

Mito, legitimación y memoria social a través de la imagen: la escultura prehispánica de una cabeza de serpiente en Tehuacán, Puebla

Martín Cuitzeo Domínguez Núñez

Doctorante en Antropología

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Investigaciones Antropología Social –CIESAS–
(Ciudad de México, México)

Dirección electrónica: nietzsche_tolkien@yahoo.com.mx

Domínguez Núñez, Martín Cuitzeo (2018). "Mito, legitimación y memoria social a través de la imagen: la escultura prehispánica de una cabeza de serpiente en Tehuacán, Puebla". En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 33, N.º 56, pp. 39-77.

DOI: 10.17533/udea.boan.v33n56a03

Texto recibido: 23/09/2017; aprobación final: 06/04/2018

Resumen. Este artículo describe y analiza la escultura de una cabeza de una serpiente hallada en el Templo Mayor de Tehuacán, en Puebla (México) durante el año 2014. La escultura pertenece al período posclásico tardío que va del año 1200 a 1521. Por medio de un método que combina el análisis iconográfico de Panofsky y la semiótica visual de corte estructuralista, se llevó a cabo el análisis de la imagen de la escultura. Para interpretar los resultados se empleó tanto el contexto arqueológico de la escultura como fuentes primarias de la época de la conquista. Por medio de estos elementos se realizó una lectura mitológico-política acerca del significado y papel dentro de la cosmovisión mesoamericana de la escultura. Entre los resultados hallados se encuentran el empleo de estrategias visuales como la repetición, la simetría, la oposición, el ritmo y el movimiento. Se encontró también que la escultura se relaciona con una serie de mitos acerca del dios Técpatl o cuchillo de los sacrificios, con la diosa Cihuacoatl y con un proceso de legitimación política por parte de la élite de Tehuacán. Posteriormente se interpretó la relación de la escultura y sus estrategias visuales con la memoria social, la producción de nuevas significaciones, las tecnologías de la remembranza y los sistemas de memoria. El artículo concluye con una reflexión acerca de la relación entre la escultura y la memoria social a partir de una cita de Fray Bernardino de Sahagún y a partir de una reflexión acerca de la relación entre imagen y memoria en los códices prehispánicos

Palabras clave: escultura, cabeza de serpiente, Tehuacán, arqueología, iconografía, semiótica, mito, legitimación, memoria social.

Myth, legitimacy and social memory through the image: Prehispanic sculpture of a serpent head in Tehuacán, Puebla

Abstract. This article describes and analyzes the sculpture of a snake head found at Templo Mayor de Tehuacán, in Puebla, Mexico during 2014. The sculpture belongs to the late post-classic period, from the year 1200 to 1521. The analysis of the sculpture image was carried out by a method that combines the iconographic analysis of Panofsky and the visual semiotics of a structuralist cut. To interpret the results, both the archaeological context of the sculpture and primary sources of conquest time were used. Through these elements, a mythological-political reading about the meaning and role within the Mesoamerican cosmovision of sculpture was made. Among the results found are the use of visual strategies such as repetition, symmetry, opposition, rhythm and movement. It was also found that the sculpture is related to a series of myths about the god Tēcpatl, or knife of sacrifices, with the goddess Cihuacoatl and with a process of political legitimization on the part of Tehuacán elite. Later, the relationship between sculpture and its visual strategies with social memory, production of new meanings, technologies of remembrance and memory systems was interpreted. The article concludes with a reflection on the relationship between sculpture and social memory from a quote by Fray Bernardino de Sahagún, and from a reflection on the relationship between image and memory in the pre-Hispanic codices.

Keywords: Sculpture, serpent head, Tehuacán, archeology, iconography, semiotics, myth, legitimation, social memory.

Mito, legitimação e memória social através da imagem. A escultura pré-hispânica de uma cabeça de serpente em Tehuacán, Puebla.

Resumo. Este artigo descreve e analisa a escultura de uma cabeça de serpente encontrada no Templo Mayor de Tehuacán, em Puebla, México durante o ano 2014. A escultura pertence ao período pós-clássico tardio que vai do ano 1200 a 1521. Através do método que mistura a análise iconográfica de Panofsky e a semiótica visual de tipo estruturalista se fez a análise da imagem da escultura. Para interpretar os resultados utilizou-se tanto o contexto arqueológico da escultura como as fontes primárias da época da conquista. Por meio destes elementos se realizou uma leitura mitológica-política sobre o significado e papel dentro da cosmovisão mesoamericana da escultura. Entre os resultados foram encontrados o emprego de estratégias visuais como a repetição, a simetria, a oposição, o ritmo e o movimento. Encontrou-se também que a escultura se relaciona com uma série de mitos sobre a divindade Tēcpatl ou faca dos sacrifícios, com a deusa Cihuacoatl e com um processo de legitimação política por parte da elite de Tehuacán. Após interpretou-se a relação da escultura e suas estratégias visuais com a memória social, a produção de novos significados, as tecnologias da lembrança entre a escultura e a memória social a partir de uma citação de Frei Bernardino de Sahagún e a partir de uma reflexão sobre a relação entre a imagem e a memória nos códices pré-hispânicos.

Palavras-chave: escultura, cabeça de serpente, Tehuacán, arqueologia, iconografia, semiótica, mito, legitimação, memória social.

Mythe, légitimité et mémoire sociale à travers l'image : la sculpture préhispanique d'une tête de serpent à Tehuacán, Puebla

Résumé. Cet article décrit et analyse la sculpture d'une tête de serpent trouvée dans le *Templo Mayor* de Tehuacán, à Puebla, Mexique en 2014. La sculpture appartient à la période postclassique tardive qui va de l'année 1200 à 1521. En utilisant une méthode qui combine l'analyse iconographique de Panofsky et la sémiotique visuelle structuraliste, l'image de la sculpture a été analysé. Pour interpréter les

résultats, le contexte archéologique de la sculpture et les sources primaires de l'époque de la conquête ont été utilisés. A travers ces éléments, une lecture mythologique-politique a été faite sur le sens et le rôle dans la cosmovision mésoaméricaine de la sculpture. Parmi les résultats trouvés figurent l'utilisation de stratégies visuelles telles que la répétition, la symétrie, l'opposition, le rythme et le mouvement. Il a également été constaté que la sculpture est liée à une série de mythes sur le dieu Tēcpatl ou couteau des sacrifices, avec la déesse Cihuacoatl et avec un processus de légitimation politique de la part de l'élite de Tehuacán. Plus tard, la relation entre la sculpture et ses stratégies visuelles a été interprétée avec la mémoire sociale, la production de nouvelles significations, les technologies du souvenir et les systèmes de mémoire. L'article propose à la fin une réflexion sur la relation entre la sculpture et la mémoire sociale à partir d'une citation de Fray Bernardino de Sahagún et d'une réflexion sur la relation entre l'image et la mémoire dans les codex préhispaniques.

Mots-clés : sculpture, Tête de serpent, Tehuacán, archéologie, iconographie, sémiotique, mythe, légitimation, mémoire sociale.

El día 8 de mayo de 2014 en Tehuacán, Puebla (México) apareció más o menos a las diez de la mañana, entre los restos del derrumbe del Templo Mayor de Tehuacán, la escultura de piedra de una cabeza de serpiente con imágenes del dios del cuchillo de los sacrificios.

La excavación formaba parte de la temporada 2014-1 del “Proyecto Arqueológico Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Tehuacán, Puebla”¹ del Departamento de Estudios Arqueológicos perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia en la zona arqueológica “Tehuacán” (Castillo *et al.*, 2014a: 60-62).

En este texto describiremos la escultura y el proceso de su hallazgo a través de un método que combina la iconografía, la semiótica visual, la arqueología y las fuentes primarias de la época inmediatamente posterior a la conquista. A través de este método, intentaremos explicar el significado de la pieza, su función dentro de la cosmovisión prehispánica, su vínculo con el contexto histórico en el cual emergió y, finalmente, su relación con los procesos de memoria social.

Comenzamos por plantear las generalidades acerca de la zona arqueológica de Tehuacán, su historia y su ubicación dentro del contexto de Mesoamérica y de la región. Luego hablamos acerca de la escultura, su ubicación dentro del sitio arqueológico, su proceso de excavación y su contexto arqueológico. Desarrollamos en qué consistió el análisis semiótico-iconográfico, describimos la pieza de acuerdo con este análisis e inferimos las estrategias visuales empleadas en ella.

Posteriormente planteamos nuestras hipótesis con respecto al significado de la pieza y su función dentro de la cosmovisión mesoamericana y, para ello, hicimos una lectura a partir de la mitología y la política. Finalmente, discutimos la relación de la obra con la memoria social.

1 Dicho proyecto se encuentra bajo la dirección de la Maestra Noemí Castillo Tejero.

La zona arqueológica de Tehuacán. Información general

Tehuacán y el contexto mesoamericano

La zona arqueológica de Tehuacán formó parte del área cultural conocida como Mesoamérica. Esta región cultural surgió hace unos 4500 años con la aparición del cultivo de maíz y la vida sedentaria (López, 2002). Cabe señalar que el Valle de Tehuacán, lugar donde se asienta el sitio arqueológico acerca del cual hablaremos, fue uno de los lugares donde se llevó a cabo este proceso.

El área cultural mesoamericana abarcó casi la mitad del actual territorio mexicano y llegó hasta Centroamérica. Diversos procesos históricos le dieron forma y ocurrieron a su interior. El surgimiento de sociedades agrícolas y, posteriormente, de fuertes estados y ciudades que controlaron la producción agrícola, dio lugar al surgimiento de sociedades fuertemente estratificadas, así como a la aparición del urbanismo y de una arquitectura de carácter monumental. A la par, surgió un sistema religioso sumamente complejo y un arte amparado por el Estado. La historia mesoamericana prehispánica abarcó casi 4000 años de historia y concluyó con las conquistas paulatinas del actual territorio mexicano por parte de la corona española a partir de 1521.

Tehuacán: ubicación e historia

El sitio arqueológico Tehuacán se ubica en el Estado de Puebla al norte del Valle de Tehuacán en la cima de una Mesa Geológica. En la Figura 1 puede observarse un mapa de México y la ubicación de Tehuacán dentro de este. El sitio abarcó un área de 125 hectáreas. Está compuesto por plazas arquitectónicas, basamentos piramidales, unidades habitacionales (Castillo, 2002: 73) y sistemas de canales hidráulicos, un posible observatorio solar (Castillo *et al.*, 2014a) y pinturas murales (Sisson y Lilly, 1994), entre otros elementos.



Figura 1 Ubicación de Tehuacán

Fuente: Google Maps.

El sitio era un lugar en donde residía y gobernaba la élite político-religiosa. Las plazas del sitio arqueológico y los espacios públicos indican que el sitio probablemente fue un lugar de peregrinación religiosa. El gran tamaño de las estructuras piramidales nos habla, plausiblemente, del control y centralización de recursos; un ejemplo de estas estructuras es el Templo Mayor de Tehuacán cuya imagen puede verse en la Figura 2. El documento histórico colonial Lienzo de Jucutacato, indica que Tehuacán ocupaba un lugar importante en la geografía y peregrinaciones mitológicas de los pueblos de Mesoamérica (Roskamp, 2013: 50).



Figura 2 Lado sur del Templo Mayor Lado, 2014

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

Hasta el momento, se han excavado dos plazas ceremoniales, una serie de áreas habitacionales y estructuras hidráulicas como canales y tinas (Castillo, 2011, 2013, 2014a, 2014b). Estas excavaciones, así como las fuentes históricas, permiten ubicar temporalmente la zona arqueológica dentro del período histórico conocido como postclásico tardío. Este período, que abarcó del año 1200 hasta 1521, se caracterizó por las guerras y el militarismo, esta belicosidad se expresó a través del arte y la religión, y Tehuacán es un buen ejemplo de ello. En este período se dio también un incremento en el comercio y la consolidación de dos imperios: el Azteca o Mexica en el centro de México, y el Purépecha o Tarasco en el occidente del país (Solís, 2002: 64-73).

Tehuacán se encontraba en su apogeo cuando, a finales del siglo xv, el Imperio Mexica o Azteca, en su afán expansivo hacia Oaxaca al sur del territorio Mesoamericano, conquistó el señorío de Tehuacán. Al parecer se obligó a sus habitantes a dejar la parte alta de Tehuacán, donde se ubica la zona arqueológica, y a asentarse en la zona baja en el Valle conocida como Calcahualco (Castillo, 2002: 93). Hablaremos ahora acerca del entorno geográfico de Tehuacán.

El entorno geográfico de Tehuacán

La zona arqueológica Tehuacán se ubica en una mesa volcánica que se conecta al norte con el Cerro Colorado; dicho cerro posee tanto ruinas arqueológicas como restos históricos de la época de la Independencia. En su cima se pueden observar plazas prehispánicas, basamentos piramidales y muros de una fortaleza prehispánica (Gálvez, 2002). Hacia el Sur del Cerro existe también una presa cuya temporalidad está aún por determinar.

Al Sureste, Tehuacán se encuentra flanqueado por barrancos que descienden y se prolongan por una planicie en dirección Sureste. En dicha planicie se ubican los asentamientos prehispánicos contemporáneos a la época de la conquista española (siglo XVI). También se encuentra allí la primera ciudad de la región fundada por los españoles (Castillo, 2002: 73). Más hacia el Este y pegado a las faldas del llamado Cerro Colorado, se ubica un cerro conocido por los habitantes de la zona como El Castillo, debido a que las caprichosas formas geológicas dan la impresión de formar la almena de un castillo. Allí hay montículos prehispánicos, restos cerámicos y muros antiguos al filo del cerro. Infortunadamente el sitio ha sido saqueado recientemente y en la superficie pueden encontrarse restos de cerámica y figurillas destrozadas. Tanto la temporalidad de este sitio con la del cerro Colorado son hasta ahora una incógnita.

Tehuacán en el contexto histórico de su región

Las grandes dimensiones del sitio arqueológico de Tehuacán, así como algunos elementos iconográficos como los escudos de señoríos en los Murales Prehispánicos de Tehuacán (Sisson y Lilli, 1994) y la proliferación de imágenes como el cuchillo de sacrificios (ver más adelante en el texto), nos hacen pensar que Tehuacán tuvo una importancia fundamental en el control y la lucha por los recursos del Valle de Tehuacán hacia el posclásico tardío.

Dado el contexto histórico del postclásico tardío, caracterizado por las guerras entre los distintos señoríos, podemos pensar también que Tehuacán y su élite se encontraban en disputa por el control regional de los recursos del Valle de Tehuacán y la región mixteca de los actuales estados de Puebla y Oaxaca. Uno de los señoríos rivales de Tehuacán era el de Coxcatlán en el Valle de Tehuacán, otro lo era Coixtlahuaca, ubicado en la región de mixteca de Oaxaca.

Para comprender esta situación de belicosidad, hay que entender la historia del área. La región del Valle de Tehuacán fue parte de las transformaciones económicas, sociales y culturales ocurridas a lo largo del tiempo en Mesoamérica. Se encuentran evidencias del paso de la prehistoria a la agricultura; los restos de algunas de las formas de maíz más tempranas de México en las cuevas del Valle de Tehuacán son una prueba de ello. La agricultura dio pie al surgimiento de las

primeras aldeas en el Valle de Tehuacán, estas con el paso del tiempo y tras una serie de procesos que aún no entendemos del todo bien, dieron origen a ciudades centralizadas con un alto grado de urbanismo, pero que al mismo tiempo eran importantes centros militares y religiosos. Tehuacán es el ejemplo mejor acabado de estas ciudades en la región. Se supone que el control y manejo del agua y otros recursos dio origen a estas sociedades urbanas (MacNeish, 1964) y (MacNeish, 1967: 50-52), no obstante, queda mucho por investigar.

Ahora que hemos planteado a grandes rasgos el contexto histórico de Tehuacán y su región, pasaremos a describir la ubicación de la escultura arqueológica, su proceso de excavación y su contexto arqueológico.

La escultura

Ubicación espacial de la escultura dentro del sitio arqueológico Tehuacán

La escultura fue hallada en el Templo Mayor de Tehuacán sobre una plataforma de tierra recubierta de estuco en el costado norte (Castillo *et al.*, 2015a). El Templo Mayor se ubica en el Conjunto Central, una de las dos plazas excavadas del sitio. El Templo es una pirámide truncada que posee tres cuerpos arquitectónicos y mide 10 metros de altura; descansa sobre una plataforma artificial de tierra recubierta por un piso de estuco, dicha plataforma tiene 42 metros de largo por uno de alto y se ubica al centro de la plaza denominada Conjunto Central (Figura 3).

El Templo Mayor está rodeado por 12 templos pequeños y un canal que conducía el agua por toda la plaza. La plaza fue delimitada por muros al norte y al sur y se cree que fue el conjunto más importante del sitio debido a que los edificios encontrados en ella son los más grandes hallados hasta el momento.



Figura 3. Conjunto Central de Tehuacán

Fuente: Google Maps.

Excavación y contexto arqueológico

La escultura de la cabeza de serpiente fue encontrada por el trabajador Martín Torres, el autor de este artículo y ocho trabajadores más el 8 de mayo de 2014. En las Figuras 4 y 5, puede observarse la panorámica de la excavación y la ubicación de la escultura dentro de la misma. La escultura había roto el piso de estuco de la plataforma sobre la que apareció, estaba tirada de costado (Figuras 6 y 7), y se encontraba, en un contexto de derrumbe (Figura 8), un estrato de estucos rotos primero y luego uno de adobe la recubrían inmediatamente (Figura 9).

La escultura se encontraba a 1.15 metros del muro principal y, aproximadamente, a unos 2 metros por debajo de la superficie bajo una serie de estratos (Figura 10) (Castillo *et al.*, 2015a: 60-62). Una vez que se concluyó la excavación, la escultura fue alzada para poder apreciar sus formas y figuras. Nuestra interpretación es que, muy probablemente, la escultura estuvo pegada al muro norte de la pirámide y, por el paso del tiempo, cayó en la plataforma y fue sepultada cuando colapsó del resto de la pirámide. En la Figura 11 puede apreciarse la ubicación de la escultura en el plano general del Templo Mayor de Tehuacán.

En el mismo derrumbe que rodeaba a la escultura, pero más o menos a 4 metros hacia el Este, aparecieron restos de vigas de madera, y dos mandíbulas y

un fémur humanos. Cabe señalar que en el derrumbe que cubría toda la plataforma norte, aparecieron también ornamentos arquitectónicos de piedras con la forma de un cilindro (conocidos como clavos arquitectónicos en la jerga arqueológica), una gran cantidad de fragmentos de mascarones de estuco policromados y pedazos rotos de incensarios de cerámica; entre estos destacaba la imagen de un rostro de barro. Estos restos, muy posiblemente, se encontraban en la parte superior del Templo mayor de Tehuacán.



Figura 4 Lado norte del Templo Mayor durante la excavación de la escultura durante en mayo de 2014

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.



Figura 5 Ubicación de la escultura luego de su excavación en el Lado norte del Templo Mayor

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.



Figura 6 La escultura *in situ* una vez liberada. Se observa cómo estaba recostada sobre su lado izquierdo

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.



Figura 7 La escultura rescostada *in situ*. Imagen con escala y orientación con respecto al Norte Magnético. Lado izquierdo de la escultura

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.



Figura 8 Detalle de la escultura durante el inicio de su proceso de excavación en contexto de derrumbe

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.



Figura 9 La escultura al comienzo de su excavación y el estrato de estucos encima de esta

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

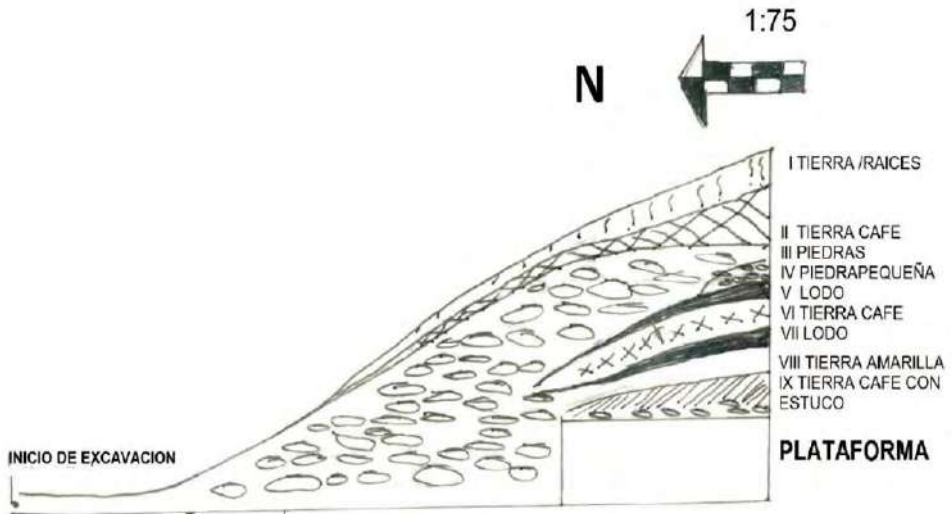


Figura 10 Corte estratigráfico en el cual se ubica a la escultura

Fuente: dibujo realizado por Martín Domínguez.

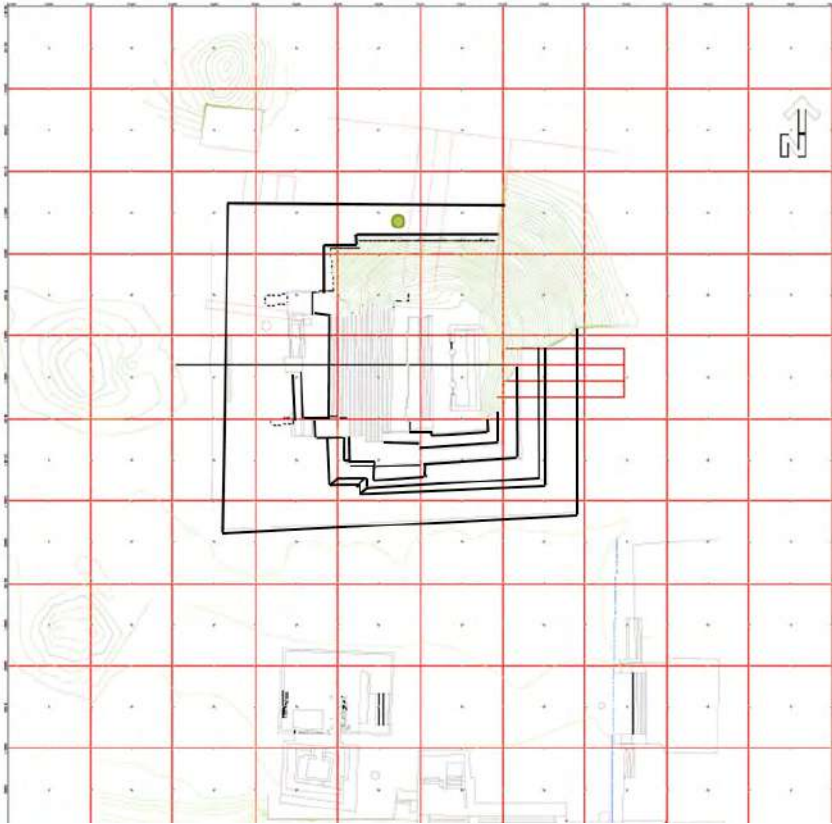


Figura 11 Ubicación en plano de la escultura según fue encontrada en las excavaciones del lado norte del Templo Mayor de Tehuacán. La escultura se representa en el plano con la imagen de un círculo

Fuente: dibujo hecho por el arquitecto Jesús Acevedo y redibujado por Martín Domínguez.

La metodología del análisis visual de la escultura

Iconografía y semiótica visual. Dos enfoques complementarios

A continuación, presentamos las dos metodologías de análisis visual con las cuales estudiamos la escultura de la serpiente encontradas en las excavaciones del año 2014. Se trata del método iconográfico de Irwin Panofsky y del análisis semiótico visual de corte estructuralista desarrollado por varios autores (Greimas, 1994; Floch, 2002; Thürlemann, 2004).

El método iconográfico y la semiótica visual son muy parecidos en cuanto a sus técnicas de disección de la imagen. La diferencia entre ellas radica en las preguntas, objetivos y premisas que subyacen en cada análisis. La iconografía de Panofsky se centra en el significado y el asunto o tema detrás de la imagen. Para ello, recurre a tres niveles de significación: el pre-iconográfico, donde identifica las formas que llegan a los sentidos; el iconográfico o de significación convencional, donde identifica los motivos concretos de las imágenes; y, finalmente, el nivel intrínseco o de contenido, en donde se pone de relieve la mentalidad de una época o de un pueblo a partir, por ejemplo, de distintos procedimientos de composición (Panofsky, 1983). A partir del método iconográfico, indagaremos acerca del significado y del asunto que trata la escultura de la serpiente; asimismo, permitirá acercarnos a la mentalidad o cosmovisión de la época y cultura que la elaboró.

La semiótica visual sigue pasos metodológicos muy similares al método iconográfico; no obstante, tiene preguntas y premisas distintas. La semiótica visual de la Escuela de París entiende la imagen como un discurso, como un lenguaje. Se pregunta, entonces, por las reglas y los sistemas de relaciones en el discurso visual. Es decir, su preocupación primordial no es identificar motivos concretos, ni reconstruir una mentalidad a partir de la imagen como la iconografía, sino más bien encontrar las relaciones o patrones de asociación entre formas, colores, espacios y texturas (Grupo Mu, 1993; Floch, 1994; Greimas, 1994; Thürlemann, 2004; Flores, 2007; Domínguez, 2008, 2011). A través de la semiótica visual, nos interrogamos acerca de qué formas geométricas constituyeron la escultura de la serpiente, nos preguntamos también por la manera en la que los espacios, las formas y las texturas se relacionaban entre sí.

A este tipo de análisis semiótico-estructural le interesa analizar con profundidad el nivel que Panofsky llama pre-iconográfico. Esto ocurre por una razón: la semiótica visual tiene como objetivo entender las estrategias visuales y las formas de comunicar la significación a través del discurso visual; la semiótica visual se centra en la imagen y su estructura interna, y no en su contexto. El análisis de Panofsky, por el contrario, estudia el contexto. Se trata de análisis que pueden ser complementarios.

El análisis semiótico visual plantea la existencia de dos planos de análisis: el de la expresión y el del contenido. El primero se refiere a los elementos que llegan a los sentidos del observador, lo que pudiera ser un equivalente al nivel pre-iconográfico de Panofsky. A este plano se le llama también nivel plástico o de los componentes plásticos. Para llevar a cabo el análisis de este plano se segmenta o divide la imagen a partir de sus propias características visuales (Floch, 2002; Thürlemann, 2004). En las Figuras 12 y 13, se puede apreciar cómo se llevó a cabo la segmentación de la escultura de la cabeza de la serpiente tanto del lado derecho como en la sección frontal.



Figura 12 División en cuatro segmentos del lado derecho de la escultura

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.



Figura 13 División en dos segmentos de la sección frontal de la escultura

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez. La edición y el dibujo digital la realizó el arqueólogo Luis Alberto Guerrero Jordán.

El plano de la expresión posee cuatro dimensiones que ya se han mencionado: el color, la forma, el espacio y la textura. La mayoría de los autores sólo consideraban tres (Greimas, 1994; Grupo Mu, 1993; Floch, 1994; Thürlemann, 2004; Flores, 2007). Recientemente, hemos incorporado la propuesta de análisis semiótica de las texturas desarrollado por Djonov y Leuwellen (2011).

En este nivel de estudio, se analizó cómo era que la escultura estaba constituida por formas geométricas como óvalos de diferentes tamaños, líneas curvas y espirales. Se describió también cómo era que en el espacio, estas formas se entrelazaban entre sí y creaban texturas que generaban distintas sensaciones visuales. Se puso de relieve también la ausencia del color, pues la pieza, como se señalará en la descripción de la escultura, había perdido, presumiblemente, sus colores originales. Este primer plano tiene una segunda etapa que consiste en unir las cuatro dimensiones ya señaladas e identificar figuras. El trabajo de Thürlemann es un muy buen ejemplo de cómo y por qué se realiza esta fase de estudio (Thürlemann, 2004). Nosotros hemos realizado este análisis y hemos presentado los resultados en la descripción e interpretación del significado de la pieza.

El segundo plano de análisis es el del contenido. Este se refiere al nivel de la significación convencional de Panofsky y se trata del nivel menos desarrollado de la semiótica visual estructuralista; en esta etapa se trabaja por asociaciones y referentes. En el caso de la escultura, se identificó que los óvalos eran imágenes que representaban a la figura dios del cuchillo de los sacrificios.

A nuestro modo de ver, ninguna de las dos herramientas de análisis es mejor que la otra; cada una resuelve problemas diferentes. Nos parece que para casos donde se cuenta con registro documental, como el Renacimiento y el Barroco Iberoamericano, y como el arte rupestre y el arte monumental prehispánico cercano a la conquista, la metodología de Panofsky es adecuada. Asimismo, para el arte rupestre más antiguo, para el arte antiguo del cual no se cuenta con documentación escrita y para el arte abstracto, la semiótica visual es una excelente herramienta de análisis.

En el caso del análisis de la escultura de la cabeza de la serpiente, nos enfrentamos a una situación particular. Se trata de un contexto cercano a la conquista española del cual existen algunos documentos en los cuales nos podemos apoyar para llevar a cabo una interpretación; al mismo tiempo se trata de un período con diferentes clases de vacíos historiográficos. Ante esta situación, creo que la mejor manera de abordar el problema es a través de una metodología híbrida que, en la medida de lo posible, combine tanto el análisis semiótico como el análisis iconográfico.

Otros tipos de análisis visual

Ahora bien, antes de proseguir queremos plantear por qué no hemos empleado otra clase de herramientas de análisis. Es verdad que existen otras maneras de realizar el análisis visual de una imagen. Creemos que es importante mencionar, por lo menos, algunos de los acercamientos recientes al análisis visual. George Lau (2012) planteó el análisis escalar de la alteridad y la otredad a través del estudio de los conflictos representados en las imágenes de los Andes prehispánicos. Manuel Santos (2015) analizó la relación estructural entre la iconografía del caballo en la pintura rupestre del Atlántico europeo y el paisaje circundante para llegar a la conclusión de que hay constantes en la distribución espacial de la iconografía. En el ámbito semiótico, Roberts y Riley (2012) plantearon un análisis sistémico funcional que estudia como en la pintura y el dibujo la gestualidad genera significaciones. En este momento no realizaremos este tipo de análisis, pues estos requieren de otras herramientas metodológicas que no poseemos; no obstante, se tratan de enfoques que pudieran aplicarse en el futuro para analizar la escultura de la serpiente y otras imágenes en el Valle de Tehuacán.

Por otro parte, Stephen Hugh-Jones (2016) comenzó a analizar imágenes amerindias y sistemas gráficos, centró sus esfuerzos en el Amazonía y desarrolló el concepto de sistemas de memoria. Nosotros trabajaremos este concepto más adelante.

En el ámbito concreto de los análisis de imágenes de serpiente, hay tres trabajos interesantes centrados en el ámbito del arte rupestre. El primero de ellos es el trabajo de Rocío Gress, donde se presentó un análisis que buscó ubicar cronológicamente la imagen de una pintura de una serpiente en el Valle del Mezquital dentro del contexto de la historia de Mesoamérica. Para tal fin, la autora realizó una comparación de la escena en la cual aparecía la serpiente y la comparó con otras pinturas rupestres y con pinturas murales prehispánicas (Gress, 2011: 9-10).

El segundo trabajo es el de Vanya Valdovinos, quien realizó un estudio regional acerca de las serpientes en las pinturas rupestres en el Valle del Mezquital en México. Para ello, empleó el método iconográfico de Panofsky, realizó un estudio regional de las representaciones de serpientes e interpretó la imagen a partir de información etnográfica y a través de algunos documentos históricos (Valdovinos, 2009).

Finalmente, Daniela Peña Salinas (2016) interpretó las serpientes pintadas, también en el arte rupestre del Valle del Mezquital, a partir de múltiples testimonios etnográficos contemporáneos acerca de las serpientes. Estos análisis son interesantes, pues incorporan aspectos de carácter etnográfico, el análisis regional y la comparación de escenas dentro del contexto de Mesoamérica. Desafortunadamente, en este momento no contamos con información de primera mano acerca de la concepción de las serpientes de los pueblos indígenas actuales que habitan

la región de Tehuacán, tampoco se pudo realizar una comparación de escenas ni un trabajo regional.

Descripción iconográfico-semiótica de la escultura

La escultura representa la cabeza de una serpiente con las fauces abiertas y con doce imágenes en sus costados de Técpatl, como se puede apreciar en la Figura 13. Más abajo se describirán y explicarán con más detalle las imágenes de Técpatl.



Figura 14 En esta foto se puede apreciar el costado derecho de la escultura

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

Los ojos de la serpiente, uno ubicado de cada lado, están formados por dos óvalos horizontales, encima de estos se observa una ceja cuya forma curva y afilada, y que en su extremo derecho termina en una suerte de V, recuerda la garra de algún animal predador. Encima de la ceja, se encuentra el morro o nariz de la serpiente como se observa en la Figura 14. Está compuesta por tres franjas: la primera de ellas es una franja de plumones de sacrificio, se trata de medios óvalos con otro medio óvalo a su interior. Estas formas representaban plumas de aves cortadas y anunciaban el sacrificio humano. La segunda es una línea horizontal lisa, encima se

ubica una franja ancha con dos círculos y una línea que se rompió por efectos del paso del tiempo y cuyos restos no se pudieron localizar. Este elemento o decoración en la nariz o morro, fue común en esculturas de cabeza de serpientes de la misma época (1200-1521). Destacan las encontradas en la capital azteca Tenochtitlán, hoy Ciudad de México, a más o menos a 217 kilómetros de Tehuacán. Estas esculturas son también cabezas de serpiente que presentan en su nariz diversos tipos de símbolos. La diferencia es que estas esculturas, que se sepa, no presentan decoraciones con imágenes del cuchillo de pedernal Técpatl.



Figura 15 Sección frontal de la escultura

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

La boca, los labios y la mandíbula de la serpiente están formadas por una línea doble que comienza y termina con un espiral y que conecta los dos lados de la pieza. En la mandíbula en la parte inferior, junto al espiral de la línea doble de la boca y a ambos lados de la pieza, se observan tres colmillos. Estos colmillos están formados por líneas curvas afiladas, se inclinan ligeramente hacia la izquierda y tienen en su interior una pequeña línea curva que se orienta hacia abajo. Es probable

que esta línea represente la sección donde los colmillos se unen con las encías de la boca. De los colmillos y hacia el frente, emergen los labios inferiores de la mandíbula; se tratan de tres líneas horizontales con forma tubular. Esta descripción puede apreciarse en la Figura 15 donde se aprecia el costado izquierdo de la escultura.



Figura 16 Lado izquierdo de la escultura

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

Al mirar la escultura por el frente, se observa que tiene las fauces abiertas. En la parte superior de la mandíbula hay dos colmillos que son dos formas semi-ovales que se orientan hacia abajo y son verticales. Puede observarse también que a un lado de estos colmillos hay dos rectángulos, posiblemente dos colmillos grandes cuya forma no puede definirse del todo porque están rotos (Figuras 12 y 14).

La mandíbula inferior consiste en las tres líneas tubulares ya descritas y está dividida en dos mitades por una lengua bífida. La lengua está compuesta por una banda vertical y tres bandas horizontales. La banda horizontal central tiene cuatro plumones de sacrificio, bajo esta se observa un chalchihuite que se encuentra justo en medio de la lengua bífida. El chalchihuite es un símbolo mesoamericano por excelencia, se representa como un círculo contenido en otro. Los chachihuites eran pequeñas y redondeadas piedras verdes que representaban gotas de lluvia y se colo-

caban en la boca de los muertos para que los acompañaran en su viaje el inframundo. Su representación resulta muy frecuente en el arte mesoamericano.

La escultura tenía pequeños restos de estuco pegados a ella. El estuco era una mezcla de cal combinada con algún tipo de aglutinante vegetal, muchas veces nopal, que se utilizaba para recubrir las plazas, los templos y diferentes objetos. Muchas veces el estuco estaba pintado con diversos colores. Probablemente, el estuco que recubría la escultura tenía colores, los cuales no se han conservado. Con esto concluimos la descripción de la escultura, a continuación haremos una descripción sucinta acerca de las figuras de Técpatl grabadas en la escultura y explicaremos su significado dentro de las culturas mesoamericanas.

Figuras de Técpatl

En ambos costados, la cabeza de la serpiente tiene doce formas ovales con líneas a su interior; seis en el lado derecho y seis en el izquierdo. Estas formas ovales representan a Técpatl, el dios con forma de cuchillo de los sacrificios. La imagen del dios Técpatl se caracteriza iconográficamente por su forma oval, y porque el ojo, la ceja y la boca con colmillos se representan de perfil. En las Figuras 16 y 17 puede apreciarse la imagen de Técpatl, así como los atributos atrás descritos, recomendamos al lector poner especial atención en la boca y los colmillos.

En cada lado de la escultura, las figuras del cuchillo de pedernal se agrupan de tres en tres, estas agrupaciones están separadas por una línea curva. La línea curva que separa las imágenes se enrosca en su extremo inferior y forma una especie de espiral



Figura 17 Imagen del dios Técpatl o cuchillo de los sacrificios

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.



Figura 18 Otra imagen del dios Técpatl o cuchillo de los sacrificios, se observa que se encuentra en posición diferente

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

En la escultura, todas las figuras de Técpatl se orientan hacia arriba; las del lado derecho ven hacia la izquierda y las del izquierdo hacia la derecha de modo que se genera un efecto de oposición visual (Figura 18). Algo interesante es que las figuras se van sucediendo para crear un ritmo visual que se adecúa con las líneas curvas de la escultura.



Figura 19 Vista por arriba. Unión de los dos costados y figuras de Técpatl viéndose de frente

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

La figura de Técpatl de la escultura es similar a la que se representaba en los calendarios prehispánicos y que aparece dibujada en los antiguos códices prehispánicos. Los códices eran libros en los cuales, a través de imágenes, se registraba la memoria colectiva, el mito y la religión, así como datos de diversa índole (Escalante, 1999: 1).

No obstante, y a diferencia de lo que ocurre con las representaciones de Técpatl en los códices, en la escultura no se observa ningún numeral asociado a las imágenes, por lo que descartamos que pudieran constituir alguna fecha calendárica. Los numerales eran círculos que acompañaban al signo calendárico y que indicaban el número del día, mes o año al que la imagen calendárica correspondía.

El padre De Mendieta, un importante cronista de los años posteriores a la conquista española del Imperio Azteca, relató en *La Historia Eclesiástica Indiana* —a partir de las crónicas del Olmo hoy perdidas—, un mito indígena acerca del nacimiento del dios Técpatl: “pero ya que en diversas maneras cada provincia daba su relación, por la mayor parte venían a concluir que en el cielo había un dios llamado Citlalatónac, y una diosa llamada Citlalicue; y que la diosa parió un navajón pedernal (que en su lengua llaman Técpatl)” (De Mendieta, 1980: 77). Este tema será desarrollado en los apartados que siguen.

Estrategias visuales en la escultura

Antes de discutir el carácter mitológico de Técpatl vamos a plantear aquí las estrategias visuales de la escultura identificadas a través del análisis iconográfico-semiótico. La *repetición* es la primera estrategia de la cual hablaremos; consistió en la reiteración de una misma figura en la pieza y en el uso idéntico del espacio en uno y otro costado. Por ejemplo, en Técpatl, el cuchillo de los sacrificios se repite seis veces de un lado y seis veces del otro. El ojo, la ceja, la espiral de línea doble que forma la mandíbula también se repiten, lo mismo que los plumones de sacrificio en la franja superior.

Esta repetición va de la mano de otra estrategia visual: la *simetría*; el lado derecho se proyecta en el lado izquierdo. Es como si se tratase de un espejo en el cual no sólo las figuras se reflejan y son simétricas, sino también los espacios, las texturas y los ritmos.

Las figuras, los espacios y las texturas se suceden entre sí, poseen un *ritmo* visual derivado de la repetición; tenemos una franja con tres cuchillos de sacrificios, luego se observa una línea curva con una espiral en su final y luego aparece de nuevo otra franja con tres cuchillos de sacrificios. La doble línea de la parte superior de la mandíbula es un segundo ejemplo que ilustra el ritmo visual en la pieza. Esta línea inicia en cada costado en la parte baja con un espiral y luego sube para unirse en la parte superior. La lengua, finalmente, nos habla también de ritmos visuales; franjas lisas que de forma horizontal se intercalan con los plumones del sacrificio.

Las formas curvas que se distribuyen simétricamente por toda la pieza, y sus abruptos y suaves cambios, generan una sensación de *movimiento*. Las líneas no son estáticas, sino que suben y bajan. Lo mismo ocurre con las figuras de Técpatl que, al sucederse entre sí, generan el efecto de movimiento. La mandíbula abierta también contribuye a generar esta sensación.

Ahora bien, hay dos estrategias visuales más que fueron identificadas: la *oposición* y la *unidad plástica*. La simetría de las dos caras se basa en su oposición espacial. Las figuras de Técpatl, por ejemplo, se ven de frente en la parte superior de la escultura, generando, como ya se dijo más arriba, una sensación de oposición. Esta oposición se convierte en unidad en la medida en que los dos lados de la escultura, el izquierdo y el derecho, en realidad están unidos entre sí y sus líneas curvas pasan de un lado a otro, lo mismo ocurre con la franja de plumones de sacrificio en la parte superior.

Ahora que hemos indicado cuáles son las estrategias visuales empleadas en la escultura, vamos a plantear cuál fue, posiblemente, el significado de la obra, así como su papel en la cosmovisión indígena en el sitio arqueológico de Tehuacán.

Significados de la obra

A lo largo de más de 3000 años de historia mesoamericana, a la serpiente se le asoció con diferentes elementos y símbolos; no obstante, siempre se le dio un especial vínculo con lo sobrenatural. Así, Solís y Velasco (2007) señalan que en “el imaginario del México prehispánico, este feroz ofidio fue recreado en todos los tiempos, con los más diversos materiales y por medio de muy diferentes técnicas artísticas. En la plástica indígena la reconocemos principalmente en forma sobrenatural, recargada con un sinúmero de transformaciones y sintetizada en otros animales, con disfraces o ataviada mediante complejos ornamentos y símbolos” (235).

La escultura de Tehuacán, recrea en piedra y a través de una serie de técnicas visuales ya descritas, es un complejo de símbolos relacionados con lo sobrenatural; las imágenes esculpidas en la serpiente nos remiten a Técpatl, dios del cuchillo de sacrificios, cuyo nacimiento da origen a los diferentes dioses (De Mendieta, 1980: 77).

Además de la relación con lo sobrenatural, el significado de la serpiente en el México Antiguo se relacionaba con el orden cósmico y con el mundo de la política (Castellón, 2002: 31). Al respecto, también se señala que “el sagrado mensaje que se advierte en esta composición se repetirá a lo largo de los siglos en el sistema representacional mesoamericano, en el cual la imagen de los poderosos ofidios proclama la legitimidad de gobernantes y sacerdotes” (Solís y Velasco, 2007: 236).

No es improbable que la escultura de serpiente estuviera asociada con estos significados. El hecho de que la escultura se encontrara en un templo que tenía representaciones del dios del cuchillo de los sacrificios en sus costados y que también tenía otras esculturas de diosas y dioses con este símbolo, parece reafirmar el papel de la escultura dentro de una lógica y orden mitológicos.

No descartamos tampoco que la serpiente pudiera relacionarse con la legitimidad gobernante, pues se encuentra en una pirámide que posee, presumiblemente, funciones tanto religiosas como políticas. Al mismo tiempo, en el período histórico en el que podemos ubicar a la escultura (1200-1521), el Valle de Tehuacán se caracterizó por la guerra y los conflictos entre los distintos señoríos por el control de los recursos regionales. Esto llevaría a pensar en una necesidad de legitimación de la élite de la zona arqueológica de Tehuacán. La escultura de serpiente pudiera haber formado parte de este proceso, pues hay muchas evidencias arqueológicas y etnohistóricas, respecto a cómo la élite gobernante en Mesoamérica se identificaba con las serpientes (López y López, 1999).

Las serpientes, de acuerdo con las fuentes primarias, se asociaban con la muerte y con la astucia; con el fuego y con el agua; con la salud y con la enfermedad. Esto lo ilustra muy bien el texto *Historia General de las Cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, escrito en el siglo XVI a partir de un trabajo intensivo con informantes indígenas. Estos le describieron a Sahagún las diferentes

clases de serpientes que había en el México Antiguo. Así, le contaron acerca de una serpiente que llevaba consigo el fuego y que se le llamaba *tleua*. Le hablaron acerca de la serpiente *tecutlacozauhqui*, cuyo veneno era medicinal contra la gota y cuya piel servía contra la calentura; le hablaron también de la *mazacoatl*, cuya carne servía contra la impotencia sexual, y de algunas otras serpientes cuya aparición era un “agüero” que anunciaban alguna desgracia en el futuro (Sahagún, [1830] 1989: 651-655). Sin embargo y a pesar de la gran diversidad de serpientes, casi todas guardaban una similitud: podían provocar la muerte con su mordida.

¿Qué relación tuvieron estos significados con la escultura de la serpiente aquí descrita, con la legitimación de la élite y con el orden cósmico? Planteamos, hipotéticamente, que las serpientes se relacionaban con la vida y la muerte, y que, tentativamente, la élite de Tehuacán y de otras regiones del México Antiguo se identificaría con esta cualidad, con este poder que les permitió legitimarse en momentos de convulsión social. Esto se relacionaría con el orden cósmico y con la función de los gobernantes. La serpiente habría tenido un papel en el orden cósmico que legitimó a los gobernantes y que los llevó a esculpir esta imagen en el Templo Mayor de Tehuacán. Esto se relacionaría, como veremos más adelante, con el papel de la escultura en la cosmovisión.

Función de la escultura en la cosmovisión

Ya en el apartado anterior hemos comenzado a realizar una serie de inferencias con respecto a la función de la escultura en el orden cósmico y en la sociedad. Aquí profundizaremos en las interpretaciones acerca de la escultura y la cosmovisión desde su contexto espacial y la presencia de otras imágenes en el Templo Mayor de Tehuacán. La cosmovisión es un hecho histórico inmerso en la larga duración y se caracteriza por una red más o menos coherente de actos mentales que dan cuenta del universo (López, 2015: 44).

Es probable que la escultura se estuviera empotrada en el muro de uno de los cuerpos arquitectónicos del lado norte del Templo Mayor. Esta estructura, y posiblemente la escultura, podía apreciarse desde la plaza que lo rodeaba y que formaba parte del espacio público de Tehuacán. Tras el abandono del sitio, la escultura se desplomó junto con el muro y otros elementos.

Los cuchillos de pedernal que tiene grabados la pieza en sus costados, aparecieron grabados también en una escultura femenina con tocado de águila y rostro descarnado hallada en el costado norte de las escalinatas del Templo Mayor por la arqueóloga Alma Olvera y su equipo; Técpatl apareció también representado en diez máscaras de estuco de casi un metro de largo, y que se ubican en los costados sur, este y norte en la parte exterior del Templo Mayor (Castillo *et al.*, 2014a; Castillo *et al.*, 2014b). En el lado norte y este, estas máscaras fueron excavadas por

el autor del artículo, hacia el Este fueron excavadas por la directora del proyecto Nahemí Castillo, y en el costado sur por Alberto Cravioto.

Creemos que la escultura de serpiente de pedernal formaba parte de un discurso con connotaciones político-mitológicas y que servía de soporte para la cosmovisión y para la memoria colectiva. Esto lo inferimos debido a la ubicación de la escultura en el Conjunto Central del sitio; es decir, en la plaza presumiblemente más importante del sitio arqueológico. Este espacio era controlado por una élite religiosa-administrativa, no obstante, era de acceso público según se puede deducir por el gran tamaño de la plaza.

El planteamiento con respecto al papel de la escultura en la cosmovisión, el orden cósmico y el discurso mitológico, lo derivamos por la proliferación de imágenes del dios Técpatl en la pirámide Templo Mayor y por las esculturas encontradas por el equipo del proyecto Tehuacán a partir del año 2011. Ese año fue encontrada una escultura de la diosa Citalicue o Citlalinicue, diosa con la falda de estrellas. El hallazgo lo realizó el arqueólogo Alberto Cravioto y su equipo de trabajadores. Esta diosa fue encontrada en la escalinata oeste del Templo Mayor sobre el piso de la plataforma (Castillo *et al.*, 2011: 173).

Esta diosa era, en la mitología prehispánica, la madre del cuchillo de pedernal. Cuando este nació, causó tanto horror que fue arrojado del cielo. Al caer al mundo se partió en cuatrocientos pedazos y dio origen al resto de los dioses.

Ya hemos citado el planteamiento de Fray Gerónimo De Mendieta respecto a que la diosa Citlalinicue era la madre del navajón o pedernal (Técpatl), hay que agregar que luego de este alumbramiento:

admirados y espantados sus otros hijos, acordaron de echar del cielo al dicho navajón, y así pusieron por obra. Y que cayó en cierta parte de la tierra, dónde decían Chicomoztoc, que quiere decir "siete cuevas". Dicen salieron de él mil y seiscientos dioses (en que parece querer atinar a la caída de los ángeles), los cuáles dicen que viéndose caídos y desterrados, y sin algún servicio de hombres, que aún no los había, acordaron de enviar algún mensajero a la diosa su madre, diciendo que pues los había desechado de sí y desterrado, tuviese por bien darles licencia, poder y modo para criar hombres, para que ellos tuviesen algún servicio. (De Mendieta, 1980: 77-78)

Si utilizamos a De Mendieta como fuente primaria, podemos interpretar que presumiblemente las esculturas de la pirámide Templo Mayor estuvieron relacionadas con la cosmovisión, el orden cósmico y la mitología, y que narraron, muy probablemente, el nacimiento del dios Técpatl. ¿Qué relación tendría la escultura de serpiente con este discurso mitológico?

El también ya citado Fray Bernardino de Sahagún transcribió de sus informantes indígenas que cuando la diosa Cihuacóatl (que en náhuatl quiere decir mujer serpiente) bajaba a la tierra, se acercaba a los lechos donde descansaban los bebés, cuando se alejaba, en lugar del bebé se encontraba un cuchillo de pedernal

envuelto en paños (Aveleyra, 2009). Citando textualmente a Sahagún, este señala en el libro I, capítulo 6 de *Historia General de las Cosas de la Nueva España* que:

Decían que de noche voceaba y bramaba en el aire; esta diosa se llama Cihuacoatl, que quiere decir mujer de la culebra; y también la llamaban Tonantzin, que quiere decir nuestra madre [...] dicen también que traía una cuna a cuestas, como quien trae a su hijo en ella, y poníase en el Tianquiz entre las otras mujeres, y desapareciendo dejaba allí la cuna. Cuando las otras mujeres advertían que aquella cuna estaba allí olvidada, miraban lo que estaba en ella y hallaban un pedernal como hierro de lanzón, con que ellos mataban a quienes sacrificaban; en esto entendían que fue Cihuacóatl la que dejó allí. (Sahagún, 1989: 32-33)

Por otra parte, la escultura de la Citlalinicue encontrada en 2011, se caracterizaba por tener una falda con el símbolo de las estrellas que es el ojo celeste, por poseer estos símbolos en diferentes partes del cuerpo como la cara y por tener en la cintura en la parte de atrás una serpiente amarrada a modo de cinturón. Ahora bien, esta serpiente en la escultura de Citlalinicue, el mito ya señalado de Sahagún, nos hace pensar que la escultura de serpiente se relacionaba con un mito de origen, probablemente ligado con la diosa Cihuacoatl. La asociación entre esta diosa y el Tēcpatl, o cuchillo de pedernal, es evidente, según relata Sahagún; al mismo tiempo la presencia de una serpiente en la otra escultura reafirmaría el carácter mítico de esta.

Con todo lo desarrollado hasta este punto, podríamos plantear que, probablemente, la escultura representa un mito relacionado con el origen de los dioses, la diosa madre Citlalinicue y la diosa Cihuacoatl. Este mito y esta representación visual tal vez hayan sido empleados para legitimar a una élite administrativa y religiosa que se encontraba inmersa en tiempos políticos convulsos ¿Habría, entonces, una relación entre la escultura, estos procesos de legitimación y la memoria colectiva?

La escultura de serpiente y el funcionamiento de la memoria

Luego de todo el recorrido que hemos emprendido, el lector puede preguntarse aún por qué hablar de memoria o memorias colectivas a través de la escultura de la serpiente. La escultura de serpiente se encontraba originalmente, según hemos mostrado, en el costado norte del templo Mayor frente a una plaza de acceso público. Una de sus finalidades era hacer presente a la colectividad la historia, y el mito de la serpiente y de los cuchillos de pedernal y, por tanto, de la memoria colectiva. Por lo que enunciamos en el apartado anterior acerca de los casos de esculturas e imágenes de serpiente en otras regiones de Mesoamérica, es probable que también en otros sitios arqueológicos, así como en los códices, haya funcionado de forma similar, pero esto es sólo una conjetura.

Ahora bien, la historia y el mito, que en Mesoamérica a nuestro modo son dos conceptos de fronteras difusas, son memoria o memorias colectivas. La presencia

de la imagen en plazas públicas tiene como finalidad el culto colectivo y no solamente el culto doméstico o el culto entre las élites, como sí lo tienen otra clase de objetos.

La memoria o memorias colectivas operaba o se comunicaba en la escultura de la serpiente, de acuerdo con nuestro análisis semiótico, a través de estrategias visuales como la repetición y la simetría, el ritmo y el movimiento, la oposición y la unidad. El empleo de estas estrategias visuales con el fin de reafirmar la memoria colectiva responde, de diversas y complejas maneras, a las circunstancias históricas imperantes en el momento en que la obra se llevó a cabo.

Así, hay que tomar en cuenta la situación histórica del sitio arqueológico en el Valle de Tehuacán y en Mesoamérica en general durante el Postclásico tardío. Mencionamos en las primeras secciones del artículo que la ciudad se encontraba, muy probablemente, enfrascada en una lucha por los recursos del Valle y de la Mixteca. Se trataba de un tiempo turbulento y de guerras constantes.

Ante esta situación, pensamos que la élite se vio ante la necesidad de reafirmar las memorias colectivas y el mito. No son curiosos ni tampoco casuales los motivos de Técpatl el cuchillo del pedernal de los sacrificios en la serpiente y en el resto de la arquitectura. Su presencia nos remite a un ámbito bélico: el sacrificio. El uso en la imagen de la repetición, la simetría y demás estrategias ya enumeradas, se volverían una necesidad para reafirmar y legitimar identidades, mitos y memorias en tiempos de crisis y gran turbulencia. Y no es que estas estrategias no existieran antes en Mesoamérica, sino que adquieren un carácter específico de acuerdo a los tiempos.

No podemos saber si la cohesión y la legitimación por medio de la memoria colectiva y la imagen fueron efectivas de acuerdo con los fines perseguidos por las élites del momento. Lo que sí podemos especular es que no fue del todo así, pues el sitio fue finalmente conquistado por los aztecas en el afán de este imperio por expandirse hacia la Mixteca y conquistar el rico señorío de Coixtlahuaca.

La memoria social y la escultura

Para Paul Ricoeur, el filósofo y hermeneuta francés, cuando se reflexiona acerca de la memoria hay que cuestionar dos cosas. La primera es lo que se recuerda, y la segunda, es el asunto acerca de quién hay memoria. Para el filósofo francés se pasa de una cuestión a la otra a través de la pregunta ¿cómo? (Ricoeur, 2004: 19-20). A lo largo del artículo hemos tratado de contestar a estas preguntas para el caso de la escultura. El qué se ha respondido haciendo referencia a la cosmovisión y estructura del cosmos, el cómo se ha respondido a través del planteamiento de las estrategias visuales y las formas concretas que configuran la escultura. La tercera pregunta ha intentado ser contestada al plantear que de quien hay memoria es de los dioses que

estuvieron en el principio del mundo y con los cuales, tentativamente, la élite de Tehuacán trató de identificarse.

Desde la semiótica, Joel Jitrik (2004) se plantea si la memoria se trata sólo de un recinto donde se aloja el saber o si esta puede ser una enunciación o proceso de creación de los significados (113). Más adelante plantea que “la memoria es también una retención, una acumulación a la que solemos referirnos como si estuviese ahí” (Jitrik, 2004: 113); sin embargo, luego vuelve al debate anterior y señala:

pero ya sabemos del saber, y de la memoria por consiguiente, que no se trata sólo de depósitos, vale la pena insistir en ello, sino también de una energía que genera la necesidad de enunciar y funda el impulso a hacerlo por parte de un enunciador en quien o en cuyo ámbito todo este movimiento se produce: a su vez, en retroacción, este proceso, que culmina en un enunciado, transforma el saber y la memoria que, luego de una enunciación, nunca son lo que habían sido en virtud de que el enunciado, que es dónde uno y otra deberían aparecer, muestra no sólo lo poco que ha logrado capturar, o sea un resto, sino también deja percibir que saber y memoria han cambiado así sea porque al quitársele un fragmento se ha modificado su economía. (Jitrik, 2004: 114)

Para Jitrik, el concepto de memoria no puede reducirse al de un mero depósito; la memoria es un fuerza creadora que genera la necesidad de enunciar, de crear significaciones. Memoria y saber se retroalimentan entre sí de tal modo que la modificación de una implica la transformación de la otra.

Hasta ahora hemos planteado que la escultura transmitió saberes mitológicos, elementos de cosmovisión y de legitimación política. La discusión de Jitrik nos hace formular una nueva hipótesis: la escultura generó nuevas significaciones, nuevos mitos, nuevas formas de memoria social.

Las representaciones de serpientes anteriores al período al que pertenece la escultura de Tehuacán, no presentan los símbolos del cuchillo del pedernal que ya hemos descrito y discutido, tampoco las esculturas del mismo período poseen este símbolo. A nuestro modo de ver, esta asociación entre cuchillo de sacrificios y serpiente sería la significación nueva introducida en Tehuacán hacia el posclásico como una respuesta al entorno político y social.

Distintas posturas acerca de la memoria social desde la arqueología

Antes de proseguir con la discusión anterior, queremos plantear cómo la arqueología ha abordado y ha definido el problema de la memoria de diferentes maneras. Julia Hendon (2010), quien trabajó la memoria en contextos aldeanos en el Sur de Mesoamérica, señala:

My project may seem quixotic because of this, but my contention is that an archaeological study of memory in past societies such as these based largely on material remains is both possible and worthwhile. It is possible because memory is not just a faculty of the individual mind operating in isolation but a social process of remembering and forgetting that is embedded in the materiality of human existence. It is a social practice intimately bound up in the relations people develop with one another and with the world around them through what they do, where and how they do it, and with whom or what—and results in physical traces that make up the archaeological record. (2010: 1-2)

De acuerdo con esta perspectiva, los materiales del derrumbe, las esculturas, las imágenes de la pirámide y la escultura misma habrían sido las huellas de las prácticas sociales de la memoria. Estas habrían estado vinculadas con la materialidad de las relaciones sociales en el sitio, con la plaza y su función, con las y los autores que realizaron las imágenes (presumiblemente, la élite local), con sus estrategias visuales y con la creación de nuevas significaciones.

Para Arnold *et al.* (2013), la memoria social nace cuando el performance, el ritual y la experiencia se asocian con símbolos verbales y no verbales. (Arnold *et al.*, 2013: 82). Estos autores señalan que “rather, non-verbal material symbols communicate messages that are often more persistent, more powerful, and more durable in time and widespread in space, and therefore are of most interest to the archaeologist” (82). Si tomamos la perspectiva de Arnold y compañía, podríamos hipotetizar también que junto a las nuevas significaciones y los nuevos símbolos, como el de Técpatl, se asociarían rituales de carácter nuevo que transmitirían un nuevo tipo de memoria social

Ahora bien, de forma alternativa a estas posturas, existen dos conceptos arqueológicos interesantes para abordar la memoria social. El primero de ellos es la de las tecnologías de remembranza de Andrew Jones (2003), este concepto introduce la relación entre memoria, tecnología e identidad. El autor plantea que la memoria es modelada y creada por la producción tecnológica, y señala que la memoria es un proceso de producción y transmisión (68-69).

Nosotros entenderíamos a la producción tecnológica no solamente como una producción de objetos, sino también como una producción de símbolos. Las estrategias de comunicación visual ya mencionadas y el empleo de símbolos como la serpiente y Técpatl, habrían formado parte de esa producción simbólica que, a su vez, modeló, probablemente, la memoria social. El producto final habrían sido nuevas significaciones que legitimaron a la élite de Tehuacán a los ojos de su propia gente y, posiblemente, de otros pueblos.

El segundo concepto arqueológico interesante es el de los sistemas de memoria de Hugh-Jones. Estos se entienden como sistemas gráficos y no gráficos que sirven de sostén para las formas indígenas de la historia y el mito. Hugh-Jones menciona que “Amerindian iconographic systems function as systems of memory associated with ritual chants, a special form of language whose structure rests on

the repetitive listing of names and various other forms of parallelism. Such memory systems work by establishing a relation between ordered systems of knowledge and ordered sets of graphic elements” (2016: 158).

Aunque Hugh-Jones realiza sus trabajos en el Amazonas, creemos pertinente su concepto de sistemas de memoria para otros contextos Amerindios como el que aquí presentamos. Lo señalado por Hughes respecto a las estructuras de repetición ligadas con sistemas de conocimiento, coincide con una de las estrategias visuales encontradas en la escultura a través del análisis semiótico-iconográfico. Así, en esta escultura existió una estructura que descansaba en repeticiones que, probablemente, pudieron haber sostenido a la cosmovisión, el mito y la memoria social.

Queremos finalizar esta sección con el planteamiento de Ruth Van Dick y Susan Alcock (2003) respecto a la memoria y a la legitimación, pues creemos que tras la introducción de nuevas significaciones visuales a través de la escultura, se encontrarían estos procesos. Ellas plantean que la memoria social responde a las necesidades históricas de los individuos y que se puede vincular, o bien a un pasado mítico de carácter general o bien de forma más específica, al mundo de los ancestros. Así, “people remember or forget the past according to the needs of the present, and social memory is an active and ongoing process. The construction of social memory can involve direct connections to ancestors in a remembered past, or it can involve more general links to a vague mythological antiquity, often based on the re-interpretation of monuments or landscapes” (Van Dick y Alcott, 2003: 3).

La escultura de la serpiente podría estar respondiendo, como señalan las autoras y como ya hemos visto, a necesidades históricas concretas como un contexto de pugnas y guerras constantes entre distintas ciudades precolombinas. Esta situación histórica implicaría plantear una nueva relación con los antepasados o, incluso, la aparición en la memoria colectiva de nuevos antepasados, de nuevos orígenes míticos.

Las mismas autoras señalan que la memoria social se utiliza para legitimar o naturalizar la autoridad (Van Dick y Alcott, 2003: 3). Así pues, para Van Dick y Alcott, la memoria colectiva es una reivindicación de las diferentes clases sociales y es empleada, a menudo para crear y reforzar identidades colectivas e individuales (2003: 3). Nosotros hemos propuesto esto ya para el caso de la escultura de la serpiente en Tehuacán; en este sentido, muy probablemente, la escultura de la serpiente respondió a las reivindicaciones político-religiosas de las élites de Tehuacán y funcionó a la vez como elemento para crear y reforzar nuevas identidades.

Memoria, imagen y escultura

Los argumentos y planteamientos hasta aquí señalados respecto a la relación entre la escultura y la memoria social, las tecnologías de la remembranza y los sistemas de memoria, podrían no pasar de ser planteamientos hipotéticos. No obstante, en el

libro 10 de la fuente primaria *Historia Verdadera de las Cosas Nueva España*, en su apartado titulado “Relación del autor digna de ser notada”, Fray Bernardino de Sahagún señala:

Esta gente no tenía letras, ni caracteres algunos, ni sabían leer ni escribir, comunicábanse por imágenes y pinturas, y todas las antiguallas suyas y libros que tenían de ellas, estaban pintados con figuras é imágenes de tal manera, que sabían y tenían **memorias**² de las cosas que sus antepasados habían hecho y dejado en sus anales, por más de mil años atrás, antes que viniesen los españoles a esta tierra. (Sahagún, 1989: 585)

Esta cita plantea que la imagen en el México prehispánico era soporte de la memoria social, de la historia y del mito. Los códices, libros del México prehispánico de los cuales habla Sahagún, comunicaban la historia y la memoria a través de las imágenes. Señala Pablo Escalante (1999) que el códice “proporcionaba datos básicos, referencias sintéticas que la memoria del usuario del códice debía enriquecer.” (7). Asimismo, “el sistema de registro de los códices mesoamericanos precisaba un complemento oral. Las historias y conceptos pintados en ellos debían resultar familiares para el usuario” (Escalante, 1999: 6).

Nuestra propuesta es que al ser la escultura un complejo ensamblaje de imágenes y al pertenecer a un contexto cultural mesoamericano, contenía las memorias de los hechos de los antepasados. Así, la escultura de la serpiente, igual que el resto de imágenes en Tehuacán, resumieron de forma sintética los mitos que ya hemos señalado. Es probable que la tradición oral y que los rituales acompañaran los conceptos tallados en la escultura y que a través de ella se expresara la memoria social, las tecnologías de la remembranza y los sistemas de la memoria, así como los procesos de legitimación política del señorío de Tehuacán.

Reflexiones finales

A través de una combinación entre el método iconográfico de Panofsky y el método semiótico estructuralista francés, analizamos la escultura de la cabeza de una serpiente encontrada en la zona arqueológica de Tehuacán. Estos métodos los hemos conjuntado con una interpretación a partir del contexto arqueológico y de las relaciones espaciales de la escultura con el Templo Mayor y los elementos en él hallados. De igual manera, hemos hecho uso de las fuentes históricas primarias como Sahagún y De Mendieta para dar una lectura de carácter mitológico a la escultura. Por otra parte, relacionamos la pieza con el período histórico específico al cual perteneció: postclásico tardío. Finalmente, leímos la imagen a la luz de distintos conceptos acerca de la memoria y los sistemas de la memoria.

2 El resaltado con negritas es del autor.

Como resultado, encontramos una serie de estrategias visuales para comunicar nuevas significaciones tales como la repetición, la simetría, el movimiento, el ritmo, la oposición y la unidad. Encontramos también que el significado de la escultura, por las doce imágenes del dios Técpatl a sus costados, se relacionaba, probablemente, con el mito del origen de este dios, pero también con la diosa Cihuacoatl, la cual estaba asociada con el cuchillo de pedernal. La escultura de la serpiente se relacionó con lo sobrenatural, con el orden cósmico, con el poder de vida y muerte de la serpiente y con la legitimación política. Es muy probable que la élite política vinculara los atributos de la serpiente con ella misma.

Creemos que la pieza fue parte de la creación de nuevos significados que permitían la legitimación de un orden social, económico y político; no obstante, dichas estrategias no funcionaron del todo, pues hacia finales del siglo xv, los mexicas conquistaron el señorío de Tehuacán.

A partir de distintas definiciones de la memoria, así como de los conceptos tecnología de la remembranza y sistemas de la memoria, hemos planteado a la escultura de la cabeza de la serpiente como creadora de nuevas significaciones. Asimismo, nos hemos preguntado sobre la memoria de qué o quién pudo haber estado vinculada la serpiente. Hemos planteado también cómo la obra y sus relaciones espaciales y sociales pudieron haber dejado huellas materiales de la memoria social, y, de igual forma, señalamos la posibilidad de ritos asociados con la pieza y la reafirmación de la memoria. Con el concepto de tecnologías de la remembranza, tratamos de entender cómo, a través de la escultura, la memoria social pudo haberse modelado a través de procesos de producción simbólicos como las estrategias visuales ya mencionadas y el uso de nuevos símbolos como el de Técpatl. El concepto de sistemas de memoria planteó también cómo el sistema gráfico de la escultura estuvo basado en la repetición y pudo haber sostenido la memoria social y el mito. Finalmente, señalamos que la memoria social, muy seguramente, se vinculó con los procesos de legitimación de la élite.

Hemos sustentado la relación entre la memoria social y la escultura a partir de la premisa planteada por Fray Bernardino de Sahagún respecto a que la imagen era la forma a través de la cual se transmitía y conservaba la memoria en el México prehispánico; los códices nos han servido también como ejemplo al respecto.

Quedan aún muchos pendientes por investigar. En primera instancia, habría que ampliar la investigación del Valle de Tehuacán durante el Posclásico Tardío, así como a otros períodos de tiempo anteriores. Resultaría particularmente útil cuestionarse acerca del funcionamiento de estrategias visuales en otros sitios arqueológicos y épocas en el Valle de Tehuacán, así como en otras partes de Mesoamérica. Haría falta trabajar con mucho mayor detalle y ojo crítico el método iconográfico-semiótico, aquí apenas esbozado, y profundizar en el análisis y empleo de categorías como tecnologías de la remembranza y sistemas de la memoria, entre otros conceptos. No resta ya sino agradecer a los lectores su paciencia con el autor de

este artículo, y despedirse con la imagen del Templo Mayor en el cual se encontró la escultura de la serpiente.



Figura 20 Lado norte del Templo Mayor luego de la finalización de los trabajos de excavación y consolidación de la escultura, 2015

Fuente: fotografía tomada por Martín Domínguez.

Agradecimientos

Agradecemos al Proyecto Arqueológico Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Tehuacán, Puebla, y a la maestra y directora Noemí Castillo Tejero, por la oportunidad de trabajar en dicho proyecto durante cinco temporadas. También damos las gracias al arqueólogo Luis Alberto Guerrero Jordán, actual miembro del proyecto, por sus comentarios y por el retoque digital de algunas de las fotografías. Finalmente, queremos reconocer la labor de los trabajadores del proyecto, quienes hicieron posible el hallazgo de la escultura. Entre ellos, quiero mencionar a Martín Torres, Manuel Castillo, Juan Llanos, El Chino, Jorge y Martín Zavaleta, Poncho, Diego, Sergio y Cirilo. Dedico también el artículo a la memoria de don Serafín y don Francisco, trabajadores ya finados, que participaron en las excavaciones.

Referencias bibliográficas

- Arnold, Dean, *et al.* (2013). "The materiality of Social memory. The potters' Gremio in Ticul, Yucatan, México". En: *Ethnoarchaeology. Journal of Archaeological, Ethnographic and Experimental Studies*, vol. 5, N.º 2, pp. 81-99.
- Aveleyra Talamantes, Alberto (2009). *La piedra del sol y los guerreros águila-jaguar*. Tesis de licenciatura. ENAH, Ciudad de México.
- Castellón Huerta, Blas (2002). "Cúmulo de símbolos. La serpiente emplumada." En: *Arqueología Mexicana*, vol. ix, N.º 53, pp. 28-35.
- Castillo Tejero, Noemí (2002). "Representaciones de astros en una vasija de Tehuacán, Puebla". En: Beatriz Barba (coord.), *Iconografía mexicana III. Las representaciones de los astros*. Serie Arqueología, INAH-Plaza y Valdés, México, pp. 73-81.
- Castillo Tejero, Noemí *et al.* (2011). *Proyecto Arqueológico Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Informe de la Temporada 2011*. Informe técnico de campo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
- Castillo Tejero, Noemí *et al.* (2013) *Proyecto Arqueológico Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Informe de la Temporada 2013*. Informe técnico de campo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
- Castillo Tejero, Noemí *et al.* (2014a) *Proyecto Arqueológico Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Informe de la Temporada 2014-1*. Informe técnico de campo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
- Castillo Tejero, Noemí *et al.* (2014b) *Proyecto Arqueológico Sur del Estado de Puebla, Área Central Popoloca, Informe de la Temporada 2014-2*. Informe técnico de campo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
- Domínguez Núñez, Martín Cuitzeo (2009). "Las Manitas" Rock Art Site In Cañada de Cisneros, Tepotzotlán, México: An Analysis Using Visual Semiotic Tools". En: *American Indian Rock Art*, vol. 35, pp. 161-170.
- Domínguez Núñez, Martín Cuitzeo (2011). *La dinámica enunciativa de dos sitios con manifestaciones gráfico rupestres de la Mesa de los Santos*. Tesis de maestría. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- De Mendieta, Gerónimo 1980 (1870) *Historia Eclesiástica Indiana. Obra Editada a finales del Siglo xvi*. Editorial Porrúa, México, D.F.
- Djonov, Emilia y Theo Van, Leuween (2011) "The semiotic of texture: from tactile to visual". En: *Visual Communication*, vol. 10, N.º 4, pp. 541-564.
- Escalante Gonzalbo, Pablo (1999). *Los códices*. Tercer Milenio, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F.
- Floch, Jean Marie (2002). "Composition iv de Kandinsky". En: Henault, Anne (ed.), *Questions de sémiotique*, Presses Universitaires de France, París, pp. 121-151.
- Flores, Roberto (2007) "De Cuerpos, brillos y transparencias. Análisis semiótico de una imagen publicitaria." En: *Escritos Revista Ciencias del Lenguaje*, N.º 35-36, Centro de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 7-40.
- Gálvez Rosales, Mauricio (2002). *La fortaleza de Cerro Colorado, restauración histórica y Arqueológica*. Tesis de licenciatura, ENAH, México D.F.

- Greimas, Algirdas Julien (1994). "Semiótica figurativa y semiótica plástica". En: *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*. Siglo XXI Editores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 17-42.
- Gress Carrasco, Rocío Margarita (2011). *Sendas rupestres de la memoria: Una feroz serpiente en El Mezquital, Hidalgo*. Tesis de Maestría, UNAM, México D.F.
- Grupo Mu (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Cátedra, Madrid.
- Hendon, Julia (2010). *Houses in a Landscape. Memory and Every Life in Mesoamerica*. Duke University Press, Durham y Londres.
- Hugh-Jones, Stephen (2016). "Writing on Stone; Writing on Paper: Myth, History and Memory in NW Amazonia". En: *History and Anthropology*, vol. 27, N.º 2, pp. 154-182.
- Jones, Andrew (2003). "Technologies of Remembrance. Memory, materiality and Identity in Early Bronze Age Scotland". En: Williams, Howard (ed.), *Archaeologies of Remembrance. Death and Memories in Past Societies*, Kluwer Academic/Plenum Publishers, New York, pp. 65-88.
- Jitrik, Noé (2004). "Tiempo, memoria, significación". En: *Tópicos del Seminario*, Benemérito Universidad Autónoma de Puebla, N.º 12, pp. 107-122.
- Lau, George (2012). "Visualising alterity: scalar views of predation from Ancient Peru". En: *World Art*, vol. 2, N.º 1, pp. 119-134.
- López Austin, Alfredo (2002). *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*. Colección Textos. Serie Antropología e historia antigua de México: 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México.
- López Austin, Alfredo (2015). "Sobre el concepto de cosmovisión". En: Gámez Espinosa, Alejandra y López Austin, Alfredo (coord.), *Cosmovisión mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografías*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México D.F., pp. 17-51.
- López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo (1999). *Mito y realidad de Zuyúá. Serpiente emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al posclásico*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- MacNeish, Richard (1964). *El origen de la civilización Mesoamericana visto desde Tehuacán*, vol. 16, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Prehistoria, México D.F.
- MacNeish, Richard (1967). "Un enfoque transdisciplinario para un problema arqueológico". En: Byers, Douglas (ed.), *La prehistoria del Valle de Tehuacán*. Fundación Robert S. Peabody, University of Texas Press, Gran Bretaña, pp.31-52.
- Panofsky, Erwin (1983). *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid.
- Peña Salinas, Daniela (2016). "Caminos encontrados: Serpientes Sagradas y tradición oral en el arte rupestre del Valle del Mezquital, Hidalgo". En: Ruiz Gallut, María Elena (coord.), *Alrededor de la lluvia: Imágenes pasadas y presentes en América*, Secretaría de Cultura de la Presidencia, UNAM, Instituto de Astronomía UNAM, Museo Nacional de Antropología Dr. David J. Gúzman, San Salvador, pp. 306-322.
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, Argentina.
- Sahagún, Fray Bernardino ([1830]1989). *Historia General de las Cosas de La Nueva España. Tomo III*. Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, México D.F.
- Roberts, Amanda y Howar, Riley (2012). "The social semiotic potential of gestural drawing". En: *Journal of Visual Art Practice*, vol. 11, N.º 1, pp. 63-73.

- Roskamp, Hans (2013). "El Lienzo de Jucutacato. La historia sagrada de los nahuas de Jicalán, Michoacán". En: *Arqueología Mexicana*, vol. XXI, N.º 123, pp. 47-54.
- Santos Estévez, Manuel (2015). "Deer and Horses in Atlantic Rock Art: A Structural Analysis of Iconography in the Landscape." En: *Time and Mind*, vol. 8, N.º 3, pp. 257-277.
- Sisson, Edward y Gerald, Lilly (1994). "A Codex-Style Mural From Tehuacan Viejo, Puebla, Mexico". En: *Ancient Mesoamerica*, vol. 5, N.º 1, pp. 33-44.
- Solís, Felipe (2002). "Posclásico Tardío (1200/1300-1521 D.C)". En: *Arqueología Mexicana*, Edición Especial, N.º 11, pp. 64-73.
- Solís, Felipe y Velasco Alonso, Roberto (2007). "La serpiente y el quetzal en el bestiario del México antiguo." En: *Isis y la serpiente emplumada. Egipto faraónico. México prehispánico*, Fundación Monterrey, Monterrey, pp. 231-243.
- Thürlemann, Félix (2004) "Blumen Mythos (1918) de P. Klee". En: Henault, Anne y Anne Beyaert (eds.), *Ateliers de Sémiotique Visuelle*. Presses Universitaires de France, Paris, pp. 13-40.
- Valdovinos Rojas, Enya Vanya (2009). *Bok'yä. La Serpiente de Lluvia en la tradición Ñäñü del Valle del Mezquital*. Tesis de Licenciatura, UNAM, México D.F.
- Van Dyke, Ruth y Alcock, Susan (2003) "Archaeologies of Memory: An Introduction". En:
- Van Dyke and Alcock, Susan (ed.), *Archaeologies of Memory*, Blackwell Publishing, Reino Unido, pp. 1-14.