

LA IMAGEN EN LOS CÓDICOS NAHUAS: CONSIDERACIONES SEMIOLÓGICAS

PATRICK JOHANSSON K.

En tiempos precolombinos la producción, retención y transmisión del saber se articulaban esencialmente sobre dos ejes estructurantes de la cognición: la oralidad y la imagen. Por un lado textos de diversa índole, memorialmente conservados en la mente y el corazón de los *tlamatinime* se “colaban” en el molde espacio-temporal de una instancia específica de elocución para que fraguara su cuerpo expresivo, por otro, dichos textos se configuraban pictóricamente en *libros* generando asimismo aspectos determinantes de la formalización conceptual indígena. El verbo y la imagen se vinculaban estrechamente en la producción del sentido sin que el discurso pictórico se sometiera del todo, sin embargo, a la “tiranía de su señoría la palabra”. La imagen producía un sentido específico con recursos propios que si bien se podía “leer” parcialmente y reducir a palabras no se petrificaba en un texto verbal determinado.

A su vez, según el género pictórico, se establecía una relación específica entre el sentido *referido* y el sentido *producido* por la imagen; entre la historia y el discurso, entre los niveles de superficie y las estructuras profundas de la configuración pictográfica. La *mimesis* icónica, el simbolismo ideográfico y la mediación fonética se conjugaban con el tamaño, el trazo, la posición, los colores, la “tensión” espacial de las formas sobre el papel o la fibra y su composición para generar un sentido sensible en parte infraliminal.

La imagen se integraba asimismo a la totalidad gráfica de un libro cuya materialidad propia era un factor importante la estructuración del sentido, y más generalmente, a las circunstancias específicas de una “lectura” las cuales determinaban en última instancia las relaciones entre la imagen, el pintor, el lector y demás receptores potenciales del mensaje pictórico.

Cuando el texto pictórico era de índole diegética,¹ una historia *virtual* se perfilaba en el horizonte de la lectura y se establecían lazos

¹ Diégesis: conceptualización representativa, en el eje del lenguaje, de una experiencia real o de ficción.

funcionales entre las manifestaciones verbales y pictóricas de dicha historia.

El vínculo entre la expresión verbal y la imagen comienza con la formalización gráfica del espíritu que emana del ser: la voluta. Antes de describir en términos semiológicos la escritura náhuatl precolombina resulta interesante considerar la gestación formal de los signos ideográficos que representan genéricamente la palabra y la imagen.

1. *In ihiyotl, in tlahtolli, in tlahcuilolli*: el aliento, la palabra, la imagen: “el espíritu indígena”

Si la creación de un movimiento vital se manifiesta esencialmente por la aparición en el este de la luz heliaca y de la alternancia subsecuente día / noche, la creación del hombre es ante todo el resultado de la fecundación del silencio letal por el sonido de un caracol.

Según lo establece el mito, fue Quetzalcóatl el que desgarró las tinieblas del silencio primordial *in illo tempore*, y produjo la primera luz sonora al soplar en su caracol:

*ca yehuatl ic nentlamati in teteo aquin onoz in talticpac.
auh ye no ce(p)pa qito in Mictlanteuctli
ca ye qualli tlixoconpitzá in motecciz
auh nauhpa xictlayaliualochti in nochalchiuhteyahualco
auh amoma coyonqui in itecçiz
niman ye quinnotza in oculme quicocoyonique
nima(n) ye ic ompa callaqui in xicoti(n) in pipiolme
nima(n) ye quipitza quihualcac in Mictlanteuctli.
auh ye no çe(p)pa quilhaia in Mictlanteuctli
ca ye qualli xoconcuí.²*

- He aquí que por eso se preocupan los dioses de quien viva en la tierra.

Y una vez más dijo, Mictlanteuctli.

- Está bien, sopla en tu caracol y cuatro veces da la vuelta alrededor de mi disco piedra de jade.

Pero no está agujerado su caracol: luego llama a los gusanos.

Lo perforaron, luego por esto entran allí los abejorros y las avispas.

Luego ya sopla y lo vino a oír Mictlanteuctli.

Está bien tómalos.

² “La leyenda de los soles” en Lehmann, p.330-338.

Después de algunas peripecias actanciales que modalizan mitológicamente el hecho, el soplo masculino de Ehecatl Quetzalcóatl penetra, en el sentido sexual de la palabra, en el caracol femenino y lo fecunda. Nace el sonido culturalmente configurado cuya representación será precisamente la forma que tomó el soplo del dios al pasar por la espiral del caracol.



Códice Borbónico (detalle) lám. 3

Este esquema actancial hierogámico se confirma en el mito cuando la materialidad sonora producida por Ehecatl penetra a su vez en el oído del señor de la muerte que lo oye (*quihualcac*). Recordemos aquí la etimología de *caqui*, "oir" que se compone del verbo *aqui*, "entrar, penetrar", y del morfema pronominal *c-*. Literalmente oír es "hacer entrar". Del emisor Quetzalcóatl al receptor Mictlantecuhtli, el aliento musical gestado por el caracol fecunda a su vez al silencio de la muerte para instaurar la cultura.

Es decir que, en el orden de aparición de los entes constitutivos del ser humano, el espíritu antecede la configuración de su materialidad física, y que este espíritu, producto de una hierogamia, tiene a su vez un carácter "fecundo" como lo expresa visualmente la espiral que lo manifiesta.

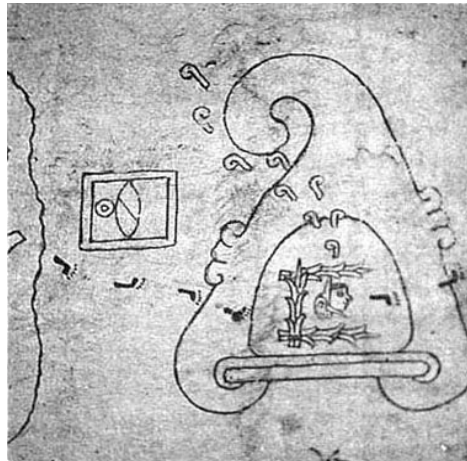
En prácticamente todos los libros en imágenes de Mesoamérica el espíritu, *ihiyotl*, la palabra *tlahtollī* y el canto *cuicatl* serán representados por la voluta, producto formal de la penetración de un caracol femenino por un aliento masculino.

1.1. *La palabra náhuatl*

La lengua náhuatl esculpida en la materia sonora por el espíritu indígena constituyó para los pueblos que la hablaron el lenguaje humano por excelencia. La *Historia Toltteca-Chichimeca* hace de ella uno de los atributos esenciales de la “humanidad” con el hecho de comer maíz.³

Como la palabra lo indica, hablar náhuatl es ante todo hablar “claro”, es dar a luz a ideas que se encuentran potencialmente contenidas en la mente. La convergencia etimológica de los conceptos “hablar” y “día” en la palabra *illhuia* “decir”⁴ corrobora en esto el carácter mayéutico⁵ del hecho de hablar náhuatl.

Si la espiral constituye el núcleo semántico visual de la emanación espiritual, sus modalidades formales determinan sentidos específicos. Cuando los personajes no hablan náhuatl, la voluta se representa frecuentemente con puntos en su interior para señalar que hablan “arenoso”. En caso de que el canto o discurso sea de índole sagrada se alternan generalmente volutas orientadas respectivamente hacia la derecha y hacia la izquierda:



Códice Boturini (detalle) lám. 1

³ Cf. *Historia Toltteca-Chichimeca*, fol. 19v.

⁴ *Illhuil*: “día” o “fiesta”

⁵ Mayéutica: metáfora que ilustra el razonamiento que utilizaba Sócrates para llegar a la verdad. El vocablo remite al parto y recuerda que la madre del filósofo griego era partera.

En esta imagen donde el dios Huitzilopochtli habla, se observan nueve volutas en posición alternada que se elevan desde la cueva en el monte Culhuacan hacia lo que podría ser el cielo.

Otra manera de expresar pictográficamente que el canto es un canto sagrado lo constituye el hecho de pintar una flor *xóchitl* sobre la voluta:



Mural de Teopancalco, Teotihuacan (según Bretón, 1990)

1.2. *De lo sonoro a lo visual; de la palabra a la imagen*

El vínculo que se establece entre la pictografía, la palabra, y el acto de decir se manifiesta visualmente en los glifos que representan a la escritura. Dos significantes visuales remiten, en el ámbito cultural náhuatl, a la pictografía:



Códice Telleriano Remensis (detalle) fol. 30r

- Un cuadrado que encierra dos volutas en posición invertida
- Un cuadrado que contiene un punto central y dos los cuales determinan cuatro direcciones.

El primero constituye una duplicación del símbolo ideográfico utilizado para referir la expresión oral del espíritu humano como si, al reflejarse en un contenedor material la palabra hablada se desdoblará en el espejo gráfico que le devuelve su imagen.

El segundo es de hecho una variante del signo que representa el día *ilhuitl*, en la iconografía náhuatl precolombina.

1.1.1. *La palabra y la imagen*

La relación entre el canto y la imagen aparece también en la voluta florida que sale de la boca de un cantor en una lámina del *Códice Borbónico*: se observa en el cuerpo mismo de la voluta el ideograma correspondiente a la pictografía:



Códice Borbónico, (detalle) lám. 4

Esto también podría indicar que los cantos se transcribían pictógraficamente o que se cantaba la imagen.

El carácter ideográfico de las dos volutas de la palabra sobre un fondo negro es claro y remite directamente a la expresión oral de lo gráficamente consignado. Como se dijo anteriormente, el desdoblamiento de la voluta del habla parece tener un carácter “reflexivo” tanto en el sentido cognitivo de la palabra como en su acepción gráfica, el libro siendo en este caso el espejo en el cual se refleja la palabra y más generalmente el pensamiento indígena.

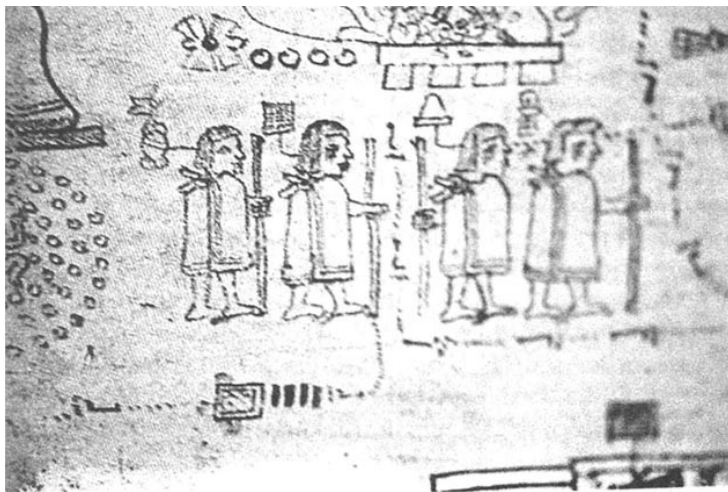
1.1.2. *Decir: dar a luz verbal a la imagen*

Es interesante observar además que los ideogramas que refieren la pintura son muy parecidos al ideograma que representa “el día” o “la fiesta: *ilhuit*”. En efecto, si comparamos el glifo correspondiente a la pintura que figura en el *Códice Telleriano Remensis*, antes citado, con los signos del día que aparecen en otros documentos pictóricos, se puede concluir que existe una similitud quizás altamente pertinente entre sendos signos.

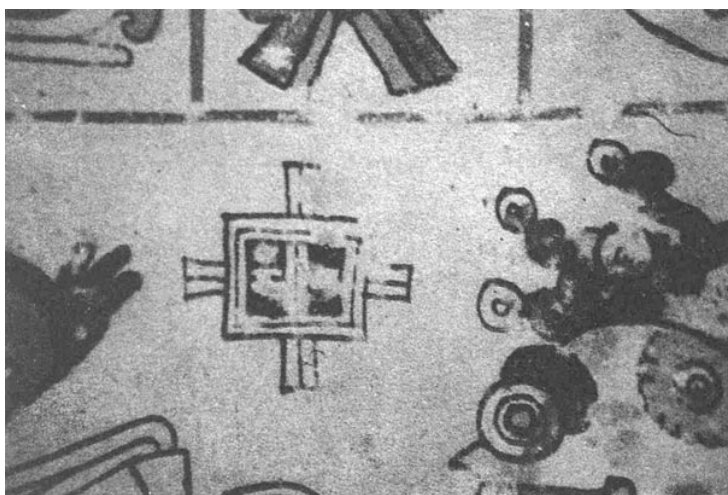
La relación podría ser de índole meramente fonética, el verbo “decir” *ilhui(a)* siendo parcialmente homófono del vocablo “fiesta” *ilhui(tl)*, sin que existan lazos algunos entre las dos ideas. Sin embargo la semejanza entre los dos glifos, o la utilización de un mismo glifo para ambos conceptos, podría revelar una relación eidética entre el periodo temporal: el día, la fiesta y la pintura.

La pictografía podría haberse utilizado, al principio, únicamente para referir las fiestas *ilhuitl* y su liturgia, el verbo *ilhuia* significando entonces quizás sólo “festejar”, probablemente mediante palabras y cantos, a determinadas divinidades. Con el tiempo, podría también haber tenido el sentido de “leer” una imagen, dando a luz verbal a los contenidos de la imagen. El campo semántico del verbo podría haberse ampliado hasta significar más generalmente “decir”.

Sea lo que fuere, es un hecho que uno de los dos glifos correspondientes al concepto de pictografía es similar al glifo de la fiesta y del día, mientras que la palabra “decir” en náhuatl: *ilhuia* es fonéticamente muy similar al vocablo que refiere la fiesta o el día: *ilhuitl*. Esta doble similitud, podría haber tenido, en un mundo donde la *analogía* constituye un nexo importante en la estructuración del sentido, un carácter cognitivo.



Códice Xólotl (detalle) lám. 8



Códice Borgia (detalle) lám. 70

2. Amoxtli: *el libro*

Diminuta extensión material que encierra la memoria colectiva, el libro *amoxtli* o *amatl*, determina numerosos aspectos semiológicos de la escritura indígena. El carácter sacro o mágico del objeto, su relación con el texto contenido, su textura específica, su forma, su tamaño así como las modalidades de su manipulación en el acto de lectura, constituyen elementos “con-textuales” importantes para una percepción adecuada de los signos.

2.1. *La materialidad: el texturema*

Si la mirada es sin duda alguna el instrumento esencial de la percepción en la lectura de imágenes, el contacto con la materialidad que las contiene podría haber matizado dicha percepción y definido aspectos expresivos o “impresivos” de la lectura. En efecto el vínculo táctil de un lector con un libro hecho de musgo acuático (*amoxtli*),⁶ de papel amate (*amatl*), de fibra de maguey (*ixtli*) o de piel (*ehuatl*) puede haber orientado de manera distinta la lectura según la sensación. El texturema que constituye la unidad de percepción cognitiva del dato sensible a nivel del tacto podría haberse integrado funcionalmente al sistema pictórico de lectura y determinado modalidades específicas de producción y de recepción de un texto. Además de estos aspectos sensibles de la estructuración del sentido, la materialidad del libro podía remitir a un contexto religioso en el cual el tenor acuático del *amoxtli*, el árbol de amate, el maguey, el venado, etc. establecerían distinciones que permeaban semiológicamente el relato aducido.

En cuanto a los colores, antes de que “se active” su función de discriminación semiológica, estos tienen una materialidad propia, táctil y visualmente aprehensible. Las distintas fases de su elaboración constituían una propedéutica ritual que consagraba tanto el objeto en sí como el contenido que surgiría de la aplicación culturalmente ordenada de los pigmentos. El origen animal o mineral de los colores y su mezcla con el agua determinaban probablemente una sacralidad propia que permeaba los signos:

Al color con que se tiñe la grana llaman *nocheztlí*, que quiere decir, sangre de tunas porque en cierto género de tunas se crían unos gusa-

⁶ El origen de la palabra *amoxtli* utilizado para el libro hace suponer que éstos podrían haber sido fabricados un día con las fibras de musgos del lago de México.

nos que llaman cochinillas, apegados a las hojas, y aquellos gusanos tienen una sangre muy colorada; ésta es la grana fina. [...]

A la grana que ya está purificada y hecha en panecitos, llaman grana recia, o fina, véndenla en los *tiánquez* hecha en panes, para que la compren los pintores y tintoreros. [...]

Al color azul fino llaman *matlalli*, quiere decir, azul; hácese de flores azules, color (que) es muy preciado y muy apacible de ver.

Hay un color que es amarillo claro, que llaman *zacatlaxcalli*, quiere decir, pan de hierba que se amasa de unas hierbas amarillas, que son muy delgadas; son como tortillas delgadas, y usan de ellas para teñir o pintar.⁷

El hecho de que una pintura determinada pudiera ser utilizada como medicina para ciertas enfermedades daba además probablemente un valor específico a dicha pintura en el contexto semiológico de la pictografía:

Hay un color colorado blanquecino que se llama *chiotl* (y) hácese en tierras calientes; es flor que se muele (y) es medicinal para la sarna; y si se mezcla con el ungüento que se llama *axin*, se hace de color bermellón.⁸

Las mezclas de colores trascendían también probablemente el ámbito técnico para adquirir un valor mágico:

-Mezclado el color amarillo que se llama *zacatlaxcalli*, con color azul claro que se llama *texotli*, y con *tzaculli*, hácese un color verde oscuro que se llama *yapalli*...⁹

2.2. *La forma*

Parte constitutiva de la materialidad de un libro, su forma determina también los espacios sobre los cuales se pintan los hechos y acontecimientos que constituyen el acervo cultural de la colectividad así como múltiples aspectos de la lectura. Define el desarrollo secuencial del texto, su orientación, y sirve de marco referencial para los formemas que son el tamaño y la posición entre otros elementos pertinentes en términos semiológicos. El *lienzo* por ejemplo abre un espacio generalmente cuadrado y polidimensional donde se crean “tensiones” posicionales determinantes para la lectura. En el *rollo*, el contenido se enrolla y desen-

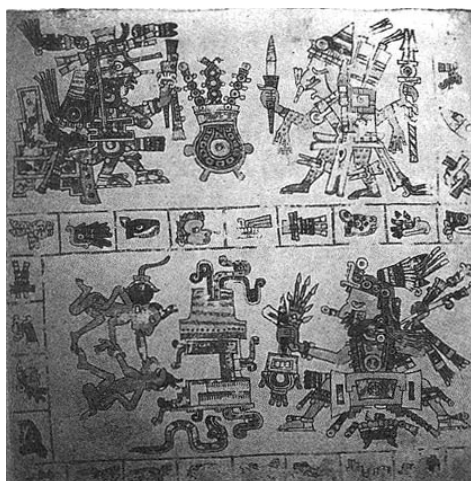
⁷ Sahagún, p.698.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.* p. 699

rolla linealmente, determinando un *ritmo* evolutivo / involutivo de lectura que puede incidir sobre la percepción de los contenidos.

La forma arquetípica del libro precolombino: el biombo, generalmente pintado por ambos lados permite una expansión exotérica del contenido y su repliegue esotérico. Determina además subdivisiones en láminas (*amaxxeloliztli*), que constituyen espacios específicos de composición pictórica. Dichas láminas cuadradas o rectangulares, yuxtapuestas, representan a la vez una unidad compositiva y un eslabón en la continuidad lineal de una secuencia:



Códice Borgia, lám. 61

La lámina 61 del *Códice Borgia*, por ejemplo, se divide en dos partes delimitadas por la primera y la última trecena del *Tonalpohualli*.¹⁰ A la vez que constituye una unidad pictórica que opone el principio y el fin de un ciclo de 260 días sobre el eje vertical, esta lámina se vincula horizontalmente con las nueve láminas siguientes mediante su parte inferior y luego superior. En efecto, las trecenas que figuran en la parte inferior de dichas láminas se enlazan de manera cronológica hasta llegar a la lámina 65, donde bifurcan hacia arriba para regresar a la lámina 61, sucediéndose entonces en la parte superior de cada lámina.

En este contexto gráfico, la lectura sigue el movimiento cíclico del tiempo al regresar involutivamente a su principio después de una expansión evolutiva.

¹⁰ Calendario divinadorio que consta de veinte trecenas.

2.3. *El valor semiológico del libro como objeto*

Receptáculo material de una o varias partes constitutivas del gran tejido cultural de la colectividad indígena, el libro “pondera” la instancia de enunciación de su contenido mediante su presencia manifiesta. En efecto es muy probable que el *tlapouhqui*, “el lector de los destinos” o el *tlamatini*, “el sabio” vincularan de manera ostentatoria el texto pictórico con el tejido de fibra vegetal o animal, y que ambos “textos” se compenetraran en el momento de la elocución. Un documento en náhuatl proporciona un indicio circunstancial sobre el uso del objeto al señalar que se daban vueltas a las páginas del libro en el momento en que se elevaba el canto.

Yo canto las pinturas del libro
 lo voy desplegando
 soy cual florido papagayo
 hago hablar los códices
 en el interior de la casa de las pinturas.¹¹

El hecho de dar a ver y a oír la materialidad del libro cuando se enuncia su contenido arraiga el texto en la verdad radical de su fibra sensible. *Verba volant, scripta manent* dice un antiguo adagio latino que bien podría aplicarse a la pictografía precolombina: más allá de la imagen “escrita” o “inscrita”, es la materialidad sagrada del libro la que retroalimenta una palabra siempre evanescente y simboliza la veracidad permanente de la tradición.

Ahora bien el carácter religioso o mágico del libro, o de alguno de sus componentes, da a su contenido en ciertos contextos, un valor que trasciende el microcontexto semiológico de lo “escrito” y lo erige en un poderoso instrumento de dominación social o cosmológica. Este poder debe de haber afectado de alguna manera tanto la producción como la recepción del discurso pictórico.

3. *Los géneros expresivos*

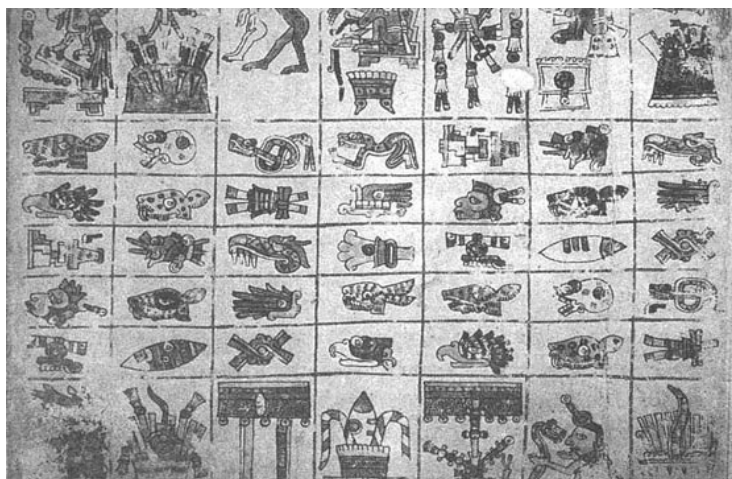
Además de su materialidad y de su forma, los libros figurativos se distinguían también por el género expresivo que entrañaban. No se leía del mismo modo una matrícula de tributos que un libro divinadorio, y

¹¹ Citado por Miguel León-Portilla en *Los Antiguos Mexicanos*, p. 66

la percepción misma de los signos podía variar según el género específico de cada libro. En una matrícula de tributos por ejemplo, prevalecía la pictografía referencial mientras que en el libro divinadorio, los ideogramas y la interpretación metafórica de los signos constituían la parte medular del texto y de su lectura.

3.1. *El libro de los destinos: Tonalamatl*

La duración históricamente apprehendida por los *anales: xiuhamatl* que consideraremos adelante era también objeto de una configuración calendárica con carácter divinadorio. Un acontecimiento, cualquiera que fuera su índole, se situaba siempre en un momento y en un lugar determinados del ciclo espacio-temporal, y por tanto se veía atrapado en una red compleja de determinismos astrológicos. Veinte “semanas” de trece días conformaban dicho calendario donde se manifestaban influencias específicas en una verdadera maraña semiológica que los *tlapouhque*, sacerdotes “lectores” eran los únicos en poder desenredar.

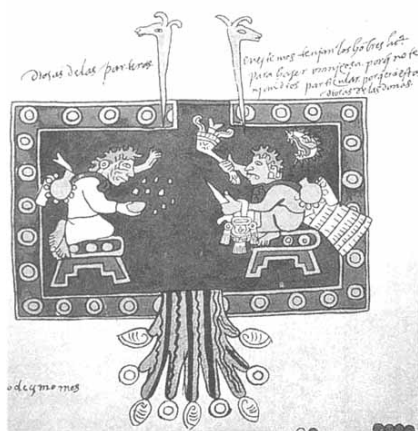


Códice Borgia, lám. 5

3.2. *El libro de las fiestas: ilhuihamatl*

La temporalidad festiva dividida calendáricamente en diez y ocho períodos de veinte días (más cinco días baldíos) era “captada” en libros que representaban pictóricamente los ritos correspondientes a cada

mes. Un mismo libro contenía a veces la “cuenta de los destinos” *tonalpohualli* y la cuenta de las fiestas anuales. Tal es el caso del libro conocido como *Códice Borbónico* el cual contiene en su primera parte el calendario divinadorio *tonalamatl* y en la segunda parte las 18 fiestas del año, incluyendo la fiesta del fuego nuevo. En medio del libro se encuentran los creadores míticos del cómputo calendárico y más generalmente de la escritura: *Oxomoco* y *Cipactonal*.



Códice Borbónico (detalle) lám. 21



Códice Borbónico (detalle) lám. 22

La dualidad que representa la pareja divina se confirma en la lámina siguiente que conforma, con la lámina 21, el centro del libro donde aparece Ehecatl-Quetzalcóatl y Tecuciztecatl, es decir el sol y la luna. Esto sugiere que el calendario divinadorio de 260 días *tonamatl* está vinculado con la luna mientras que la cuenta festiva de 360 días está bajo la égide del numen solar.

El tenor respectivamente selénico y heliaco de las partes del libro determinaría a su vez lecturas esotéricas y exotéricas de imágenes cuya semiología podía diferir sensiblemente. En efecto el valor semiológico de un elemento pictórico no es el mismo en cada modalidad de producción y de recepción del texto. Basta con observar la diferencia en la distribución de los espacios en cada parte para convencerse de ello.

Aunque el tema “cacería” está presente tanto en la trecena del *tonalamatl* como en la veintena *Quecholli* del libro de las fiestas, la composición radicalmente distinta de los discursos pictóricos sugiere también una percepción diferente de los signos. En el *tonalamatl* prevalece



Códice Borbónico, lám. 6 (*Tonalamatl*)



Códice Borbónico, lám. 33 (*Libro de las fiestas*)

el esoterismo de un texto intrincado cuyos signos se “traman” para configurar el sentido. En el libro de las fiestas la relación de la imagen con el referente es más anecdótica, más transparente.¹²

3.3. *Matrículas de tributos*

Como en otras partes del mundo, los primeros momentos de la escritura estuvieron asociados con las cuentas y la estimación cuantitativa de artículos con valor comercial. De hecho los conceptos de narración, lectura y el de contabilidad comparten en náhuatl el mismo significante: *tlapohua*. *Tlapohua* significa “contar” tanto en el sentido narrativo del vocablo como en su acepción contable, y “leer”. En las matrículas prevalece una mimesis pictográfica con una mediación simbólica mínima ya que una relación referencial clara debe de vincular el significante y el significado.

La mercancía que debe tributar una comunidad se representa miméticamente con el ideograma numérico que caracteriza la cantidad: los cabellos en forma de pluma remiten a *centzonlli*: 400, la bandera *pantli* representa 20, la bolsa de incienso simboliza 8,000. En cuanto a la comunidad que provee la mercancía está figurada mediante un glifo toponímico con carácter pictográfico, ideográfico, fonético o híbrido.

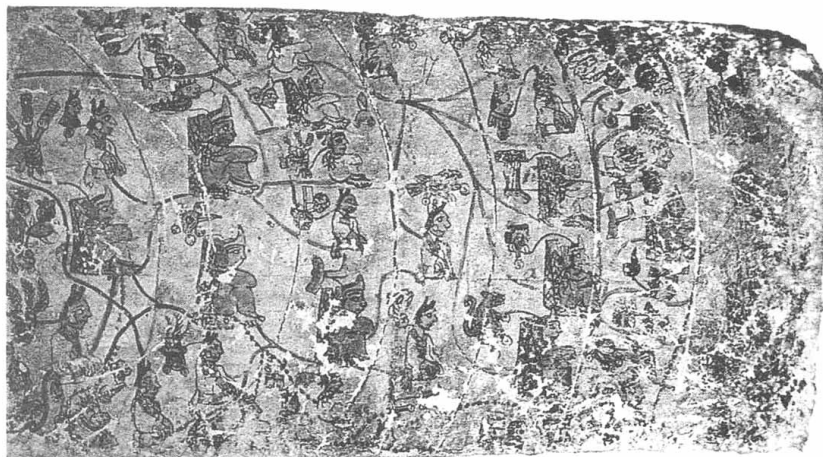
¹² Partimos aquí de la idea que esta parte del *Códice Borbónico* no fue pintada después de la conquista o si es el caso, no fue influenciada por los cánones de la pintura europea del momento.



Códice Mendocino, lám. 36

3.4. *Genealogías*

La temporalidad que atañe a los individuos y a su proliferación encuentra su expresión en la genealogía de los reyes y más generalmente de los notables de una comunidad. Es probable que las genealogías no constituyeran libros específicos sino que fueran partes de anales o libros mítico-históricos.



Códice Mexicanus, lám. 17

3.5. *Libros de costumbres*

Bartolomé de las Casas señala en su obra¹³ que existían libros donde se consignaban pictóricamente los rituales correspondientes al matrimonio y al nombre que se les ponía a los niños.

Es probable que los usos y costumbres de una comunidad indígena fueran pintados en libros a la vez que la memoria los conservara y transmitiera de generación en generación. La tercera parte del *Códice Mendocino* es un ejemplo fehaciente de ello.



Códice Mendocino, lám. 61

A la vez que establece una red simbólica precisa, esta imagen del *matrimonio* remite a un discurso complementario que pertenece a la tradición oral.

3.6. *Temicamatl*, “libro de los sueños”

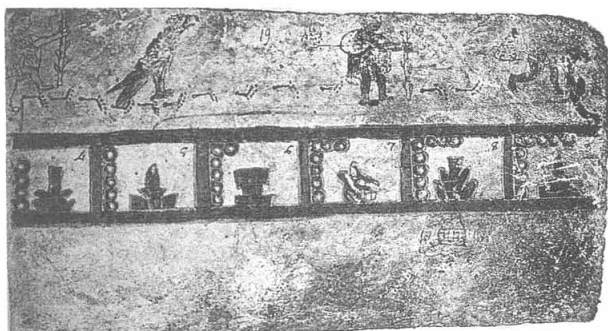
Las fuentes refieren en varias ocasiones un libro de sueños, el *Temicamatl* que permitía al *tlapouhqui* practicar una forma de *oniromancia*. Ningún *temicamatl* se salvó de una destrucción natural o deliberada, a menos que algunos de los documentos pictóricos que se conservan hayan fungido como libro de sueños sin que lo sepamos.

¹³ Cf. Las Casas, p. 612 ssq.

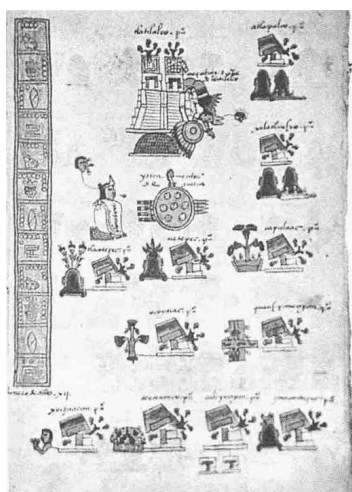
3.7. *Xiuhamatl*, “libro de años”: *anales históricos*

Los “libros de años” conservaban en un orden cronológico los hechos ocurridos en el pasado los cuales se pintaban generalmente de cada lado de un eje temporal gráficamente orientado de izquierda a derecha, es decir del origen hacia el futuro. La enumeración de años definía la sucesión de acontecimientos que no se vinculaban entre ellos en términos diegéticos. Prevalcía la consecución temporal en detrimento de la consecuencia actancial.

El *Códice Mexicanus*, y la primera parte del *Códice Mendocino* son dos muestras del género *Xiuhamatl*:



Códice Mexicanus (detalle) lám. XIX



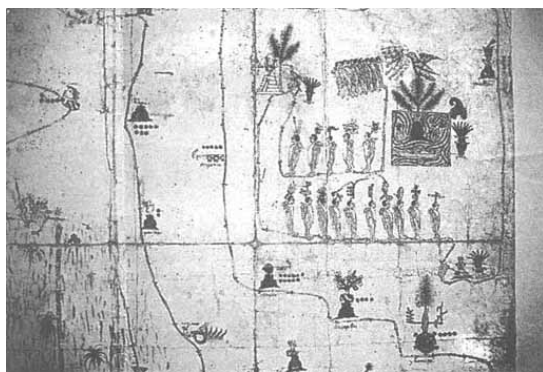
Códice Mendocino, lám. 10

3.8. *Textos pictóricos con carácter diegético*

Los anales o *xiuhamatl* antes considerados refieren los acontecimientos de manera consecutiva en torno al eje cronológico estructurante que “atraviesa” la imagen, mas no consecuente ya que dichos acontecimientos no están relacionados entre ellos en términos de acción narrativa. Otros libros, sin embargo, sin dejar de integrar la temporalidad a sus esquemas actanciales, proyectan pictográficamente esquemas narrativos consecutivos y consecuentes.

3.9. *El Mapa Sigüenza*

La hoja conocida como *Mapa Sigüenza* narra la peregrinación de los aztecas desde Tollan (equivalente de Aztlan) hasta el lugar cratofánico donde apareció el águila sobre el nopal, y donde se edificaría pronto Tenochtitlan. La distribución en una sola hoja-mapa de los esquemas actanciales correspondientes a la *Peregrinación de los aztecas* determinó una lectura específica de lo pictóricamente expresado.

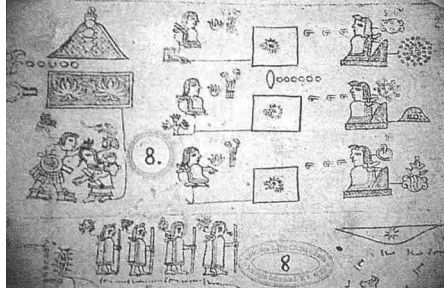


Mapa Sigüenza

3.10. *El Códice Xólotl*

La historia de la llegada y el asentamiento de los chichimecas de Xólotl en el valle de México, la fundación de la metrópoli acolhua y otras peripecias texcocanas se expresan pictóricamente en el libro conocido como *Códice Xólotl*. Como en el caso del *Mapa Sigüenza*, la acción narrativa se desarrolla sobre un fondo geográfico que ubica circunstancialmente la

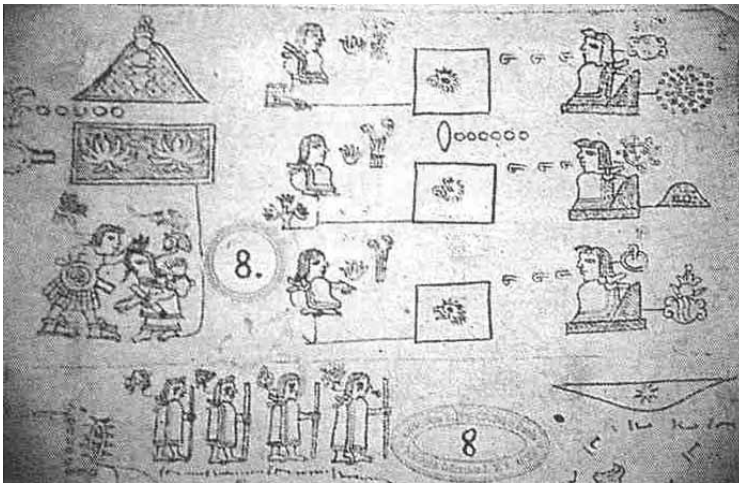
historia: el mapa de la región del lago de Texcoco. Sólo la lámina 8 sale del canon establecido y representa una “página” donde los esquemas actanciales se enlazan en términos de consecución y consecuencia sin estar topográficamente ubicados en el mapa.



Códice Xólotl (detalle) lám. 8

3.11. *El Códice Boturini*

En el *Códice Boturini*, la historia se “abstrae” de su contexto geográfico visualmente aprehensible para elaborarse sobre un eje lineal de progresión. La sucesión de imágenes y la secuencia narrativa que se establecen en el espacio gráfico así configurado generan un sistema específico que confiere a los espacios, glifos y formemas que lo conforman un sentido inherente al género y a su espacio específico.



Códice Boturini, lám. 3

4. *Los encargados de las pinturas*

Un acercamiento semiológico a la imagen náhuatl precolombina debe inevitablemente considerar los artifices de su realización tanto a nivel de la producción de los textos como de su configuración pictórica.

4.1. *El tlamatini: “El sabio”*

El carácter sagrado de la pintura y de los libros que la contenían así como la fuerza política que representaba el *conocimiento* en una comunidad indígena, hacían que tanto la elaboración de los textos pictóricos como su lectura fueran asunto de sacerdotes. En el encuentro realizado en 1524 entre franciscanos y notables indígenas, un principal mexica da la siguiente definición de los sabios de su comunidad:

*Auh inhin, totecujyoane
ca oncate in oc no techiacana, in techitquj, in techamama,
yn jþampa in tlaieculitlo,
ca in toteouâ yn jntlacaceuhcavâ
cujtlapillj ahltlapillj.
In tlamacazque, in tlenamacaque,
auh in quequetzcova mjtoa, in tlatolmatinjme,
auh in jntequjuh in qujmocujtlauja
in ioalli in cemjhluitl,
in copaltemaliztli,
in tlenamaqujiztli
in vitztlj, in acxoiatl,
in neçoliztli.
in qujtta, in qujmocujtlauja
yn johlatoquiliz in jnematacacholizq in jlhucatl,
in iuh iovalli xelivi.
Auh in quitzticate,
in qujpouhticate,
in qujtilatzticate in amoxtlj,
in tlilli, in tlapalli,
in tlacujlollj quitqujticate.
Ca iehoantin techitqujticate,
tehiacana, techotlatoltia
tehoantin qujteçpana
in iuh vetzi ce xivitl,
in iuh otlatoca in tonalpoallj,
auh in cecempoallapoallj
qujmocujtlauja,*

*iehoantín yntenjz, incocol,
y mamal in teutlatollj*

Y, he aquí, señores nuestros,
están los que aún son nuestros guías,
ellos nos llevan a cuestras, nos gobiernan,
en relación al servicio
de los que son nuestros dioses,
de los cuales es el merecimiento la cola, el ala (la gente del pueblo):
los sacerdotes ofrendadores, los que ofrendan el fuego,
y también los que se llaman quequetzalcoa.
Sabios de la palabra,
su oficio, con el que se afanan,
durante la noche y el día,
la ofrenda de copal,
el ofrecimiento del fuego,
espinas, ramas de abeto,
la acción de sangrarse.
los que miran, los que se afanan con
el curso y el proceder ordenado del cielo,
cómo se divide la noche.
Los que están mirando (leyendo),
los que cuentan (o refieren lo que leen)
los que despliegan (las hojas de) los libros,
la tinta negra, la tinta roja,
los que tienen a su cargo las pinturas.
Ellos nos llevan,
nos guían, dicen el camino.
Los que ordenan
cómo cae el año,
cómo siguen su camino la cuenta de los destinos y los días,
y cada una de las veintenas
De esto se ocupan
de ellos es el encargo, la encomienda,
su carga: la palabra divina.¹⁴

El paralelismo formal en dos de los versos del texto establece una relación manifiesta en el oficio de pintor y el poder.

*in tlacujloli quitqujicate.
Ca iehoantín techitqujicate,*

(los) que tienen a su cargo las pinturas.
Ellos nos llevan,

¹⁴ *Coloquios y Doctrina Cristiana con que los doce frailes de san Francisco...* (traducción de Miguel León-Portilla) pp. 138-141.

Son los sacerdotes sabios, encargados de las pinturas, los que guían y orientan la comunidad en su desempeño existencial.

La definición del *tlamatini* que proporcionan los informantes de Sahagún entraña también la idea de que el encargado de las pinturas es el guía del pueblo:

*In tlamatini tlaulli oculi, tomaoac oculi, apocio, tezcattl, coiaoac tezcattl, neco xapo, tlile, tlapale, amuxoa, amoxe, tlilli, tlapalli, utli, teiacanqui, tlanelo, teuicani, tlaucani, tlaicanqui.*¹⁵

El sabio, una luz, una tea, una tea gruesa, que no humea, un espejo, un espejo agujerado, que abre sobre dos lados, encargados de la tinta negra y roja, encargados de los libros, tinta negra y roja, el camino, el guía, la raíz, conductor de hombres, conductor de cosas, conduce.

A través del sabio que la interpreta, la pintura “refleja” el orden establecido de las cosas, en su voz, los arcanos semiológicos de la escritura se vuelven luz, e indican el camino.

Ahora bien si el sabio era “el encargado” de las pinturas esto no significa que él mismo las elaborara. Tenía a su servicio algunos *tlahcuilos* que le ayudaban en su tarea.

4.2. Tlahcuilo: *el pintor*

El estatuto del pintor dependía del género de libros que pintaba:

... tenían para cada género sus escritores, unos que trataban de los anales poniendo por su orden las cosas que acaecían en cada año, con día, mes y hora. Otros tenían a su cargo las genealogías y descendencias de los reyes y señores y personas de linaje, asentando por cuenta y razón los que nacían y borran los que morían, con la misma cuenta. Unos tenían cuidado de las pinturas de los términos, límites y mojoneras de las ciudades, provincias, pueblos y lugares, y de las suertes y repartimientos de las tierras, cuyas eran y a quién pertenecían. Otros, de los libros de las leyes, ritos y ceremonias, que usaban en su infidelidad; y los sacerdotes, de los templos, de sus idolatrías y modo de su doctrina idólatra y de las fiestas de sus falsos dioses y calendarios. Y finalmente, los filósofos y sabios que tenían entre ellos, estaba a su cargo el pintar todas las ciencias que sabían y alcanzaban, y enseñar de memoria todos los cantos que observaban sus ciencias e historias...¹⁶

¹⁵ *Códice Florentino*, libro X, cap. 8.

¹⁶ *Ixtlilxóchitl*, p. 527.

A la variedad genérica de los libros correspondía, según lo asevera Ixtlilxóchitl, diversas especialidades y se requerían habilidades distintas de los pintores. En efecto, como lo hemos señalado, es probable que la semiología correspondiente a los anales (*xiuhamatl*) o a la configuración de los mapas territoriales fuera algo distinta de la que se manifestaba en los libros de cantares.

Como el sabio, el pintor es *tlilli*, *tlapalli* la encarnación misma de la pintura negra y roja. Un texto que describe su actividad pone énfasis sobre los aspectos técnicos de su arte más que sobre su valor cognitivo.

in tlacuilo, tlilli, tlapalli, tlilatl, iahuil, toltecatl tlachichihuahqui, tlatecullaliani, tlateculaniani, tlilpatlac, tlapaltecini tlapallaliani.

El pintor, su tarea es la tinta negra y roja, el agua negra. Es un tolteca, un hacedor, un utilizador de carbón, un dibujante al carbón, disuelve la tinta negra, extiende la tinta negra, muele los pigmentos, dispone los colores.

Su arte es sin embargo lo que permite la producción del sentido:

In qualli tlacuilo: mîmati iolteutl, tlaiolteuiani, moiohnotzani, tlatlapalpoani, tlatlapalaquiani, tlaceoallotiani, tlacxitiani, tlaxaiaacatiani, tlatzonitiani: tlacuiloa, tlatlapalaquia tlaceoallotia. suchitlacuiloa, tlasuchiicuiloa, toltecati.¹⁷

El buen tlacuilo es un conocedor, un corazón divino, diviniza las cosas con su corazón, dialoga con su corazón, narra con colores, compone los colores, pinta las sombras, los pies, los rostros, los cabellos. Pinta compone los colores, integra la sombra, pinta con arte, pinta las cosas con arte. Es un tolteca.

Esta definición del “buen pintor” al tocar aspectos estilísticos del oficio deja ver el carácter sagrado de la producción del sentido a partir de elementos naturales. El buen pintor da vida a sus colores mientras que el malo es, según la definición del mismo informante, un *iolloquiquimil*, un “corazón amortajado”¹⁸ que “da muerte a sus colores” (*tlatlapalmictia*) que “introduce las cosas en la noche” (*tlatlaoallotia*).

Un libro puede ser un templo o una tumba según el talento que tiene el pintor para animar la materia que utiliza para “fecundarla” con su espíritu y dar a luz pictórica a la cultura indígena.

¹⁷ *Códice Florentino*, libro X, capítulo 8.

¹⁸ Traducción de Miguel León-Portilla. Cf. *Filosofía Náhuatl*

4.3. Tlapouhqui: *el lector*

La “efervescencia” semiológica generada por el arte del *tlahcuilo* debía ser debidamente leída y transmitida para que se cumpliera su función cultural. Entre los lectores potenciales de las pinturas como los son los *tlamatinime*, destacaban como exponentes máximos de la lectura los *tlapouhqui* literalmente “lectores” que aparecen en las fuentes como “lectores de los destinos” pero cuyas atribuciones deben de haber sido más extensas.

De hecho la definición que dan los informantes de Sahagún del *tlapouhqui* autoriza esta interpretación:

in tlapouhqui ca tlamatini, amuxe tlacuilole
In qualli tlapouhqui tetonalpouiani, tlacxitocani, tlahnamiquini, tonalpoa,
*tetialnamictia*¹⁹

El lector es un sabio, dueño de libros y de pinturas.

El buen lector es lector de los destinos, de los signos, es un pensador, lee los destinos, revela las cosas a la gente.

5. Fenomenología de la mirada indígena

Los sabios “miran, leen y hojean los libros” (*quijztzicate, qujpouhticate, quillatlazticate in amoxlli*)²⁰ según lo aseveran los principales mexicas que se enfrentaron verbalmente a los doce franciscanos sobre asuntos religiosos en 1524. Estos términos que describen una instancia de lectura podrían definir a su vez las modalidades perceptivas de la imagen por los distintos receptores implicados en el acto comunicativo.

5.1. “Hojear” *el libro*

El hecho de hojejar el libro es inherente al acto de leer ya que corresponde a la progresión de dicha lectura. Puede sin embargo tener otra función si la lectura se realiza públicamente: la de dar a ver el proceso mismo de esta lectura como si la materialidad sagrada que se hojea solemne y ruidosamente fuera garante de la veracidad de lo leído.

La teatralidad del acto de lectura plantea el problema de la recepción del mensaje pictórico en el momento de la lectura. ¿El hecho de

¹⁹ *Códice Florentino*, libro X, capítulo 9.

²⁰ *Coloquios y Doctrina Cristiana con que los doce frailes de san Francisco...*, p. 140.

voltar las páginas del libro permitía a la comunidad reunida ver detenidamente las imágenes que lo conformaban, o buscaba únicamente manifestar visualmente la presencia material de la que brotaba lo que se decía?

En el primer caso los medios físicos de transmisión del mensaje eran la visión y la audición los cuales realizaban una sintaxis de lo visual y lo sonoro, de la mimesis pictórica y de la diégesis verbal. En el segundo caso el despliegue de las hojas del libro habría tenido un valor meramente simbólico, realizándose la recepción del mensaje por el medio acústico únicamente. En este último caso la recepción visual de los contenidos concernía únicamente a los sabios y pintores.

5.2. *Mirar*

La percepción y subsecuente estructuración conceptual de la imagen dependen naturalmente del sujeto que la mira. Suponiendo que la colectividad pudiera ver en ciertas instancias de lectura la imagen que se leía, la visión que tenía de ella era sin duda ingenua ya que el conocimiento de las pinturas era reservado a un grupo selecto de sacerdotes. La visión se limitaba en este caso a sacralizar la lectura sin que una percepción semiológicamente pertinente de la imagen pudiera realizarse. Se veía quizás más la mirada del sacerdote-lector que la imagen misma.

En el caso de un sabio acostumbrado a leer imágenes ¿Cómo se estructuraba la percepción visual? ¿Qué es lo que se veía?

Como lo hemos dicho anteriormente un texto potencial se conservaba verbalmente estructurado en la memoria de los *tlamatimime* a la vez que permanecía plasmado en la imagen de los libros. Una tensión dialéctica vinculaba por tanto el texto virtual, su expresión verbal manifiesta y su versión pictórica.

En este contexto la imagen podía expresar el contenido con recursos propios o constituir una simple “traducción” iconográfica del texto verbal. Su lectura podía a su vez realizarse en función del texto ya verbalmente constituido o siguiendo el discurso específico de la imagen.

5.2.1. *Lectura de la imagen en función del texto verbal*

El hecho de que coexistiera siempre una versión oral de lo que la imagen expresaba pudo haber orientado la percepción visual hacia esquemas verbales preestablecidos de estructuración del sentido. Al ser *reconocida* la acción pictórica activaba entonces los mecanismos de la oralidad sin que se leyera propiamente su discurso pictórico.

Sin embargo, si este tipo de lectura hubiera sido una regla general la pictografía indígena se habría sometido paulatinamente a los determinismos específicos de la verbalización y habría perdido su discursividad propia generando un día un sistema parecido al alfabeto. No fue el caso, y los únicos elementos pictóricos que establecen de manera sistemática una relación directa con la lengua son los glifos toponímicos y antropónimos por razones fáciles de entender.

La imagen crea su espacio polidimensional propio, y cuando una secuencia pictográfica se “linealiza”, esto se debe generalmente a una influencia europea que se manifestó cuando el documento indígena se volvió a pintar después de la conquista. Encontramos en el *Códice Xólotl* una prueba fehaciente de ello. Por lo general la pictografía indígena no consignaba los diálogos, y si el contenido de lo que los personajes dicen figuraba a veces, entre las volutas de la palabra, los signos no se yuxtaponían linealmente para crear una especie de sintaxis entre los distintos paradigmas gráficos. El *Códice Xólotl* pone de manifiesto tanto las tendencias expresivas precolombinas como una exigencia “colonial” de precisión:



Códice Xólotl, lám. 8 (detalle)



Códice Xólotl, lám.10 (detalle)



Códice Xólotl, lám. 8. (detalle)

Sea como fuere, una lectura de la imagen realizada en función del texto oral conocido debe haber desprendido de su configuración pictográfica los elementos verbalmente legibles que correspondían a

dicho texto prescindiendo asimismo de otros factores y parámetros expresivos propios de la estructuración pictórica del contenido.

5.2.2. *Percepción “impresiva” del discurso pictórico*

Ahora bien si muchas secuencias pictóricas son verbalmente traducibles, la configuración del discurso iconográfico no corresponde a las estructuras lingüísticas por lo que una debida recepción de la imagen se efectuará de manera inmediata evitando asimismo el embudo coercitivo de una conceptualización verbal.

Mediante formemas con valor semiológico y su composición, la imagen determina una recepción “impresiva”²¹ del discurso, probablemente infraliminal, difícilmente legible en términos lingüísticos, pero no por eso menos eficiente en términos cognitivos. En este caso la imagen alimenta el espíritu del lector sin que éste tenga una conciencia “verbal” de ello ya que ninguna abstracción conceptual formaliza la impresión causada por un significante pictórico concreto.

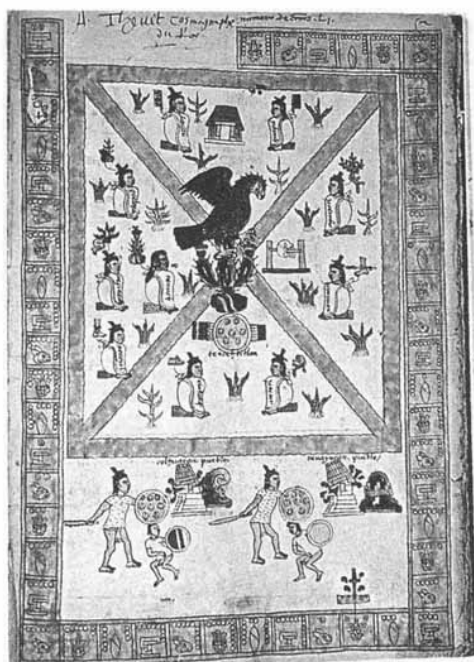
Este hecho es importante ya que determina una modalidad precolombina de aprehensión del mundo mediante una estructuración pictórica de la cognición que permite al indígena pensar en imágenes y transmitir pictóricamente las impresiones más profundas, recónditas y sutiles que componen su sabiduría ancestral.

Como ejemplo aduciremos la clara impresión de “centro” espacio-temporal que emana de la lám. 1 del *Códice Mendocino* además de la información explícitamente transmitida.

La verticalidad cratofónica del águila posada sobre el nopal con el emblema de la guerra abajo, sitúa a los mexicas en el centro de un mundo configurado por el cerco temporal de los años y la convergencia espacial de las diagonales ácueas de un rectángulo también ácuo. El color azul-turquesa que vincula el flujo de la duración y el espacio acuático, realza la *insularidad* espacio-temporal del pueblo mexica y el carácter axial de su templo.

La composición coloca además en el centro la fecha de la salida de Aztlán 1-*Tecpatl* (1-pedernal) principio del siglo de 52 años aquí figurado, y fecha de la creación de México-Tenochtitlan. El águila sobre el nopal remite metafóricamente a estas dos fechas fundamentales: la de la salida de Aztlán y la de la creación de Tenochtitlán que reúne visualmente en una misma verticalidad en el centro mismo del espacio-tiempo.

²¹ Nos permitimos este neologismo ya que el adjetivo “impresionista” hubiera resultado ambiguo.



Códice Mendocino, lám. 1

6. *El espacio-tiempo del discurso pictórico*

Según la materialidad y forma del libro, se define un espacio-tiempo específico en el cual se inscribe el discurso pictórico. De la simple hoja hasta las extensas tiras, cada libro abre una dimensión gráfica distinta al texto que contiene, la cual determina a su vez muchos aspectos relevantes en la producción del sentido.

6.1. *Amaxexeloliztli: las partes constitutivas del libro*

Que se componga de una simple hoja, de una tira indivisa o de muchas láminas, el libro pictórico establece una relación estructurante entre las partes y el todo. Las partes constitutivas de una lámina pueden determinar su interpretación mientras que la relación que se establece entre ellas a lo largo de un libro puede llegar a constituir una verdadera “sintaxis” gráfica de lo allí expresado.

En algunos *tonamatl* o “libros divinatorios” cada trecena ocupa una lámina por lo que esta parte del libro consta de veinte láminas.



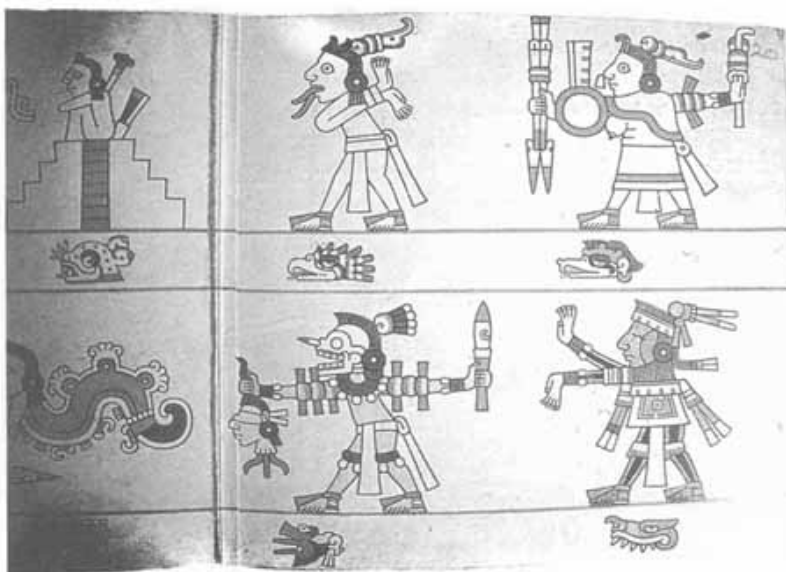
Códice Telleriano Remensis, fol. 20r

En otros se leen primero las partes de abajo de cada lámina, sucesivamente hasta la décima y se regresa hasta el principio leyendo las partes de arriba. El libro consta entonces de diez láminas, divididas en dos partes que mantienen una relación visual sin duda determinante en la estructuración del sentido.

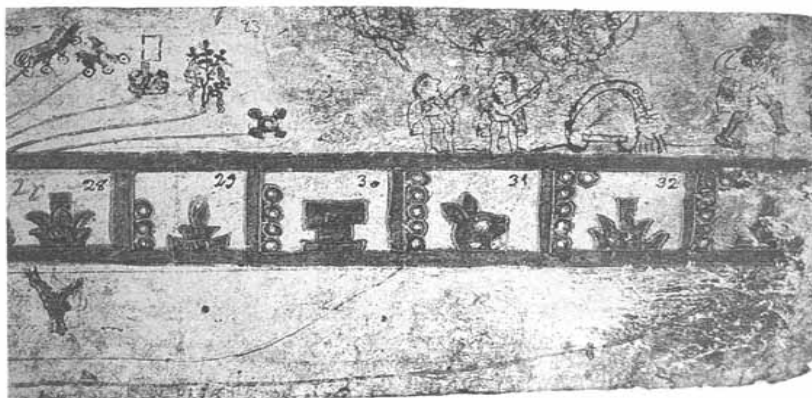
Vimos anteriormente cómo en la lám. 61 del *Códice Borgia* la parte de abajo correspondía a la primera trecena, mientras que la de arriba ilustraba la última. Lo mismo ocurre en el *Códice Laud* donde una lámina se compone de dos partes correspondientes a etapas cronológicas distintas de la lectura y cuya integración establece probablemente un sentido a nivel de la lámina.

La relación entre las secuencias de un texto y la materialidad gráfica que les da cabida no es siempre homológica. Una secuencia puede extenderse sobre varias láminas mientras que una lámina puede contener varias secuencias.

El *Códice Mexicanus* es un ejemplo de lo primero ya que es el avance cronológico de los años el que determina la sucesión gráfica de los hechos independientemente del espacio gráfico.



Códice Laud, lám. 5



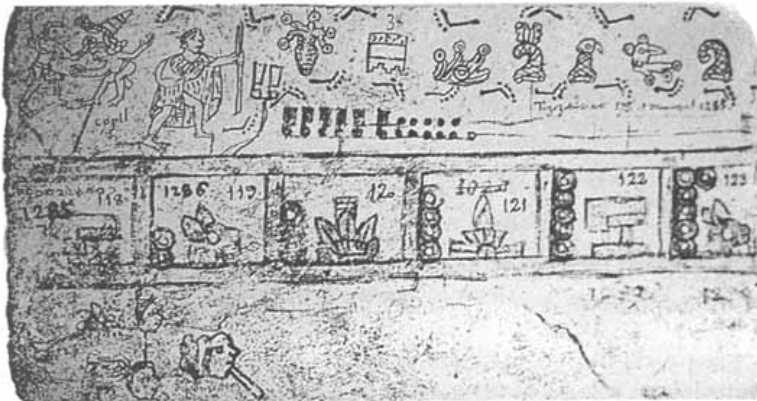
Códice Mexicanus, lám. 23

La segunda parte del *Códice Borbónico* dedicada a las fiestas ilustra lo segundo: en ella se observan líneas verticales que dividen las láminas en partes correspondientes a distintas fiestas.



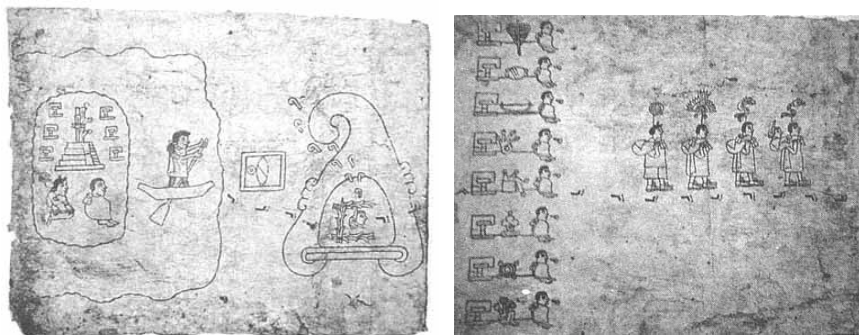
Códice Borbónico, lám. 25

En ciertos periodos fértiles en acontecimientos, se abultan las imágenes o tienen que ocupar los espacios disponibles alterando asimismo de correspondencia cronológica con los hechos referidos.



Códice Mexicanus, lám. 38

La lámina puede constituir una unidad secuencial gráfica pertinente a la vez que “permeable” a la continuidad actancial. Tal es el caso de muchas láminas del *Códice Boturini* cuya configuración rectangular determina tensiones con valor semiológico sin que constituya una “esclusa” o una “compuerta” en el fluir del texto pictórico.



Códice Boturini, montaje sinóptico de las láminas 1 y 2

La lectura semiológica del texto pictórico aquí configurado implica una percepción visual independiente de cada lámina para que los formemas que componen el discurso pictórico se ubiquen funcionalmente en un espacio gráfico que determina su valor semiológico. Sin embargo, una lectura sinóptica, empática, que determina el valor de ambas láminas, revela también la fluidez visual de la historia.

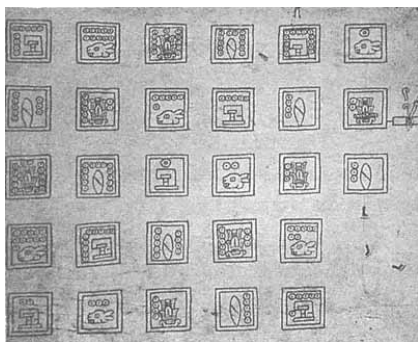
6.2. *El sentido de la lectura*

El hecho de que en castellano como en muchas lenguas del mundo los conceptos de orientación y de significado se fundan en un mismo vocablo revela la importancia que tiene el *sentido* de lectura de las imágenes para encontrar el *sentido* que entraña su composición.

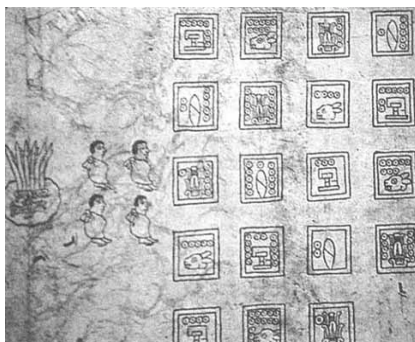
Cuando existe algún factor topográfico en la elaboración del texto pictórico, la imagen está generalmente orientada hacia el este, lo que determina implícitamente la ubicación espacio-temporal de los elementos que la componen tanto a nivel de una eventual referencia geográfica como a nivel semiológico. Es el caso de los mapas, pero también de textos pictóricos semiológicamente orientados en los cuales, por ejemplo, desplazarse hacia la izquierda constituye una “regresión” hacia el norte mientras que el desplazamiento hacia la derecha encamina “progresivamente” hacia el sur.

No existe en la pictografía náhuatl precolombina un sentido gráfico arbitrario, convencionalmente establecido, como lo hay en la escritura alfabética en la que se lee, en condiciones normales de lectura, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. En la pictografía indígena el sentido de lectura que determina el *sentido* de lo que se pinta depende de distintos factores, algunos de los cuales pertenecen al contenido de lo expresado pictóricamente.

Se sigue generalmente el avance cronológico del tiempo cualquiera que sea su orientación en el espacio gráfico.



Códice Boturini, lám. 6



Códice Boturini, lám. 7



Códice Mendocino, lám. 1

En la lámina 6 la secuencia de los años se lee en bustrófedon en el plano horizontal hasta el signo 1-conejo. Mientras que en la lám. 7 del mismo códice, la lectura, también en bustrófedon, sigue el eje vertical.

Cuando la imagen bifurca, el cambio en la orientación ciertas figuras puede señalar o reforzar la percepción direccional.



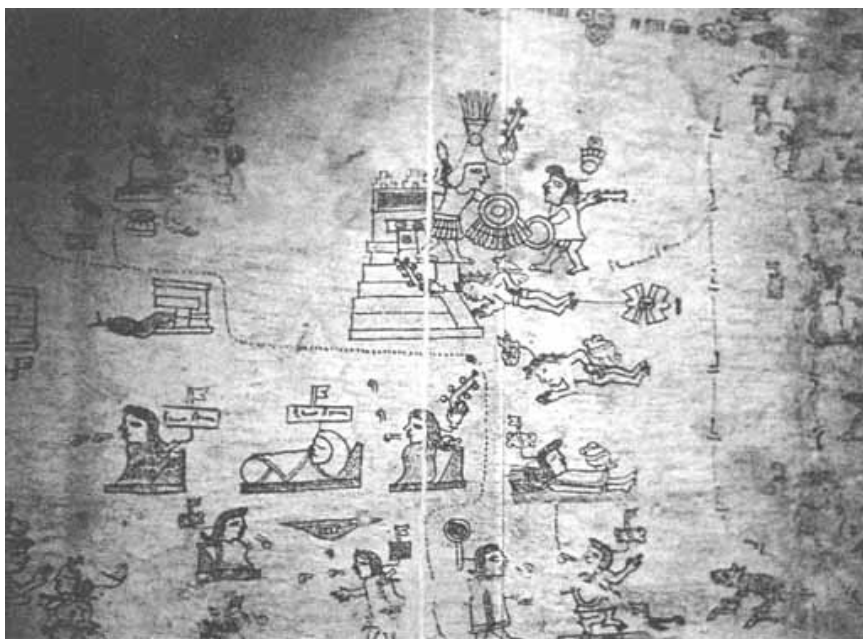
Códice Xólotl, lám. 9

Mientras el tiempo avanza de izquierda a derecha la cabeza del glifo calendárico *conejo* está orientada hacia la derecha. Cuando cambia la dirección, cambia asimismo la orientación de la cabeza.

Las huellas son también elementos gráficos que orientan el avance espacio-temporal. De hecho “leer la imagen” de un libro se expresa en náhuatl por la palabra *xoctoca* la cual significa literalmente “seguir los pies” o “las huellas de los pies”. Se sigue la progresión temporal o espacial de la historia independientemente de la configuración gráfica de la lámina.

A veces el lector debe abrirse un camino narrativo en una verdadera jungla glífica (*Códice Xólotl, lám. 10*).

Se leen a veces, como ya lo hemos señalado, todas las partes inferiores de las distintas láminas que componen una secuencia, de izquierda a derecha, antes de leer las partes superiores de derecha a izquierda.



Códice Xólotl, lám. 10

6.3. *La bi-dimensionalidad del “telar” gráfico*

Al igual que su homólogo verbal, la modalidad pictórica de reducción eidética del mundo exterior conforma la cognición propia de los antiguos mexicanos. Como ya lo hemos visto, la imagen, si bien está estrechamente vinculado con el verbo, no constituye siempre una consignación gráfica de lo dicho como ocurre con el alfabeto. La imagen reduce la pluralidad fenoménica del mundo a esquemas gráficos o produce un sentido abstracto sin que una mediación verbal sea siempre necesaria. El hecho de pensar en imágenes tuvo consecuencias cognitivas muy importantes, las cuales a su vez definieron muchos aspectos semiológicos de la escritura pictográfica.

Uno de los aspectos relevantes en la semiología de la imagen náhuatl precolombina fue sin duda el carácter bi-dimensional de su configuración. La tri-dimensionalidad del mundo exterior se *reduce* a dos dimensiones gráficas en torno a las cuales se urde la modalidad pictórica de la cognición indígena. En el papel de amate, la fibra de maguey o la piel de animales, la realidad se despoja de atributos considerados como contingentes y de su eventual “profundidad” para

condensarse en una forma bi-dimensional que la representa. En su contexto pictográfico, un personaje, una montaña o un templo dejan de ser lo que son en un espacio-tiempo histórico o geográfico para volverse signos en un rectángulo de papel. Dichos signos se vinculan a su vez con otros hasta componer un discurso pictórico tan expresivo y cognitivamente estructurante como lo puede ser el lenguaje verbal. Es la *sistematización* bi-dimensional del discurso pictórico la que otorga su valor específico a los signos a los que *abstrae* precisamente de su contexto real para concederles un papel semiológico.

Al plasmarse sobre dos dimensiones “con-figurativas” la realidad se “des-figura” y esta desfiguración constituye de hecho una “con-figuración” bi-dimensional de la escritura pictográfica náhuatl. En este nuevo contexto el elemento representado pierde sus atributos reales, se “des-compone” para “re-componerse” gráficamente, estableciendo asimismo una objetividad semiológicamente manipulable.

Aduciremos como ejemplo de lo anterior la reducción eidético-gráfica de la montaña en los códices nahuas y su uso subsecuente como signo.

La imagen arquetípica de la montaña en los códices del centro de México es la siguiente:



Códice Boturini, lám. 5 (detalle)

La conceptualización gráfica de la montaña conserva (o produce) aquí la forma *cónica* de su elevación, su arraigo telúrico y acuático (parte baja) su carácter pedregoso (los semicírculos en los costados son formemas correspondientes a la piedra *tell*).

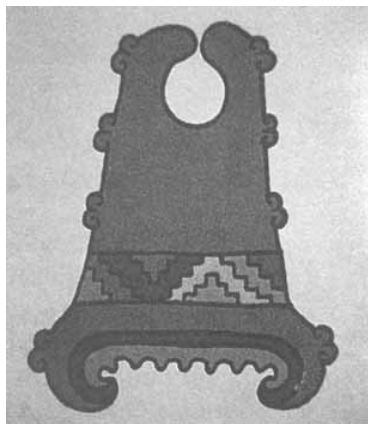
El pictograma puede servir a su vez de ideograma para expresar el asentamiento humano: *in atl, in tepell*, literalmente “el agua, el monte”, es decir la ciudad.



Códice Boturini, lám. 19 (detalle)

La composición glífica remite aquí al topónimo Chapultepec, “en el cerro del chapulín” y al asentamiento humano correspondiente.

En un contexto gráfico de expresión, la integración compositiva de un elemento formal puede generar un predicado conceptual:



Códice Nuttall, lám. 58



Códice Boturini, lám. 1

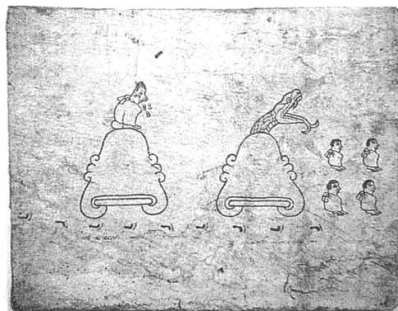
Más allá de una eventual relación fonética / pictográfica entre el significante y el significado,²² tanto la oquedad matricial de la montaña a la izquierda como la espiral del monte situado a la derecha remiten a la idea de *fertilidad*, imprescindible en este contexto narrativo para la producción pictórica del sentido.

²² La oquedad arriba del monte en la imagen del *Códice Nuttall* podría significar *oztotepell* o *tepetlaoztoc* (o su equivalente mixteco). La espiral del monte Colhuacan podría leerse: *col-(tic)* y expresar fonéticamente o pictográficamente el nombre del lugar.

Asimismo la composición de los elementos gráficos ya sean formas o formemas puede producir un sentido, más allá del referente inmediato de la imagen. Es el caso de las láminas 4 y 5 del *Códice Boturini* en las cuales se conforma gráficamente el Templo Mayor.



Códice Boturini, lám. 4



Códice Boturini, lám. 5

La estructura de superficie de las imágenes muestra respectivamente:

Lámina 4:

- El avance de los cuatro *teomamas* solares
- El sacrificio de los tres *mimixcoas* (lunares) por un personaje cuyo glifo antroponímico ostenta el agua y un palo de fuego.
- La entrega a los aztecas de las armas (arco, flecha y red) que los consagran como mexicas.
- Un águila que lleva en sus garras lo que parece ser un palo de fuego ²³

Lámina 5:

- Dos montes yuxtapuestos, en el centro de la lámina, un personaje que llora y una serpiente que constituyen, según el *Códice Aubin* los glifos toponímicos de *Cuexteca ichocayan* y *Coatl ycamac*. Se observan además cuatro personajes en posición sedente a la derecha de los montes.

²³ Cf. Johansson, "Estudio comparativo de la gestación y del nacimiento de Huitzilopochtli en un relato verbal, una variante pictográfica y un "texto" arquitectónico" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol.30.

Una verbalización de la imagen, en base a estos paradigmas pictóricos es relativamente fácil sobre todo si recordamos que existe un texto oral potencial correspondiente. Ahora bien esta lectura superficial, en el mejor sentido de la palabra, remite a una secuencia de la *Peregrinación de los aztecas* sin tomar en cuenta el discurso propio de la imagen y una subsecuente producción de sentido gráfico que no se relaciona directamente con las variantes verbales de la historia.

En efecto todo parece indicar que la composición de las unidades pictóricas en cada lámina, determina partes constitutivas del Templo.

- La base del templo, su longitud, la determinan los cuatro *teomamas* helíacos y los tres *mimixcoas* selénicos que se oponen sobre el eje horizontal de avance.

- Paralelamente a esta base se establece un eje horizontal con el *mexica* y la red.

- El eje vertical relaciona de manera cratofánica el corazón sacrificado de Teoxahual (la mujer *mimixcoa*) con el bastón de fuego que se encuentra en las garras del águila.

- Desde el talón de la teófora Chimalma hasta la garra del águila (y el palo de fuego) se extiende una línea ascendente que expresa probablemente la subida del astro rey hacia el cenit.

- Desde la garra del águila hasta la línea horizontal pasando por la espalda del sacrificador *Tleatl* (fuego / agua) baja una línea que simboliza probablemente el descenso del sol.



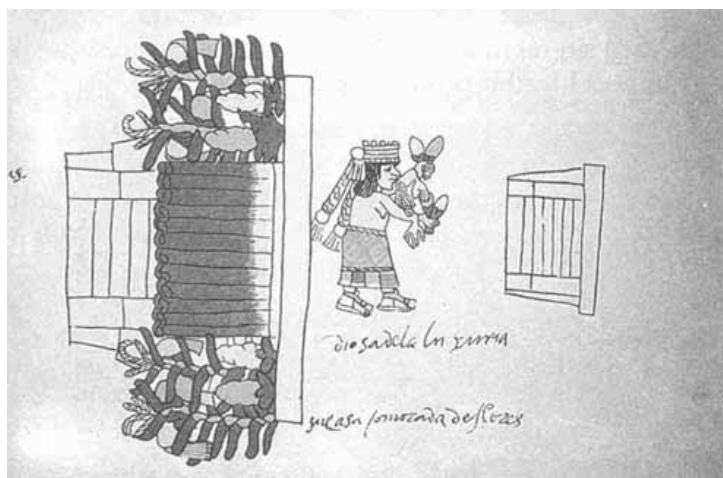
Códice Boturini, lám. 4

No podemos detenernos aquí sobre la hermenéutica gráfica que anima esta imagen en términos de acción narrativa.²⁴ Nos limitaremos a señalar que se crean los ejes constitutivos del mundo y del templo, los tres niveles del cosmos (*Ilhuicatl*, *Tlalticpac* y *Mictlan*) la aparición del fuego así como el cenit (y quizás el nadir) del curso solar.

A la gestación gráfica transversal del templo / monte sucede en la lám. 5 la cratofanía frontal de la dualidad. Además del papel toponímico que desempeñan, los dos montes y su relación posicional dentro de la lámina constituyen elementos de acción narrativa que establecen la dualidad en lo alto de la configuración geométrica elaborada en la lámina anterior. El *cuexteca* (huasteco) remite aquí a los entes selénicos (ácueos) que constituyen Coyolxauhqui o Tecuciztecatl en otros contextos narrativos, mientras que la serpiente (o su lengua) representa metafóricamente aquí a Huitzilopochtli o Nanahuatzin así como el fuego uráneo.

En las dos dimensiones de las láminas aquí aducidas se gestan semiológicamente los ejes constitutivos del cosmos mexica y del templo que lo representa.

La coherencia estructural de los ejes horizontales y verticales se ve alterada a veces por los determinismos gráficos de la representación. Un ejemplo de ello lo constituye la lámina 29 del *Códice Borbónico* en la cual el templo se “acuesta” verdaderamente para que su parte frontal esté en el eje de progresión de la diosa.



Códice Borbónico (detalle) lám. 29

²⁴ Cf. Johansson, “La gestación semiológica del fuego uráneo en el *Códice Borbónico*”, capítulo del libro: *Hommage à Jacqueline de Durand Forest*, París (en prensa).

7. *Los signos con valor semántico*

Los criterios de codificación de ideas, palabras o secuencias narrativas varían sensiblemente según la región y el tipo de códice considerados. En las matrículas de tributos, los mapas o las genealogías por ejemplo, los glifos y la sintaxis que los une no presentan dificultades de lectura por el carácter generalmente referencial del texto glífico. Sin embargo cuando se “trama” una historia mediante un discurso pictórico, se manifiestan enlaces lógicos propiamente indígenas más difícilmente aprehensibles. Conviene, antes de proceder al análisis de las láminas, recordar algunos criterios indígenas de codificación concernientes a los glifos, el espacio, y más generalmente a la producción del sentido.

7.1. *Los signos*

Es el análisis semiológico el que permitirá identificar un signo pertinente en la mecánica expresiva. Existen sin embargo criterios generales que orientan la percepción del lector y el tenor de su lectura.

En los códices nahuas de inspiración precolombina observamos distintos criterios de codificación de los hechos o de la idea. La imagen puede ser de índole:

-Pictográfica sin mediación simbólica alguna más que la simplificación gráfica del hecho por representar.

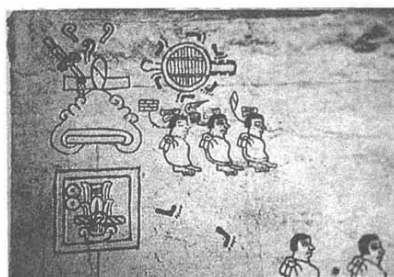


Códice Xólotl (detalle) lám. 7

En este caso prevalece la *mimesis*, la imitación, y la lectura verbal debe “*parafrasear*” el texto iconográfico. Es una codificación que genera muchas variantes verbales ya que la lectura depende de la percepción propia de cada lector. El signo no es siempre manifiesto, y la historia permea el discurso iconográfico.

- Pictográfica con reducción metonímica de la imagen.

Por razones de “economía” expresiva, la reproducción mimética en la pintura de lo acontecido se ve reducida retóricamente mediante metonimias o sinécdoques. La batalla que costó la vida a *Tēcpatzin*, *Huitziluhuitzin* y *Tētepantzin*, por ejemplo, no se representa de manera plenamente pictográfica sino mediante una reducción metonímica de la guerra: la porra *macuahuitl* y el escudo *chimalli*, la cual constituye más generalmente el signo de la guerra en la mayoría de los códices nahuas.



Códice Boturini, (detalle) lám. 14

- Ideográfica, uniendo así directamente la idea con el significante icónico sin la mediación del verbo. Estos signos tienen generalmente una etimología gráfica (“etimografía”) que se puede percibir. En el caso de *ollin*, por ejemplo, los ejes cardinales articulados en torno a un ojo central, y la orientación hacia el este se perciben todavía en el glifo.



Códice Borgia. Ollin.

- Fonética. En este caso tenemos una ruptura entre el significante y el significado, y una doble articulación. La imagen remite al sonido de la palabra que le corresponde y no a su sentido. Los signos fonéticos se utilizan esencialmente (sino únicamente) en glifos toponímicos y antropónimicos.

-Híbridos pictográficos / fonéticos. Los conjuntos glíficos se encuentran rara vez compuestos totalmente de signos fonéticos (tipo rebus). Son generalmente híbridos, pictogramas + fonogramas.



Códice Mendocino, Cuauhnahuac

En este glifo toponímico híbrido, la parte correspondiente a *cuauh-* es pictográfica mientras la que evoca *nahua*, “cerca” es de índole fonética. En efecto, la voluta remite al sonido de (*tl*)*nahua*(*tia*), “mandar”, “ordenar” y no a su sentido. El significado del topónimo es “cerca de la arboleda (o del árbol)” Si el glifo fuera enteramente pictográfico se leería: “árbol que manda (o habla)”²⁵

En este topónimo, el árbol *cuahuil* (*cuauh-* en composición) es un signo pictográfico mientras que la voluta, que expresa el verbo *-nahua(tia)* “ordenar, mandar”, remite a una articulación sonora y no icónica del sentido. La homofonía parcial entre *nahua(tia)* “mandar” y *nahua(c)* “cerca” determina aquí la relación entre el significante y el significado.

²⁵ Cf. Johansson, “De la imagen a la palabra...” en *Memorias del Tercer Simposio Internacional: Códices y documentos sobre México*.

7.2. *Los determinantes iconográficos*

Se observan a veces en la imagen de los códices, determinantes glíficos que orientan la lectura.

Dichos determinantes no son necesarios a la lectura y constituyen de un cierto modo “pleonasmos” gráficos.



Códice Boturini, lám. 2 (detalle)

El glifo antroponímico de *Apanecatl* representa un tocado de plumas cuyo nombre es *apanecatl*. Sin embargo como existían distintos tocados de plumas con diferentes nombres, el *tlahcuilo* prefirió dirimir la ambigüedad y pintar un “determinante” glífico con carácter fonético: *atl*, “agua”. Así el lector sabe que la expresión verbal del antroponímico tendrá que comenzar por *-a* y por consiguiente encuentra rápidamente el significado del glifo: *a-(a)panecatl*.

8. *Los signos con valor semiológico o formemas*

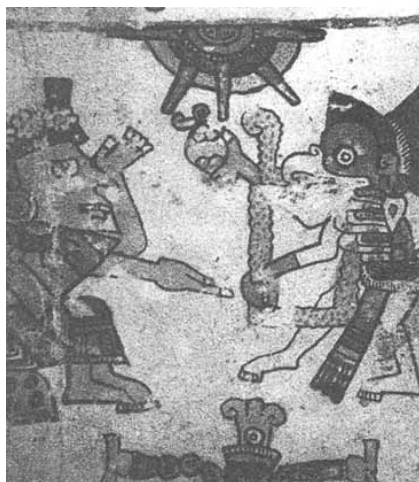
Además de los glifos debidamente repertoriados que conforman una *competencia* expresiva en el sentido que dan los lingüistas a esta palabra, algunos signos no llegan al umbral del semantismo pleno, sin dejar por esto de cumplir una función semiológica.

El trazo

La nitidez del trazo o su alteración pueden, en ciertos contextos expresivos, trascender el ámbito de lo plástico para constituir un signo *diacrítico*.



Códice Borgia (detalle) lám. 53



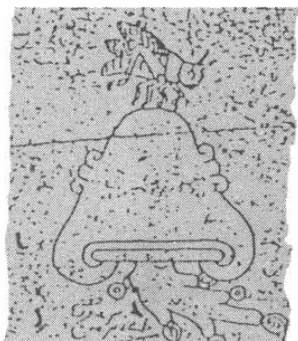
Códice Borgia (detalle) lám. 59

La línea que determina el vientre de la mujer (izquierda) no se limita aquí a reproducir pictográficamente un estado de flacidez. Tiene un valor diacrítico que remite a la idea de lujuria. Por otra parte la materia que ingiere el buitre que se encuentra frente a Xochiquetzal (derecha) está definida por una línea no recta (*āyectli*) que expresa la suciedad. Recordemos que el buitre es comedor de inmundicias.

El tamaño

La diferencia en el tamaño de las partes constitutivas de una imagen puede también en ciertos contextos determinar su lectura. Puede atraer la mirada y consecuentemente ordenar la lectura en torno al objeto o personajes de mayor tamaño. Puede también establecer niveles distintos de importancia o orientar la lectura de un glifo polisemiótico. Este último caso se presenta en el *Códice Boturini* para dirimir la ambigüedad que entraña el glifo *tepetl*, “monte” en los distintos contextos en que aparece. El glifo pequeño remite al asentamiento humano, siendo el monte parte constitutiva del ideograma *In atl, in tepetl*, “la ciudad”, mientras que el grande define el pictograma *tepetl*, “monte” como tal.

La diferencia en el tamaño de los dos montes correspondientes a Chapultepec no revela un capricho del *tlahcuilo* sino que permite distinguir entre el glifo toponímico del lugar y la representación pictográfica del monte que allí se encuentra y donde ocurren los hechos que señala la lámina.



Códice Boturini, lám. 18 (detalle)



Códice Boturini, lám. 19 (detalle)

La posición

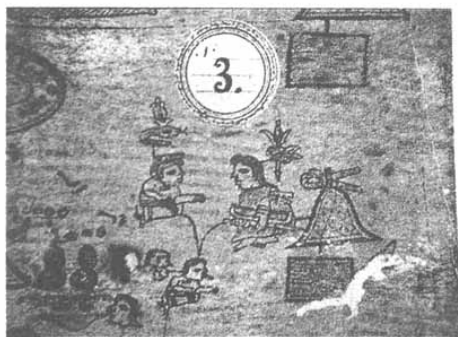
La posición de un elemento en relación con otro puede ser reiterada y constituir un ideograma con valor semántico. Tal es el caso del concepto “pareja” que se expresa generalmente mediante la colocación de la esposa detrás del marido. En este caso se subraya el aspecto sexual y reproductivo de la relación.



Códice Boturini, lám. 1 (detalle)

La posición frontal del hombre y de la mujer en un glifo que expresa la idea de pareja puede en ciertos contextos introducir la connotación política de “alianza”.

La lateralidad tan importante en términos simbólicos constituye un elemento determinante de la expresividad pictórica indígena. Si bien en ciertos contextos puede ser irrelevante, en otros representa una parte esencial en la producción del sentido.



Códice Xólotl (detalle) lám. 3

El hecho de que en la lám. 5 del *Códice Boturini*, el monte correspondiente a Cuextecatli- Ichocayan, esté a la izquierda de Coatl Ycamac no expresa únicamente una sucesión espacio-temporal en el orden de los asentamientos: primero/segundo sino también una relación: siniestra lunar/diestra solar con alto valor simbólico. Asimismo, el recibir las armas con la mano izquierda en la lámina 4 del mismo código podría tener un valor semiológico.

La orientación

Además de la orientación implícita de los mapas hacia el este y del sentido (convencional o no) de lectura de los distintos elementos gráficos que componen un libro, la orientación puede tener un valor semiológico determinante: El hecho de que la lectura en bustrófedon de los años en el *Códice Boturini* cambie bruscamente en la lámina 6 del plano horizontal al plano vertical expresa un cambio drástico en la configuración espacio-temporal del mundo azteca y su consagración como mexicana.

La lectura horizontal en bustrófedon “ignora” los signos calendáricos 1-conejo, 1-caña y 3-pedernal hasta llegar a 13-casa donde la lectura bifurca hacia abajo estableciendo asimismo lo que será el patrón (descendente/ascendente) de lectura cronológica, a partir de este momento.

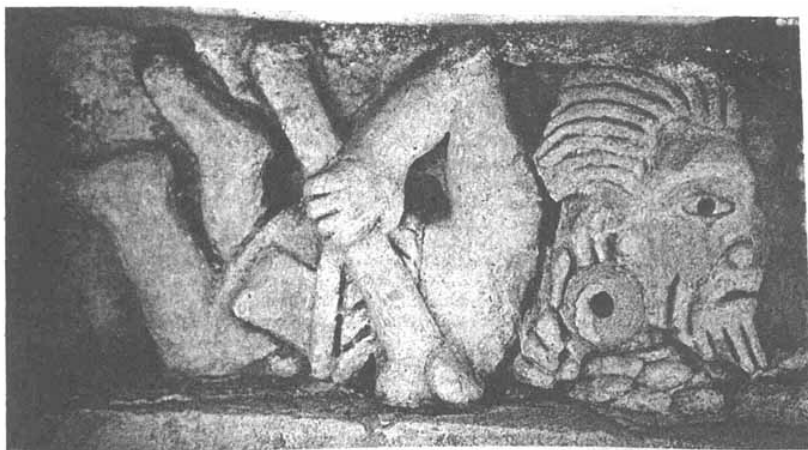
La ruptura en el patrón de lectura coincide con la caída de los palos de fuego, la aparición cratofónica de Huitzilopochtli y la “mutación” del azteca en mexicana.



Códice Boturini, lám. 6

El color

Cuando no es imanente al ente representado, el color puede tener un valor semiológico específico que varía según los contextos a los que se integra. El color blanco de Quetzalcoatl-Ehecatl por ejemplo no es un rasgo permanente inherente al dios sino que indica el carácter “poniente” del astro rey.



Lambitico, Oaxaca

Asimismo el color rubio de una cabellera se desprende de la totalidad objetiva del referente para denotar un carácter heliaco.



Códice Borbónico, (detalle) lám. 3

La textura

Dado el estado de deterioro de los códices que hoy se conservan, es difícil saber si la textura del papel y de los pigmentos aplicados tenían un valor semiológico o, por lo menos, plástico. En términos generales es probable que el hecho de que un libro fuera elaborado en papel amate, fibra de maguey o piel de venado tuviera un valor simbólico aun cuando este valor no fuera “pertinente” a nivel de los contenidos. En cuanto a la textura de la superficie, ni los códices ni las fuentes disponibles permiten determinar si una oposición rugoso/liso, u otra de índole textil, se integraban funcionalmente a la semiología de la imagen.

La pertinencia semiológica de los formemas

Si los signos repertoriados se perciben de manera inmediata ya que son parte de una competencia establecida, los formemas plantean el problema de la pertinencia semiológica de una unidad o de un conjunto pictóricos, más aun para el investigador que se sitúa fuera de la *epistémè* indígena precolombina. Determinar si un elemento pictórico

constituye o no un signo, si pertenece al estilo discursivo pictórico sin tener pertinencia alguna a nivel de la mecánica actancial, si debe ser percibido al nivel de una referencia histórica o como parte del sistema interno de producción de sentido, no es siempre fácil.

El tamaño, por ejemplo que constituye, en un sistema “cerrado” de producción de sentido, un formema altamente significativo puede, en otro contexto, deberse simplemente al capricho de un *tlahcuilo*, al cambio de *tlahcuilos* u otra contingencia. ¿El hecho de que el sacerdote remero en la lámina I del *Códice Boturini* esté parado remite a una técnica de propulsión precolombina o se integra a un sistema de oposiciones axiales con valor semiológico?

¿La borla que aparece en la tilma de los personajes en la lámina 9 del *Códice Boturini* en Apazco y desaparece en la lámina 15 en Amalinalpan, tiene un valor de discriminación semiológico o remite simplemente al estilo propio del *tlahcuilo* que toma el relevo en la elaboración del documento?

¿La fecha 1-Pedernal que aparece en el centro de la lámina I del *Códice Boturini* tiene un valor cronológico o remite al simbolismo propio del 1 y del pedernal?

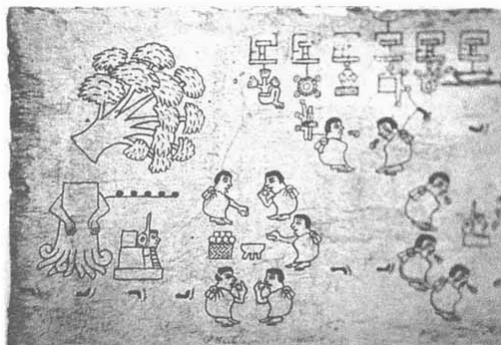
En muchos casos estas disyuntivas no pueden resolverse al nivel del signo sino en el momento de su integración al sistema. Es el sistema como totalidad semiológica el que determina la pertinencia específica de un signo.

9. *Sintaxis referencial de las unidades pictóricas: lo legible*

Parte constitutiva de una complementariedad dialéctica (imagen-palabra) el signo pictórico leído, es decir reconocido, genera un discurso verbal correspondiente. Ahora bien si la modalidad occidental de consignación gráfica: el alfabeto, puede transcribir exactamente el flujo verbal (excepto los elementos suprasegmentales de la enunciación), la imagen fija los elementos más representativos del texto potencial ya sea narrativo o de otra índole expresiva. Debe por lo tanto captar en su red bi-dimensional una cantidad óptima de acción, información e indicios que puedan generar a su vez una lectura óptima.

Tanto por razones de economía representativa como por el carácter específico de la semiología pictórica, no se repiten los elementos constitutivos de un esquema actancial.

La ruptura del árbol en una secuencia de la *Peregrinación de los aztecas*, elemento toral para la historia, se representa mediante la imagen del árbol ya quebrado:



Códice Boturini, lám. 3 (detalle)

Es en torno a esta imagen que se organiza retrospectivamente el discurso verbal del lector que tendrá que evocar de una manera u otra, el árbol referido antes de su ruptura para que se configure lógicamente la secuencia narrativa.

In oàico cuahuìtl itzìntla...

Cuando llegaron al pie de un árbol...

La yuxtaposición de los grupos glíficos en una lámina expresa una idea de contigüidad en el espacio a nivel del referente como la del templo al pie (*itzintla*) del árbol. Puede también representar una consecución de hechos o acontecimientos.

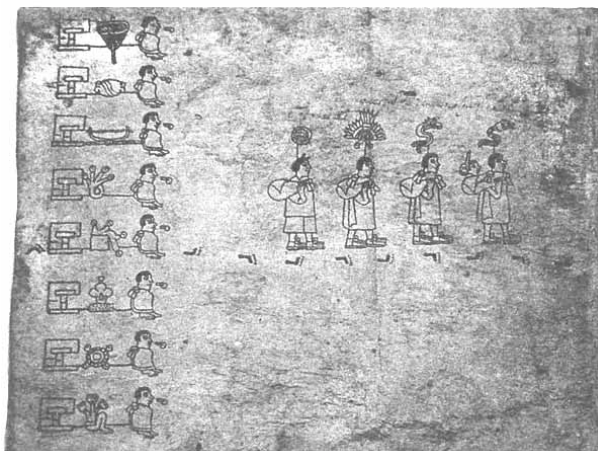


Códice Boturini, lám. 3 (detalle)

La disposición de los grupos no remite aquí a dos espacios distintos, sino a dos momentos consecutivos. La sintaxis glífica trasciende aquí de una cierta manera el espacio gráfico y sigue el eje de progresión de la *historia*, es decir del referente, del significado. Se trata por tanto de una sintaxis extra pictural que utiliza el espacio gráfico como “página”.

10. *Sintaxis compositiva de las unidades pictóricas: lo ilegible*

El sentido producido por la configuración de una imagen puede generalmente ser “traducido” en palabras. Sin embargo, como lo hemos visto, el discurso pictórico y el discurso verbal difieren notablemente tanto en el tenor como en el uso de los recursos expresivos movilizados. La imagen expresa a veces matices o contenidos manifiestos verbalmente irreductibles y no por eso menos significativos. Vimos en el rubro de la bi-dimensionalidad de la imagen como las láminas 4 y 5 del *Códice Boturini* definían geoméricamente los contornos del Templo Mayor de los mexicas, configuración formal ilegible pero no por eso imperceptible, e irrelevante en la producción del sentido. Como ya lo hemos señalado el sentido no tiene que pasar por el embudo verbal del lenguaje articulado para ser aprehendido por un receptor eventual. Si los referentes y las nociones así expresadas son generalmente menos tangibles que las que se enuncian verbalmente, su valor semiológico es indudable.

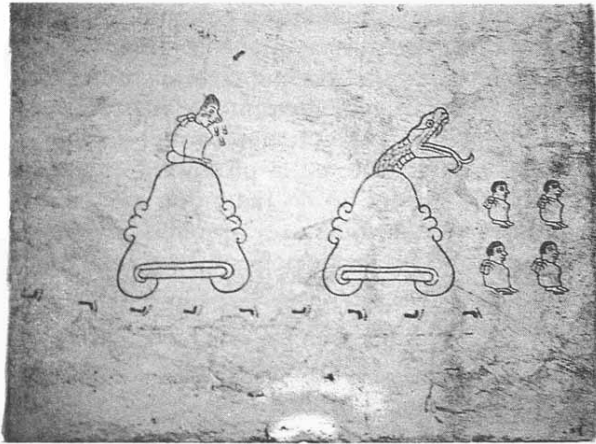


Códice Boturini, lám. 2

La oposición verticalidad / horizontalidad que se manifiesta a lo largo del *Códice Boturini* y más específicamente en las primeras láminas no es verbalmente traducible, expresa sin embargo, quizás de manera infraliminal, el desprendimiento dinámico del vector existencial (horizontalidad) de su matriz esencial (verticalidad).

La perfecta ortogonalidad que establecen los barrios dispuestos sobre el eje vertical en relación con los cuatro *teomamas* sobre el eje horizontal expresa a nivel sensible la salida de Colhuacan, y la “separación” antes de que el verbo las explicita.

Asimismo en la lámina 5, es la posición céntrica de los montes la que sugiere la relación que existe entre el lugar donde ocurren los hechos referidos: el Coatepec, la creación del mundo y el Templo Mayor de la futura Tenochtitlan.



Códice Boturini, lám. 5

En términos generales, una justa lectura y una recepción correcta del mensaje pictórico implicará trascender el nivel referencial o “de superficie” del texto pictórico para leer su configuración formal.

Aun cuando remite a una misma historia, el relato pictórico difiere del relato verbal en esto que produce un sentido en parte irreductible a la palabra. Desde la materialidad específica de su contenedor gráfico, los determinismos que presiden a su elaboración y a su lectura, hasta la configuración semiológica de su retención, el texto pictórico toma en la imagen un cuerpo narrativo distinto, que genera múltiples esquemas actanciales los cuales “alimentan” diegéticamente hablando, la historia.

El texto a su vez se “con-textualiza” a nivel de su significado no sólo con las múltiples variantes orales o icónicas de la historia, sino también con otros géneros pictóricos a nivel del significante. En efecto la existencia de libros divinatórios, de fiestas, de sueños, de tributos, de genealogías, de cantos, etcétera, define la originalidad expresiva de la historia pictórica y sugiere una probable transtextualidad.

La pérdida de este contexto pictórico en el proceso de transcripción alfabética de una historia tendrá repercusiones importantes sobre la producción, la retención y la recepción del sentido.

BIBLIOGRAFÍA DE LAS OBRAS CITADAS

CASAS, fray Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, 2 vol., México, 1877.

Códice Borbónico, México, Editorial Siglo XXI, 1981.

Códice Borgia. Comentarios de Eduard Selser, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Códice Boturini, en *Antigüedades de México*, recopilación de Lord Kingsborough, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964.

Códice Fejérváry-Mayer, en *Antigüedades de México*, recopilación de Lord Kingsborough, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964.

Códice Florentino, Facsímile elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunta Barbera, 1979.

Códice Laud, Facsímile, Graz-Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1994.

Códice Magliabechiano, Facsímile, Graz-Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt. 1970.

Códice Mendoza (o Mendocino), México, Ed. Innovación, 1980.

Códice Mexicanus, publicado por Ernest Mengin, “Commentaire du Codex Mexicanus No. 23-24 de la Bibliothèque Nationale de Paris”, en *Journal de la Société de Américanistes*, núm. 41, 1952.

Codex Telleriano-Remensis, edición de Eloise Quiñones Keber, Austin, University of Texas Press, 1995.

Coloquios y Doctrina Cristiana con que los doce frailes de san Francisco enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos Quinto convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española. Edición facsimilar, introducción, paleografía, versión del náhuatl y notas de Miguel León-Portilla, México, UNAM/Fundación de Investigaciones Sociales, A.C. 1986.

- Historia Tolteca Chichimeca*, Colección Puebla, Paul Kirchhoff, Lina Odena, Güemes, Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- IXTLILXÓCHITL, de Alva Fernando, *Obras Históricas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.
- JOHANSSON, Patrick, “De la imagen a la palabra. Análisis comparativo entre la imagen del *Códice Boturini* y el texto correspondiente del *Códice Aubin*”. *Tercer Simposio Internacional: Códices y documentos sobre México*, Dir. de Estudios Históricos del INAH, Sec. de Cultura del Estado de Puebla. U.A.P., Puebla Agosto, 1996 (en prensa).
- , Diégesis Iconográfica. “La gestación semiológica del fuego uráneo en el texto del *Códice Boturini*”, capítulo para el libro: *Hommage à Jacqueline de Durand-Forest: De l’Anahuac à la Nouvelle-Espagne*, ed. L’Harmattan, París, 1999 (en prensa).
- , “Estudio comparativo de la gestación y del nacimiento de Huitzilopochtli en un relato verbal, una variante pictográfica y un “texto” arquitectónico”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 30, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los Antiguos Mexicanos. A través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- , *La filosofía náhuatl*, UNAM, México, 1979.
- “Leyenda de los soles”, in Lehmann Walter, *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico*. Verlag W. Kohlhammer, Berlín, 1979.
- Primeros Memoriales por fray Bernardino de Sahagún*, Norman Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1993.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1989.