

Aproximación al uso de los conceptos signo, estilo, carácter y tipo, en arqueología

Los análisis vertidos en este ensayo, procuran la reflexión sobre dos situaciones; por una parte, los esquemas teórico-metodológicos con los que la arqueología y la historia del arte abordan los estudios sobre el *signo*, como punto central del debate entre el análisis de la ideología, y los análisis iconográficos, que desde mi perspectiva —en tanto arqueólogo— considero radicalmente distinto en sus alcances y objetividad y por lo tanto, propongo un deslinde urgente respecto a los empleados por los historiadores del arte.

Por otra parte, y como problema derivado del anterior, se analiza la categoría *estilo*, cuya concepción desarrollada por los historiadores del arte, conduce —a mi juicio— cuando es retomado por los arqueólogos, a graves inconsecuencias, confusiones y limitaciones, en el ámbito de la interpretación de las sociedades mesoamericanas. En esa medida, se intenta una propuesta “correctora” del concepto *estilo*, basada en el concepto *carácter*, que permitiría mayor claridad a la categoría *tipo*, tan socorrida por los arqueólogos.

*A don Amado Avendaño Figueroa
(in memoriam), por ese su carácter
que le hizo ser un tipo de estilo encantador*

Ante la abrumadora cantidad de estudios sobre iconografía, epigrafía, simbolismo, religión, y hasta sobre política y economía que actualmente realizan los historiadores del arte en el campo de la arqueología mesoamericana, me parece no sólo inevitable, sino indispensable ya, confrontar los planteamientos de la historia del arte, con los de la arqueología, respecto al análisis de los signos, su interpretación y las relaciones entre éstos y la sociedad que los produce, en términos precisamente de los fundamentos teórico-metodológicos en los que dichos análisis se sustentan, por un lado, y por otro, porque las interpretaciones de los historiadores del arte en este campo, muchas veces han sido adoptadas sin miramientos por los arqueólogos, cosa que, desde mi punto de vista, requiere discutirse con el mejor ánimo de perfeccionar el estudio, tanto del signo, como de la ideología...y del concepto *estilo*.

Aunque este tipo de reflexiones no es nueva, pues ya hace algunos años Litvak (1985:3-9), por ejemplo, emitió un punto de vista sobre lo que considera desaciertos de algunos historiadores del arte al dirigir sus actividades a la interpretación de la “historia de la cultura prehispánica”, aunque su crítica la dirige hacia tres aspectos: a) el empleo de ciertos objetos prehispánicos de dudosa procedencia, en los cuales se basan los historiadores del arte para sus estudios, específicamente objetos de colecciones particulares, de los cuales se desconoce su procedencia, su contexto, y peor aún, tal vez falsos;

b) incide en el argumento de que los estudios sobre ciertos aspectos de Mesoamérica, como bien puede ser el arte, requieren bases que deben buscarse en otro lado, antes que en la historia del arte; y c) externa “una profunda duda sobre la validez del arte para reflejar la vida, cuando menos lo que los historiadores del arte llaman así” (*ibidem*:3). No veo la pertinencia de reproducir aquí toda la argumentación de Litvak a esos puntos. Sin embargo, sí señalar que la réplica provino de Cyphers (1989: 9-10), quien le rebate principalmente la validez del concepto arte (la cual defiende) y su estudio y aplicabilidad en arqueología, aunque desde mi punto de vista, no aborda en todas sus implicaciones la posición de Litvak.

También Noel Morelos (1991) ha hecho manifiesta su crítica sobre este problema; sin embargo, el hecho es que la discusión de estos aspectos, entre historiadores del arte y arqueólogos, se ha quedado más en “los pasillos”, que en publicaciones.

Por ello, se aborda este planteamiento en dos partes; la primera referida a los sustentos teórico-metodológicos de las dos disciplinas puestas en palenque en este ensayo, y en la segunda parte, se discute el empleo del concepto *estilo*, y la necesidad imperiosa de su redefinición, o si se prefiere, de su adecuado empleo en el campo de la arqueología. Al respecto, deseo agradecer a Jesús Mora, su atinada propuesta para el título de esa segunda parte: “Perder el estilo y recuperar el carácter”.

Antes de entrar en materia, considero pertinente contextualizar este ensayo. Originalmente, corresponde a una investigación teórica de mayores dimensiones iniciada por quien esto escribe hace ya cuatro años y que espera verse pronto materializada en el libro en preparación tentativamente titulado “Modelo taxonómico de artefactos”. Dicha obra, que es en efecto una propuesta teórico-metodológica para el análisis de artefactos arqueológicos, se divide en cinco capítulos, el último de los cuales constituye la propuesta de análisis semiótico para artefactos arqueológicos, y tiende a construir un modelo clasificatorio de los elementos gráficos a través de los cuales es factible adentrarse al

estudio de la ideología del México prehispánico. Este ensayo, pues, se integraba a manera de reflexión teórica a ese capítulo. Sin embargo, me pareció que el problema aquí tratado distraía el objetivo fundamental, razón por la cual decidí apurar su publicación por separado, a lo cual me motivó también lo referido en los renglones iniciales.¹

¿Análisis de la ideología, o análisis iconográfico?

El *signo* como “producto del trabajo”
y el *signo* como “obra de arte”

Quienes nos asumimos arqueólogos marxistas, pretendemos que todo género de objetos o artefactos creados por la sociedad, independientemente de su materia prima, forma y función, son, antes que cualquier otra cosa, *productos del trabajo humano*. Las esculturas, pinturas murales, códices, o vasijas, antes que ser tales, son producidos con la intención de satisfacer las necesidades de subsistencia, ya sea materiales, o ideológicas. Que dichos objetos posean intrínsecamente un valor como “obras de arte”, no significa que, desde la perspectiva arqueológica, deban analizarse sin tomar en cuenta, en primer instancia, su carácter de artefactos, y en segundo lugar, que como tales, su existencia obliga a investigar su función como satisfactores de determinadas necesidades sociales, que, aunque muchas de ellas sean de índole ideológica, implican de modo previo y necesario el análisis de las condiciones materiales de existencia de la sociedad que las produjo, pues se trata de formas de representación de la realidad material.

Las relaciones entre los objetos y la sociedad que los produce, tienen impacto en las esferas

¹ En abril del año 2002, una primera versión sintetizada de este ensayo se expuso un tanto apresuradamente en la conferencia titulada “Una propuesta metodológica para el análisis iconográfico”, en el Seminario Permanente de Iconografía que dirige la doctora Beatriz Barba de Piña Chan, a quien agradezco aquella invitación, que mucho sirvió para una primera presentación ante el gremio arqueológico y de los historiadores del arte que integran ese espacio de discusión académica.

económica, política e ideológica y dichas relaciones se manifestarán de manera específica, tanto en la producción de la vida material como en la instancia de la ideología. Así, las ideas, sean religiosas, filosóficas, políticas o morales, requieren de *vehículos* para ser comunicadas, y con tal carácter funcionan los rituales y ceremonias, los mitos, las leyendas, y aun las leyes. Todos ellos se mueven en la esfera ideológica, aunque se aterrizan y aplican en el ámbito de la cultura material. Y es ahí donde los objetos materiales, o mejor dicho, los artefactos, actúan como recipientes de tales ideas. Esculturas, pinturas, vasijas, códices y aún los utensilios empleados en el culto, se objetivan como instrumentos para la comunicación, que se produce mediante ellos mismos y los elementos gráficos en ellos contenidos, siendo todos estos los elementos a través de los cuales se manifiestan las formas de comunicación verbal y no verbal. Estos elementos esenciales, son los *signos*.

Desde las más tempranas etapas del desarrollo de la humanidad, los signos, son formas gráficas a través de los cuales se manifiestan los respectivos sistemas de comunicación. Junto con ellos, toda forma de representación gráfica de la realidad, deviene una manifestación de la conciencia social en una etapa de su desarrollo, determinada, en última instancia, por las condiciones materiales de existencia de la sociedad que las produce (Marx, 1996:67). Por esas dos razones, no es posible intentar siquiera una explicación ni de los signos, ni de las formas de conciencia que los producen y por lo tanto, de la ideología imperante en esos momentos en que son producidos, si no se conocen primero, las formas de relación social que se generan en la producción de la existencia material. “Existo, luego pienso”, como parafraseara Marx.

Aunque tales objetos puedan ser considerados “obras de arte”, no debe ser esta concepción la que guíe el análisis científico de los mismos, porque las explicaciones (no sólo descripciones e interpretaciones) sobre el simbolismo, el significado y el sentido de las obras plásticas y los signos en ellas contenidos, no pueden sustentarse en criterios tan subjetivos como el “estilo”, la “estética”, las “ideas religiosas” o

las “situaciones espirituales” desarrolladas en una época determinada, criterios en los que se fundamenta la historia del arte.

Mucho menos se puede explicar a la sociedad (como lo intenta la historia del arte), a partir de esas representaciones ideológicas de la realidad que se vive, pues lo que se pretende desde los intereses de la arqueología, es dilucidar las funciones sociales de esas obras, así como de los espacios a los que se encuentran integrados, y de las relaciones entre éstos dos y la sociedad misma que los produce. Para lograr este nivel explicativo se requiere, en efecto, del contexto material en el que la sociedad se desenvuelve y que es producido por ella misma en momentos determinados, para detectar las interrelaciones y retroalimentaciones existentes entre esa cultura material y sus correspondientes formas de representación ideológica. Nunca a la inversa.

Sobre una posición teórica materialista histórica, la arqueología analiza a los signos primeramente concibiéndolos como *entidades ideológicas* que responden a las condiciones materiales de existencia y a las formas de conciencia que éstas generan. El arte mismo, es un producto del trabajo, que se genera en determinados contextos histórico-sociales de producción de la vida material, con relaciones sociales también determinadas por las propias condiciones y formas de producción. Por eso, bajo esta lógica, el análisis arqueológico de todo tipo de forma de comunicación no verbal aporta mayores datos para la comprensión de la sociedad, que el análisis “artístico”.

Es preciso enfatizar que en este ensayo, se concibe al signo, no solamente en su acepción lingüística, sino fundamentalmente semiótica, pero apoyada en la concepción marxista del mismo. Tal construcción se sustenta principalmente en los aportes de Blauberger y colaboradores, Frege y Miguel Medina Vega. Así, el concepto *signo* se acepta como todo objeto material percibido sensorialmente; acontecimiento o acción que señala otro objeto, acontecimiento o acción, cuya importancia fundamental es el nexo con el proceso de transmisión de la información (Blauberger *et al.*, 1978). Así, al ser cierto

objeto material el signo, sirve para designar otro objeto; por eso es imprescindible que para entenderlo debamos descifrar su *significado*, que puede ser: material, el objeto designado por él; de sentido, la imagen de ese objeto; y expresiva, los sentimientos expresados con ayuda del signo (Frege, 1973).

Miguel Medina Viga contribuyó sustancialmente a la cimentación de la semiótica marxista y del signo semiótico, para ejemplificarlo me permito la siguiente cita (Medina Viga, s.f.):

...significar es producir un sentido a través de constelaciones sígnicas, éstas deben articularse como mensajes: verbales y no verbales, por lo que la estructura semántica y la estructura semiótica son rigurosamente distintas. El signo semiótico, no es un objeto natural, es en cambio el resultado de una transformación de la realidad para producir intencionalmente un sentido de acuerdo a objetivos y códigos referenciales muy precisos.

Con base en estos razonamientos, se asume entonces al signo, como el objeto material que sirve para designar a otro objeto; es decir, hace referencia a aquello que se designa, al tiempo que, como signo semiótico, es el *objeto material, resultado de una transformación de la realidad para producir intencionalmente un sentido de acuerdo a objetivos y códigos referenciales muy precisos*.

Como arqueólogo que se pretende marxista, asumo entonces que cualquier objeto producido por el ser humano, y que resulta ser nuestro instrumento empírico fundamental para la explicación del proceso de desarrollo social (y naturalmente la ideología), es un *signo*. Por lo mismo, los objetos y los elementos gráficos que pudieran contener (aun cuando pudieran considerarse “obras de arte”), deben ser analizados bajo los sustentos teóricos y metodológicos propios de nuestra disciplina. En este sentido comparto plenamente la crítica de Litvak, comentada anteriormente.

La historia del arte, analiza a los signos concibiéndolos como obras de arte, o bien, como elementos de ella, y su interés se enfoca en los valores estéticos y estilísticos de esas obras. Su campo de acción se limita a la *obra de arte*, al

artista que la produce y en el mejor de los casos, a los motivos psicológicos o empáticos que impelen al artista a producirla. La historia del arte centra su atención en un producto que opera en la esfera de la ideología, y pretende desde allá, explicar la realidad de la cual, el arte es sólo una representación subjetiva. Ejemplo: una banda de cromagnones o de *Homo sapiens*, cazadores-recolectores, ¿cómo pudo plasmar su realidad, de modo ajeno a sus condiciones de vida? ¿Por qué los dioses de las sociedades “neolíticas” del viejo mundo, ganaderas, agrícolas y guerreras, que veneraron diversos aspectos de la naturaleza, se representaron como toros, caballos y carneros? ¿Por qué los dioses de las sociedades americanas, agrícolas y guerreras, fueron la lluvia, el viento, el Sol, y se representaron como jaguares, serpientes y aves? ¿Nada tiene esto que ver con sus respectivas condiciones materiales de existencia?

Cito estos ejemplos, muy generales desde luego, porque la representación de las ideas religiosas fue en la antigüedad, sobre todo, uno de los temas más recurrentes en la comunicación gráfica, debido efectivamente, a su enorme poder de dominación ideológica.

Al respecto, Engels (1964: 373, citado en Godelier, 1980:333), escribe en el *Anti-Dühring*:

Pero la religión no es más que el *reflejo fantástico*, en las cabezas de los hombres, de los poderes *externos que dominan* su existencia cotidiana: un reflejo en el cual las fuerzas terrenas cobran *forma* de supraterras. En los comienzos de la historia son las fuerzas de la naturaleza las primeras en experimentar ese reflejo, para sufrir luego, en la posterior evolución de los distintos pueblos, los más complejos y abigarrados *procesos de personificación*.

Así, “explicar” a las obras de arte (y los signos que por lo general están en ellas inmersos), y mediante ellos a la sociedad que las produce, a partir de los conceptos religiosos que puedan contener —o ideológicos, que inevitablemente representan— como lo propone y hace la historia del arte, equivale a considerar el mundo de las fantasías, como la realidad objetiva en que vivimos.

Los signos. Códigos y métodos para descifrarlos (referentes signícos de la arqueología vs. *background* de la historia del arte)

Los conceptos empleados en el análisis de los signos y todo el ámbito que les es propio, son comunes para la historia del arte y para la arqueología, aunque sus significados son distintos para una y otra. Ambos especialistas empleamos los términos “ícono”, “glifo”, “símbolo”, para referirnos a los *signos*, a los que también les llamamos “motivos artísticos” o “elementos gráficos”. Empleamos los conceptos “iconografía”, “iconología”, “epigrafía”, para definir con ellos los métodos para su desciframiento. Buscamos mediante ellos, identificar e interpretar su significado y su sentido, siendo éstos, otros conceptos comunes. Hablamos de la *forma* y el *estilo*, como características elementales de... las obras de arte, o de los objetos producidos por la sociedad.

La diferencia básica entre una y otra manera de definir y emplear tales términos, radica en el hecho de que la historia del arte carece de sustentos teóricos sustantivos, y sus métodos de investigación de las obras de arte, es decir, de sus objetos de estudio, van directamente de la descripción a la “interpretación”, a la cual le asignan el valor de “explicación”. Y con esta “explicación” de las obras artísticas, pretenden explicar a la sociedad que las produjo. ¿Cómo puede una actividad que se presume disciplina del conocimiento, intentar una explicación científica *de la realidad*, sin una teoría sustantiva de la realidad? ¿Cómo, si de la descripción de un objeto, pasa directamente a su interpretación, sin establecer los parámetros y elementos de contrastación de esas interpretaciones, es decir, sin construir una hipótesis que deberá ser contrastada, para estar en facultades de cualquier explicación?

Abordar este análisis a partir del concepto *signo*, me resultaría particularmente rentable, pues tal concepto brilla por su ausencia en la obra de Panofsky, *Estudios sobre iconología*, de 1962, que como sabemos, es considerada por los historiadores del arte como la base teórica

por excelencia en el ámbito de la iconografía, y, en vista de que *signo* deviene el elemento fundamental del análisis en la propuesta que ocupa estas cuartillas, el *handicap* es bien desfavorable a los historiadores del arte. Pero, a cambio, consideremos el concepto *forma*, de Panofsky, como el análogo del *signo* en la semiótica, y con ese emparejamiento, procedamos al análisis de lo que la historia del arte, primeramente, señala como requerimiento para su desciframiento. Lo haremos así, debido a que ya en las páginas precedentes se establece lo que en esta propuesta entendemos como *signo*, y también, porque el concepto *forma* estará definido por Panofsky de modo harto vinculado a los tres niveles de su método, razones por las que es preferible aproximarnos a este asunto, a través del propio método panofskiano, a reserva, no obstante de que lo analizaremos más adelante.

Así, veremos que la significación, o desciframiento del *signo*, o de la *forma*, requiere desde la perspectiva de la propuesta teórica que sustenta este trabajo, del conocimiento objetivo de las condiciones materiales de existencia de la sociedad. A cambio, para la historia del arte, lo necesario es el *background*. Ambos requerimientos proporcionan en buena medida, los elementos para la estructuración del “código” (aunque más bien habría que decir, la metodología) que permitirá comprender, interpretar y explicar al *signo* y por ende, la ideología; o bien, descifrar las *formas* iconográficas, según la disciplina con la que aquí antagonizamos.

Dice Enrique Lafuente (2001:XXII), en su “Introducción” a la obra de Panofsky:

El verdadero historiador del arte estará siempre tratando de ampliar el campo de su información para que su apreciación *intuitiva* esté respaldada por el más amplio *background* de conocimientos, capaz de afinar su observación y de estimular mejor su abordaje estético de la obra de arte. La historia general, la teoría estética, las ideas religiosas y su formulación teológica o literaria, las situaciones sociales y espirituales, las fórmulas iconográficas y sus fluctuaciones, toda la gama de las llamadas humanidades que pueda enriquecer su penetración en lo consabido, en los supuestos de la obra de arte para reconstruir su contexto y sus implicaciones

y hacer su apreciación más rica y refinada, entran en ese *background* deseable.

Si eso es cierto, resulta que todo ese “background” de conocimientos, que el historiador del arte necesita, es de fuerte carácter subjetivo. “Historia general”, “ideas religiosas”, “situaciones espirituales”, son en efecto, factores que intervienen en la creación artística y desde luego que es posible aproximarnos a ellos mediante el análisis de las obras de arte que así lo reflejen para las respectivas etapas del desarrollo de la sociedad. Pero ese hecho difícilmente permitirá que su apreciación, por más “intuitiva” que sea, conduzca a la explicación de la sociedad misma, porque lo intuitivo, hasta donde se sabe, es una comprensión instantánea de las cosas, sin intervención del razonamiento, al grado que en teología, la intuición es tanto como una visión beatífica.

Lo anterior se refrenda con otro argumento de Enrique Lafuente (*ibidem*:XXI):

Si nos ocupamos de pinturas, de esculturas, de libros de filosofía, testimonios del hombre de una época y un lugar determinados, es porque esas obras comportan una significación, un sentido. Y esa significación o ese sentido sólo pueden ser aprehendidos re-produciendo los pensamientos o las concepciones estéticas latentes en esos libros o esas obras de arte. El historiador del arte puede estudiar la obra que le atrae sometién-dola a un racional análisis que a veces puede acercarse a la más meticulosa actitud científica, pero su último objeto, claro está, siempre será esa re-creación estética o revitalización intuitiva —son palabras de Panofsky— que supone la apreciación de su calidad.

De aquí la pregunta: ¿Cómo puede constituirse una historia del arte como disciplina sabia si, en último caso, recurrimos a procesos subjetivos e irracionales?

Bueno, desde el momento en que el propio Panofsky acepta que la intención de la historia del arte es la re-creación estética, o revitalización intuitiva, la pregunta que se hace a sí mismo Enrique Lafuente, sólo tiene una respuesta: no se puede. Pero bueno, así trabaja la historia del arte.

Ahora bien, en el ambiente de la arqueología, más que preocuparnos por el “código”, de-

bera atenderse el método para el análisis y explicación del signo, pues éste posee una estructura más compleja y procura involucrar una mayor cantidad y variedad de elementos, que se consideran como “indicadores arqueológicos”, o lo que en palabras de la semiótica son *referentes signícos* (Carnap, 1968), precisamente porque se trata de aquellas cosas materiales o abstractas que son referidas mediante ideas plasmadas con determinados signos. Este término de *referente* es de alguna manera lo que la iconografía panofskiana utiliza como significado, aplicado al concepto *forma* (Panofsky, 2001: 13), lo cual marca una enorme diferencia respecto a la semiótica, pues el significado es de acuerdo con la concepción materialista histórica, un concepto mucho más complejo y profundo: “el objeto designado, o sea, la idea del objeto, así como el conjunto de operaciones realizadas con determinado objeto” (Blauberg *et al.*, 1978).

Decíamos pues, que cuando la arqueología marxista sustenta sus investigaciones sobre la ideología, de manera transdisciplinaria (que no significa ecléctica) en la semiótica, los sistemas de comunicación, o más exactamente, el lenguaje con sus diversos y variados sistemas de representación gráfica, obliga a un exhaustivo y sistemático análisis de la sociedad que los produce, para estar en posibilidades de analizar las *formas, significado, simbolismo y sentido* de los signos. Si no somos capaces de entender que los signos y con ellos el lenguaje, corresponden a la esfera de la ideología, y que las formas que ésta adopte están determinadas por las condiciones materiales de existencia, tampoco seremos capaces de construir un método y un modelo de análisis que nos permitan de manera objetiva, aprehender las razones por las cuales el lenguaje y sus signos son así y significan lo que sea, porque los *códigos*² que nos permitirían descifrarlos y explicarlos, se encuentran en el sistema de relaciones sociales, generados en el seno de la producción material de la existencia de la sociedad.

² *Códigos*, entendidos de acuerdo con la propuesta marxista semiótica expresada en las páginas 126 y 127 de este ensayo.

¿Panofsky, o *Pan of Sky*?

Analicemos lo que Panofsky (2001:15) establece como los tres niveles del método iconográfico:

1. Contenido temático natural o primario, subdividido en Fáctico y Expresivo.

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

Si aplicamos este planteamiento al estudio de la comunicación gráfica mesoamericana, nos topamos inmediatamente con un obstáculo doblemente difícil de salvar: el de los “motivos artísticos”. Porque en primer lugar, si un “motivo”, es un significado natural de las formas puras, caemos irremediabilmente en la interpretación apriorística, de los *significados* (establecidos en efecto, de manera intuitiva), cuando en realidad, el significado de las formas en la “iconografía”, debiera ser el objetivo a cumplir, no el punto de partida.

En segundo lugar, que al comenzar el análisis considerando a las formas como productos “artísticos”, caemos en el procedimiento subjetivo y distractor, que es precisamente el de la “obra de arte”, olvidándonos del estudio de una forma gráfica que no es sino una interpretación de la realidad; es decir, una manifestación ideológica. Así, debido a esta doble consecuencia, mientras más nos introducimos en este primer paso, más nos alejamos de los análisis objetivos de las formas de representación gráfica del mundo, y la contrastación de dichas interpretaciones es prácticamente imposible.

No obstante, es rescatable el planteamiento de que esas formas puras, son representaciones de objetos naturales, nada más. Continuando con el planteamiento de Panofsky (2001:16-17) vemos:

2. Contenido secundario o convencional.

Lo percibimos al comprobar que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina con un melocotón en la mano es la representación de la Veracidad, que un grupo de figuras sentadas en una mesa, en una disposición determinada y en unas actitudes determinadas, representan La Última Cena, o que dos figuras luchando de una forma determinada representan el Combate del Vicio y la Virtud. Al hacerlo así relacionamos los *motivos* artísticos y las combinaciones de *motivos* artísticos (*composiciones*) con *temas* o *conceptos*. Los *motivos*, reconocidos, así, como portadores de un significado *secundario* o *convencional* pueden ser llamados *imágenes* y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “*invenzioni*”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos *historias* y *alegorías*. La identificación de tales *imágenes*, *historias* y *alegorías* constituye el campo de la Iconografía, en sentido estricto...

¿Cómo comprobamos que una figura masculina con un cuchillo, representa a san Bartolomé? Sin duda, eso requiere una base de información histórica, escrita y gráfica (es decir, el famoso *background* que tanto ensalza Enrique Lafuente), en la cual, siempre que se habla o plasma tal figura, se aclarara que se trata de ese personaje, o bien, que el único personaje que porta un cuchillo, es san Bartolomé. Desde luego, este planteamiento, nuevamente apriorístico, inductivo, es completamente subjetivo, por no decir falso. Porque entonces resulta que siempre que en la nota roja de los periódicos veamos las fotografías de individuos con cuchillos, a quien veríamos en realidad no es a un presunto delincuente, sino al pobre de san Bartolomé en manos de la policía y los *paparazzi*.

Ahora bien, al relacionar los motivos artísticos, con temas o conceptos, identificamos, según Panofsky, imágenes, historias y alegorías, portadores todos ellos de un significado secundario o convencional. Otra vez, la primera interpretación del motivo, nos conduce de

inmediato, a una segunda interpretación, esta vez con mayores consecuencias, porque es sólo a partir de las formas puras, o motivos, que, en su composición, identifica de inmediato (esto es, intuitiva y subjetivamente), un significado, pero ahora con el valor de una historia ni más ni menos.

Por eso nos encontramos de pronto con algunos textos en donde, a partir del análisis “preiconográfico”, se vierten elocuentes interpretaciones sobre los murales, esculturas o cualquier otro elemento gráfico, a través del cual se pretende explicar una idea. Es el caso de Karl Taube (1984), con sus interpretaciones francamente hollywoodescas de la “Mujer araña teotihuacana”. Al respecto, no estoy seguro de que Taube reconozca la aplicación del método panofskiano, pero de que lo hace, lo hace...y ya vemos los resultados.

El hecho es que las interpretaciones iconográficas, en este segundo nivel panofskiano, que se han realizado en el ámbito de la historia del arte para la etapa prehispánica de México, son completamente ajenas al estudio de las condiciones materiales de existencia de la sociedad que produce esas representaciones gráficas y al periodo o fase cronológica que le corresponde, lo cual conlleva una grave inconsecuencia con el método de Panofsky, porque él siempre ha insistido en la necesidad de contar primero con esa información, antes de intentar cualquier interpretación. En la mayoría de los casos, ambos datos son soslayados por los interpretadores.

Seguimos con Panofsky (2001:17-18):

3. Significado Intrínseco o Contenido.

Lo percibimos cuando indagamos aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica —cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra—. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y por lo tanto, esclarecidos por los “métodos compositivos” y por la “significación iconográfica”...Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar que los procedimientos técnicos [se refiere Panofsky a las técnicas de manufactura de la “obra de arte”] característicos de un país, época o artista determinado, por ejemplo la preferen-

cia de Miguel Ángel por la escultura en piedra en vez de bronce, o el uso peculiar de los trazos para sombrear sus dibujos, son un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Concibiendo así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de principios fundamentales, interpretamos todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó *valores “simbólicos”*...El descubrimiento y la interpretación de estos *valores “simbólicos”* (generalmente desconocidos por el artista mismo [*¡sic!*] y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos *iconografía en un sentido más profundo*: de un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis...

Muchas son las inconsistencias y peligros de este tercer nivel:

- a) Desconcierta, en primer lugar, que finalmente, hasta este momento, Panofsky procure definir lo que para él es el *contenido*, cuando ya lo ha mencionado y aplicado en los dos niveles anteriores, lo cual habla de una inconsistencia metodológica.
- b) Si los “supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica”, están “cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra”, resultaría que a través del análisis que Miguel Ángel hace del “uso peculiar de los trazos para sombrear sus dibujos”, entendidos estos como “un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo”, nos permitiría comprender tales “actitudes básicas”. Sinceramente, me parece que no hay porqué dedicarle mayor atención a argumentos de este calibre.
- c) Si se prosigue el análisis de un artefacto en el que se encuentran plasmadas representaciones gráficas del mundo, en los términos de este tercer nivel, entonces nos encontramos con que debemos asumir en principio, que los “valores simbó-

licos” que ha plasmado el artista fulano, ieran desconocidos por él! ¿Cómo podrían los autores intelectual y material (suponiendo que no fueran los mismos) de la escultura de la Coatlicue, desconocer los valores simbólicos de las cabezas de serpiente? ¿Desconocía Miguel Ángel el gigantesco “valor simbólico” de esa imagen pintada en la Capilla Sixtina, donde las puntas de los dedos del Supremo y Adán tienden hacia sí? Resultaría entonces que los estudiosos de esas “obras de arte”, al aplicar los niveles panofskianos, se hacen del *background* para entender, interpretar y explicar, las “actitudes básicas”, tanto del artista, como de la nación, del periodo, de la clase social, y hasta de la creencia religiosa en boga en esa época.

- d) La conclusión de Panofsky de que este tercer nivel, que es “iconografía en un sentido más profundo”, se trata de un método de interpretación (ciento por ciento inductivo) que es más bien una síntesis que un análisis, es más que elocuente de que en efecto, el análisis, en su más elemental significado es por completo desconocido, o no existe, o se desprende de supuestos, de intuiciones, de empatías y otras tantas subjetividades, que además, deberán estar desarrolladas a partir de las síntesis, las cuales, como podemos ver, son tanto como elucubraciones de bromas contenidas.
- e) Finalmente, la cuestión de que sea el estilo de un artista, lo que permita la identificación de los “supuestos básicos”, desvirtúa y obstaculiza la capacidad analítica que posee el concepto estilo, en el ámbito del estudio arqueológico de los objetos materiales, precisamente por vestirlo con tantos epítetos subjetivos, como podrá verse en la segunda parte de este trabajo. Pero además, como ya lo dijimos, asumir estas afirmaciones, equivale a aceptar que los elementos esenciales o “supuestos básicos” de una sociedad, se pueden conocer con el simple análisis de los trazos, formas de las figuras, combina-

ción cromática preferida, en suma, con el “estilo” de la obra de un artista. Si eso fuera cierto, lo que nos permitiría distinguir el contenido ideológico de las obras de los grandes muralistas mexicanos (Orozco, Rivera, Siqueiros, O’Gorman, González Camarena, etcétera), del siglo XX, que en muchos aspectos plasman esa tendencia socialista o “revolucionaria”, no es el contenido de la obra, no los significados, no el simbolismo ni el mensaje que comunica, sino nomás su “estilo”.

Y antes de pasar a otro aspecto, no puedo dejar de mencionar que la iconología, como actividad racional y método, en el ámbito de la representación ideológica del mundo, para nada es un producto panofskiano. Ya los griegos de la época de Homero, habían desarrollado complejos sistemas de representación del mundo mediante imágenes, principalmente en las obras escultóricas. Pero hacia finales del siglo XVI, el perugino Césare Ripa (1996), en su trascendental obra *Iconología*, ensalzada y respetada por propios y extraños, estableció su definición y sus objetivos. En ese trabajo, Ripa aclara que la iconología, lejos de ser un método para descifrar imágenes, es para construir imágenes, historias y sobre todo, alegorías, pues éstas han servido para que la sociedad exprese los aspectos intangibles de su conciencia y del mundo en que vive. Tan así es, que en términos generalmente admitidos, por iconología se entiende la manera de “representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales con la figura o apariencia de personas”.³ Desde luego, si un método puede cifrar, o codificar, podrá realizar la operación inversa, de modo que la iconología se convirtió así, en la ciencia de las imágenes. Por eso resulta bastante extraño, por no decir otra cosa, que esa monumental obra de Ripa, esté apenas mencionada, como de refilón, por el tedesco Panofsky.

³ Me atrevo a retomar la definición que establece el Diccionario de la Real Academia Española, precisamente por considerar al “diccionario” como el punto de referencia más generalmente admitido.

Volviendo al tema, podríamos darle otro sentido a todo ese *background* que menciona Enrique Lafuente y considerarlo como los conocimientos que permitirán a los historiadores del arte encontrar los códigos para comprender esos aspectos que les interesan. Es el caso del análisis de una obra de Miguel Ángel, o de Leonardo. Los aspectos espirituales, la intención, el sentido de las formas e ideas plasmadas en ellas, son asequibles al historiador del arte, porque existen los referentes históricos, sociales, materiales e ideológicos, todos los cuales son producidos por especialistas en esos campos y temas. De ellos se sirven los historiadores del arte para acumular su *background* y construir o reconstruir los códigos necesarios para la apreciación estética, estilística y etcétera, de las obras de arte.

Pero, acaso no son todos los historiadores del arte quienes cometen esta imprudencia. Sucede sin embargo, que al menos en México, la gran mayoría de historiadores del arte que han establecido su campo de estudio en las culturas prehispánicas, lo hacen reiteradamente. Aun más, están completamente convencidos que su método iconográfico (panofskiano ciento por ciento), los ha colocado a la vanguardia en el desciframiento y la interpretación de los sistemas de comunicación gráfica de las sociedades prehispánicas de México. Y en todo caso, me parece no tiene la culpa Panofsky, sino quien lo interpreta un tanto a su manera (a la “Humpty Dumpty”, diría Litvak (1985:8)). Porque lo que se nota con toda claridad en la gran mayoría de las interpretaciones iconográficas de este grupo de historiadores del arte, es que trasladan de modo automático, los planteamientos que Panofsky establece para el estudio de las obras de arte del medioevo y el renacimiento europeo, al caso de las sociedades prehispánicas mesoamericanas, con las consecuencias de todos conocidas, que motivan, entre otros problemas, el que Gándara (1994:73) denomina la “incomensurabilidad paradigmática”, o sea, la desmesurada cantidad de interpretaciones, distintas y hasta contradictorias unas de otras, que hacen imposible su contrastación y por lo tanto, de llegar a una explicación del problema investigado.

Los historiadores del arte abrevan de las aportaciones de la arqueología... o debieran hacerlo. Aun cuando así fuera, sus análisis iconográficos van, siguiendo al pie de la letra el método de Panofsky, de la descripción de los elementos gráficos, a la interpretación, no sólo de las escenas, sino de la sociedad que las produce. Véanse para el caso, los catálogos escultóricos de la doctora Beatriz de la Fuente (1977 y 1988), así como los magníficos catálogos de la *Pintura Mural Prehispánica en México*. De entre ellos, basta con mencionar el de Teotihuacan (1995), obra colectiva de arqueólogos e historiadores del arte, cuyos estudios son en realidad excelentes descripciones iconográficas, de los cuales —a mi juicio— sólo el trabajo de Jorge Angulo (1995:65-186) aporta interesantes argumentos explicativos, merced a su base teórico-metodológica. De igual manera, algunos seguidores de la corriente generada por la doctora de la Fuente, persisten en ese reducido marco de referencia panofskiano; para muestra, basta con mencionar la *Iconografía de Tula*, de Elizabeth Jiménez García (1998:18), quien en su definición de estilo, dice:

Para Beatriz de la Fuente, el estilo artístico es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, que ocurre en momentos altamente creativos como signo de integración de una cultura; asimismo, agrega, el estilo es a la vez, como la vida misma [*sic*], un proceso sujeto a cambios (1977:323). En cambio, Michael Coe (*cf.* Fuente, 1977:52) para definir el estilo de arte olmeca, considera las cualidades formales, la iconografía, los símbolos, el vestuario, las armas y los elementos ceremoniales.

Se puede concluir de lo anterior, entonces, que para definir un estilo artístico es necesario considerar multitud de aspectos tan diversos como la técnica de manufactura y la manera de representar las imágenes, la forma de plasmar el rostro y la proporción del cuerpo, el uso de determinadas perspectivas, el tipo de indumentaria y armas, las formas que adoptan las figuras zoomorfas y fitomorfas, los distintos objetos abstractos, así como la disposición de todas las representaciones al interior del conjunto artístico.

Nótese los criterios por demás subjetivos de De la Fuente, a comparación de los emplea-

dos por Coe. Pero además, el vasto conjunto de elementos que Jiménez García considera que se deben tomar en cuenta para definir el *estilo*, implica en realidad que lo que se identifica es, precisamente, el *carácter* de cierto tipo de objetos, aunque esta autora no lo perciba así. Más adelante, al referirse a su metodología empleada, enfatiza la aplicación de la propuesta de Panofsky, asumiendo que ésta “ya ha demostrado su utilidad en otros estudios sobre el arte prehispanico” (Jiménez García 1998:19).

Adquiere el planteamiento de Panofsky, tintes dogmáticos; “pan del cielo”, pues.

Como contraparte a este género de análisis, existen estudios arqueológicos sobre el tema que se les distancian gratamente. Como ejemplo, me permito citar el breve, pero sustancioso trabajo de Blas Castellón titulado “El jaguar rugiente”, en el cual se aproxima mediante una serie de planteamientos e interrogantes, a varios de los problemas aquí indicados. Dice Castellón (2000:61-62):

Preguntarse por el posible sentido que tiene la representación de un felino rugiente supone en primer lugar la identificación del género y especie a que pertenece, el conocimiento más o menos correcto del espacio arqueológico donde se localizó, sus asociaciones espacio-temporales, la revisión de información etnohistórica y etnográfica, es decir histórica, que nos sirva de apoyo, y la identificación de algunas semejanzas o recurrencias entre estos datos. Normalmente, si se reúnen estas condiciones, las mismas se despliegan como la culminación de la investigación a saber. Se ha demostrado que el felino en cuestión fue lo suficientemente importante para aparecer representado en diversos tipos de información (documentos, arqueología, arte, etcétera). Las explicaciones sobre su sentido simbólico se dan por sentadas o se dejan a la interpretación de cada quien.

Las analogías entre datos de distinta naturaleza, que pueden ser un buen inicio para investigar el sentido de las formas en estudio, se toman casi siempre como el punto de llegada, cuando en realidad deberían ser el inicio de una investigación más profunda. La coincidencia entre formas y sentidos plantea un problema sobre tal hecho, no lo resuelve en absoluto.

Estos argumentos de Blas Castellón derivados de un estudio arqueológico sobre aspectos

que ocupan la atención de muchos historiadores del arte, ponen en evidencia las deficiencias metodológicas de estos últimos, y rebasan por mucho los planteamientos de Panofsky ya referidos líneas atrás.

Retornando, es cierto que los signos, en ciertas etapas del proceso de desarrollo social que estudia la arqueología, no existen sino como elementos gráficos de ciertos artefactos, como son las esculturas, pinturas murales, vasijas, etcétera. Es cierto que muchos de estos objetos pueden ser considerados bajo el concepto de obras de arte. Pero también es cierto que antes que nada, esos objetos y sus signos contenidos, sirvieron como elementos de comunicación de las ideas, como instrumento ideológico. El arte mismo, es un mero excipiente de las ideas y por ende, un vehículo del lenguaje.

Arqueólogos, entendamos eso. Dejemos a los historiadores del arte su tarea de indagar sobre estilos y estéticas de las formas. Construyamos nuestros propios esquemas de análisis, pues los intereses son distintos y nuestros horizontes más vastos.

Perder el *estilo* y recuperar el *carácter*

Un segundo aspecto a reflexionar, derivado de ese deslinde planteado en la primera parte, va dirigido al concepto *estilo*, que suele ser —como se ha visto— punto de partida y objetivo de infinidad de estudios de los historiadores del arte, y también de muchos arqueólogos. Estudios estilísticos se realizan por una y otra disciplina, enfocados a análisis específicos sobre esculturas, pinturas murales, arquitectura y las obras plásticas producidas por las sociedades, para establecer rasgos y regiones, periodizaciones, influencias e intercambios culturales, principalmente. Otros (más aventurados), pretenden, como hemos dicho, explicar mediante los estilos artísticos, la estructura y funcionamiento de las sociedades. Sobre este último aspecto, reitero que desde mi punto de vista, lograr estos objetivos a partir del análisis del “estilo artístico”, es imposible. En su lugar, me parece que independientemente del objetivo de

cualquier investigación centrada en el análisis del “estilo”, debe más bien procurar la identificación de los rasgos o atributos sensorialmente perceptibles, plasmados en los objetos por el trabajo humano; y esto significa, descubrir el carácter de los mismos. Así, en esta segunda parte de este ensayo, se vierten algunos elementos, digamos teóricos, o si se prefiere, simplemente epistémicos, que señalan la diferencia entre uno y otro concepto y la pertinencia de su aplicación en las investigaciones arqueológicas.

Estilo

Estilo es una palabra que utilizamos cotidianamente con los más diversos significados y en los más variados contextos: “te reíste al estilo de Miguel”, “vistes al estilo hippie”, “cantas al estilo de Jim Morrison”, “esa novela es muy al estilo de Taibo II”, “la escultura que tallaste es al estilo griego”, “estas calles de la colonia Juárez son al estilo del viejo París”. Cuando emitimos esas afirmaciones, lo que queremos señalar es que —desde un punto de vista particular de quien así lo expresa— tal o cual *se parece a*, en uno o más rasgos que *caracterizan* al ser u objeto al que se hace referencia. También podemos asumir que se refiere a aquello que *es como* otro en ciertos aspectos.

Soy de la idea de que es necesario comenzar la definición de los conceptos que han de utilizarse, partiendo de la idea que comúnmente se tiene de ellos, es decir, de las palabras y sus significados, de manera que esto permita iniciar de un *acuerdo* para comenzar a *discernir* sus aplicaciones posibles, o sea, identificar sus variables y luego entonces las conveniencias de su empleo en determinados contextos. Esto es un ejercicio útil, porque el convencionalismo sobre el significado y sentido de las palabras equivale a contar de antemano con una noción general de las cosas a que se refieren y a partir de ello, determinar sus rasgos característicos, a los que podremos adjudicarles distintos valores, o en otras palabras, a elaborar la clasificación de sus variables.

De todas las cosas, materiales o abstractas, el *estilo*, es sólo una de sus cualidades, como lo es también el *significado*, *sentido* y la *función* que ese objeto cumple, y que no pueden explicarse sino sólo dentro del contexto social y temporal en el que fueron producidos.

Así, en este ejercicio, *estilo* es el concepto que comenzaremos a analizar, a partir de los significados que en términos generales son aceptados. Para ello, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua establece múltiples y variadas acepciones, de las cuales se retoman las siguientes:

estilo.

1. [m.] Modo, manera, forma.
2. [m.] Uso, práctica, costumbre, moda.
3. [m.] Manera de escribir o de hablar.
4. [m.] Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador; carácter especial que, en cuanto al modo de expresar los conceptos, da un autor a sus obras. El ESTILO de Cervantes, de fray Luis de Granada, de Moratín.
5. [m.] Carácter propio que da a sus obras el artista. El ESTILO de Miguel Ángel, de Murillo, de Rosini.
6. [m.] Der. Fórmula de proceder jurídicamente, y orden y método de actuar.
7. loc. De semejante manera, en forma parecida.

Salta a la vista que algunas de estas variables son sinónimos: *modo*, *manera*, *forma* (éste último puede tener dos *sentidos*, el que hace referencia a lo morfológico y el que es propiamente sinónimo de manera o de modo, o sea, se refiere más bien a la *acción* de hacer, decir, pensar, actuar, etcétera). También destaca la variable 2: *uso*, *práctica*, *costumbre*, *moda*, todas ellas sinónimos, donde las dos primeras indican la acción de *hacer*, aunque costumbre y moda apuntan a la *permanencia* de una manera, modo, forma, uso o práctica. La variable 6 abre una interesante idea, que extiende o amplía el significado y el sentido del término, al referirse a *fórmula de proceder*, complementado con el *orden y método de actuar*, que en función de los anteriores pueden perfectamente asumirse como sinónimos de modo, manera, forma, uso, práctica. Las va-

riables 4 y 5 son más bien ejemplos ilustrativos de la aplicación práctica del vocablo. Sin embargo, nótese que la variable 5 enfatiza que se trata del “*carácter* propio que da a sus obras el artista”. Pero la variable 7, es más bien una suerte de conclusión que en forma *sinéctica* nos lleva a la comprensión del significado y sentido del *concepto*.

Así, asumimos que *estilo* es el *modo, manera, forma, con las que una cosa se parece a otra*. Ahora esta primera conceptualización, se ha convertido en el punto de partida como *criterio* para el análisis, aunque insuficiente para el estudio de la obra plástica y más limitada aun para el estudio de los signos contenidos en ellas, para sus significados y sentidos. No es otra cosa esta primera definición que una herramienta para lograr una más eficiente definición del concepto. Hay sin embargo, amplias lagunas, porque resulta que los objetos sobre los que se ha de aplicar el concepto *estilo*, es infinito.

Con este primer paso, los subsiguientes tienen una mayor complejidad, involucran otros conceptos y enriquecen el conocimiento del problema, que para el caso es precisamente la aplicación del concepto *estilo* en la arqueología.

El concepto *estilo*, se ha aplicado por los historiadores del arte y contaminado a los arqueólogos para la identificación de aquellos rasgos particulares que distinguen a una obra de otra, y tiene distintos niveles de aplicación, pues se emplea tanto para distinguir a un autor de otro, como de una escuela y otra, e incluso, de una sociedad, o “cultura”, de otra, o de una época y otra, como lo hemos constatado a saciedad.

Como ejemplo, se habla del estilo griego clásico, a diferencia del egipcio, que aunque contemporáneos, son distintos en muchos aspectos, por más que en ambos casos se produjeran esculturas antropomorfas, frisos, y hasta edificios con columnas, semejantes en forma y función, pero distintas en cuanto a la *manera* como se decoraron, los elementos gráficos que contienen, etcétera. Esto es de cierta relevancia porque al final, los edificios, que pueden ser de idénticas funciones en una y otra sociedad, son de formas y características específicas muy distintas.

Otro ejemplo útil es cuando se habla de la obra de Van Gogh, a diferencia de la de Toulouse-Lautrec, que aun cuando son contemporáneos, pertenecientes a la misma corriente impresionista, hay rasgos específicos que les permitirán diferenciarse, por más que cuando los vemos, encontramos cierta semejanza en la manera como plasman la realidad: gran colorido, luminosidad, con los elementos que componen las escenas plasmados sin definir completamente las formas y que por lo tanto obligan a verlas a cierta distancia, para poder distinguir las y entonces tienen también un efecto visual, distintivo en relación a las obras de las otras corrientes pictóricas, en este caso. Que esta corriente impresionista, o el cubismo, o el realismo, o cualquiera otra, sean estéticamente aceptables o no para unos y otros, no tiene nada que ver con los rasgos característicos de esas obras, es decir, no puede ser considerado, el aspecto estético, como un criterio para la definición o identificación de los estilos. Y lo mismo vale para la escultura en todas sus vertientes, y aun para la arquitectura y el urbanismo, y la música, la literatura, en fin, para todo aquello que es obra de los seres humanos.

Pero en el ámbito de la arqueología, y en particular de aquellas sociedades cuya obra cultural es aún difícil de especificar en términos tan particulares como es el del conocimiento de los autores (es decir, las personas, con nombre y apellido) que crearon esas obras, y que por lo mismo no queda por lo pronto más remedio que identificar a las obras por “culturas” y “épocas”, el análisis estilístico sólo tiene una aplicación extremadamente amplia y por lo mismo, vaga, ambigua. Por lo mismo, aplicar los criterios que comúnmente utilizan los historiadores del arte, resulta poco útil al arqueólogo.

No obstante, una interesante definición de estilo en arqueología la aporta Shapiro (1953: 287), quien asume que estilo es:

...un motivo, o patrón, a veces directamente vinculado a cualidades de obras de arte, los cuales ayudan a localizar y fechar el trabajo (la “obra”) y a establecer conexiones entre grupos de obras o entre culturas.

Por otra parte, Gombrich (1979:497), señala que:

Se llama estilo a cualquier modo característico —y por tanto, reconocible— de realizar un acto o de producir un objeto, o a la forma en que el acto o el objeto debe realizarse o producirse.

Desde mi punto de vista, ambas definiciones no sobrepasan la ambigüedad y la difícil localización de esos “motivos”, o “modos” característicos, y a eso se debe que su aplicación en arqueología conlleve a dispersiones. Ciertamente resulta interesante que el estilo se identifique por “una manera” específica de hacer las cosas, y de ahí que esta definición sea la de mayor aceptación, tanto por historiadores del arte como por arqueólogos, pero eso es precisamente lo que me parece que revela el *carácter* de los objetos, en el sentido que aquí se emplea ese término. Y es que, analizando las implicaciones de esa definición de Gombrich, podremos darnos cuenta que a la hora de aplicarla para detectar “la manera” cómo un objeto fue manufacturado o realizado, la ambigüedad del término provoca un sinnúmero de interpretaciones. Por ejemplo, en una escultura antropomorfa mexicana, notaremos que el rostro del personaje carece de expresión, no manifiesta gesto alguno; la boca no presenta labios delineados, no se representan párpados, pómulos ni mentón, es decir, las facciones son rígidas, como impávidas. Esta sería la primera “impresión” que nos provocaría. Pero eso, nada tiene que ver con “la manera” como fue producida dicha escultura. Antes bien, habría que poner atención a las técnicas de manufactura con las que los escultores imprimieron tales características faciales. Y resulta que esa “manera”, se logró mediante el empleo de ciertos instrumentos y técnicas escultóricas sobre determinadas materias primas, por lo cual, lo que comenzamos a identificar realmente, son las características del objeto analizado. No su “estilo”.

No obstante, decimos (propios y extraños), que el “estilo” de la escultura antropomorfa mexicana, es —en lo que al rostro se refiere—, “de facciones rígidas, como impávidas, en cierto mo-

do esquemáticas”, etcétera. Y entonces, desde mi punto de vista, esa descripción, es más enfática del *carácter*, que del “estilo”. Aun más, partir de ese tipo de análisis “estilístico”, para tratar de encontrar las razones por las cuales los mexicas plasmaban con esas características el rostro humano, es imposible (retomaré la discusión sobre este aspecto en el siguiente apartado).

Por ello, insisto en que es necesario identificar las características esenciales de los objetos, que sólo pueden ser sus propiedades naturales, aunque transformadas por el trabajo humano, el cual les imprime rasgos específicos a las *formas* producidas⁴ (esculturas, dibujos, pinturas murales, vasijas, edificios).

Esos rasgos específicos se originan no sólo en la capacidad física e intelectual de los trabajadores que los han producido (llámense artesanos, artistas o especialistas), sino fundamentalmente y de manera hartamente abrumadora, en las condiciones materiales de existencia, por un lado, y en su concepción del mundo, por otra, de la sociedad a la cual esos trabajadores pertenecen.

Entonces, estos tres aspectos inciden directamente en un complejo proceso productivo físico e intelectual, cultural, pues, que implica el conocimiento sobre “x” cosa o fenómeno y la concepción de las ideas sobre ellos, hasta su expresión lingüística y su representación gráfica. Esta expresión y representación es el punto culminante del proceso productivo que da como resultado una *forma* a los objetos con la cual se intenta, desde la satisfacción de las necesidades subsistenciales, hasta explicaciones del universo.

Así, esas características esenciales serán: a) los recursos naturales seleccionados o preferidos (materias primas) para producirlos y sobre

⁴ Para efectos ilustrativos de esta reflexión, nos referiremos exclusivamente a objetos materiales tangibles. Es decir, la producción literaria, por ejemplo, tiene también un carácter específico en cuanto a temas y técnicas narrativas. Sin embargo, en la arqueología mesoamericana se carece de los suficientes ejemplares que permitan claridad en el análisis de la literatura en sí, no del libro como objeto. A cambio, los objetos materiales son más que abundantes.

los que se plasman; *b*) las huellas perceptibles de las técnicas de manufactura; *c*) los “elementos decorativos”; los colores con que se cubren, pero por encima de todas ellas destaca: *d*) la *forma* de los objetos y de los signos contenidos en ellos.

Esta reflexión pone de relieve el hecho de que el *estilo*, no es un rasgo material del objeto o cosa que se estudia, sino que se trata de un *constructo* nuestro, según esto, para distinguir correctamente las semejanzas o diferencias entre un objeto y otro, donde, decir que tal cosa es “al modo de”, o “parecida a”, no significa que esté manufacturada con la misma técnica ni que los diseños o representaciones gráficas que posea sean morfológicamente idénticos (por ejemplo), sino que la apariencia final del objeto es semejante a la de otro.

Como se ve en la obra de Panofsky, el concepto esencial es el de *estilo artístico*, discernible por los siguientes aspectos de la obra *artística*: configuraciones de línea y color; análisis de los trazos; combinación cromática. Estos serían aspectos físicos de las obras y por lo tanto, identificables de manera objetiva. Con esto, se obtiene la “actitud básica” de una nación, clase, etcétera, (en términos de una *interpretación*), a las que se llega mediante el análisis de las “formas puras” (portadoras de significados primarios o naturales); integradas por: *a*) configuraciones de línea y color; *b*) ciertas masas de metal o piedra como representaciones de objetos naturales; *c*) identificación de sus relaciones mutuas (hechos), que implican a su vez, las cualidades expresivas (“dolor”, “atmósferas”). Éste es el “mundo de los motivos artísticos”, cuya enumeración es una “descripción pre-iconográfica”.

A diferencia de ello, lo que la arqueología realiza, desde un punto de vista materialista histórico, es un análisis del objeto (entiéndase del producto del trabajo humano), a partir de sus cualidades esenciales, físicas, objetivas, siendo éstas las que permiten caracterizar al objeto: materias primas, técnicas de manufactura, formas y contenido ideológico (para mayor claridad, los “motivos decorativos”). Esto permite, exclusivamente, la *identificación* de las características del objeto, es decir, inferir el

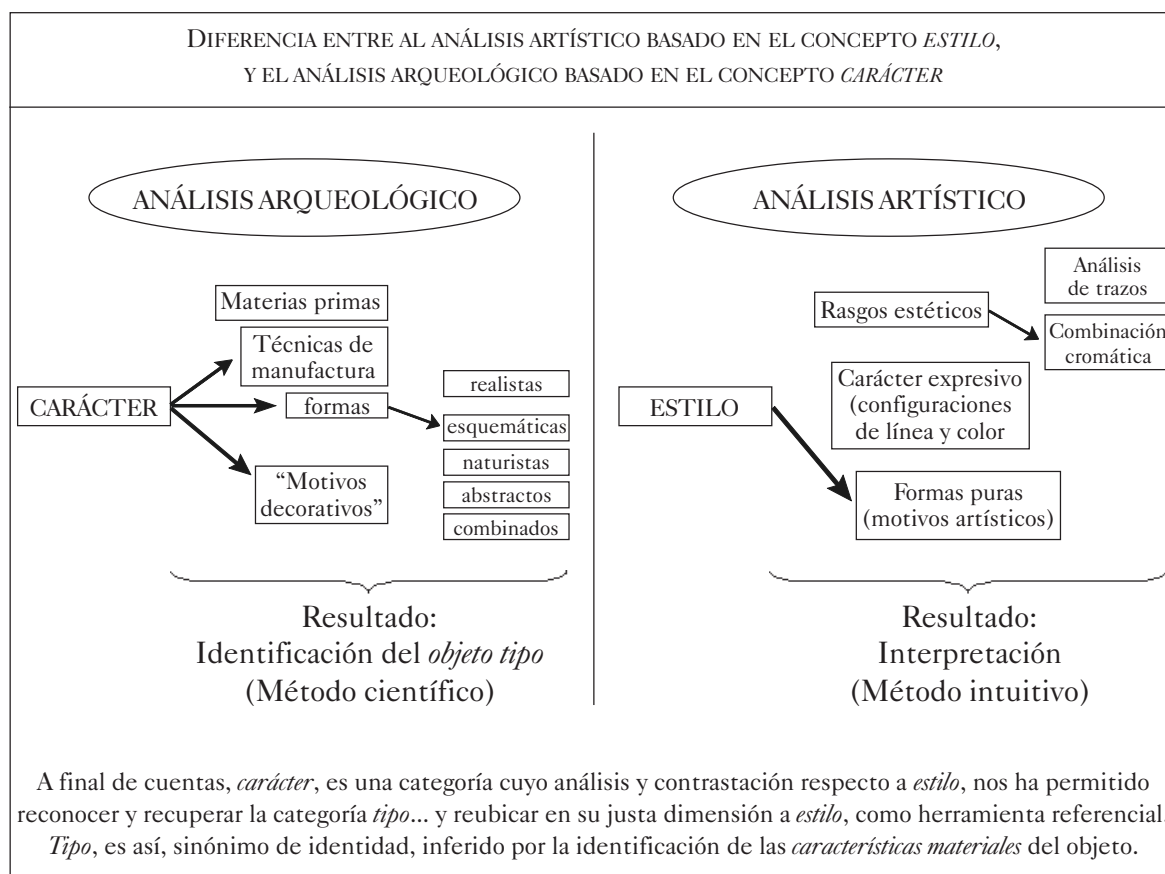
carácter del mismo, no su estilo. Con este paso, lo que procede ahora es el procesamiento de esa información, que implica *a forziiori*, el análisis del contexto espacio-temporal en el cual el objeto fue descubierto y al que suponemos pertenece, y sólo así, proceder a la interpretación del significado, tanto del contexto, como del objeto.

La diferencia entre ambos procedimientos no radica sólo en las bases teórico-metodológicas distintas, sino que, como consecuencia de ellas, el análisis arqueológico permite establecer el tipo⁵ del objeto, es decir, las características que lo hacen único entre un vasto conjunto de objetos; lo diferenciamos de los otros, merced a sus características objetivas (esenciales, físicas, reales). No hemos seguido el criterio estilístico, subjetivo, sino el de las características observables de su naturaleza física, no el de nuestras apreciaciones estéticas (véase esquema 1).

Un ejemplo que aporta mayor claridad al debate sobre la diferencia entre ambas maneras de abordar el análisis de los objetos, lo encontramos en varios trabajos de Beatriz de la Fuente (1966:8), quien señala que posiblemente “... toda *forma artística*, en este caso, los *jeroglíficos*, debe de corresponder a un *sentido verdadero* de la realidad”. Las cursivas son mías, para enfatizar que desde mi punto de vista, estos conceptos de la historia del arte son radicalmente distintos a los de la arqueología. El trasfondo está en la posición teórica con la cual se asume una concepción del mundo. La “forma artística”, así como los “jeroglíficos”, no son otra cosa que signos, los cuales han de entenderse no como la correspondencia con un “sentido verdadero” de la realidad, sino como la representación, o sea, el *reflejo ideológico* (metafórico, concedamos) de la realidad que se vive.

En otro trabajo, De la Fuente (1967) asume que en el caso de los dinteles mayas (como ejemplo el Dintel 48 de Yaxchilán), “los *jeroglíficos* son el *objeto artístico*, considerados como unidad formal, compacta, recortada e independiente”. Sobre el punto, he de decir en primer lugar,

⁵ Una discusión sobre el concepto “tipo”, se aborda páginas adelante.



● Esquema 1.

que para la arqueología, los jeroglíficos no son “objetos artísticos”, sino elementos (signos) de comunicación entre los seres humanos. En segundo lugar, que así concebidos, su importancia, para contribuir mediante su análisis a la interpretación de la sociedad que los produjo, no radica sólo en el dato cronológico que aportan, sino en su *contenido simbólico*, que en primera instancia nada tiene que ver con el “arte”, sino con la realidad material de la sociedad en cuestión; es decir, su *sentido social*. Por ello, si se asume (como lo hace la doctora De la Fuente) que en los jeroglíficos el dato es en esencia un lenguaje artístico, antes que simbólico, entonces, ese lenguaje sería discernible a partir de asumir al objeto (artístico), como una “unidad formal, compacta, recortada e independiente”. ¿Hay criterios más subjetivos que éstos? Renglones atrás establecí que el *estilo*, en los términos de Panofsky (y por ende, la historia del

arte), no es un rasgo material del objeto o cosa que se estudia, y la definición de De la Fuente lo confirma.

De esta manera, en sentido estrictamente arqueológico, el *estilo* “x” de un objeto, nos dice que se parece a otro, ya sea por su técnica de manufactura, forma, decoración, color, etcétera, es decir, que contiene ciertas características *semejantes*, no iguales, a las de otro. *Estilo*, es así, un concepto devenido *criterio*, que nos permite metodológica y sistemáticamente *comparar* a los objetos temporal o culturalmente entre sí, o bien, con referencia a otros, de otra sociedad, y/o de otra época. A final de cuentas, cuando en arqueología decimos que una escultura mexicana (por ejemplo), es de *estilo huasteco*, lo que queremos decir es que por ciertas características la primera se parece a la segunda. Es así que *estilo* es un criterio de referencia, no de *identidad*.

Carácter

Me permito proponer un ejercicio para mejor aprehender la diferencia entre *estilo* y *carácter*, a través del siguiente ejemplo: en la escultura en piedra, hagámonos de dos piezas, un brase-ro y una lápida. En ambos distinguimos: *a)* que ambas piezas están manufacturadas en basalto, como materia prima. *b)* Que la técnica de manufactura es la talla, el desbaste, el excavado y el pulido; la aplicación de color es la misma: rojo, con diseños de grecas sobre un fondo anaranjado. En cuanto a las formas, aunque evidentemente distintas por tratarse de dos tipos escultóricos diferentes, nos encontramos con que los elementos gráfico-comunicacionales, o más correctamente, que los *signos* contenidos, son comunes en muchos ejemplares de ambos tipos: volutas en espiral, bandas paralelas, chalchihuites. *c)* Que la distribución de estos elementos gráficos en los espacios es igual: sobre las bandas paralelas se colocan los chalchihuites, bandas que enmarcan al diseño de las volutas en espiral, dejando amplias áreas vacías (o sea, la composición es igual).

Lo que encontramos así, es un conjunto de rasgos de manufactura, morfológicos y de composición, comunes a dos distintos tipos de esculturas. ¿Es esto un *estilo*? ¿No se trata más bien de las *características esenciales* de la obra escultórica de una sociedad en un momento determinado de su desarrollo? Porque da la casualidad que no se trata de cosas parecidas, o semejantes entre sí, sino de objetos que comparten las mismas características esenciales, de manufactura, morfología y composición. ¿Qué sucede entonces? En primera instancia, resulta obvio que el concepto *estilo* adquiere un significado y un sentido distintos a los que originalmente se le atribuyeron, y segundo, que invadimos el campo propio de la taxonomía, cuando habíamos acordado que *estilo* no es un rasgo material de los objetos. Ahí empieza la laxitud del concepto y por ende la confusión en su aplicación, que produce distintas conclusiones. El *estilo* no caracteriza ni identifica a los objetos, sólo nos da una referencia de apariencia. Son los rasgos esenciales (de manufactura,

morfología y composición), y a su vez, estos rasgos en conjunto lo que les caracteriza, les da un *carácter* determinado. Pero entonces, ¿cómo es que decimos que este objeto es *estilo* tal?

Eso implica que al decir objetos “estilo Mezcala”, estamos diciendo que ciertas cosas *se parecen a algo* que llamamos “Mezcala”, más no que lo sean. Se le ha llamado así, debido precisamente a la adopción indiscriminada de ciertos conceptos en arqueología, sin pasarlos por el “tamiz” de la epistemología de nuestra disciplina.

Al respecto, González y Olmedo (1990:15-41) presentan un análisis interesante sobre el establecimiento de los conceptos “estilo”, “tipo”, e incluso “tradicición” aplicados al problema de las esculturas *Mezcala*, con base en las propuestas de Covarrubias, Alcina Franch, Gay, Rubín de la Borbolla y Serra Puche, sobre las cuales polemizan, aunque no concluyen una definición propia, por lo que la aplicación del concepto queda en la misma ambigüedad.

Quizás éste es el problema de fondo, porque entonces lo que es, y no que *se parece*, es el *carácter*, Mezcala en este caso. Figuras carácter Mezcala, es lo que indicaría que esos objetos, son (o fueron), producidos por un determinado grupo cultural, que ocupó cierto espacio territorial en determinado momento del desarrollo de Mesoamérica, y que se identifica por ciertos rasgos esenciales, que le imprimen un carácter peculiar, específico e inconfundible. Entonces, ahora sí para efectos taxonómicos o de clasificación, el concepto tipo adquiere mayor objetividad, basada en la identificación de lo característico de los objetos, que para el caso de las esculturas *Mezcala*, como se dijo, no parece haber un acuerdo tácito, aunque si se comparan todas las aportaciones en cuanto a las características que le identifican, no existe tanta diferencia. El problema subyace precisamente porque (desde mi punto de vista), no se ha intentado la conceptualización de “estilo”, ni “tipo”. Y ése es precisamente uno de los problemas sobre el que este ensayo propone una eventual solución, como se verá más adelante.

Valga un paréntesis para aclarar algunos aspectos sobre el concepto *tipo*. En primer lugar, este ensayo no pretende un análisis ni la

redefinición de dicho concepto, problema que se trata con toda amplitud en el texto en preparación, “Modelo taxonómico de artefactos”, ya comentado. Sin embargo, sí procura aportar ciertos argumentos teóricos y metodológicos para una mayor aproximación a la definición objetiva —de lo cual estoy convencido que es posible— del concepto *tipo*, definición, que, aclaro, no se vierte en este ensayo.

Y al margen de la discusión, que es más de carácter ontológico, sobre si tipo es una construcción mental del clasificador (Rouse, 1944), o son objetos de la realidad y del cual aprehendemos sus propiedades naturales (Krieger, 1960), es decir, de la discusión entre las perspectivas emic-etic, en este trabajo sólo se aborda y se propone que el aspecto sustantivo que debiera tomarse en cuenta para la definición de *tipo*, es el de sus propiedades naturales, definitivamente, las cuales aprehendemos, analizamos, sistematizamos y explicamos, para finalmente, conferirle un significado⁶ y con este trabajo metodológico, podamos explicar el proceso de desarrollo social en estudio. Mi propuesta es entonces que para una mayor aproximación a la definición de *tipo*, el concepto *carácter* resulta de gran apoyo teórico-metodológico, como intentaré demostrarlo en las páginas subsiguientes.

Finalmente, sobre el problema comentado en este paréntesis, me atrevo a sugerir a los interesados el sobresaliente y exhaustivo análisis realizado por Hartmut W. W. Tschauer (1985). No pretendo con ello evadir el debate, mismo que, como dije líneas antes, el “Modelo taxonómico” en preparación lo aborda a plenitud.

Volviendo al tema de lo *Mezcala*, podríamos asumir que, con base en lo expuesto por todos los autores que han tratado el problema (González y Olmedo, 1990), la escultura exclusivamente antropomorfa *Mezcala* se caracteriza principalmente por: piedra verde como materia prima; representan seres humanos de pie, con rasgos antropomórficos esquemáticos, es decir, las extremidades extendidas, rígidas, ya

sea exentas del cuerpo, o separadas por una hendidura; los rasgos faciales son esquemáticos, señalando ojos, nariz y boca con líneas talladas; la figura es plana y de poco espesor, o globular, adoptando la forma de la piedra, a la cual apenas se le ha desbastado.

Estos son, a guisa de ejemplo, algunos de los más significativos rasgos característicos, esenciales, de lo que llamamos figuras o esculturas antropomorfas *tipo Mezcala*, de manera que el tipo está definido así, por el *carácter* de dichos elementos, es decir, los rasgos que estarán siempre presentes en todo objeto que comparta esas características. Así, asumimos que ese tipo de figurillas o esculturas son características de una región de Mesoamérica, ubicada en la parte centro-este del actual estado de Guerrero, que es precisamente la región Mezcala.

Ahora bien, figurillas o esculturas *tipo Mezcala*, las encontramos en diversos sitios y regiones mesoamericanas; pero suele suceder que a estos objetos se les considera “estilo Mezcala”, y ahí es donde salta la ambigüedad. Ciertamente pueden ser *estilo Mezcala*, si el análisis morfológico y de manufactura indicara que ciertos rasgos, son semejantes y no iguales a los de las figurillas localizadas en la región Mezcala. Pero si se determinara que los rasgos son idénticos (de acuerdo a ciertos parámetros, claro), entonces lo correcto sería denominar a esas figurillas como tipo *Mezcala*. Es decir, *estilo* tiene un significado de similitud, en tanto que tipo, indica *identidad* con lo original. Por eso resulta interesante la propuesta de Covarrubias (1948, citado en González y Olmedo, 1990: 17), cuando, para el problema *Mezcala*, establece:

- a) objetos de estilo “olmeca” o de La Venta;
- b) objetos “olmecoides” u “olmeca-Guerrero”;
- c) objetos teotihuacanos y teotihuacanoides o “Teotihuacan-Guerrero”;
- d) objetos olmeca-teotihuacanos;
- e) objetos de estilos puramente locales.

Como se ve con este ejemplo, la aplicación de “estilo”, sería la correcta, excepto para el caso e), donde habría que considerarlo propiamente como *tipo*. Aquí, el concepto *carácter* no ha cumplido otra función que la de proporcionar ma-

⁶ Y en este sentido, comparto plenamente la aseveración de Binford (1975:252, citado de Tschauer, 1985:59), respecto a que “Todo significado viene de nosotros”.

yor rigor metodológico para el establecimiento correcto del *tipo* y su diferenciación con aquel objeto del cual se deriva, y/o se asemeja. El carácter, es lo que a final de cuentas caracteriza a una cosa, objeto o persona, el cual se manifiesta por ciertos rasgos específicos que nos permiten identificarlo.⁷ Esta definición del concepto carácter, como puede verse, es más congruente en su aplicación al análisis de los objetos arqueológicos, y de todo género de obra plástica, pues señala de manera específica a aquello que distingue a una cosa o grupo de cosas, en cuanto a sus rasgos esenciales, o sea, a sus propiedades objetivas. Tiene entonces un mayor énfasis en lo cualitativo de los rasgos de aquello que se estudia o a lo que se aplica el vocablo, y es así un rasgo de distinción, de originalidad.

Por todo esto, resulta el concepto más apropiado cuando lo que se busca es, desde la perspectiva arqueológica, la identificación de las características de un objeto o grupo de objetos producidos por una sociedad, es decir, establecer los *objetos tipo*.

Y muy interesante resulta el hecho de que, al comparar dos *objetos tipo*, de distintas regiones culturales, ya sea contemporáneas o diacrónicas, en función del concepto **carácter**, el resultado cuasi natural de ese ejercicio comparativo, será el *estilo*. Esto es: *carácter/carácter = estilo*.

Ejemplo de aplicación de la propuesta

Sobre esa lógica, propongo una estrategia metodológica de la aplicación arqueológica de los conceptos *carácter* y *estilo*, que ejemplifico mediante un ejercicio. En él, la identificación de esas características esenciales de los objetos, o sea, su carácter, tiene aplicación a dos distintos niveles: uno cerrado, dirigido exclusivamente a la cosa o conjunto de cosas de un mismo tipo, en una fase determinada del desarrollo de una sociedad, y otro abierto, dirigido al universo “x” de *objetos tipo* producidos por una

sociedad en una fase determinada de su proceso de desarrollo. Este nivel abierto puede incluso extenderse a una amplia caracterización de los rasgos culturales de esa sociedad, o sea, los aspectos de su cultura material que le imprimen su identidad y por lo tanto, la distinguen de sus contemporáneas.

Y el concepto *estilo* se aplica en dos distintos *ámbitos*: uno local, referido exclusivamente a un tipo de objetos “x” de una sociedad en el espacio territorial que le es propio, pero a lo largo de su proceso de desarrollo, por lo que implica un análisis de alcance diacrónico (se trata de identificar la “evolución” del tipo al interior mismo de la sociedad que lo concibió); y otro *interregional*, en el que se efectúa la identificación de ciertas características de ciertos tipos de objetos “x” de la sociedad A, en otras sociedades B, C...X, en sus respectivos espacios territoriales, que puede extenderse diacrónicamente; por ejemplo, el *signo gráfico* jaguar (felino) de los olmecas de la costa del Golfo, en otros territorios durante el Preclásico (*nivel cerrado* en el *ámbito interregional* de alcance sincrónico), y la transformación del signo, que, guardando ciertas características originales pudiese perdurar hasta el arribo de los españoles al territorio mesoamericano (*nivel cerrado* en el *ámbito interregional* de alcance diacrónico).

Es decir, con el empleo del concepto carácter, se logran bases más objetivas para la identificación de los *objetos tipo* de una sociedad, en determinado momento, o sea, a *nivel cerrado*; y en la identificación de las características de determinado conjunto de *objetos tipo* en cierta fase del desarrollo de una sociedad, o sea, a nivel abierto. *Nivel*, se refiere así a un *objeto tipo* (cerrado), o bien, a un conjunto de *objetos tipo* (abierto).

En contraparte, los análisis comparativos de esos rasgos culturales para identificar grados y puntos de “influencia” entre una cultura y otra, son más asequibles si se emplea el concepto *estilo*, en los términos aquí expuestos, ya sea en el *ámbito local*, o *interregional*, y cuyo análisis puede ser de alcance sincrónico o incluso diacrónico, a efectos de detectar cambios y permanencias de los rasgos esenciales del *objeto tipo*, de

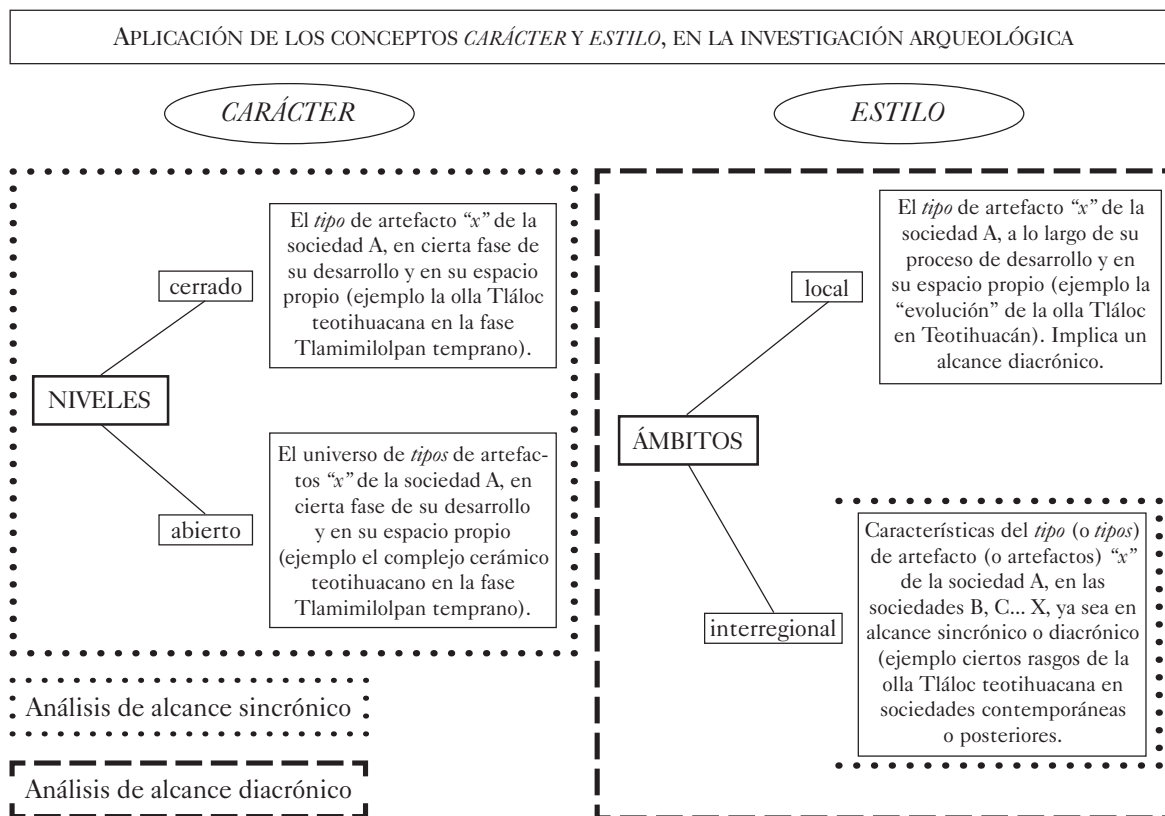
⁷ El diccionario define “carácter” como el “conjunto de cualidades o circunstancias propias de una cosa, de una persona o de una colectividad, que las distingue, por su modo de ser u obrar, de las demás”.

una cultura específica, en distintas fases de su proceso de desarrollo (*ámbito local* de alcance diacrónico), o de ese mismo *objeto tipo* de la sociedad A, en otras sociedades B, C...X, ya sean contemporáneas o posteriores a A (*ámbito interregional* de alcance sincrónico o diacrónico) (ver esquema 2).

Vayamos a otro caso imaginario para ejemplificar el manejo de los *niveles*, *ámbitos* y alcances aquí propuestos. Sin embargo, obsérvese que el ejercicio en los hechos, invade el campo del análisis iconográfico, es decir, una descripción del objeto, o signo, cuyas implicaciones se comentan al final del ejercicio:

Caso 1. Supongamos que en el análisis arqueológico de la obra pictórica de una sociedad A, detectamos edificios que corresponden a sus primeras fases de desarrollo, cuyas paredes conservan aún restos de pintura mural, y en las cuales identificamos representaciones zoomorfas (felinos, digamos), así como fitomorfas y dise-

ños geométricos varios. Supongamos que se localizan edificios de fases posteriores con murales en los cuales se representan también felinos, y que al término de la investigación, logramos ubicar con alto grado de certeza la temporalidad de muchos edificios, a lo largo de 600 años de existencia de esa sociedad. Digamos que se ha detectado que las representaciones de felinos son constantes a lo largo de ese tiempo, y que al analizar y comparar en primera instancia, las características materiales del objeto (mural), es decir, de su materia prima, técnicas de manufactura, forma de los diseños y “motivos decorativos” que le acompañan, con los aspectos morfológicos, cromáticos, posiciones de los felinos y la composición de las escenas plasmadas en los murales, notamos que ciertos rasgos corporales y faciales de los felinos son constantes, permanentes. Ahí, habremos detectado que el *carácter* de este elemento signico, es eso precisamente, un elemento que caracteriza a la obra pictórica de esa sociedad en toda su exis-



● Esquema 2.

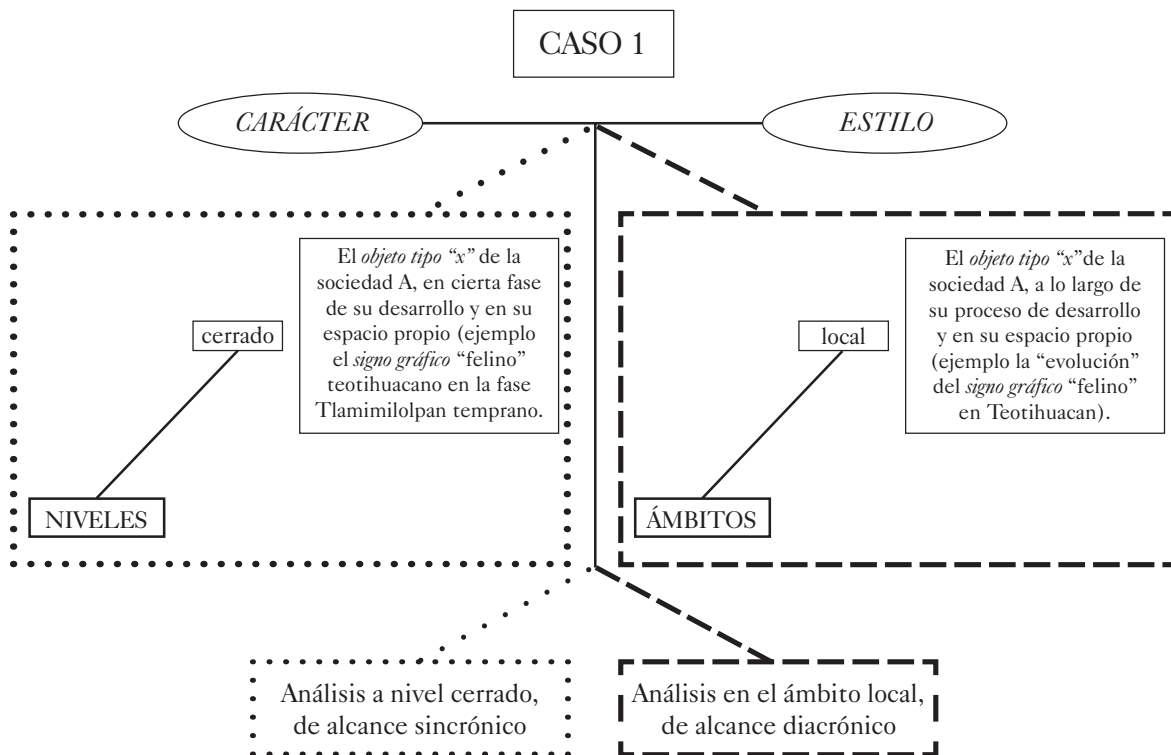
tencia (y entonces, habremos identificado un *tipo* en la obra pictórica de dicha sociedad).

Habremos efectuado así, un análisis a *nivel cerrado* en el *ámbito local* de *alcance diacrónico* (o sea, de *un objeto tipo* a lo largo del lapso de vida de la sociedad A), cuya conclusión es la identificación de una característica básica de la pintura mural de esa sociedad, en función del *signo* felino. Son esos rasgos permanentes o de poca variabilidad, lo que nos ha permitido su identificación. Han intervenido en el análisis, los conceptos *carácter* y *estilo* (ver esquema 3).

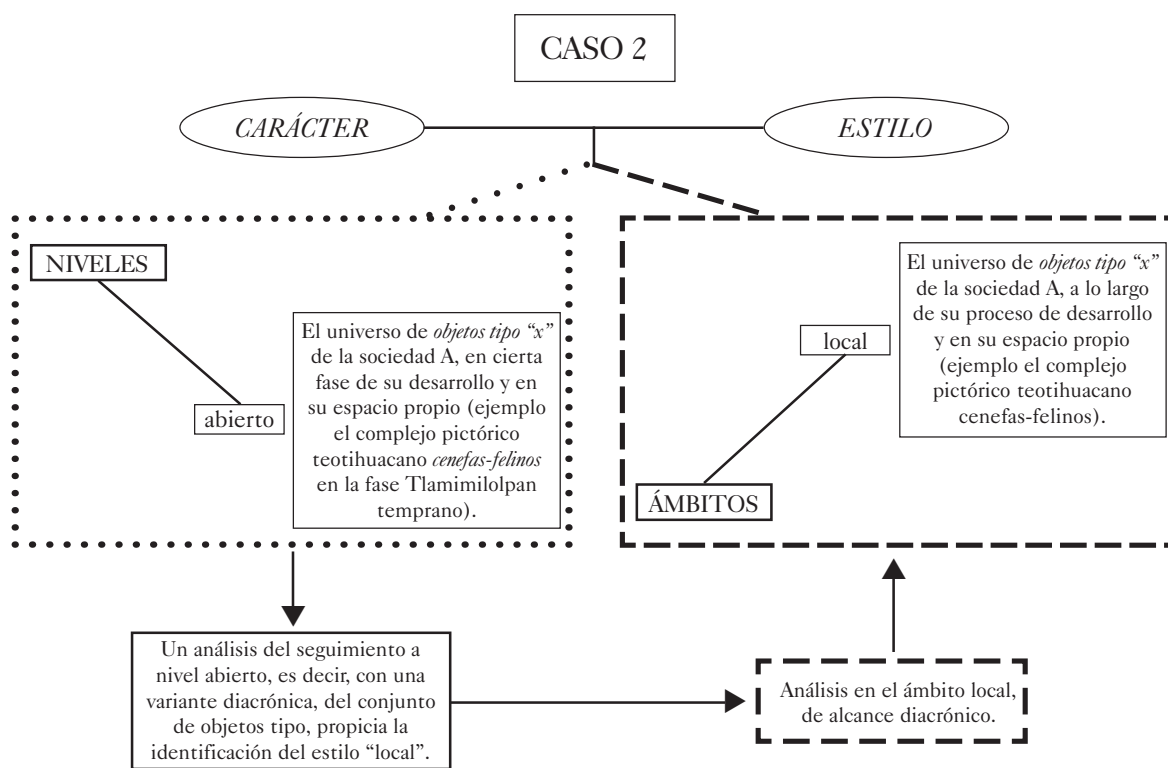
Caso 2. Pero no nos contentamos con ello, sino que procedemos ahora al análisis comparativo de los murales en función de la relación espacial del *signo* “felino”, con el *signo* “cenefa de grecas”, por ejemplo, y notamos que en los murales de las fases tempranas de desarrollo, la cenefa se ubica alrededor del felino, y más tarde sólo se plasma en la parte superior del mural con el añadido de que la greca ha variado su morfología, desvaneciendo las esquinas y haciéndose más redondeadas; y que en fases posteriores las grecas devienen más bien “olas”

y se ubican sólo en la parte inferior del mural. La primera variable que atenderemos es la *morfología del signo*, que va de cuadrangular a redondeada, y sin adentrarnos a interpretaciones del significado o simbolismo, sino simplemente en términos morfológicos, habremos detectado que el *carácter* de las grecas se ha transformado, como también la composición escénica. Notamos entonces que el *carácter* se transforma, que no permanece a lo largo de la existencia de esa sociedad, como en el caso de los felinos, y entonces podemos ahora sí, referirnos a las *diferencias estilísticas* de los murales, en función del *signo* “greca”. Es decir, afirmamos que la pintura mural de la fase terminal, posee atributos, o es, *al estilo de* la fase intermedia, y ésta de la inicial. Y tal afirmación se deriva del análisis también a *nivel abierto* en *ámbito local*, aunque de alcance diacrónico (ver esquema 4).

Caso 3. Aun más, continuamos el análisis comparando ese rasgo morfológico de las grecas con los presentes en murales de otra sociedad contemporánea a la fase en la cual se transforma la greca de rectangular a redondeada, y



● Esquema 3.



● Esquema 4.

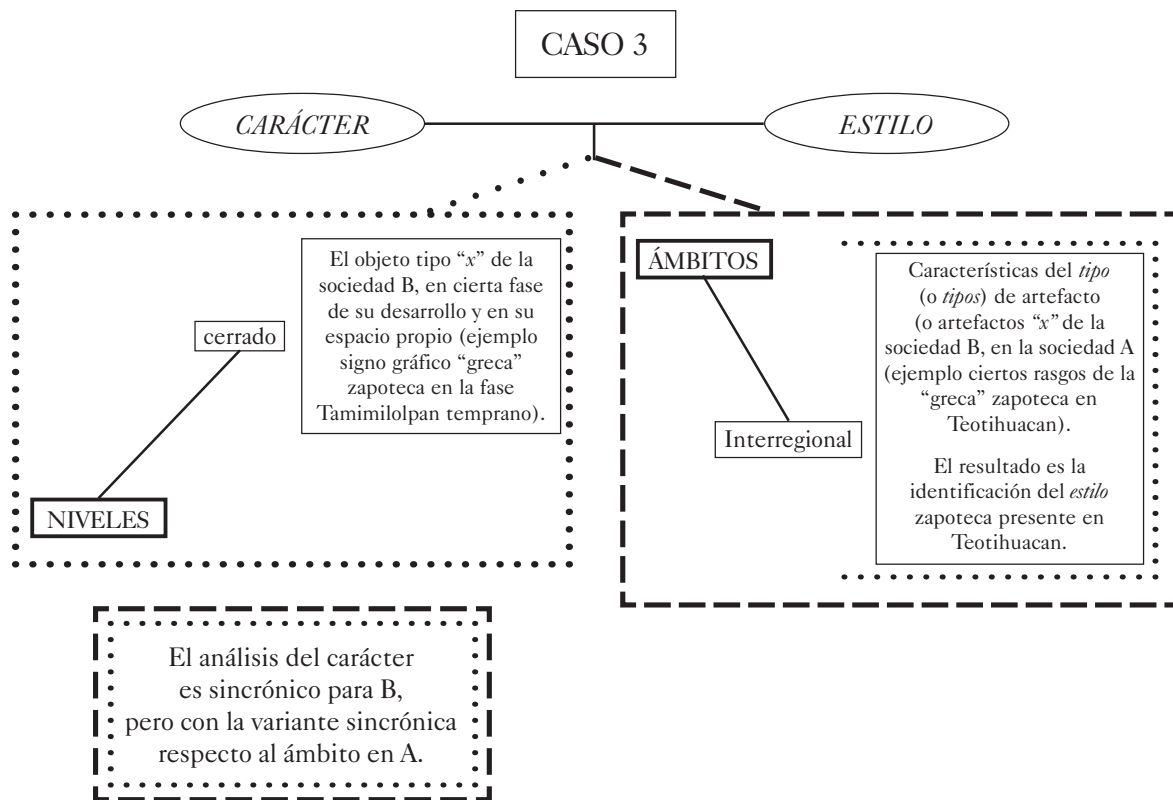
encontramos (supongamos), que en esa sociedad B situada a 400 km de distancia, prácticamente todos los murales donde se representa el *signo* "greca", éstas presentan sus esquinas redondeadas. Este análisis a *nivel cerrado* en el *ámbito interregional* (el mismo tipo de manifestación gráfica y en el mismo periodo temporal, o sea, sincrónico), nos permitiría afirmar que las grecas plasmadas en los murales de la sociedad A, son al *estilo* de las de la sociedad B. Pero que en esta sociedad B, las grecas así plasmadas, manifiestan el *carácter de su pintura mural, lo tipifican*.

Así, lo característico de B, asimilado total o parcialmente, durante mucho o poco tiempo por A, es en esta última, un *estilo* (ver esquema 5).

Nótese además, que el análisis efectuado no rebasa el aspecto meramente *iconográfico*. Con este paso, no hacemos otra cosa que una *descripción formal* (es decir, morfológica) del signo, cuyo objetivo ha sido el de identificar sus características específicas —entiéndase objetivas— y que aun cuando tal análisis coincida

plenamente en sus criterios con el que pudieran efectuar los historiadores del arte, no nos permite emitir ninguna *interpretación* del significado o función, mucho menos del simbolismo del signo, y desde luego, para nada es posible *explicar* aspecto alguno de la ideología, o de la "actitud básica" de la sociedad. Nada de eso; únicamente cumplimos la fase analítica-descriptiva de la morfología del signo, y de su composición escénica (valga el término), de acuerdo con los otros signos que le acompañan de manera invariable.

Insisto en que este análisis iconográfico, efectuado bajo el enfoque arqueológico, dirigido a la identificación del *carácter* del signo (y que nos permitirá establecer al *objeto tipo*), se basa en la identificación de ciertos rasgos objetivos como pueden ser las características morfológicas (rasgos faciales, corporales, posición adaptada, etcétera), cromatismo y composición escénica. Nótese también que empleamos los criterios de Panofsky, en cuanto a los siguientes aspectos de la "obra artística": configuraciones de



● Esquema 5.

línea y color; análisis de los trazos; combinación cromática. Estos serían aspectos físicos de las obras y por lo tanto, identificables de manera objetiva, y son los que hemos tomado en este ejemplo, pero previamente se ha establecido el *carácter* del mismo, merced al análisis de sus características materiales, como se indica en el Esquema 1, y eso, única y exclusivamente para aprehender las características del *signo* y lograr una descripción objetiva del mismo. La interpretación que pudiéramos efectuar con estos datos, no rebasa el aspecto de una caracterización, indispensable sin embargo, para avanzar hacia la explicación del simbolismo y significados del objeto y de los elementos comunicacionales inherentes.

Y sobre el punto, traigo de nueva cuenta a colación el argumento y crítica de Castellón, respecto a que estos datos deben considerarse "un buen inicio para investigar el sentido de las formas en estudio" (Castellón, 2000: 62), pero que en lugar de emplearse como tales,

muchos investigadores toman como el término de las investigaciones. Esto es, en palabras de Panofsky (2001: 18), "...un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis". Craso error, ciertamente.

De este modo, mediante la identificación del carácter, que muestra ciertos rasgos esenciales de la cultura material de una sociedad, pueden ser más fácilmente identificables (en términos cualitativos) las "influencias", e incluso, los indicadores de dominación, no sólo cultural, sino económica, política ideológica de una sociedad con respecto a otra. Esto es, un análisis para la identificación de los *estilos* en el *ámbito interregional* y a *nivel abierto*, y ya sea de alcance sincrónico o diacrónico. Se aprecia también que el concepto *tipo*, sustentado en la identificación de los rasgos característicos (es decir, objetivos) del objeto sólo es posible atendiendo al *nivel cerrado*. Para el *nivel abierto* se requeriría el análisis de todos los tipos posibles en la mayor variedad de objetos.

El ejemplo aquí desarrollado pudiera resultar exageradamente general, pero me parece que en efecto, enfatiza la diferencia que concibo en este ensayo, en cuanto a los conceptos carácter y estilo. Por ende, concluyo que esta propuesta de redefinición de estilo, al diferenciarla correctamente del concepto **carácter**, permitirá a los arqueólogos mayor objetividad en nuestras investigaciones, simplemente porque evita esa confusión de considerar indistintamente a los *tipos*, como *estilos*.

Un último comentario se refiere al hecho de que tanto los conceptos estilo, como tipo, se han empleado por la historia del arte y la arqueología para el establecimiento de fases, horizontes y hasta épocas. Véanse para el caso, los trabajos de Krieger (1944), Ford (1954), Spaulding (1953), Smith (1979), Rouse (1962), entre otros. Si en este ensayo se incide en esta dirección con el concepto *carácter*, se debe a mi convencimiento de que en efecto, *carácter*, *tipo* y *estilo*, conducen de manera irremediable a tales destinos.

A manera de conclusión

Las reflexiones vertidas en este ensayo (a pesar de su título), no pretenden una confrontación personal con los historiadores del arte, pero sí entre éstos con los arqueólogos (confío que así sea), con una finalidad ciento por ciento académica: avanzar al establecimiento de bases teórico-metodológicas sólidas para el análisis de la ideología de las sociedades mesoamericanas, por lo pronto.

Me parece entonces, que la discusión deberá enfocarse a la mutua defensa de los principios teóricos arqueológicos y de la historia del arte en cuanto a sus respectivos procesos de investigación, centrados esencialmente en el diferenciado concepto *estilo*, en su uso y su alcance.

Y reitero, que entre la propuesta panofskiana (y de hecho, de los historiadores del arte), que considera la interpretación como el clímax de la investigación de la obra de arte, y la propuesta marxista-semiótica que aquí se sustenta, que considera que el proceso análisis-clasificación-interpretación del contenido informacional y

comunicacional de los artefactos, es el paso necesario para la construcción de las hipótesis, para continuar con bases sólidas a su contrastación y luego entonces a la enunciación de la explicación del fenómeno en estudio, la diferencia es abismal.

Bibliografía

- Angulo, Jorge
1995. "Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica", en Beatriz de la Fuente (coord.), *Pintura Mural Prehispánica en México, I, Teotihuacan*, t. II: Estudios, México, IIE-UNAM, pp. 65-186.
- Blauberg, I. *et al.*
1978. *Diccionario marxista de filosofía*, México, Ediciones de Cultura Popular.
- Carnap, Rudolf
1968. *Logische Syntax der Sprache*, Wien, Springer-Verlag.
- Castellón Huerta, Blas Román
2000. "El jaguar rugiente", en Beatriz Barba (coord.), *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*, México, INAH (Científica, 404), pp. 61-67.
- Covarrubias, Miguel
• 1948. "Tipología de la industria de piedra tallada y pulida de la cuenca del río Mezcala", en *El Occidente de México*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 86-90.
- Cyphers Guillén, Ann
• 1989. "El arte prehispánico mesoamericano: una respuesta al disidente", *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 11, septiembre de 1989, México, División de Estudios de Posgrado. Facultad de Arquitectura-UNAM, pp. 9-10.
- Ford, J. A.
• 1954. "On the concept of types", *American Anthropologist*, 56 (1), pp. 42-57.
- Frege, Gottlob
1973. *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel.

Fuente, Beatriz de la

• 1966. “La conciencia histórica entre los mayas clásicos a través de su escultura”, *Anales del IIE*, vol. 9, núm. 35, pp. 5-14.

1967. “Las esculturas de Yaxchilán en el Museo de Antropología”, *Anales del IIE*, vol. 9, núm. 36, pp. 5-14.

1977. *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, IIE-UNAM.

• Fuente, Beatriz de la, Silvia Trejo y Nelly Gutiérrez Solana
1988. *Escultura en piedra de Tula. Catálogo*, IIE-UNAM, Cuadernos de Historia del Arte, núm. 50.

• Fuente, Beatriz de la (coord.)
1955. *Pintura Mural Prehispánica en México. I, Teotihuacan*, México, IIE-UNAM.

• Gándara Vázquez, Manuel
1994. “Consecuencias metodológicas de la adopción de una ontología de la cultura: una perspectiva desde la arqueología”, en J. González y J. Galindo (eds.), *Metodología y cultura*, México, Conaculta (Pensar la Cultura).

• Godelier, Maurice
1980. *Economía, Fetichismo y Religión en las Sociedades Primitivas*, México, Siglo XXI.

• González, Carlos Javier y Bertina Olmedo Vera
1990. *Esculturas Mexcala en el Templo Mayor*, México, INAH (Divulgación).

• Gombrich, E. H.
1979. “Estilo”, en David L. Sillis (director) *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, vol. 1*, Edición española. Vicente Cervera Tomás (director), Aguilar, S.A. de Ediciones, 2ª Reimpresión, pp. 497-505.

• Jiménez García, Elizabeth
1998. *Iconografía de Tula. El caso de la escultura*, México, INAH (Científica, 364).

• Krieger, A.D.
1944. “The typological concept”, *American Antiquity*, 9 (3), pp. 271-288.

1960. “Archaeological typology in theory and practice”, en A. F. C. Wallace (ed.), *Men and Cultures*, Selected Papers of the Fifth ICAES,

Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 141-151.

• Lafuente, Enrique
2001. “Introducción”, en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 12), pp. IX-XL.

• Litvak King, Jaime
1985. “El estudio del arte mesoamericano: un punto de vista disidente”, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 6, noviembre de 1985, México, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura-UNAM, pp. 3-9.

• Marx, Karl
1996. “Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política”, en *Introducción general a la Crítica de la Economía Política / 1857*, Introducción de Umberto Kuri, Siglo XXI (Biblioteca del Pensamiento Socialista), 24ª ed., México, pp. 65-69.

• Medina Vega, Miguel
s/f. “Carta a Leticia González”, manuscrito.

• Morelos García, Noel
1991. “Multiplicidad en la representación de felinos; y a propósito de los análisis de pintura mural y escultura, la crítica”, en *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas Interpretaciones*, México, INAH (Científica, 227), pp. 233-258.

• Panofsky, Erwin
2001. *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Alianza (Alianza Universidad, 12).

• Ripa, Césare
1996. *Iconología*, Madrid, Akal.

• Rouse, Irving
1944. “On the typological method”, *American Antiquity*, 10 (2), pp. 202-204.

1962. “The strategy of culture history”, Sol Tax (ed.), *Anthropology Today. Selections*, Chicago, University of Chicago Press.

• Shapiro, Meyer
1953. “Style”, A. Kroeber (ed.), *Anthropology Today*, An Encyclopedic Inventory, The University of Chicago Press, Chicago.

- Spaulding, A.C.
1953. "Statistical techniques for the discovery of artifact types", *American Antiquity*, 18 (4), pp. 305-313.

- Smith, M.E.
1979. "A further criticism of the type-variety system: the data can't be used", *American Antiquity*, 44 (4), pp. 822-826.

- Taube, Karl
• 1984. "The Teotihuacan Spider Woman", *Journal of Latin American Lore*, 9:2, University of California, USA, pp. 107-189.

- Tschauner, Hartmut W. W.
1985. "La tipología: ¿herramienta u obstáculo? La clasificación de artefactos en arqueología", *Boletín de Antropología Americana*, núm. 12, diciembre de 1985, México, IPGH, pp. 39-74.

