 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 una figurilla de cerámica procedente de las excavaciones de Séjourné, que presenta un pectoral con elementos con forma de cabeza de ave, antenas, un nudo y una flor.

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 (Headrick, 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 este. 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.

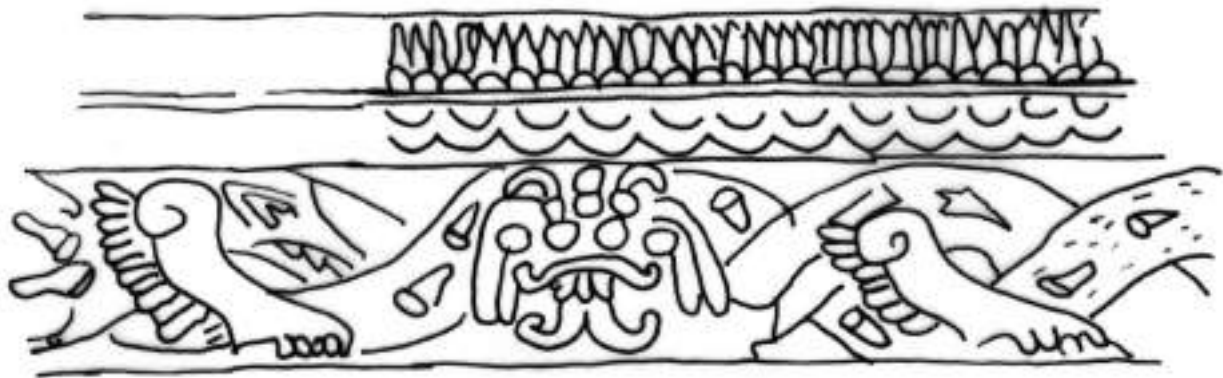
Cabrera señala que la imagen de la lechuza pintada en las intersecciones de la retícula del Pórtico 1 y del Pórtico 3, se relaciona con un “grupo dinástico” y con un “culto guerrero”; mientras que la imagen de la trompeta de caracol se relaciona con el militarismo y la autoridad. El arqueólogo se basa en la evidencia de documentos que muestran imágenes de “reyes aztecas” que ordenan ataques guerreros mediante trompetas de caracol (Cabrera, 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, este 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.



[Lámina 491. Cenefa o marco de mural con máscara del dios de las Tormentas y motivos relacionados con el sacrificio y con animales. Atetelco. Patio Blanco. Templo Este. Pórtico 2. Dibujo según Cabrera (2002: 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).

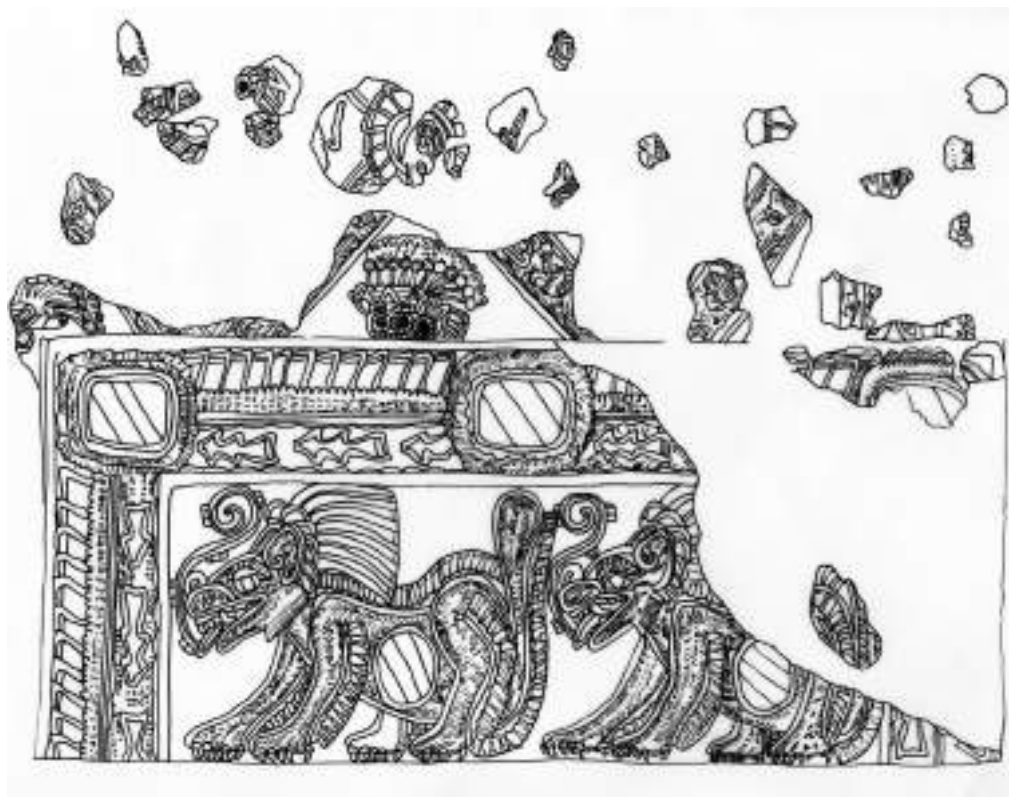
Una imagen identificada como una serpiente con cabeza de coyote enmarca el vano de la entrada del Pórtico 2 (Cabrera, 2002: 146). No porta grafemas.

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 (1995 d: 204-205) 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. Se trata de una identificación naturalista que constituye un apoyo para la interpretación de la temática general del mural como castrense.



[Lámina 492. Dibujo de mural con figuras de cánidos. Atetelco. Patio Blanco. Templo Sur. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 (2002: 147) como “caballeros coyote”.

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).



[Lámina 493. Antropozoomorfo con lanzadardos. Atetelco. Patio Blanco. Templo Sur. Redibujado por M. Ferreira según A. Villagra (1971).]

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).

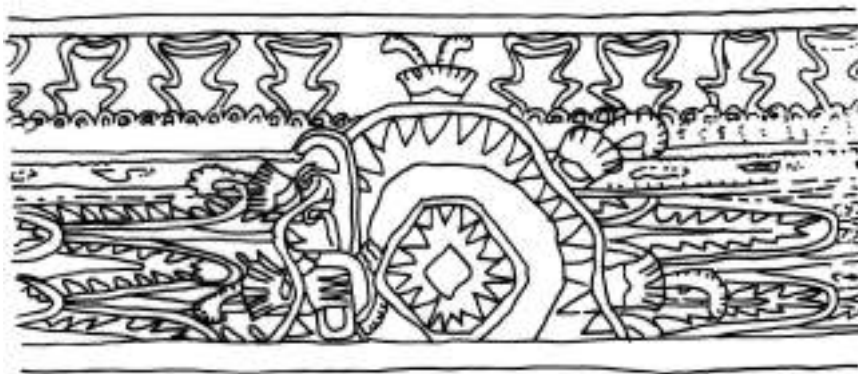
Esta imagen de una cabeza zoomorfa está inscrita en el signo

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, 1995d: 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.



[Lámina 494. Composición con figuras de cuchillos y espinas, una tira de piel de cánido, una posible montaña florida con una mano. Redibujado por M. Segura según A. Villagra (1971).]

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 (2006) ha sugerido que un lugar llamado “montaña florida”, fue culturalmente relevante a nivel panmesoamericano; 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:

2 Nielsen (2006: 3-4) propone que signos con configuración semejante tuvieron el valor de topónimos en algunos contextos plásticos.

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.

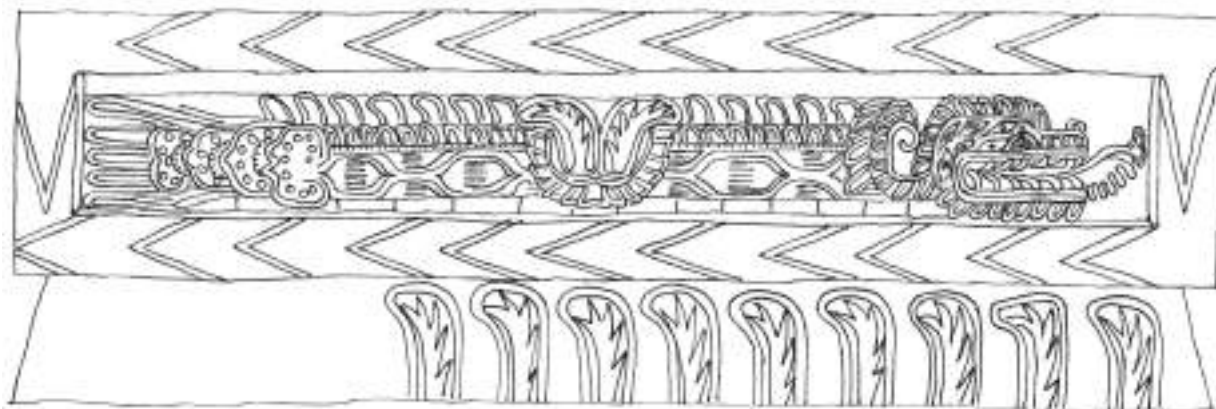
En un trabajo de reciente publicación, Helmke y Nielsen (en prensa), abundan sobre el topónimo que identifican en el Patio Blanco, el cual se compone de un signo con el valor de / montaña/, y un signo que indicaría materialidad, conformado por los elementos aserrados, además de un calificativo que tendría el valor de /Tlaloc/.

Patio Pintado. Posible 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, 1995d: 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.



[Lámina 495. Pintura sobre edificio. Atetelco. Patio Pintado. Basamento Norte. Fachada principal. Reconstrucción de Santos Villasánchez. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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”.

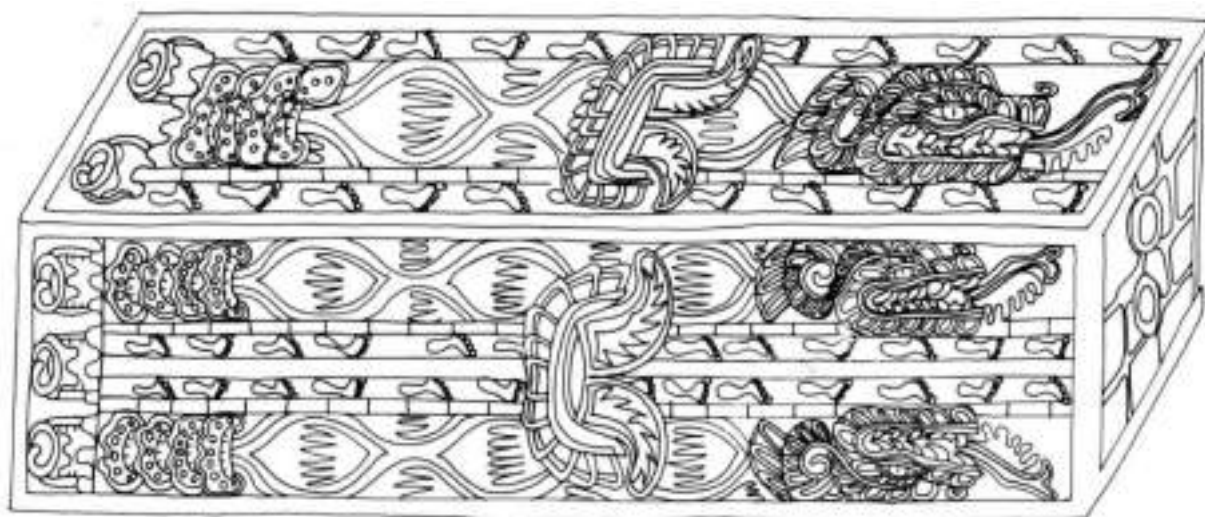
Posiblemente se trate de un grafema:

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 (2002: 152), es indicador de que en Teotihuacan se llevaban a cabo “expediciones guerreras”.

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.



[Lámina 496. Pintura sobre pilastra con ofidios y cuchillos. Atetelco. Patio Pintado. Pórtico 2. Pilastras. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973).]

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

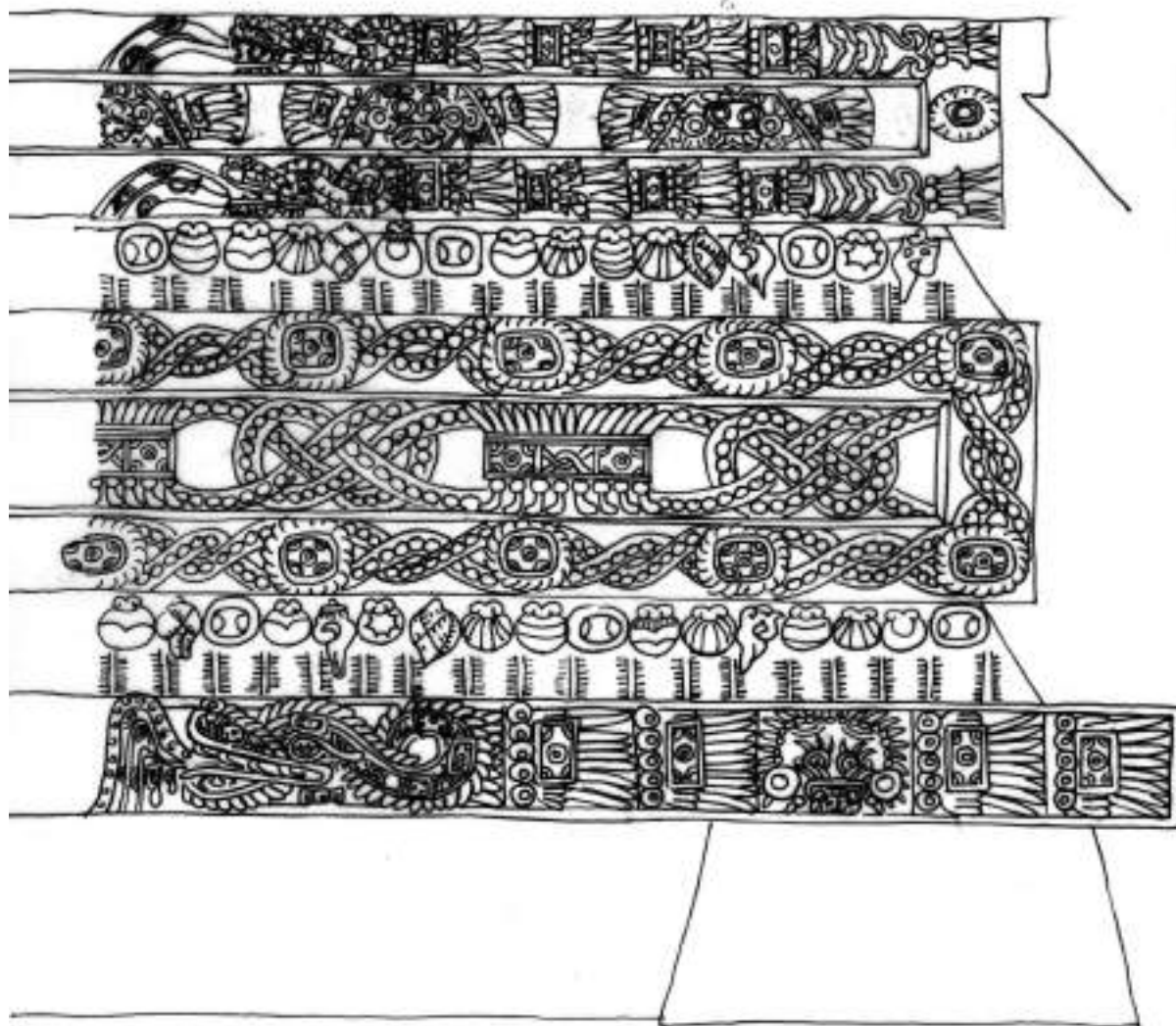
constituyen grafemas. Aunque posiblemente no se trata de logogramas y desde luego, tampoco de signos fonéticos en este, sino de signos auxiliares.

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.



[Lámina 497. Atetelco. Patio Pintado. Adoratorio Central. Redibujado por T. Valdez, según Miller (1973).]

En este contexto, probablemente ni la cabeza del Dios de las Tormentas ni el quincunce tuvieron posibles valores logográficos, menos aún fonéticos; sin embargo, tal vez 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 (López Austin, 1989: 33-34).

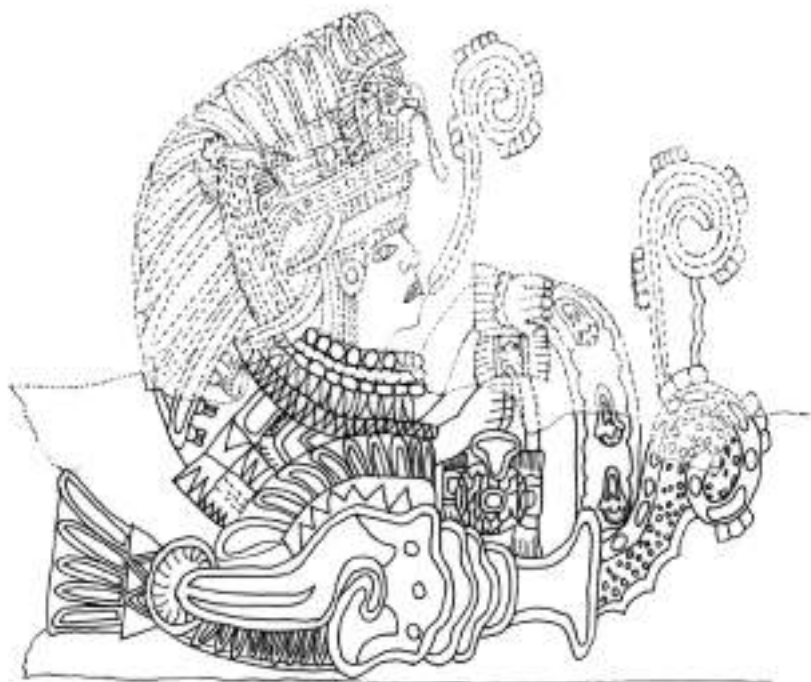
El adoratorio del Patio Pintado es evidencia de la continuidad del culto a la Serpiente Emplumada teotihuacana, una entidad relacionada con el Dios de las Tormentas, pese a la “eliminación” de los motivos relacionados con estos personajes en la fachada del templo ubicado en la pirámide de Quetzalcoatl 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.



[Lámina 498. Escena de ofrenda sobre trompeta de caracol. Atetelco. Patio Pintado. Cuarto 1. Reconstrucción de S. Villasánchez. Redibujado por T. Valdez, según publicación de B. de la Fuente (1995: 235).]

Estas son las únicas imágenes de ofrendantes en Atetelco publicadas, pues el personaje semejante en el Patio Blanco no fue pintado en actitud de ofrendar.

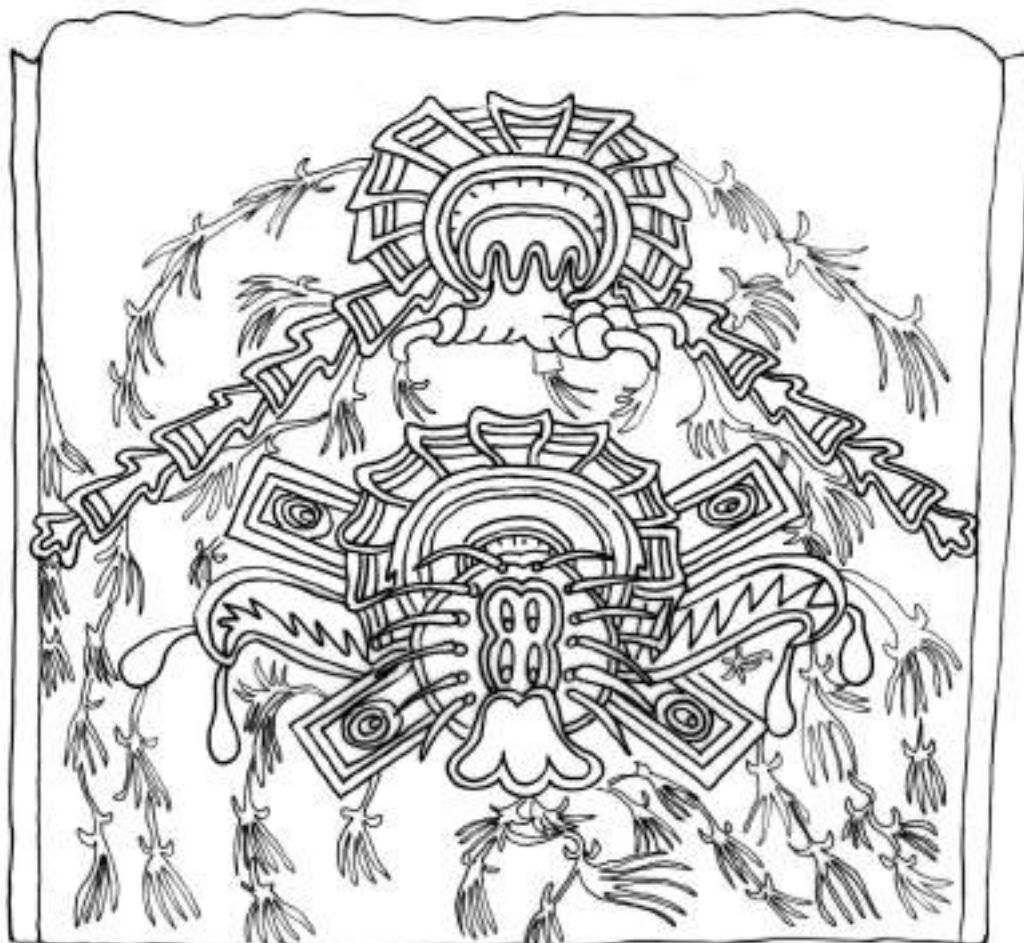
La imagen del Cuarto Sur del Patio Pintado carece de grafemas, exceptuando los motivos de la cabeza de ave y la voluta pintados en el tocado de la figura antropomorfa. Parece tratarse de una escena pictórica perteneciente a la Clase Compositiva C o mixta, elaborada mediante recursos metonímicos. Si la reconstrucción 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, 2009b: 27). 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

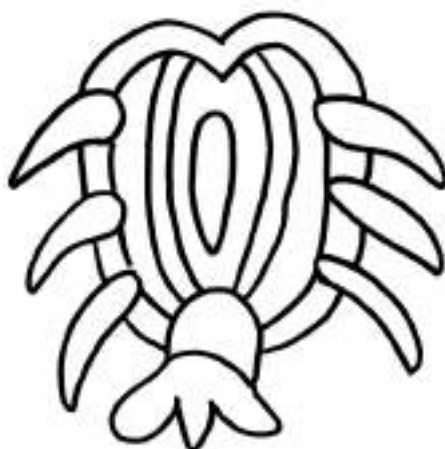
Imágenes identificadas como biznagas

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 estos 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.



[Lámina 499. Mural con posible escena de ofrenda con biznagas. Atetelco. Corredor 2. Patio Norte. Redibujado por T. Valdez, según F. Villaseñor. en B. de la Fuente (1995: 229).]



[Lámina 500. Figura interpretada como referencia a una biznaga. Detalle de los murales del Pórtico 1 del Patio 3. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 (2000: 9) consideró como un posible afijo locativo, 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; sobre los taludes y tableros de los basamentos del Patio Pintado sobre las imágenes de serpientes que 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, 1995d: 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.



[Lámina 501. Detalle de mural de Techinantitla. Dibujo de M. Ferreira.]

En el compuesto de la parte inferior del muro del Corredor 2 posiblemente se encuentran los elementos:

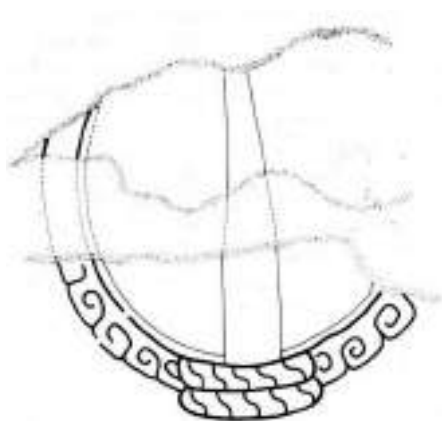
AT MU CO GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 125 KNIFE 1986 + L 59 DROP 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986 + imagen de biznaga?).

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, o 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, 1995d: 240). Estos murales presentan figuras circulares idénticas que se repiten a lo largo de las partes bajas de los muros.



[Lámina 502. Mural. Atetelco. Patio Norte. Cuarto 1. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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.

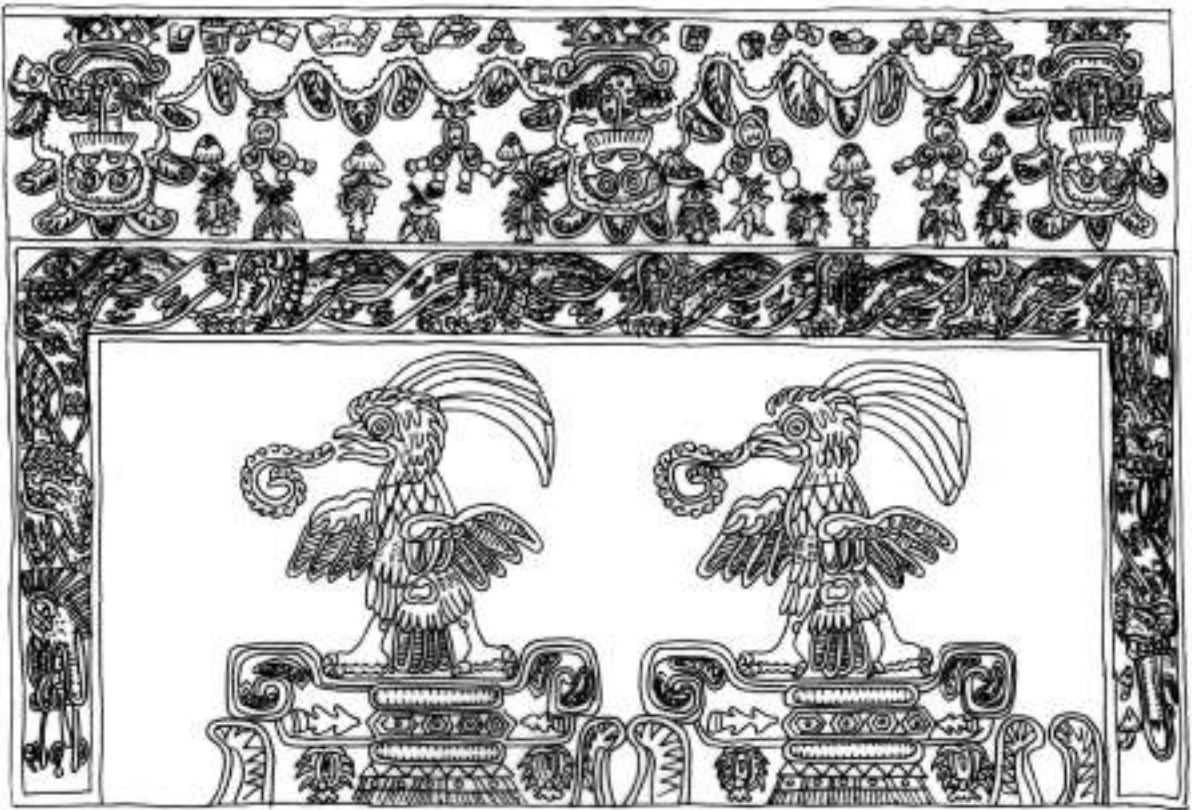
Atetelco. Sección Norte Pórtico 1

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 (2008: 461), quienes sitúan a los fragmentos como pintados durante Xolalpan Temprano, entre 350 y 450 d.C.



[Lámina 503. Dibujo de mural con escena ritual con aves y cuchillos y posibles topónimos en la parte superior. Atetelco. Patio Norte. Pórtico 1. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 240).]

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 /Búho 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 constituya a la vez un topónimo, es un argumento que los autores sostienen 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 (2000: 9) identificó en los murales de Techinantitla como componente con valor locativo, lo cual es evidencia a favor de la identificación toponímica general de los autores; sin que esto último implique un valor homogéneo de la imagen de las raíces torcidas en distintos contextos plásticos teotihuacanos, como lo demuestran las figuras de las biznagas en el mismo mural. En un trabajo reciente, los autores comentan acerca de la identificación por parte de Jorge Angulo (2008) de algunos cerros del mural del Pórtico 1 como la “Sierra de las Navajas”, es necesario agregar que Angulo identifica la posible función locativa de la imagen visual de los cerros o montañas, sin que esta tenga un valor toponímico logrado por medio de los recursos de un sistema de escritura.

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 estas constituyan un recurso de representación del paisaje de tipo naturalista; y que estructuralmente coinciden con las imágenes de flores sobre la montaña pintada en el Patio Blanco.

Murales con la imagen de un cánido sobre un pedestal

En los Muros Sur y Norte del mismo Pórtico, se 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.

3 En palabras de Helmke y Nielsen (en prensa): “En los llamados sistemas de 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 asumible que una tradición similar, más no necesariamente idéntica de representar topónimos, existió en ese lugar (Berlo, 1989; Browder, 2005; Taube, 2000a)”.



[Lámina 504. Mural con figura de zoomorfo y parafernalia sacrificial. Atetelco. Patio Norte. Pórtico 1. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 248).]

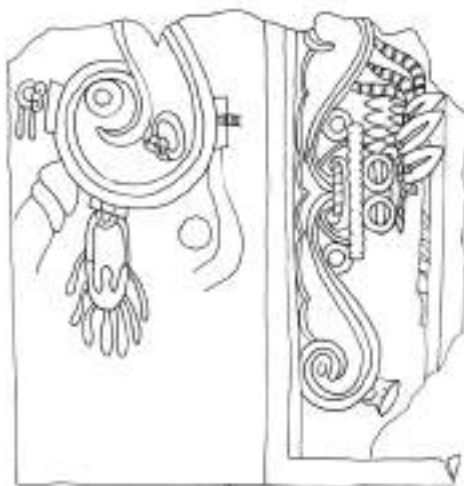
Cabe señalar que en varias pinturas murales de Atetelco hay volutas del sonido con posibles grafemas adheridos; recientemente se publicó un trabajo de P. Colas (2011) acerca del *corpus* de signos afijos e infijos en volutas del sonido teotihuacanas.

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, se encuentra 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 con trajes de cánido o felino (Cabrera, 1995 d: 252).



[Lámina 505. Voluta y máscara con rasgos del Dios de las Tormentas. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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.



[Lámina 506. Mural con escena. Atetelco. Patio Norte. Cuarto 4. Redibujado por T. Valdez, según F. Villaseñor, en B. de la Fuente (1995: 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).

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

No se han publicado datos acerca de las asociaciones contextuales de artefactos y materiales en Atetelco. Los posibles grafemas que con seguridad proceden de ese lugar y que han sido publicados a la fecha, provienen de la pintura mural de patios de congregación, corredores y cuartos de distintos sectores del conjunto. Las estructuras formales de los murales y su distribución general en el conjunto arquitectónico, además de su temática, proporcionan un carácter singular a Atetelco, que contrasta con otros conjuntos arquitectónicos teotihuacanos con murales. Es posible adelantar que las excavaciones más recientes en este lugar, seguramente pronto presentarán resultados que permitirán conocer el carácter específico de la imaginería sobre cerámica, procedente de este conjunto arquitectónico.

La temática de la pintura mural ha formado parte de los argumentos que sostienen algunas interpretaciones funcionales de la arquitectura. Según la interpretación del arqueólogo R. Cabrera (2011: 10), quien dirigió las excavaciones más recientes en ese lugar, Atetelco estuvo al servicio de la guerra y la militarización. Esta afirmación tiene como evidencia a favor las pinturas de personajes armados, que contrastan con las de otros conjuntos arquitectónicos de la urbe, en primera instancia en la cantidad relativa.

La imaginería del Patio Blanco, como un espacio con arquitectura ceremonial, presenta referencias a los ritos con extracción de corazones y sacrificios de aves, y a la ofrenda de corazones, cánidos y felinos reticulados. Allí también se expresan distinciones sociales jerárquicas, por medio de referencias a la parafernalia ritual relacionada con los atributos de poder, como el cetro y los lanzadardos profusamente decorados y los lujosos atavíos de quienes los visten y portan. Llama la atención la ausencia de ofrendantes de líquidos y bienes, en cambio están presentes los personajes armados y los sacrificadores.

En la imaginería de Atetelco se observa una continuidad temática en el tiempo. Los murales tardíos de Atetelco siguen presentando a personajes con rasgos de los mismos zoomorfos y armas del Patio Blanco. Hay referencias al sacrificio por medio de biznagas y cuchillos ensangrentados en el Patio Norte.

El Patio Pintado sería un lugar apto para las actividades del ritual cívico-religioso más concurrencias. Mientras que el Patio Norte fue otro sector con imaginería con énfasis en la parafernalia bélica y los sacrificios de sangre. Allí también se pintaron personajes sedentes, cuyos atavíos y posturas, Cabrera identificó con los de una etnia maya.

Por otra parte, la mayoría de los murales del Sector Sureste de Atetelco expresarían un ciclo mitológico-ritual. Allí se desarrollan episodios relacionados con un ave mítica que tuvo presencia también en el Conjunto del Sol, así mismo se presenta una escena compleja con actividades rituales alrededor de un altar donde figura un ave. En el ciclo mitológico, los grafemas al parecer refieren a la identidad del ave. Este sector de Atetelco contrasta por sus espacios reducidos, con la monumentalidad de los tres sectores antes descritos (Cabrera, 2011: 12).

El ámbito de significación de los posibles grafemas de Atetelco sería el del ritual cívico-religioso, el de la identificación de grupos sociales de elites posiblemente militares, y el de detalles en episodios míticos. Hay distintos modelos compositivos presentes en la plástica bidimensional del conjunto arquitectónico que nos ocupa. Los grafemas se encontrarían en composiciones mixtas; la mayor parte se presentan sobre imágenes del cuerpo de antropomorfos y de antropozoomorfos, o sobre las imágenes de los atuendos como índices de una adscripción a una actividad, cargo, o como referencias al estatus. No se han identificado nombres personales o atributos individuales de los personajes pintados. Otros posibles grafemas se presentan sobre las cenefas o bordes que limitan las imágenes, en estos casos, es más difícil proponer valores para estos, pero en el caso del Pórtico 1 del Patio Blanco, puede tratarse de un 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 aspectos de los motivos pintados en los vanos de la retícula, aunque posiblemente no fueron concebidos como grafemas, sino como figuras naturalistas según las convenciones locales. Algo similar sucede con las imágenes de serpientes que caracterizan al Patio Pintado, ya que 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 referencias a la parafernalia ritual. Parecen contener, sin embargo, recursos de construcción de la imagen de tipo metonímico o sinécdoques. Aunque la imagen de la parte superior podría remitir a un nombre personal, por su estructura, pero el contexto contradice una interpretación como esta última.

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 en un ambiente topográfico, como también sucede en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla. A diferencia de las figuras de aves sobre pedestales, el mural del cánido sobre un pedestal del Patio Norte presenta una voluta del sonido con posibles grafemas adheridos, que posiblemente remitían a un discurso ritual.

Las situaciones comunicativas en las cuales participarían los posibles grafemas de Atetelco corresponderían principalmente a las actividades rituales en torno a los distintos patios. *La pintura mural es un soporte relativamente duradero y los mensajes se reiterarían en actividades cíclicas.* Esto último sugiere que su presencia otorgaría una sacralidad permanente a estos espacios arquitectónicos.

Procesos de la función comunicativa del texto

Los temas de los murales de Atetelco, junto con su distribución arquitectónica, focalizada en torno al área ritual, concentrada en la zona central del conjunto arquitectónico, y que presenta réplicas en la sección noreste del mismo, sugieren que las actividades llevadas a cabo en Atetelco eran privativas de sectores reducidos de especialistas, involucrados en determinadas actividades ceremoniales con aspectos bélicos. Viendo su traza arquitectónica, no sorprende la especificidad de la temática ceremonial expresada en la pintura mural, se podría suponer que los habitantes u ocupantes de Atetelco hubieran participado en la concepción de la pintura mural, como ideólogos de escenas rituales y míticas.

En la pintura mural de Atetelco de hubo un énfasis en la expresión de actividades de sacrificio ritual de sangre y corazones, realizadas por algunos grupos sociales que se muestran llevando símbolos relacionados con la ostentación del estatus social y quizás del poder militar.

En la pintura mural del sector sureste, en cambio, se concentran temas derivados de una posible mitología cuyo conocimiento se actualizaba, al menos entre las elites que ocupaban importantes edificios del centro cívico como el Conjunto del Sol, y en otros ostentosos edificios como Zacuala. Es posible que este contraste se deba a que la temática mítica referiría a la legitimidad del poder institucional militar.

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.

Al parecer los temas mitológicos del sector sureste estuvieron relacionados con el origen del poder político, como sugieren Nielsen y Helmke a propósito de los murales del Conjunto del Sol (Nielsen y Helmke, en prensa; Helmke y Nielsen, 2015: 23-44). 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, señalaría el apoyo de los recursos estatales a los grupos sociales del conjunto arquitectónico de Atetelco.

La pintura mural del conjunto arquitectónico de Atetelco está fuertemente anclada en los modelos compositivos distribuidos en algunos edificios de elite con distintas funciones. Al parecer hubo un conjunto de temas con los que estas elites 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).

AT MU FTE GD (L 96 GOGGLES 1986).

Atetelco. Patio Blanco. Templo Norte. Xolalpan

Parte baja del muro. Cenefa

AT MU GD? (L 125 KNIFE 1986).

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986).

AT MU GD (L 21 BOW 1986).

Templo Norte. Parte superior del muro

AT MU Réticula GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + -L 19 BIRD DORSAL 1986).

AT MU TOC GC (L 21 BOW 1986 + L 211 TR 1986).

AT MU TOC GC (L 211 TR 1986 + -L 145 PANELS OBLIQUE 1986).

AT MU GD ? (ave 1).

Cenefas del Pórtico 3 del Templo Norte del Patio Blanco. Xolalpan

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).

AT MU Rostro GD? (L 150 NOSE PENDANT FANGED 2002).

Templo Este. Cenefas

L 230 HEAD STORM GOD 2002.

AT MU CEN GD (VB 62 CABEZA DIOS TORMENTAS FRONTAL 2012).

AT. Patio Blanco. Templo Sur. Xolalpan

Parte baja del muro

AT MU Cuerpo de cánido GD (L 11 BARS TRANSVERSE 1986).

Templo Sur. Parte superior del muro

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 Réticula GD (L 104 HEAD ANIMAL C 1986 o L 103 HEAD CANINE 2002).

AT MU Réticula G? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986).

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

AT MU GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 125 KNIFE 1986).

AT MU GD (L 40 CHEVRON CHAIN 1986).

AT MU GD (L 89 FOOTPRINT 1986).

Patio Pintado adoratorio central

AT A GD? (VB 62 CABEZA DIOS TORMENTAS FRONTAL 2012).

AT A GD? (L 162 QUINCROSS 1986).

Atetelco. Patio Norte

AT MU CO GC? (L 92 FRINGE FEATHER E 1986 + L 50 CLAW 1986).

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

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

AT MU VOL SHC GD (L 61 DROP EYE 1986) + GD (L 85 FLOWER PROFILE 1986).

Mural con voluta y máscara del Dios de las Tormentas

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).

Murales del Sector Sureste

AT MU GC (Núm. 4 + L 165 RE 1986).

IX

TLAILOTLACAN

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.

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 (Palomares, 2007).

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 una 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 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 (Rattray, 1992).

Durante los años de 1966 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 característico 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 esta 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 llevó a cabo una ampliación de 152 m² de la estructura de la cual se excavó la mayor parte. Durante esta temporada se descubrieron varios entierros, 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 y 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 los frentes de excavación se encontró lo siguiente:

Frente de Excavación 9: N1W6 se encontró una *unidad habitacional* con patio hundido.

Frente de Excavación 11: N1W6 se encontraron fosas con entierros.

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).

El arqueólogo encontró que la planta arquitectónica se 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 autonomía política y religiosa del barrio. En cuanto a la cerámica encontrada durante esta excavación, esta 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. Croissier sostuvo también que los episodios migratorios hacia el barrio zapoteca pudieron ser múltiples y procedentes de distintos asentamientos del valle de Oaxaca.

E. Rattray propuso una cronología del Tlailotlacan basada en la estratigrafía, la cerámica, los entierros y la asociación de fechas de radiocarbono en la urbe. La autora propone que el sector del 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, sahumerios 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.

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. $\pm$ 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. 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, como se verá más adelante, fue una actividad que también se considera 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* 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, 1989, 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, 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 de Tlailotlacan probablemente migraron de Monte Albán durante las fases MA II-III A, 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 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 el Barrio de los Comerciantes, los caracterizan 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 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

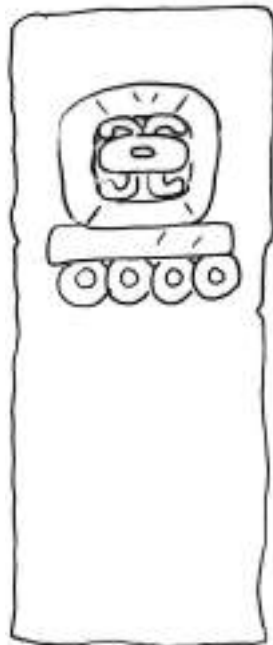
la identidad de Tlailotlacan en tanto área “teotihuacana” ocupada por grupos foráneos, como un sector que constituía parte del “engranaje funcional” de los distintos sectores de la urbe.

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, como 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



[Lámina 507. Estela que formaba parte de la tumba TL7. Dibujo de T. Valdez.]

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.

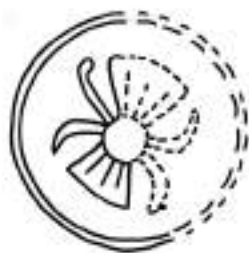


[Lámina 508. Detalle del Mural 1 de Teopancazco. Redibujado por M. Segura, según A. Caso (1960: figura 8b).]

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 tanto los numerales teotihuacanos, como los zapotecas, se colocaban bajo cartuchos con grafemas. En ninguna de las imágenes de los signos sobrepuestos al numeral mencionado 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.



[Lámina 509. Posible grafema esgrafiado en cerámica. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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.



[Lámina 510. Signos sobre una escultura con forma de serpiente hecha de tecali; posibles signos calendáricos movimiento y pedernal o dardo. Redibujado por Z. Ramos según Caso (1967: 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 (1959: 30) como equivalente al *símbolo* llamado *ollin*. K. Taube (2011: 79-80) por su parte, años más tarde otorgó al signo con la misma forma el valor del día *flor*.

Recientemente J. Urcid (2010: figura 1) propuso que un elemento con tal configuración ocupaba el lugar del signo “temblor o movimiento” entre los nombres de los días del *tonalpohualli* teotihuacano; 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.



[Lámina 511. Redibujado por Z. Ramos, 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 semejan 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

En el sector 6:N1W6 se encontraron distintos incensarios, urnas, vasijas cerámicas y figurillas, muchas procedentes de ofrendas y entierros, así como de materiales de relleno (Spence, 1989; 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 (1989: 70) reportó que aproximadamente el 60% de los recipientes cónicos tienen fondo esgrafiado, 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:

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 requeriría de 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.



[Lámina 512. Varios posibles grafemas sobre cerámica. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, 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 elites 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.



[Lámina 513. Dibujos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes de Tlailotlacan. Dibujos según Spence y Rattray (2002: 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.

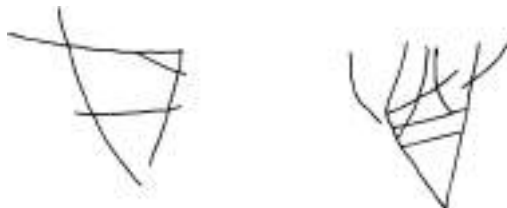


[Lámina 514. Posible signo de notación. Redibujado por M. Segura, según Langley (1986).]

En la lámina anterior de muestra una imagen que sí presenta réplicas en el *corpus* teotihuacano. Se trata del signo -L 200 SQUASH 1986.

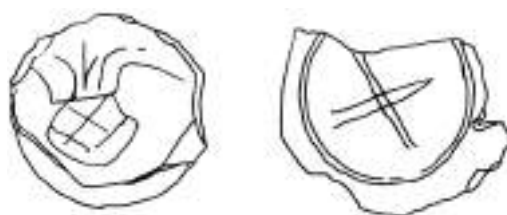
Sin embargo, hay otros argumentos que es posible presentar para una demostración de que los signos constituyen grafemas; estos argumentos derivan de la comparación con otros soportes semejantes, que con frecuencia presentan, réplicas de signos que se muestran de manera amplia en el *corpus* teotihuacano.

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.



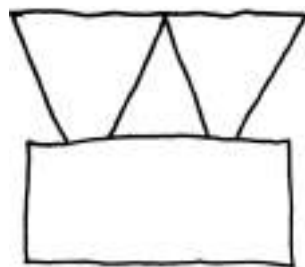
[Lámina 515. Motivos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes de Tlailotlacan. Dibujos según Spence y Rattray (2002: 106).]

Spence y Rattray publicaron también los ejemplos de cajetes que se presentan en la lámina que sigue. Estos 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 elite.



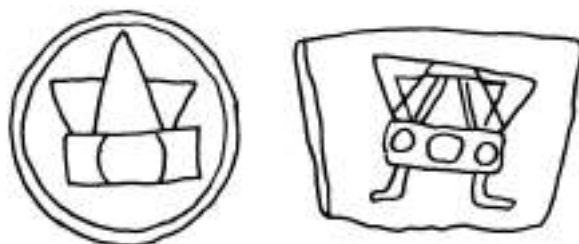
[Lámina 516. Dos dibujos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes del Barrio de los Comerciantes. Dibujo según Spence y Rattray (2002: 107 y 111).]

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.



[Lámina 517. Dibujo esgrafiado en el fondo de un cajete procedente de la zona cercana a Totometla 1:N1W2. Dibujo según Spence y Rattray (2002: 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.



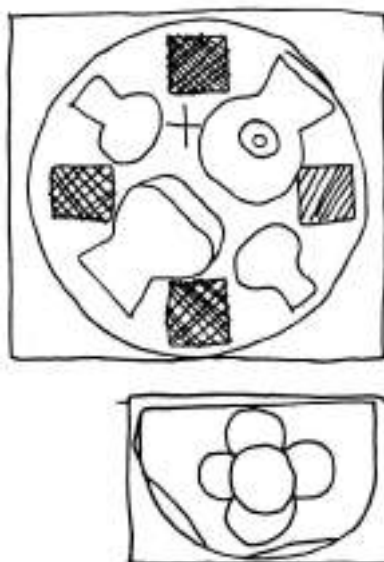
[Lámina 518. Dibujos esgrafiados en cerámica procedente de las excavaciones de Séjourné (1966b, figs. 136 y 138).]

Otro signo que presenta varias réplicas grabadas sobre cajetes de cerámica es el “dardo”.



[Lámina 519. Dibujo esgrafiado en el fondo de un cajete procedente de la zona cercana a Totometla 5:N1W2. Dibujo según Spence y Rattray (2002: 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.



[Lámina 520. Dibujos esgrafiados en el fondo de cajetes procedentes de la zona cercana a La Ventilla 1992-1994 Dibujo según Spence y Rattray (2002: 109).]

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.

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

Contextos comunicativos

En el Barrio Oaxaqueño, en términos generales, las situaciones comunicativas que nos atañen son las relativas a prácticas funerarias de la cultura de Monte Albán, y las que se desarrollaron en Teotihuacan, tanto con referencias a rasgos culturales extranjeros, como las relativas a una identidad teotihuacana.

El signo de notación calendárico grabado en una estela procedente de la Tumba TL7, refiere a la identidad oaxaqueña no tanto por su configuración, que atañe a un sistema calendárico cuya procedencia no es posible inferir por medio de un solo signo, sino por la relación de este último con el patrón de enterramiento del que se trata, pues presenta indiscutibles referencias a prácticas culturales oaxaqueñas. Es necesario subrayar que los signos del calendario teotihuacano se encuentran en proceso de reconstrucción, pero varios de los que se conocen, presentan correlatos con otros calendarios mesoamericanos de la época. En cambio, el uso de estelas funerarias grabadas con signos calendáricos no es una práctica que corresponde al patrón de enterramiento teotihuacano. Un eventual participante en la actividad funeraria relativa a la Tumba TL7, identificaría según su competencia, la referencia intercultural en la interacción de signos foráneos, tanto gráficos, como arquitectónicos y de comportamiento ritual.

Otros componentes de ajuares funerarios procedentes del Barrio Oaxaqueño muestran posibles grafemas; como el lector recordará, se trata de los cajetes con fondos esgrafiados post cocción, acerca de los cuales es necesario subrayar que también se presentan en tumbas que corresponden al patrón de enterramiento teotihuacano. Spence y Rattray identifican una posible situación comunicativa en la cual aportarían sentido a los grafemas mencionados, esta sería el depósito de placenta y los grafemas señalarían su pertenencia.

En escasos cajetes esgrafiados post cocción publicados, se presentan grabados con forma de fechas calendáricas; los signos gráficos en estos objetos sobrepasan por mucho la cantidad de los signos del calendario posibles. Una explicación es la propuesta hecha 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 de congregación, lo cual permite suponer que algunos de estos objetos formaron parte de programas rituales determinados. En su mayoría, los posibles grafemas grabados sobre los cajetes de cerámica se presentan como signos discretos no articulados con otros grafema o imágenes visuales, por tanto, no hay posibilidad de recurrir a los contextos plásticos para su interpretación, sólo a los indicadores de su participación en actividades realizadas en lugares determinados. Por los lugares en los cuales estos recipientes se encuentran en contextos primarios, no hay duda de que se trataría de parafernalia ritual. Estos objetos fueron usados como contenedores, como lo indica el que fueran encontrados dos cajetes sobrepuestos con un espacio en medio que pudo haber protegido algún material. Las inscripciones, como se mencionó, podían referir al ofrendante o al contenido mismo de los cajetes.

Los grafemas y/o signos de notación que proceden de los contextos mencionados, estarían destinados a permanecer resguardados en ofrendas o tumbas, no se elaboraban para ser vis-

tos por eventuales espectadores. Pudieron funcionar como agentes rituales del ámbito funerario y doméstico. Con excepción de algunos signos gráficos que provienen justamente del Tlailotlacan, el repertorio de signos gráficos de los cajetes deriva, mayormente, del acervo de signos que caracterizan a la expresión visual teotihuacana. Algunos de estos últimos aparecen en la pintura mural, mientras que otros son frecuentes en objetos de cerámica como candeleros y figurillas. Se trata de signos discretos no articulados que probablemente funcionaban como logogramas.

Procesos de la función comunicativa del texto

En cuanto a la relación entre el destinador y destinatario del signo calendárico de la Tumba TL7, pese a que no se ha conservado evidencia primaria de los procesos funerarios llevados a cabo en este lugar durante Tlamimilolpa, se puede aventurar que se trataría de una fecha que marcaría el lugar al cual accederían los miembros de un grupo doméstico durante actividades rituales periódicas, o durante las ceremonias de entierro de sus difuntos. Posiblemente esta fecha indicaría la actividad funeraria que inauguró esa tumba, o una muerte de particular relevancia para el grupo doméstico.

El realizador de la inscripción en la estela pudo no ser el emisor del sentido del mensaje gráfico, sino el grupo doméstico involucrado en el ceremonial funerario. El destinatario del signo gráfico pudo ser el enterrado o sus familiares, un ancestro, o una deidad patrona.

En cuanto a los cajetes esgrafiados, posiblemente habría una distinción entre los emisores en el caso de los contextos funerarios y los de patios rituales, pero en ambos casos se trataría de grupos domésticos.

En cuanto a la relación entre el lector/espectador de los grafemas del Tlailotlacan y las tradiciones culturales en este caso involucradas en los procesos comunicativos, cabría señalar varios aspectos de dichos procesos. Habría por una parte, la referencia a prácticas culturales zapotecas, fundamentales para definir la identidad de un grupo social incorporado a Teotihuacan y por otra parte, se encuentra la relación que se establece entre el grupo doméstico que se identifica y presenta como extranjero, y la tradición cultural teotihuacana; con esta última el habitante del Tlailotlacan procura establecer una distinción fundamental con énfasis en el contraste entre identidades culturales, en el marco de las dinámicas sociales teotihuacanas. Es de destacar que estas prácticas culturales contrastan fuertemente con la tendencia que se observa desde las fases más tempranas de Teotihuacan, de unificar por medio de canones centralizados, fenómenos como la expresión por medios visuales, de manera que no se distingan variantes étnicas. En estos procesos ocurridos en el Tlailotlacan, presentarían tanto una transculturación como una interculturalidad.

Por otra parte, en el Barrio Oaxaqueño se pueden distinguir situaciones generales que atañen a la recepción del lector/espectador de los mensajes expresados por medio de presuntos grafemas. La presentación de estos signos en ceremonias de grupos domésticos, que procuran resaltar su diferenciación particular, constituye la afirmación de una identidad individual y colectiva. En cuanto a la relación que se establecería entre lectores/espectadores y los significados codificados por medio de los presuntos grafemas, estos últimos bien pudieron constituir registros de nombres personales, escritos mediante logogramas o referidos por medio de atributos diagnósticos codificados, posiblemente serían ilegibles para los representantes de una cultura distinta de la zapoteca. Con excepción del signo grabado en la estela de la tumba TL7, el acervo de signos gráficos de los cajetes esgrafiados del Tlailotlacan parece contrastar con el que suele presentarse en los cajetes esgrafiados de otros lugares, pero esta hipótesis debe ser confrontada con mayor evidencia. En tanto no resulten legibles estos presuntos grafemas, no se debería

descartar que entre las muestras presentadas se pueden encontrar por principio, distintos sistemas de notación; y por tanto, distintos códigos mediante los cuales los signos gráficos podían expresar significado.

NO HAY INVENTARIO DE GRAFEMAS DE TLAILOTLACAN

X TOTOMETLA

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.

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. Alberto Juárez Osnaya dirigió las excavaciones y 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.

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; se continuaron además las excavaciones extensivas en otras áreas del conjunto arquitectónico (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

Etapla 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.

Etapla 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.

Etapla constructiva III. Desde Xolalpan Temprano.

Etapla constructiva IV. Desde Xolalpan. En otra área porticada se encontraron restos de pintura mural con imágenes de personajes identificados como *Tlaloques*.

Etapla constructiva V. Desde Xolalpan. Juárez reporta grandes cambios reflejados en el conjunto en el nivel planimétrico. 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.

Etapla constructiva I. Sector sur. Se encontró a 2.90 m. de profundidad.

Etapla 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).

Etapla 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).

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” (Juárez, 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 Quetzalpapatl, 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 estas integran, pero son menores en tamaño. El tamaño varía desde 15 o 20 metros por lado, hasta de 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, Tlamilolpa, 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 (Juárez, 2006: 236) 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, 1998) 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.

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 residencia”. Juárez (2006: 84) sostiene que se trata de los restos de un “edificio residencial de elite”, por su proximidad a Tetitla, Ate-telco, Zacuala y Yayahuala. 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)” (Juárez, 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 [...] (Juárez, 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 que según Juárez (2006: 234), posiblemente tuvo funciones “de carácter cívico-administrativo-mercantil”, el arqueólogo sugiere que el conjunto de Totometla “participó activamente en áreas con funciones públicas y en el proceso de circulación e intercambio de bienes”.

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 (2001: 308) 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.

En caso de que Totometla concentrara, como afirma Juárez, funciones fundamentales de tipo residencial, estas 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 Y 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.

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 estos 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). Estos 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 a 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 (2006: 192) 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”.

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 Xo-

1 Manzanilla, comunicación personal, enero 2012.

2 Juárez recurrió al trabajo de López Austin (1990: 25-42).

lalpan).

2. Signos del complejo Dios del Fuego, del complejo Fuego-Mariposa (Frente 1 Pórtico 2, desde Xolalpan).

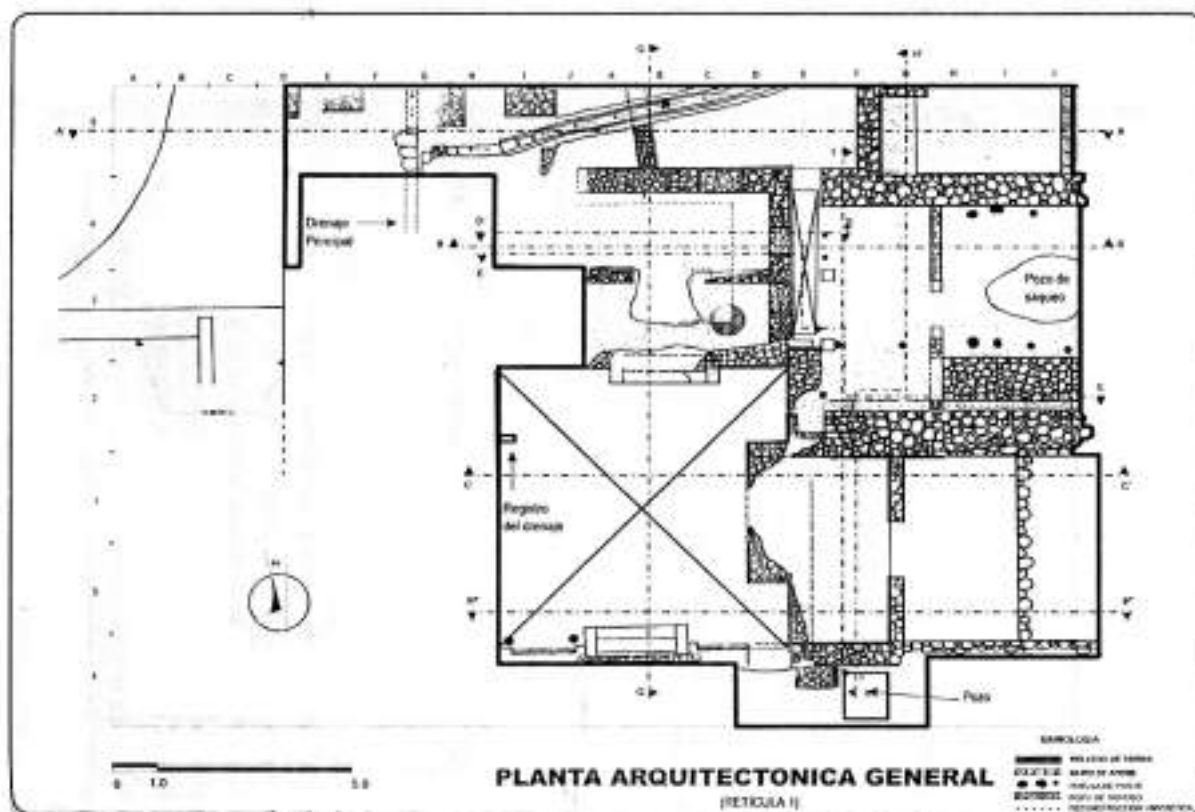
3. Figuras de animales: aves grandes y pequeñas, caracoles estilizados. (Frente 1 Pórtico 1, desde Xolalpan Temprano y Frente 3 Patio porticado con aposentos. Pórtico Norte: motivos identificados como imágenes de caracoles marinos. Pórtico sur: aposento contiguo con murales en el interior. Los motivos 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, es 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.



[Lámina 521. Plano general de Totometla. Plano cortesía de A. Juárez (2006: 86).]

Pórtico 1. Murales con imágenes de aves verdes. 2º Nivel Constructivo

Juárez (2006: 92) reportó que en el único aposento conservado correspondiente a este pórtico, se identificó pintura roja en los muros sin imágenes pintadas.

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 Navarrijo (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 compuestos por grafemas, sino que se trataría de una descripción de tipo naturalista, según el canon teotihuacano. 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 integradas por rombos y vo-

lutas. En los vanos que conforman 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 formaran secuencias a manera de cenefas y otros se encontraran aislados en las partes focales de los vanos de la retícula. Volutas y rombos pudieron tener valores semejantes, subordinados al signo Ojo de Reptil.



[Lámina 522. Totometla. Pórtico 1. Redibujado por T. Valdez, según B. de la Fuente (1995: 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 (2006: 201) en la parte alta de la composición se pintó un motivo presente en la imaginería mexicana, un elemento compuesto por volutas y rombos con el valor de /agua quemada/, que sería un “difrasismo visual”. 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 refieren 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 (2006: 203), el “rombo” sería un equivalente intercambiable del quincunce como “eje del mundo” y lugar de Huehuateotl Xiuhtecuhtli, sin pérdida de sentido, en algunos contextos.

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).

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 dan 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 (Juárez, 2006: 215). La hipótesis de que el mural en cuestión está conformado por elementos cuyo sentido es interdependiente es plausible; sin embargo, la propuesta de Juárez no explica la presencia de estructuras compositivas semejantes, en distintos conjuntos arquitectónicos de la zona. Como ejemplo, en el Pórtico 11 de Tetitla se pintaron figuras que Headrick identifica como referencias a un gobernante muerto, personificando un “árbol- montaña”, lugar de creación. Sin embargo, aún es necesario proponer cuál sería la relación entre el personaje mencionado, con el Jaguar reticulado de la parte alta del muro de Tetitla. Al comparar las estructuras compositivas del mural de Tetitla y el del Pórtico 1 de Totometla, parece claro que en la parte baja de los muros se colocan personajes de culto. Según la reconstrucción de Ma. Elena Ruiz (2003), en los vanos que conforman 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

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).

5 Urcid y Juárez coinciden en esta identificación (Urcid, 2010).

una posición en los vanos de la retícula de Tetitla, análoga a la de las figuras antropozoomorfas que han sido relacionadas con órdenes militares teotihuacanos en los murales de Atetelco (Heardrick, 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 del 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.

En 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 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. Por otra parte, en los murales del Patio Blanco de Atetelco, las escenas correspondientes tendrían por tema el sacrificio de corazones., mientras que se hizo referencia a uno o varios personaje culturalmente relevantes por medio de la colocación de figuras 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 +...).

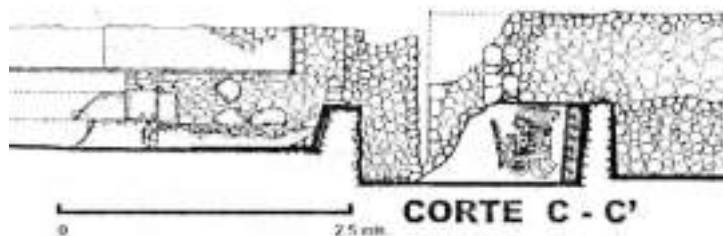
TO MU GD (L 165 RE 1986).

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, sugieren 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 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.

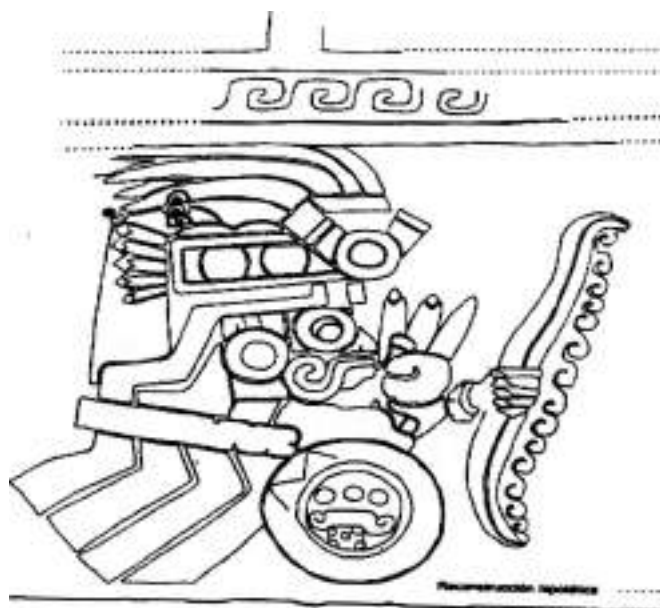
Pórtico 2. Murales con imágenes interpretadas como Tlaloques. 4º Nivel Constructivo

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.



[Lámina 523. Detalle arquitectónico. Dibujo cortesía de A. Juárez (2006: 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 (2006: 222-224), 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. 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.



[Lámina 524. Figura del Dios de las Tormentas. Imagen cortesía de A. Juárez (2006: 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).

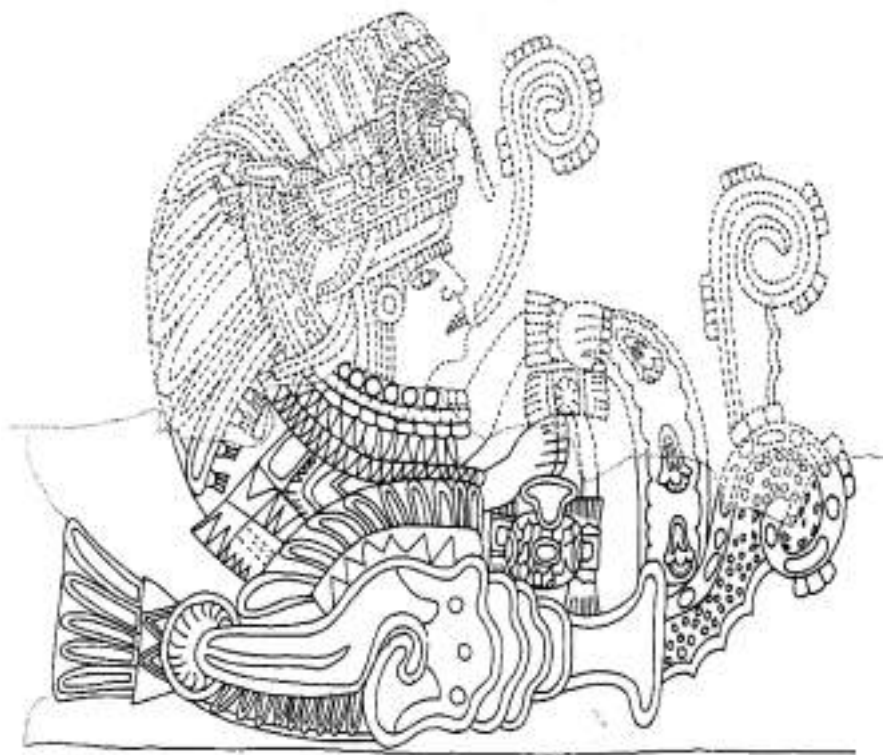
Bajo la cabeza antropomorfa hay dos elementos registrados por Langley:

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 este lugar, 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.



[Lámina 525. Atetelco. Patio Pintado. Cuarto 1. Reconstrucción de Santos Villasánchez. Dibujo según de B. de la Fuente (1995: 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 de esta deidad. 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 siguiente, 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.



[Lámina 526. Dibujo de M. Ferreira a partir de una fotografía publicada por 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.

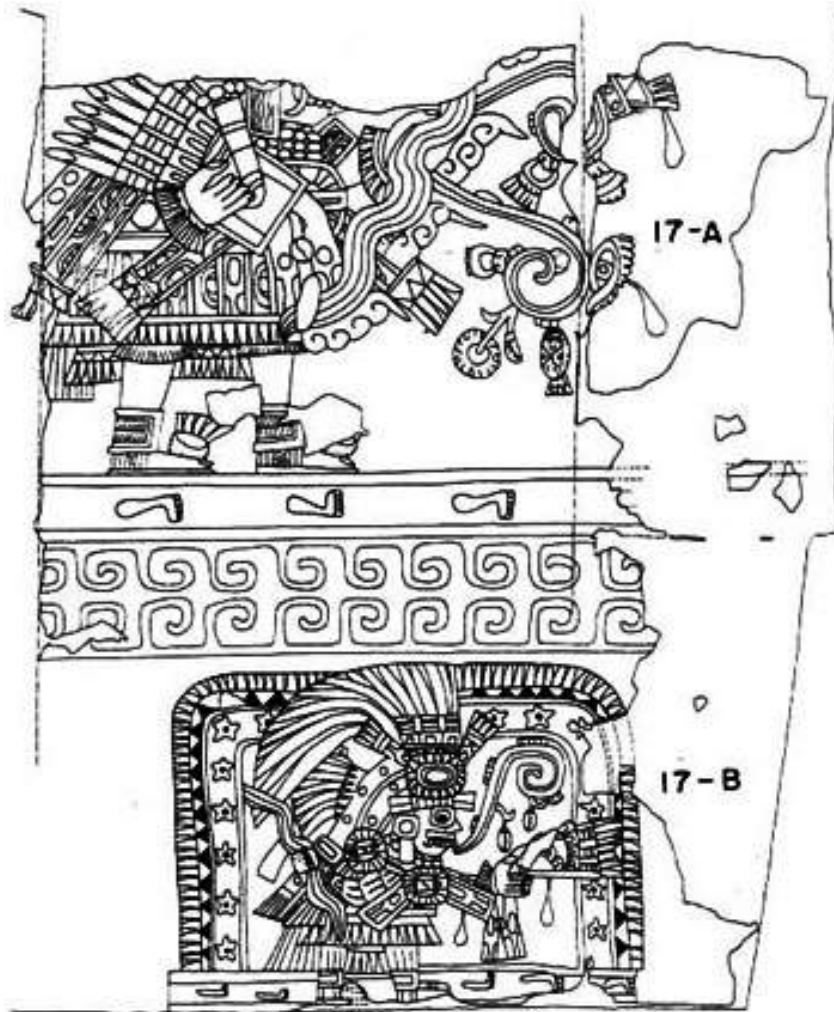


[Lámina 527. Dos imágenes de posibles fardos funerarios. Dibujo de M. Ferreira a partir de una fotografía publicada por Langley 1997. <http://archaeology.asu.edu/teo/notes/JL/figno.jpg> y redibujado por M. Ferreira, según Séjourné (1959: fig. V. 29).]

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 GD -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 siguientes, llevan en el tocado el signo *Panels Oblique*.

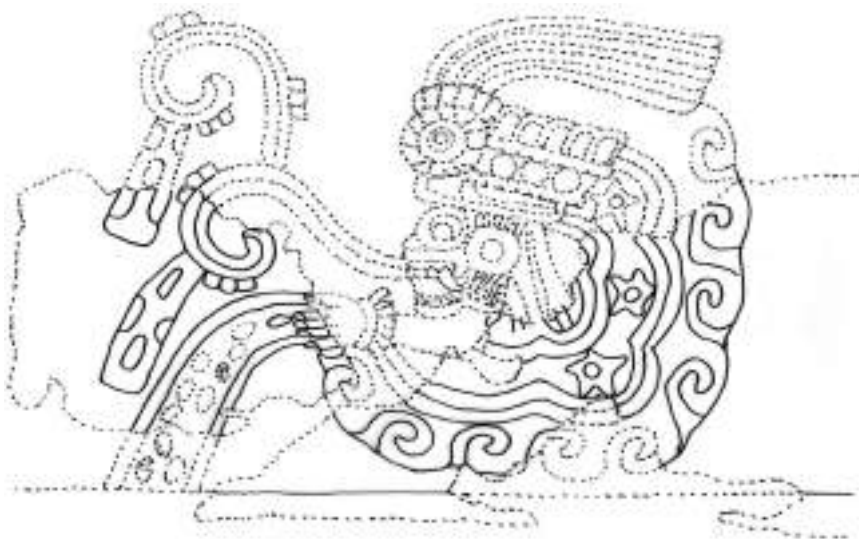


[Lámina 528. Murales de Techinantitla. Redibujado por M. Ferreira, según Berrin (1988: figs. V.5d, V.8)]



[Lámina 529. Dibujo de M. Ferreira a partir de una fotografía publicada por 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.



[Lámina 530. Zacuala. Pórtico 9, mural 8. Redibujado por M. Ferreira, según Miller (1973).]

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, esta seguramente no caracterizaba al conjunto arquitectónico. Si hay algún elemento gráfico característico de Zacuala, este 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, así como en los distintos esquemas compositivos con personajes que “ofrendan”.

No sólo algunos esquemas compositivos, también los tocados pintados en algunos de los murales 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.



[Lámina 531. Zacuala, Pórtico 3 Mural 3. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a: 32).]

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.

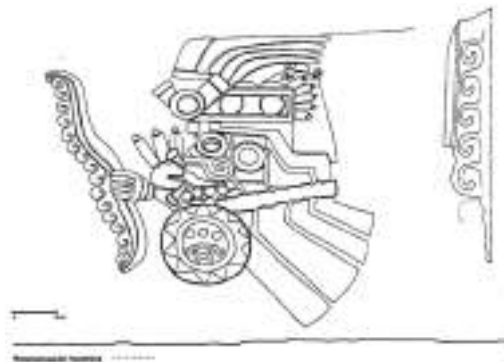


[Lámina 532. Tapaollas de Oztoyahualco. Redibujado por T. Valdez, según Manzanilla (1993: 226).]

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 actividades. 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 anexo, 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.



[Lámina 533. Mural con la figura del Dios de las tormentas. Muro Norte. Totometla. Dibujo cortesía de A. Juárez (2006: 217).]



[Lámina 534. La Ventilla, dibujo según Cabrera (1996: 33).]



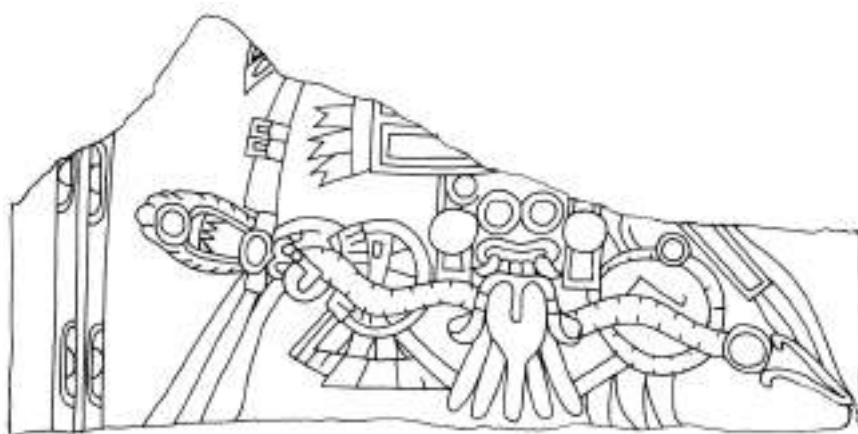
[Lámina 535. La Ventilla. Dibujo según Cabrera (1996: 33).]

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 culturalmente 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, la identidad de este personaje estaría referida por medio de grafemas.



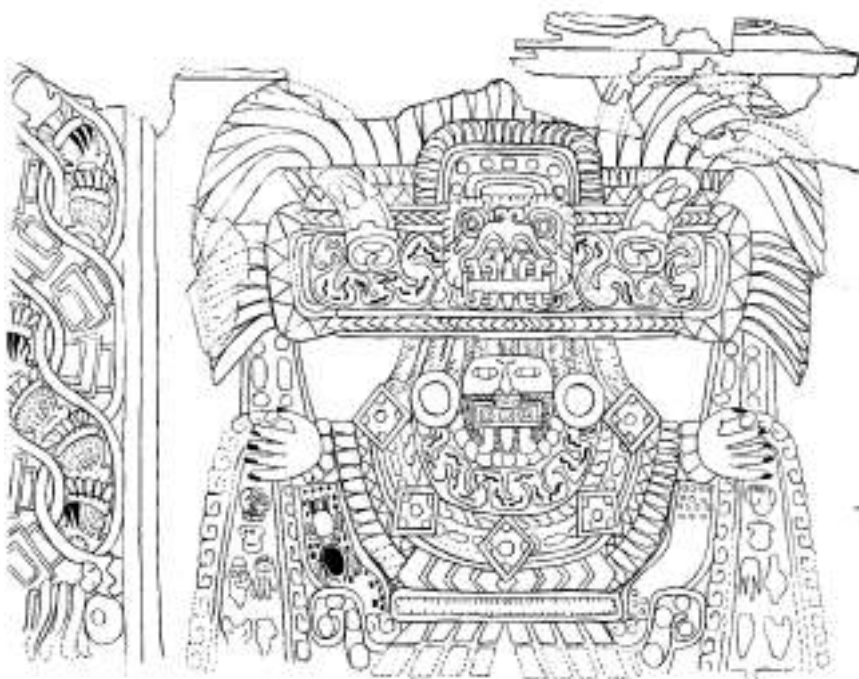
[Lámina 536. Figurilla que referiría a la personificación del Dios de las Tormentas en un contexto de sacrificio, porta un rosetón posiblemente relacionado con el ixquatchimalli o con el cuexcochchimalli. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1959a, fig. V. 29).]

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, o 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.



[Lámina 537. Mural de Tetitla. Dibujo según B. de la Fuente (1995: 282).]

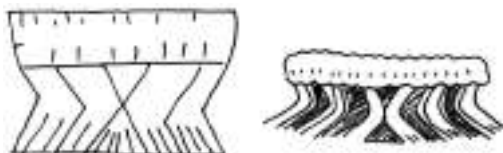
Por otra parte, se ha considerado que posiblemente algunas de las imágenes de personajes en posición frontal y sin representación del cuerpo fueron “de culto”, debido a su ubicación como centro compositivo, y también al hecho de que una famosa imagen frontal de Tepantitla aparece rodeada por personajes 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.



[Lámina 538. Tetitla. Pórtico 11. Dibujo según Beatriz de la Fuente (1995: 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.



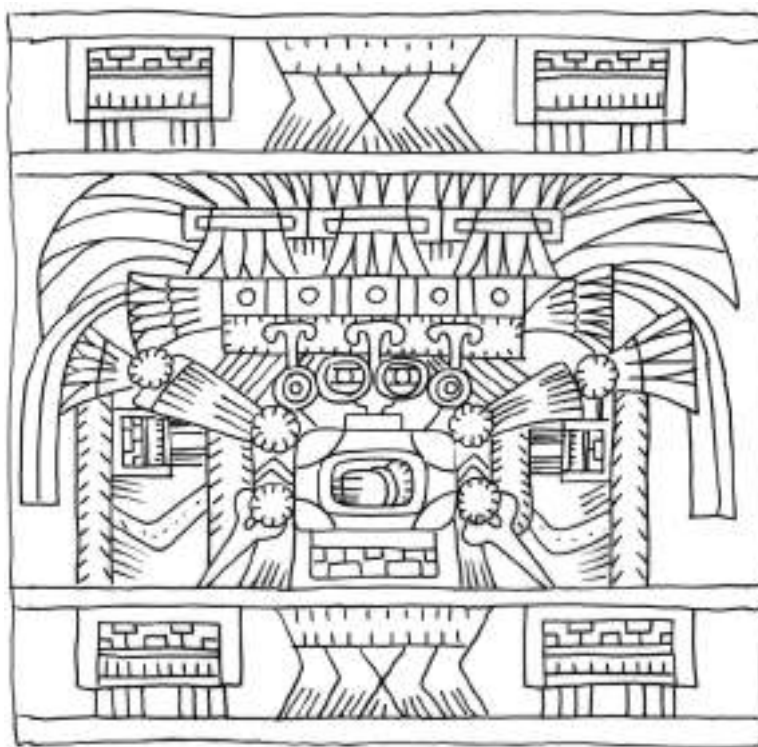
[Lámina 539. Signo de notación identificado por Langley. Redibujado por T. Valdez, según Langley (1986).]

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, 1973a: 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: 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.



[Lámina 540. Atetelco. Mural del Patio Norte Pórtico 1. Dibujo según B. de la Fuente (1995: 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: 107), como puede verse en la lámina que sigue.



[Lámina 541. Imagen locativa. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1966b: fig. 87).]

Si la propuesta de que se trata de una imagen locativa es acertada, esta 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 cuenta en la interpretación de 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

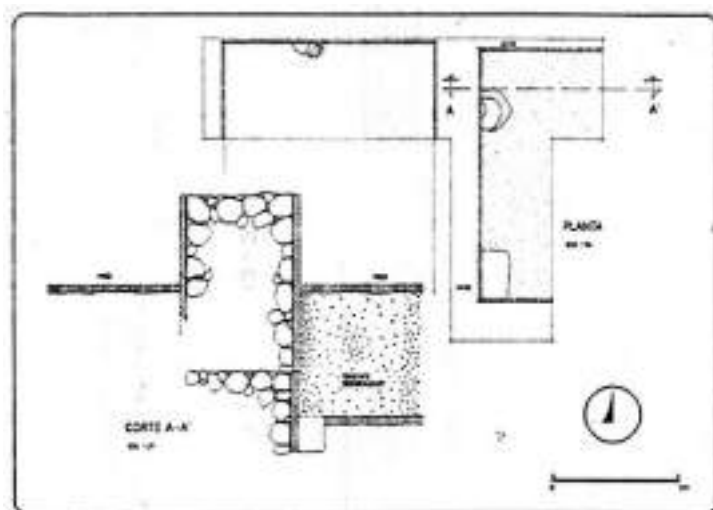
Maqueta y escultura con motivo de jaguar

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



[Lámina 542. Planta y corte. Dibujo cortesía de A. Juárez (2006: 116).]

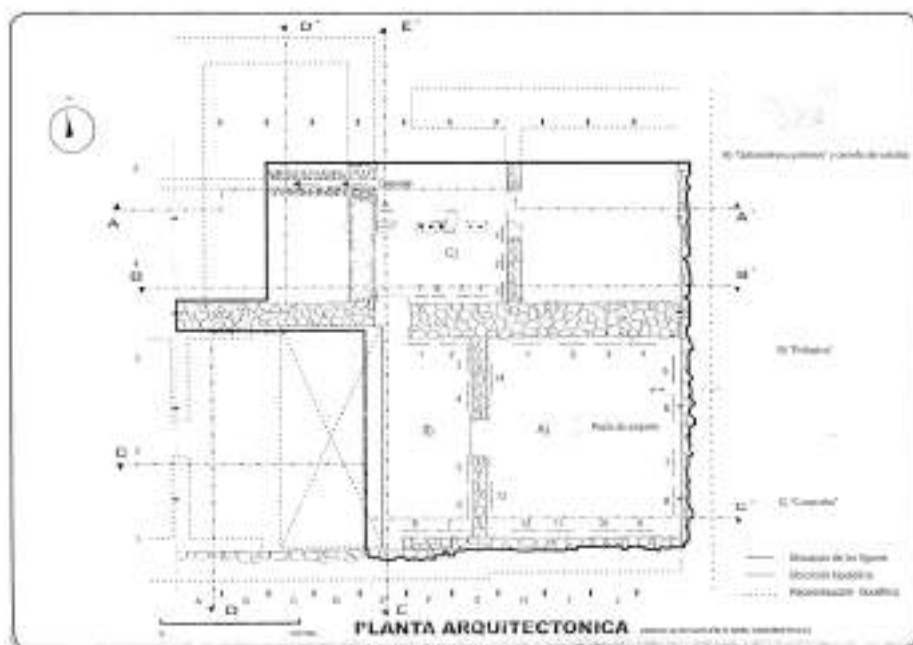
Aquí se excavó el pozo 11, del cual provienen los restos de una maqueta con talud y tablero cuya imagen no ha sido publicada.

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.



[Lámina 543. Plano. Cortesía de A. Juárez (2006: 123).]

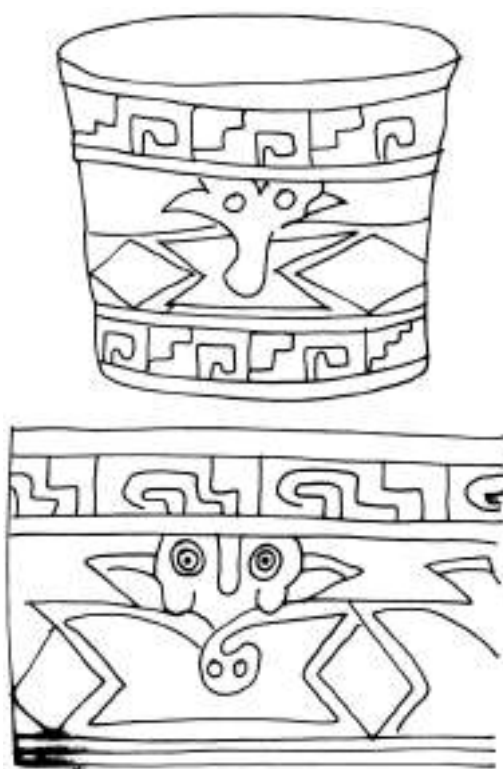
Espacio Sur. Imágenes identificadas como Polluelos. 2º Nivel Constructivo

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 soportes teotihuacanos, como en vasijas de cerámica. La estructura de la imagen puede deberse a convenciones cuyo significado es oscuro. Los recursos de composición de esta imagen no caracterizan a la representación frontal o de perfil de aves en Teotihuacan, pero si es posible observarlos en imágenes de otras culturas, por ejemplo, en medios textiles.



[Lámina 544. Ave. Dibujo según B. de la Fuente (1995: 360).]



[Lámina 545. Aves en vasijas de cerámica. Redibujado por Z. Ramos, según Séjourné (1966b, fig. 35).]

Espacio Sur. Imágenes identificadas como golondrinas o palomas y nudos. 2º Nivel Constructivo

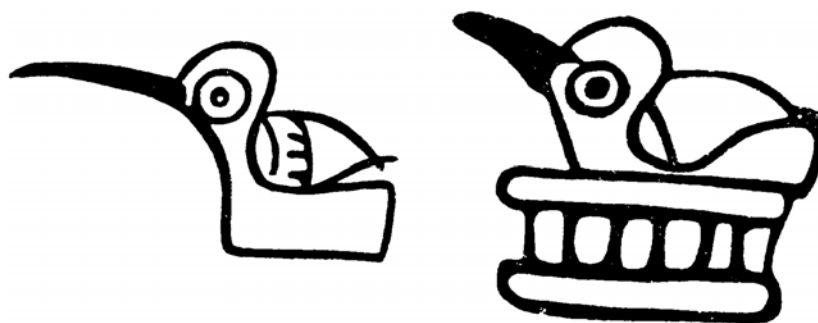
En el interior del aposento que corresponde al Pórtico Sur se encontraron los murales identificados como “aves en procesión, posadas sobre dos cuerdas anudadas”.

La identificación de las imágenes como “golondrinas o palomas” fue modificada a partir de que Navarajo propuso que se trata de imágenes de la Caracara común (Navarajo, 1995: 338). Juárez (2006: 226) interpreta la imagen del pájaro de manera naturalista; describe al ave en actitud de vuelo con las patas descansando sobre un “glifo doble atadura”.

La manera convencional en que fue concebida la imagen no asegura que se trate de una composición naturalista.



[Lámina 546. Dibujo de mural de Totometla. Redibujado por M. Segura, según Taube (2000: 27).]



[Lámina 547. Pinturas sobre piso de 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 (2006: 228) afirma que “los moños” [uno o más lazos anudados] “son elementos frecuentes en la iconografía de Teotihuacan y tienen un claro valor calendárico”.

El signo con forma de nudo aparece en compuestos relacionados por Langley (1986: 153-167) 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). 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; pero también aparece como signo único al medio del tocado en figurillas de cerámica con tocado de banda ancha que representan infantes, y otros más.

Como se ha mencionado en el Anexo 9, las imágenes de nudos y aves forman con frecuencia parte de signos compuestos, que funcionarían como distintivos en los tocados y pectorales de las figurillas de cerámica, aunque también se presentan de manera exenta, como en los murales de Totometla.

En la pintura monumental, los nudos aparecen como signos discretos relacionados con escenas del 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.



[Lámina 548. Cráneo esculpido. Dibujo de M. Ferreira.]

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.



[Lámina 549. Posible imagen de fardo funerario. Redibujado por T. Valdez, según Séjourné (1959a: fig. V.22).]

6 El *ixquatechimalli* sería uno de los “atributos 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: 349).

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 hecho 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: 191). 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 “elite 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 (2006: 239) 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].

Como se comentó, 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

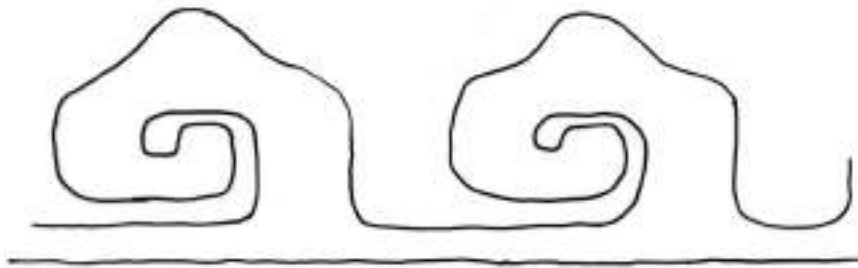
indicar la reduplicación del componente fónico. Otra opción es que ambos elementos pudieron haber aportado contenido de tipo semántico.

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 (2006: 230) considera que “estas representaciones murales parecen estar en relación directa con el elemento arquitectónico encontrado en este espacio arquitectónico: el canal de desagüe”.



[Lámina 550. Restos de un mural de Totometla. Dibujo cortesía de A. Juárez (2006: 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.

ACERCA DE LOS CONTEXTOS

Aunque en Totometla se encontró cerámica de distintos tipos y escultura de bulto, se ha publicado a la fecha pintura mural y esta presenta posibles grafemas.

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.

Este conjunto arquitectónico, según reporta el arqueólogo encargado de las excavaciones, tuvo entre otras, funciones domésticas para una familia de linaje sacerdotal. Para Alberto Juárez (2015, s.p.), en efecto, los temas de los murales de este lugar determinarían la función social de su arquitectura, en sus palabras: “edificios destinados a la especialización ideológica y política por medio de sacerdotes encargados de cultos determinados, como la fertilidad, la lluvia y los cerros”. De tener razón, este sería el ámbito de significación relacionado con el aspecto referencial de los posibles grafemas. Señala Juárez (2006 y 2015) que los materiales encontrados en Totometla indican que en ese conjunto arquitectónico se llevaron a cabo actividades domésticas como la preparación de alimentos y el almacenamiento y actividades rituales, pues se encontraron dos maquetas de templos, además de incensarios y candeleros, aunque no se encontraron áreas relacionadas con la producción artesanal. Se ha sugerido que en Totometla se desarrollaron también actividades relacionadas con la distribución de cerámica foránea. Esta última propuesta no deriva de la interpretación de la pintura mural, la cual presenta asuntos relacionados con el

Dios de las Tormentas, la oposición del agua y el fuego y aves de distintas especies. También se presenta el signo Ojo de Reptil, este último, como se ha mencionado en los distintos apartados que integran esta investigación, suele caracterizar las referencias a presuntas aves mitológicas que figuran en la pintura mural y en vasijas de cerámica. Respecto a esta última observación, también resulta necesario subrayar que el Ojo de Reptil se presenta con figuras de aves de distintas especies, tal vez con el tiempo, la arqueología teotihuacana debele otras imágenes que ayuden a esclarecer estas asociaciones. Por otra parte, la figura del Dios de las Tormentas como se ha mencionado, se considera como una deidad estatal en el contexto teotihuacano de la época que nos ocupa, las fases Tlamimilolpa y Xolalpan.

Los murales hallados en Totometla están en lugares de congregación, y serían por tanto, parte de la imagen que este conjunto debía mantener en el ámbito de los programas urbanísticos, en los cuales se pintaron varios edificios teotihuacanos durante las fases Tlamimilolpa y Xolalpan. Por oposición a lo antes mencionado, en un espacio menos concurrido, o en un interior, se pintaron imágenes de aves de perfil sobre dos cuerdas anudadas; en este caso se trataría de posibles grafemas y no de referencias naturalistas a aves; en la parte exterior de este aposento estaban pintadas las aves bicéfalas, estas figuras hasta el momento son un rasgo distintivo de los murales de Totometla.

La composición del Pórtico 1 posiblemente incluye un nombre personal de tipo calendárico, o una fecha relacionada con un evento expresado por medio de grafemas. Hay murales con estructuras formales similares en el Patio Blanco de Atetelco, en donde en la misma posición compositiva que las aves del Pórtico 1 de Totometla, se presentan figuras con 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 pudo ser índice de un personaje de alto rango o de un personaje mítico.

Acercas de las situaciones comunicativas en las cuales participarían los grafemas de Totometla, estas formarían parte del ritual cívico religioso que unificaría a diversos edificios de elite teotihuacanos; hubo nexos entre la expresión mural de Totometla, Atetelco y el Conjunto del Sol, en lo relativo a la distribución de la imagería de aves marcadas con el Ojo de Reptil. La temática del Dios de las Tormentas en esa zona de la urbe también está notoriamente presente en los muros de Zacuala, un conjunto arquitectónico cercano a Totometla.

En tanto se desconocen las funciones específicas de los espacios con murales, sólo es posible relacionar los temas de estos últimos con lo que se conoce de la posible función general de Totometla. En algunos patios de reunión de conjuntos arquitectónicos de la zona cercana a este lugar, se recurrió a los muros para referir a actividades relacionadas con personajes característicos de la imagería 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 mencionada fue ocupada por el signo Ojo de Reptil. En la parte baja de los pórticos de Tetitla, Atetelco y Totometla, se conservaron imágenes de secuencias de zoomorfos y antropomorfos. (En Atetelco, antropomorfos, cánidos y felinos; en Tetitla, personajes antropomorfos frontales en actitud de ofrendantes; y en Totometla, aves de plumaje verde y pico encorvado).

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 estaría diseñada desde el interior de los diversos conjuntos arquitectónicos, sino que pro-

bablemente los talleres de artesanos que diseñaban la forma final de las composiciones, estaban en coordinación con las instancias encargadas 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 después sería realizado por artesanos, que podían no haber participado en absoluto en el diseño general. Pero el “contexto de enunciación” de los mensajes visuales, una vez pintadas las composiciones, estaba determinado por las funciones y la distribución espacial de cada conjunto arquitectónico. Es en este tipo de relaciones que se deben 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 referencias a rasgos específicos de cada uno de los conjuntos, y que estos rasgos eran pertinentes para su distinción y comprensión a nivel urbano.

Por medio de la escasa plástica bidimensional procedente de Totometla, no es posible determinar la cantidad de posibles grafemas usados en ese lugar, o si estos pertenecían a uno o varios sistemas de registro de la información por medio de signos gráficos.

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 de tipo naturalista se ve enriquecida y especificada por la inclusión de presuntos signos de escritura u otros registros de información de tipo simbólico. Por medio de los niveles de organización de los signos visuales, se lograría transmitir referencias a ámbitos culturales, codificadas de maneras distintas, como nombres propios y liturgias.

Procesos de la función comunicativa del texto

Los emisores de los grandes programas de pintura mural en la urbe, organizaban mensajes válidos para diversos 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 algunas diferencias compositivas entre las pinturas de interiores y exteriores. 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, siempre en los límites de un canon oficial teotihuacano.

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.

En tanto se trata de mensajes expresados por medio de la pintura monumental, pueden presentarse distintas situaciones comunicativas, una en la cual el espectador cotidianamente coexiste con los textos pictóricos de su lugar de trabajo y vivienda; y otra en que un eventual usuario o visitante de esos espacios se enfrente sólo una vez con imágenes que lo informan de los rasgos del lugar que visita. Las situaciones implicarían percepciones distintas de los lugares pintados, una identificaría un espacio cotidiano y coherente con una identidad social; y la otra se familiarizaría con un espacio desconocido que caracteriza a personas o grupos sociales ajenos.

En las pinturas murales de Totometla no se despliegan recursos compositivos novedosos, la combinatoria de componentes que presentan las imágenes está 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
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
TO MU TOC GC? (-L 49 CIRCLES CONCENTRIC 1986) + (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986).
TO MU GD? (-L 140 OBJECT F 1986).
TO MU GD (VB 1 EMBLEMA DT 2012).
GD (-L 145 PANELS OBLIQUE 1986).

Maqueta y escultura con motivo de 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
TO MU GC (L 21 BOW 1986 + L 21 BOW 1986 + L 18 BIRD 2002).



Los jeroglíficos de Teotihuacan. Estudio comparativo y contextos.

Fue arbitrado bajo el sistema de dobles pares
ciegos y se editó en El Colegio de Morelos.

Av. Morelos Sur 154 esq. Amates, Col. Las Palmas,
Cuernavaca, 62050, Morelos, México. (01 777) 318 0125,
318 0126, 318 0127, 318 0130

www.elcolegiodemorelos.edu.mx

Para su formación se usó la familia
tipográfica Gandhi Serif.