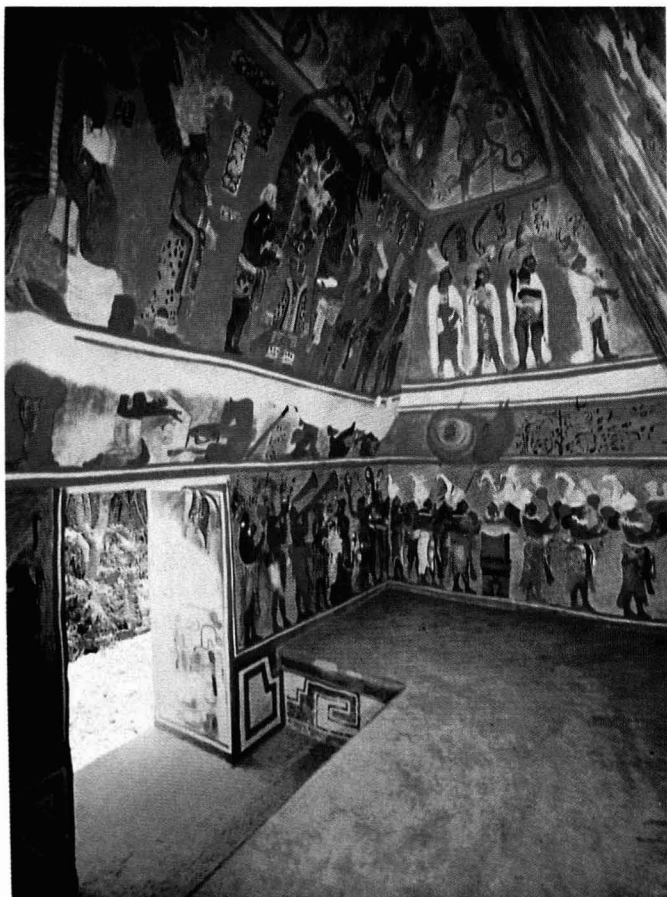


Reflexiones en torno a las semejanzas y diferencias en la pintura mural prehispánica

BEATRIZ DE LA FUENTE

Intentamos en este texto aproximarnos a entender la percepción visual del pueblo teotihuacano, por un lado, y del maya clásico, por el otro, y así, tal vez, entrar en la posibilidad de deslindar divergencias y de afianzar convergencias.

A menudo me he sentido inclinada a ubicar los hechos artísticos prehispánicos en un contexto universal. Después de todo, son muestra cabal de la capacidad creativa del hombre, que es, a fin de cuentas, el protagonista del fenómeno que interesa. Para alcanzar tal fin me he apoyado, en ocasiones previas, y ahora así lo hago, en dos métodos fundamentales: buscar las semejanzas y hurgar en las diferencias. Acaso, pienso que en esta capacidad exclusivamente humana, de percibir y de expresar la naturaleza y la dimensión del hombre, es donde se fundamenta lo que de modo general llamamos *creatividad*.



Vista general (reconstrucción) de la Cámara 1 de Bonampak

He ordenado este breve estudio en tres secciones: la primera se ocupa en revisar las relaciones de semejanza entre la pintura y las otras artes visuales; la segunda aborda el problema de la percepción, y la tercera indica las diferencias esenciales que encuentro, a partir de las secciones antes dichas, acerca de los dos hechos pictóricos primordiales: el teotihuacano y el maya.

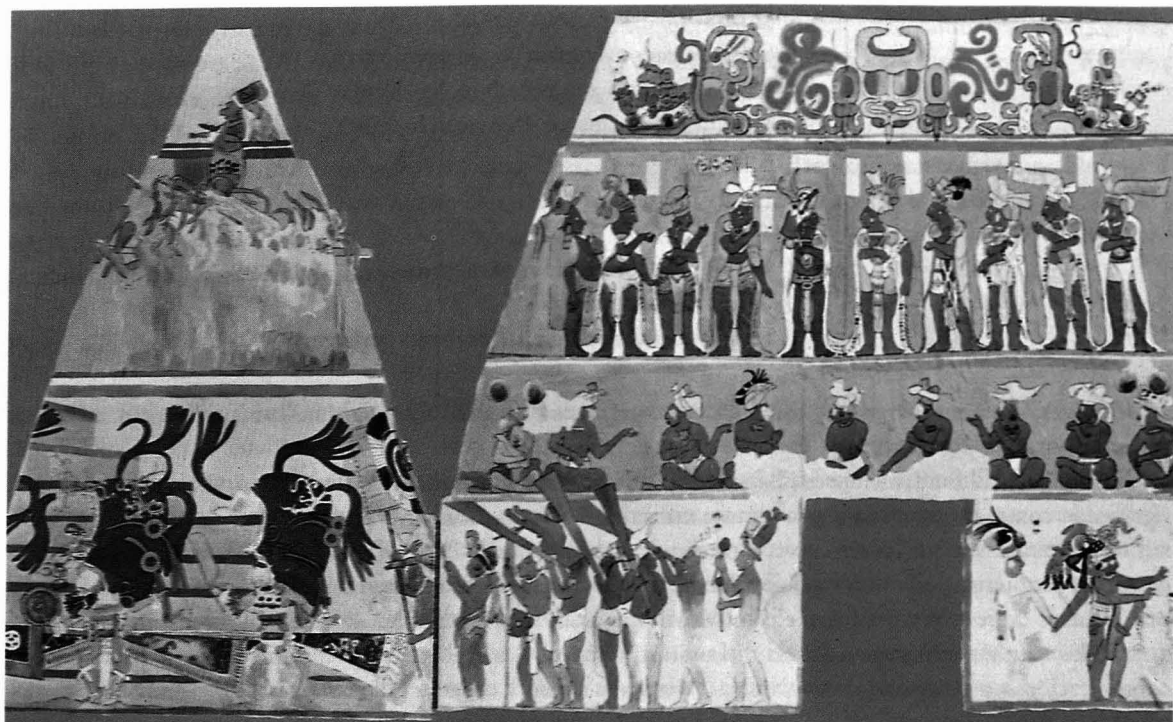
Es importante señalar que las diferencias con base en los estudios de forma, composición y análisis técnico han sido rigurosamente establecidas por mis colegas, así como la diversidad iconográfica ha merecido la mayor atención desde los variados puntos de vista antropológicos y de la historia del arte. Gracias a las lecturas epigráficas el mensaje de las representaciones mayas se ha aclarado, desde la década de los setentas, a partir de nuevos e iluminadores análisis, y las interpretaciones semióticas han abierto brechas oportunas y novedosas.

Creo que el enfoque que ahora vislumbro no ha sido explorado previamente como tal.

Fundamentos técnicos y perceptuales de la pintura

Pintura es, en las artes visuales, la aplicación de color a una superficie con el propósito de

Vista general
(reconstrucción)
de la
Cámara 3 de
Bonampak



crear imágenes que habrán de ser percibidas según su naturaleza: miméticas o reproductivas, y mentales o imaginarias.

La pintura es también la más rica y efectiva en posibilidades entre las técnicas de mimesis visual, ya que resulta capaz de imitar los efectos visuales de otras artes: de la escultura y de la arquitectura. Tiene la más amplia capacidad de repetir tanto las imágenes percibidas por el ojo, como aquellas concebidas por la mente, de modo tal que no conoce límites en la representación de lo probable, lo posible y lo imaginario; es además, entre todas las artes, la que posee mayor visión espacial.

Como percepción organizada es una actividad que, a partir de la confusa apariencia de la realidad, individualiza y construye imágenes consistentes asimilando el orden de la naturaleza y del espacio. En la pintura las cosas *no se representan, necesariamente, como son, sino como se perciben*. Ello explica la innumerable posibilidad de categorías visuales, todas constituidas de acuerdo con el modo particular de percibir. Aun en la actualidad, en un mundo unido por medios de comunicación masiva, un aborigen de Nueva Zelanda no mira ni aprecia o valora visualmente y en la misma categoría visual imágenes similares y comunes a un español madrileño. En tanto que, supuestamente, para el primero podría tratarse de una figura carente de significación —digamos, una *Inmaculada* de Murillo— para el otro revela el sentido y la fe del cristianismo en la península ibérica.

Pintura y escritura

Como la pintura sirve como medio de comunicación a través de símbolos, puede ser comparada con la escritura. El término “pintura” viene del latín *pingere*, que a su vez está relacionado con el verbo *fingere* que quiere decir fingir, pretender, inventar o imaginar. De tal suerte, conlleva la idea de disimular la realidad; tal concepto surgió tiempo después de que los griegos hacían equivalente la pintura con la expresión gráfica de las ideas —es decir, con la escritura. La Grecia antigua no hizo distinciones radicales en el proceso dibujístico. Pero en otras culturas se reconocieron en una misma escala de valores los símbolos de la escritura y de la pintura. En la estética oriental la pintura se hallaba en la misma categoría que la poesía y la historiografía; la belleza visual de la página escrita podía equipararse con la calidad literaria del texto.

En las culturas antiguas del Oriente Medio, de la India y de la América precolombina, la expresión gráfica de la pintura fue, en términos de comunicación visual, equivalente a la escritura. En el antiguo Egipto, del mismo modo que en el mundo maya prehispánico, la pintura era una forma, una técnica y una experiencia estética levemente distinta de la escritura, ya que esta última contenía símbolos ideográficos con buen número de elementos figurativos.

No se encuentran diferencias conceptuales entre el pintor y el escribano —el *tlacuilo*— en los conocidos textos de los informantes de Sahagún, en el *Códice Matritense* de la Real Academia, traducidos por Miguel León-Portilla:

El pintor: la tinta negra y roja,
 artista, creador de cosas con el agua negra.
 Diseña las cosas con el carbón, las dibuja,
 prepara el color negro, lo muele, lo aplica.

Más adelante añade:

Conoce los colores, los aplica, sombrea;
 dibuja los pies, las caras,
 traza las sombras, logra un acabado perfecto.

En la América precolombina, como en varias regiones del mundo antiguo, no había diferencia sustancial entre comunicarse por medio de signos o a través de imágenes.

La desigualdad fundamental estriba, en la cultura occidental, en que la escritura usa símbolos con sintaxis y significado constante, en tanto que la pintura utiliza símbolos mayormente figurativos cuya trascendencia puede reinventarse cada vez que las relaciones simbólicas cambian entre sí. Dicha definición puede tomarse como válida para la pintura y la escritura tradicionales; en épocas recientes los artistas recurren a la combinación de dos o más recursos expresivos y producen efectos visuales de valor intercambiable.

En las culturas subtecnificadas esa disimilitud no es muy radical. Las convenciones en diversos medios de comunicación son recurrentes y no cambiaron sustancialmente durante grandes lapsos, ni su forma, ni su significado.

Las pictografías de tiempos remotos procuraban la claridad de la imagen para que fuera comprendida por aquéllos a los que había sido destinada. Ello no quiere decir, en absoluto, que su código sea entendido, sino en lo esencial, por pueblos y culturas de otros tiempos y de otros rumbos. Es decir que ahora, a pesar de los avances epigráficos, semióticos, iconográficos y de otro orden, abundan, todavía, lagunas para una comprensión cabal de códices, pinturas murales, pinturas en vasijas y textos glíficos de tiempos precolombinos.

Pintura y dibujo

El proceso gráfico que tiene la más estrecha conexión con la pintura es el dibujo. En ambas técnicas se emplean herramientas similares: plumas, pinceles, lápices, etcétera; la manera de usarlas es, asimismo, semejante. En muchas obras de arte es difícil distinguirlas entre ambos procesos. En el mundo maya mesoamericano —en especial— hay amplias sutilezas y variantes en las pinceladas que contornean y en las que cubren.



Zopilote
 sobre cara-
 col. Cuarto
 22 de Tetitla,
 Teotihuacan
 (reconstruc-
 ción)

En el arte de Mesoamérica el dibujo representa, a menudo, el estado inicial y, por tanto, preparatorio de la obra que va a ser pintada. También expresa su fase final, el repinte para delimitar superficies de color. Es como el inicio y el cierre de un ciclo perceptual plasmado en la superficie del mural.

En las culturas orientales, desde Egipto y Mesopotamia, hasta China y Japón, el dibujo de contorno permanece visible en la pintura terminada. Lo mismo ocurre, en lo general —claro, con excepciones notables—, en las pinturas murales precolombinas. Sin embargo, en Occidente la práctica de apoyar la pintura en el dibujo se convirtió en la justa teoría de que la fuente natural de la pintura es el dibujo y que sin éste no se puede hacer pintura (Plinio: *Naturalis historia*, XXXV: 15 y 16).

Pintura y escultura

También en tiempos pasados del Occidente y del Oriente, y en la América precolombina, no había la distinción teórica que hoy establecemos en las artes visuales. Como ejemplos de tal integración plástica tenemos, entre muchos: las esculturas y los relieves, entonces pintados, que animaban los templos de la India, las figuras relevadas hechas de mosaicos de colores en los muros de Babilonia, los relieves policromados que engalanaban las construcciones mesoamericanas y las propias esculturas cubiertas de colores variados. El color, más bien los colores eran el medio principal de integración; perceptualmente no había la diferencia, en la cual ahora ponemos énfasis, entre una pintura y una escultura o un relieve policromado.

Con el tiempo vinieron distinciones —sobre todo en los conceptos occidentales y en el interés decimonónico por las definiciones disciplinarias—: la pintura es la única que ocupa la superficie bidimensional; el relieve siempre se apoya en un fondo real o imaginario y tiene distintos grados de proyección, y la escultura es el verdadero manejo del volumen y del espacio que lo envuelve, lo define y lo penetra. No incluyo aquí *collages*, transparencias y movimientos que son, entre otros, elementos visuales aplicados a obras modernas y contemporáneas. Habré sólo de añadir a esta reflexión que cada “disciplina” artística tiene sus propias leyes en lo visual; de las aquí tratadas sólo la pintura es capaz de “engañar” a la percepción, fingiendo una realidad física que no le corresponde. Pero esta ficción aconteció plenamente en el mundo occidental durante el *cuatrocento*; no se dio en otros rumbos del mundo antes de que se occidentalizara. La pintura mural prehispánica muestra diversos modos de “fingir” la realidad. No recurre a los alardes técnicos de incorporar la profundidad visual en la bidimensionalidad sino que se ocupa de mostrar otras realidades, referidas a la visión que del hombre y del mundo tuvieron los pueblos y los individuos de Mesoamérica.

Hay diferencias físicas y perceptuales entre la pintura y la escultura. Así, aquélla se ajusta a una superficie, bidimensional necesariamente, pero que puede sugerir volumen y profundidad. Hay momentos en la pintura occidental, con el logro de la perspectiva y el volumen, en que se alcanza, gracias al virtuosismo técnico, la solidez y corporeidad tanto de la imagen escultórica como de la arquitectónica. Tales efectos no fueron creados, usufrutuados, o percibidos por los pintores prehispánicos quienes, en principio, se atuvieron a la realidad del plano, salvo en algunos momentos y rumbos particulares en los cuales incursionaron levemente en ciertos trucos visuales.

Una diferencia importante entre la escultura y la pintura de tiempos antiguos es que la primera tiene siempre aspiraciones permanentes y durables; esto se manifiesta en las imágenes pétreas de dioses, héroes y gobernantes. La pintura es de carácter inestable y perecedero. Una pintura se podía repintar innumerables veces cuando se desgastaba; también se le podían hacer ligeras modificaciones o cambios radicales si se deseaba una nueva apariencia. Una de estas razones explicaría las veintinueve capas de pintura en los muros del edificio de “Las Pinturas” en Las Higueras, Veracruz. En alguna de estas capas se advierte la repetición de imágenes, en otras, la utilización de un solo color, y en unas más se modificó el diseño.

Se podría pensar que la pintura es, en efecto, efímera, en tanto que la escultura es permanente, aquélla es más frágil, ésta es durable.

También cabe la consideración de que la pintura implica una economía de tiempo y esfuerzo humano, y que no ocurre así con la escultura. Sin embargo, conviene repensar esta valoración de carácter exclusivamente occidental, ya que en Mesoamérica hubo —hasta donde se conoce— muchos casos de “reciclaje” de esculturas, en los que se modificó totalmente la apariencia de la obra o sólo una parte de ella, por ejemplo el rostro; Porter y Cyphers lo han señalado, presentando evidencias, al referirse a la escultura olmeca. De esto se desprende que valores arraigados en nuestra cultura occidental tendrían, posiblemente, distinta apreciación y significado en la civilización mesoamericana.

Asimismo, vale la pena recuperar la idea, ya mencionada, de que no había distinción, en cuanto a la manera en que realizaban sus obras, entre el pintor y el escultor mesoamericano. Ambos eran, así como el *toltecatl*, hábiles, capaces de componer, de crear y, sobre todo, de dialogar con su corazón y encontrar las cosas en su mente.

Pintura y arquitectura

En términos del fenómeno visual la relación entre pintura y arquitectura es compleja. La arquitectura hiere al ojo por su combinación de espacios, de planos y de volúmenes. El empleo y permanencia de los materiales de color natural en la construcción era resultado, en tiempos antiguos, de una selección estética. Ésta se manifestaba también, y a menudo, a través de la modificación de la obra arquitectónica por la aplicación de pinturas de diversos colores.

Las ciudades del pasado destacaban, de manera notable, por su colorido; de la principal de Mesoamérica, la gran Tenochtitlan, recuérdese lo que señaló Bernal Díaz del Castillo cuando por primera vez la tuvo ante sus ojos: "Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua... decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes que tenían dentro del agua, y todo de calicanto... y todo muy encalado y lucido. De muchas maneras de piedras y pinturas en ellas había hartos que ponderar..."

Hay un cambio perceptual notable cuando se trata de una superficie de color uniforme, por el tipo de pintura o materiales usados, y de una superficie cubierta por diseños pictóricos. Éstos producen una percepción distinta. Los diseños, por simples que sean, construyen una realidad diferente de aquella creada meramente por las paredes lisas.

Imágenes en muros y bóvedas, frisos y cornisas, fachadas e interiores son una muestra de la máxima y variada expresión que ha alcanzado la pintura occidental. Se ha logrado plasmar en ellos escenas que acontecen en diferentes planos y vivencias emotivas de todo tipo, desde serenos pasajes idílicos hasta fervientes acciones amorosas.

Sin llegar a tales extremos —ya que el arte antiguo de México es, con notables excepciones, de emociones mesuradas, a un punto que a veces se antojan congeladas—, la pintura mural prehispánica recoge, por medio de la imagen, conceptos y narraciones políticas y espirituales; presenta, además, actos litúrgicos y rituales y aspectos del orden y la jerarquía social, entre otros temas, que definen y califican el espacio arquitectónico en el cual fueron plasmados. La función perceptual es evidente: conferir al espacio, a los espacios, dimensiones distintas a las definidas por los muros.

La pintura con diseño (imágenes o escenas) adheridas a un muro, se manifiesta en dos formas: 1) la representación pictórica sigue realmente la forma y el tamaño físico de la superficie del muro, o 2) introduce la ilusión de otra dimensión espacial, mental o basada en la realidad.

En el universo pictórico prehispánico se advierten ambas funciones: de un lado hay muros pintados que sugieren la separación de espacios; de otro, la mayor parte de los muros con escenas visualmente fieles a la naturaleza, alegóricas o metafóricas, despiertan la vivencia de otra realidad, sea ésta experimentada perceptualmente, o de un modo más abstracto, mental y psicológicamente.

En las representaciones pictóricas que se atienen a la bidimensionalidad real, como en casi todos los murales precolombinos, las zonas cubiertas por un solo color son percibidas como distantes o cercanas, según el color de que se trate, y los contornos delimitan la superficie a partir de diferentes "ritmos lineales", la animan sugiriendo trayectorias visuales por medio de líneas rectas, curvas, diagonales, escalonadas, horizontales, etcétera. Las imágenes parecen, en ocasiones, moverse en un espacio amorfo o, por el contrario, anclarse en el sitio que las sustenta. Otras se mueven en un espacio intermedio; son imágenes convencionales y arquetípicas que representan la cabeza, los brazos y sus manos pero carecen de cuerpo. Diversos factores, y de distinto orden, convergen para producir por medio de imágenes policromas una superficie animada, totalmente diferente de la superficie lisa.

En Occidente se amplió, incipientemente con Giotto y después con Masaccio, el manejo de la dimensión espacial de la pintura; de ahí en adelante —a partir del Renacimiento— la ilusión dominó al muro y creó una nueva realidad visual que rebasaba los límites impuestos por el propio muro o por la bóveda.

¿Qué ocurría con el desarrollo pictórico de Mesoamérica? En Teotihuacan, la forma pictórica se mantuvo invariablemente bidimensional, el respeto a la superficie fue inmovible; no hay figuras cercanas ni lejanas en lo que a distancia se refiere, ni se abunda en la posibilidad perceptual de tiempos y espacios; éste es uniforme. Aunque, cierto es, sabemos de algunos pisos pintados en Teotihuacan pero desconocemos si hubo pinturas en los techos.

La pintura mural, por tanto arquitectónica, de la zona maya presenta diferencias sustantivas respecto a la de Teotihuacan. Así, en Bonampak se distinguen los acercamientos y las lejanías conformados tanto por la superposición de planos como por la escala de las figuras; el área pintada, el sitio donde se encuentra la pintura, indica si la escena ocurre en un espacio interior o exterior e, inclusive, sugiere la posibilidad de un entorno diurno o

de uno nocturno. Las dimensiones del espacio pintado son variadas y las escenas se desarrollan en distintos niveles: banqueta, muro, bóveda; de tal suerte, los muros y por ende el espacio que definen, presentan dinamismo.

En suma, y en relación con las cualidades de la pintura en la arquitectura de los dos sitios que estudiamos, se advierte que en Teotihuacan los diseños pictóricos en los muros se encuentran a manera de signos limitantes y constrictivos; en la zona maya del área central, los muros —mayormente confinados por su pequeñísimo espacio interior— se extienden en sus fondos de distinta policromía, sus esbozados afanes de volumen y su superposición de planos para proveer, perceptualmente, un espacio más libre que traspona el rigor del muro y de la bóveda.

Habiendo atisbado algunas de las diferencias entre la pintura mural de Teotihuacan y la de Bonampak, como resultado de cuestionarnos acerca de la función de la pintura en los muros como elemento arquitectónico, quiero retomar el concepto, antes de pasar al siguiente punto, de que en el mundo antiguo —en Mesoamérica y en otras partes— hubo una plataforma artística común que hermanaba a la pintura con las otras artes visuales. De ahí que los artistas hayan conjuntado actividades durante siglos: pintura, escultura, arquitectura; ellos buscaron y encontraron formas y otros elementos visuales que se complementaban y enriquecían entre sí.

Pintura y percepción

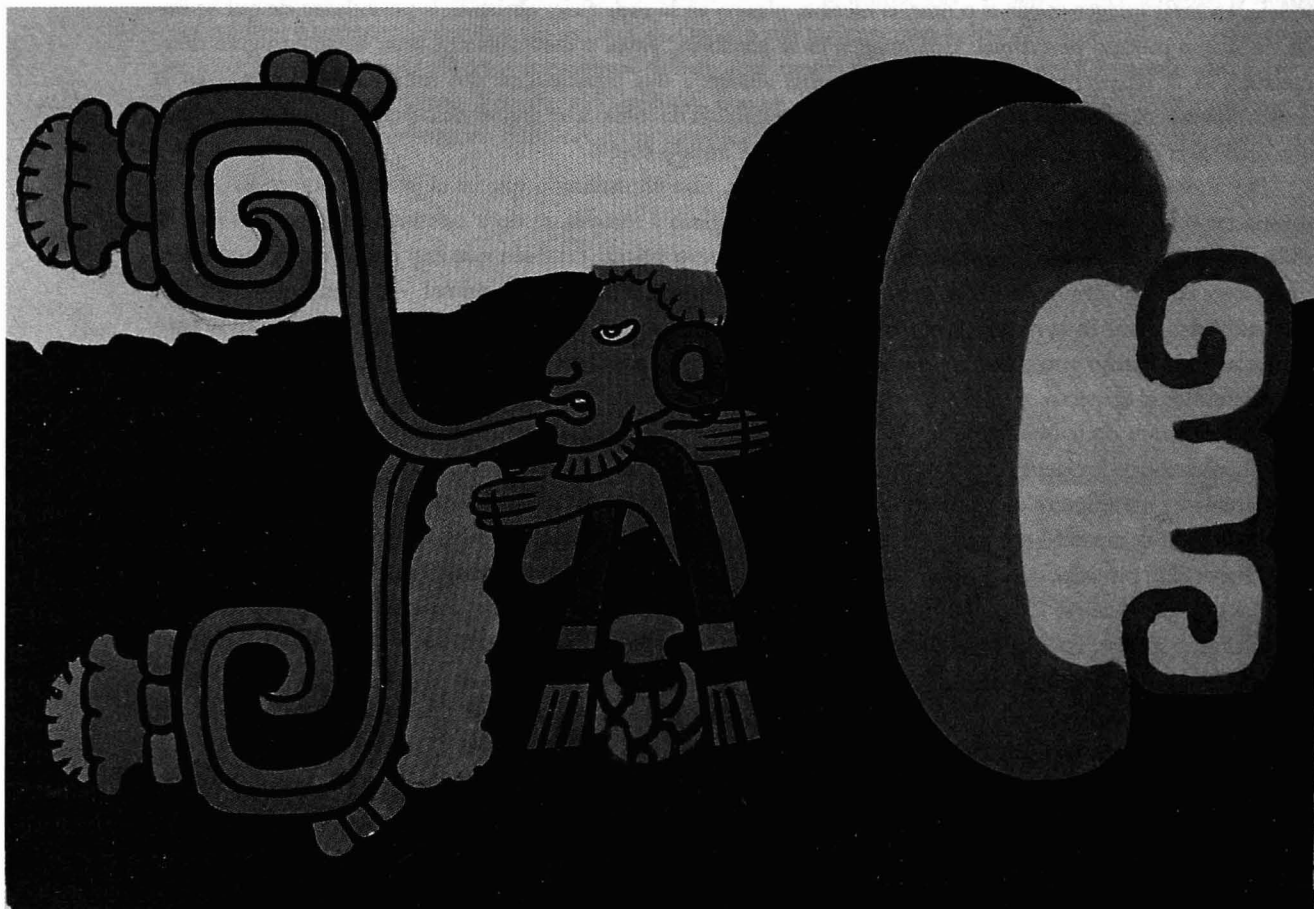
La historia de la pintura revela dos modos primordiales a la vez que distintos de representar lo percibido:

1) El que repite con fidelidad lo captado visualmente de la naturaleza, y 2) el que produce imágenes aparentemente desconectadas de tal experiencia visual.

En la pintura, la reducción a escala en el plano o la ilusión de profundidad se logra gracias a la técnica pictórica; en la escultura, como en los objetos táctiles, la tridimensionalidad se alcanza en la realidad física; en la arquitectura se obtiene un espacio que a la vez que es real es funcional. Sólo la pintura crea un espacio que es exclusivamente visual.

Es esto, precisamente, lo que define el área específica de la actividad pictórica dentro de la esfera de la experiencia humana, y dentro de la más limitada esfera de la experiencia artística y perceptual. La pintura es, de todas las artes, la única que se apropia de la percepción visual como su campo específico y exclusivo. De manera general se puede aseverar que cada pintura es el resultado de una percepción particular.

Figura de
anciano.
Cuarto 7,
Tetitla, Teoti-
huacan
(reconstruc-
ción)



Hay muchas imágenes en la pintura en general, y en la prehispánica en lo particular, que no dependen, obviamente, de la experiencia visual; son imágenes concebidas en la mente, que no tienen parangón en esa realidad visible, y representan, por lo común, a dioses, seres imaginarios, a las que en no pocas ocasiones, siguiendo el criterio occidental, se les ha calificado de monstruos, ya que contradicen el orden regular de la naturaleza; sin embargo, también pueden ser alegorías de conceptos morales, religiosos y sociales. En el caso de este tipo de representación las formas y los colores, de igual modo, no aluden a la realidad visual.

Dichas apreciaciones se confirman gracias a estudios recientes en el campo de la neurobiología y de la psicología cognoscitiva; la convergencia de ambas disciplinas nos aproxima a una mejor comprensión de la percepción en términos fisiológicos y psicológicos.

Hoy se sabe que las imágenes se integran en la corteza cerebral y se vuelven conscientes por la puesta en juego de la conciencia y de la memoria. Las imágenes se almacenan elaboradas, no como meros estímulos aislados.

La percepción también ha sido investigada desde el campo de la psicología cognoscitiva; destaco algunos puntos que me parecen medulares:

1) Los organismos no perciben la realidad, dentro del esquema simplista de estímulo-respuesta, como se suponía hasta hace pocas décadas.

2) La percepción es un proceso de categorización que permite la construcción individual de la realidad.

Este constructivismo radical implica la organización de las percepciones en términos de esquemas perceptuales previamente formados; es un proceso de recreación y no simplemente de reproducción. Dicho de otro modo, no existe una distinción radical entre lo que se percibe y las imágenes que se producen en el campo de la conciencia. Es un mismo proceso continuo entre ver y entender lo que uno ve. Se percibe lo que interesa percibir, de ahí que se represente exclusivamente lo que interesa representar.

Se considera que la construcción de la realidad perceptual de la cultura juega un enorme papel, y que en última instancia no reside en los contenidos sino en los instrumentos para percibir y dar significados. Tales instrumentos son mentales y los provee la cultura.

Esto explica el hecho de que el proceso pictórico sea una de las vías de transferencia, doblemente procesadas en la mente, en cuanto a su recepción y en cuanto a su comunicación. En la pintura se representan imágenes percibidas biológica y psicológicamente, éstas han de ser transformadas, por un nuevo proceso, de la misma índole, en otras imágenes que el pintor, el escriba, plasma en la superficie, abriendo la posibilidad de que se inicie un nuevo proceso perceptual. Una imagen es la percibida, visual y mentalmente, otra, acaso con gran semejanza, es la representada en la pintura. Ambas aluden a dos capacidades, dos realidades, insertadas en la dimensión específicamente humana. La imagen ya registrada da inicio a un nuevo ciclo perceptual; es lo que hace que diferentes sujetos perciban de manera distinta a un mismo objeto.

Por ahora quiero poner énfasis en las desigualdades, una vez aclarado que en el proceso perceptual hay la misma carga biológica mas no iguales parámetros psicológicos y sociales, es decir culturales; ello hace comprensibles las disimilitudes en el aspecto de la expresión. Quiero aclarar también que hay cualidades inherentes e invariables en el objeto de arte: no se tomaría una figura humana por una de animal —en términos generales, aunque se dan casos en la imaginería prehispánica en los cuales se dificulta la identificación precisa—; ni se consideraría como diseño antropomorfo a uno que es abstracto. El repertorio teotihuacano y el maya se encuentran muy definidos al respecto.

Así, podemos decir que hay individuos, comunidades y culturas que tienen un modo particular de percepción —seleccionan imágenes de su mundo visual y mental, de acuerdo con su credo religioso, político, social, intelectual— y manifiestan dicha percepción en imágenes que le son correspondientes. Un paisaje impresionista, en donde se hizo concreto el conocimiento acerca de la incidencia y la dispersión de la luz sobre los objetos, no pudo haber sido pintado, décadas después, por un artista futurista, quien seleccionaba en sus imágenes mentales aquellas que procuraban “fingir” el movimiento. Hay muchos casos en que la discrepancia en la respuesta a la percepción es mayor: así, en el arte árabe no hay figuraciones sino sólo diseños cursivos y abstractos; la religión impedía la representación figurativa.

Para terminar, quiero añadir que la pintura mural prehispánica presupone la existencia de puntos de vista obligatorios. Su percepción se gobierna por el plano; sólo es visible frontalmente. En el curso de su desarrollo cultural, no necesariamente histórico, se aprecian dos valores distintos y complementarios: la espacialidad y el orden de las imágenes. El primero, está en relación directa con el concepto que del espacio tiene la cultura; el segundo, el relativo al orden, también afincado en hechos culturales, puede ser sucesivo o simultáneo.

Veamos ahora algunas diferencias notables respecto a la percepción y su expresión visual entre diversas pinturas teotihuacanas y las pinturas mayas clásicas por excelencia: las de Bonampak.

Hago referencia primero a Teotihuacan y después a Bonampak:

1.- a) En la pintura teotihuacana se inventa —se finge— la imagen, que es en sí la expresión gráfica; b) en Bonampak se articula pintura y escritura ya que se relacionan y complementan.

2.- a) El espacio pictórico en Teotihuacan es irreal; b) el espacio pictórico anhela describir la realidad visual.

3.- a) La percepción condiciona la representación de imágenes fantásticas o inventadas, que no se dan como tal en la realidad visual; b) la percepción reproduce —o presupone hacerlo— imágenes de la realidad visual.

4.- a) Los colores se presentan exentos de referencia a la realidad visual; b) los colores se refieren a la realidad visual.

5.- a) Se representan imágenes mentales, mnemónicas o eidéticas; b) se representan imágenes que corresponden a la naturaleza visible.

6.- a) No hay carácter narrativo o secuencial; b) el carácter es narrativo y puede haber sido secuencial; hoy en día la interpretación del orden de la lectura no es definitiva.

7.- a) Las imágenes en Teotihuacan se perciben de manera independiente o dentro de un ritmo de intervalos regulares; de ahí su repetitividad. El punto de observación es fijo; b) las imágenes en Bonampak se perciben en un todo conceptual. El punto de observación es variable y cambia a medida que se gira el cuerpo.

8.- a) Las imágenes están enmarcadas por cenefas; ello las limita y define; b) las imágenes aparecen libres en un entorno arquitectónico o propio de la naturaleza.

9.- a) Los temas, percibidos en su totalidad, son de carácter primordialmente religioso, con presencia de mitos y rituales y escasa muestra de elementos seculares; b) los temas, percibidos en su totalidad, son de carácter secular, su sentido histórico se advierte reforzado por las inscripciones jeroglíficas.

Las imágenes propuestas por el pintor teotihuacano difieren, sustancialmente, de las que utiliza el escriba maya como ilustraciones. Cada uno, en su quehacer, repite lo que durante siglos ha percibido, biológica, social y psicológicamente. De tal suerte que no es posible encontrar la pluralidad virtual de las imágenes teotihuacanas en la unicidad de una figura maya.

Lo antes dicho me conduce, al encontrar diferencias tan notables, a reflexionar acerca de la uniformidad cultural de Mesoamérica. ¿Cómo se explica que dos pueblos, el teotihuacano y el maya, que habitaban la misma área cultural y compartían conductas similares, pudieran tener tan contrastada percepción visual?... No son como las distinciones entre los diversos momentos del arte del medioevo; son las diferencias conceptuales entre el medioevo y el Renacimiento. Resulta, sin embargo, que en Mesoamérica los fenómenos visuales a que me he referido, se advierten levemente distantes en su temporalidad, y no fueron modificados por factores externos a su ambiente cultural. ♦

Referencias bibliográficas

- Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, University of California Press, Los Ángeles, 1974.
- Boone, E. y W. D. Mignolo (eds.), *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Duke University Press, 1994.
- Cox, K., *What is Painting?*, W. W. Norton and Co., New York and London, 1988.
- Cyphers, A., "Escenas escultóricas olmecas", copia mecanografiada, 1993.
- De Grandis, L., *Theory and Use of Color*, Prentice Hall, Inc. y Harry N. Abrams, Inc., New York, 1984.
- Díaz del Castillo, B., *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, tomo 1:260-261, quinta ed. conforme a la de 1944, Porrúa, México, 1960.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, Phaidon Press, London, 1960.
- Gombrich, E. H. et al., *Art, Perception and Reality*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1970.
- Gregory, R. L., *Eye and the Brain. The Psychology of Seeing*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1971.
- León-Portilla, M., *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, FCE, 1976, p. 161.
- Porter, J. B., "Las cabezas colosales como altares reesculpidos: 'mutilación', revolución y reesculpido", en *Arqueología*, segunda época, Núm. 3, Enero-Junio, 1990, México, pp. 91-98.
- Scully, V., *Architecture. The Natural and the Manmade*, St. Martin Press, New York, 1991.