

ICONOGRAFIA, SIGNIFICADO, IDEOLOGIA: PROBLEMAS Y CUESTIONES EN LA INTERPRETACION ACTUAL DEL ARTE MAYA

Luis T. SANZ

Universidad Complutense de Madrid

«There is, however, admittedly some danger that iconology will behave, not like ethnology as opposed to ethnography, but like astrology as opposed to astrology» (Panofsky 1955: 32).

INTRODUCCION

Es parte de cierto conocimiento local que los estudios de arte maya han conseguido un protagonismo más que evidente dentro de los confines de la mayística. Lo que otrora servía como mera ilustración de un concepto con connotaciones etnocéntricas de «civilización», ha pasado ahora a convertirse en una subdisciplina en toda regla, que goza de un nivel académico de producción más que destacable y al cual además hay que suponer una evolución creciente en los años venideros.

Gran parte de estos trabajos se centran en lo que en los términos de la historia del arte tradicional se conoce como iconografía. Bajo esta rúbrica se encubren trabajos de toda índole, que fluctúan entre la taxonomía, el discurso y la interpretación: desde los que aspiran a la disección de la imagen maya en sus unidades significativas constituyentes —los cuales, de alguna manera, sólo guardan interés para los verdaderos especialistas en la materia—, hasta los que indagan en el valor de esta producción artística en términos culturales amplios; son este último tipo de estudios los que, sin duda alguna, reciben la mirada más atenta por parte tanto del resto de disciplinas que componen la mayística como del público en general. Bien puede decirse que, en el contexto pragmático de la interpretación arqueológica, son los estudios de la imagen como elemento cultural los que hacen que el arte deje de ser del interés exclusivo de los historiadores del arte.

No cabe duda que la iconografía es uno de los discursos más poderosos de la historia del arte occidental. A través de su centramiento en categorías como significado y contenido, la iconografía ha supuesto una manera de explorar aspectos concretos de los objetos artísticos que bajo la órbita del formalismo habían conseguido poca consideración en la disciplina. Es quizá este semblante de la iconografía como método para la extracción de información de objetos aparentemente áfonos lo que la transforma en una herramienta de inmenso valor. Este es especialmente el caso cuando tratamos con la producción artística de las sociedades que han venido a catalogarse como «sociedades antiguas» o «antiguas civilizaciones» las categorías liminales que, ya desde los primeros momentos del evolucionismo, surgieran como nudo de enlace entre las peyorativamente consideradas «sociedades primitivas» y la magnificada cultura occidental. En este caso, la iconografía se transforma en una práctica académica cuyo objetivo es extraer *información* de algunos aspectos culturales que, según la mayoría de opiniones en arqueología, muestran poca o ninguna visibilidad en la aridez del registro arqueológico.

El estudio del arte maya no es ninguna excepción a esta regla: al margen de los análisis estrictamente iconográficos, la visión del arte maya como sistema cultural promete ofrecernos una visión más humana, menos «materialista», de la cultura maya. Por lo general, la iconografía aparece representada como una ventana conceptual a través de la cual podemos observar el contenido y los fundamentos de aspecto tan polifacéticos como su arcana cosmovisión, su pensamiento, ideología y/o religión —términos que, para muchos practicantes de la iconografía maya, tienden no sin peligro a inscribirse como sinónimos.

Sin embargo, una mirada detallada arroja ciertas sombras sobre tan entusiástico panorama. Quizá el más importante de ellos sea la falta de reflexión teórica y la carencia de autocrítica que impregna el campo en su conjunto. De hecho, desde la obra de Kubler (1969) no ha habido intento explícito de revisar la disciplina, ni cierta introspección que al menos dé cuenta de las metodologías, los objetivos, los procedimientos y los principios organizativos sobre los que la interpretación iconográfica se asienta. Este hecho resulta ser aún más que sorprendente si atendemos a ciertos desarrollos críticos que han tenido lugar en la teorías contemporáneas del arte, los cuales suponen, en muchos aspectos, un ataque directo o tangencial —o, al menos, una problematización— a muchos de los presupuestos y de las funciones de la interpretación iconográfica tradicional.

La visibilidad de los criterios teórico-metodológicos y su revisión crítica constante son, en nuestra opinión, fundamentales para el correcto funcionamiento de una disciplina. En caso contrario, se produce la ineludible naturalización de los métodos y las ideas aplicadas en la investigación: por este proceso, los resultados de un análisis determinado se muestran como neutrales e inevitables, como garantías de descubrimiento de la verdad y la realidad, negándose así la posibilidad de ofrecer nuevos criterios interpretativos que partan de fundamentos distin-

tos a los sancionados por la investigación tradicionalista. Este proceso de inmunización epistemológica provoca además que la crítica de los fundamentos y las metodologías que conforman la disciplina sea poco menos que imposible, ya que la falta de criterios explícitos se traduce en muchos casos en la imposibilidad de aplicar, con cierto grado de certeza, el vocabulario analítico necesario para la corrección de pautas epistemológicas específicas.

El estudio que se presenta en estas páginas debe considerarse como la presentación arbitraria de ciertas ideas que, aunque abstractas y provisionales, tienen como objetivo fundamental el abrir un espacio de discusión más teórico dentro del campo de la iconografía maya. Para ello hemos optado por analizar ciertos aspectos del método tal y como fue ideado por Panofsky, considerando algunos problemas que han surgido a través de su práctica y concepción en la iconografía occidental, y examinar algunos aspectos —de nuevo, definibles como arbitrarios— que se encuentran lejos de haber sido analizados satisfactoriamente en el campo de la iconografía maya. Este campo no es, como el propio término podría dar a entender, un espacio uniforme y coherente, sino que guarda en su seno una gran multiplicidad de tendencias, algunas marcadamente contradictorias. Es inevitable, pues, que nuestro análisis se lleve a cabo bajo criterios simplificadores. Por la misma razón, no hay nada más lejos de nuestra intención que la revisión total de esta serie de aproximaciones al estudio del arte maya, por lo que hemos llevado a cabo una labor de selección de autores y tendencias que, siempre bajo nuestro punto de vista, creemos más necesitados de una revisión crítica. Finalmente, la infinita variedad de temas que pueden englobarse bajo la rúbrica «iconografía maya» imposibilita también un análisis pormenorizado de todos y cada uno de ellos, por lo que nos centraremos en aquellos que nos han facilitado el análisis crítico comparativo con algunos de los problemas que han surgido en la iconografía occidental.

LA ICONOGRAFIA OCCIDENTAL: PAUTAS Y PROBLEMAS TEORICO-METODOLOGICOS

La iconografía surgió en la historia del arte occidental como un conjunto de principios teórico-metodológicos que, a la manera de una hermenéutica universal, debía posibilitar la extracción del significado de los objetos artísticos, para hacer de ellos documentos históricos. Aunque el estudio del simbolismo de la imagen se remonta en realidad al siglo XVI¹, su institucionalización académica se produce a

¹ Es en el Renacimiento cuando comienzan a aparecer estudios que versan sobre el significado de las imágenes, tomando por lo general la forma de diccionarios de símbolos. Entre ellos cabría destacar la obra de Cesare Ripa, *Iconologia*, publicada en 1593. El objetivo de la obra de Ripa era proveer información e indicaciones a artistas y patronos sobre las maneras correctas de representar distintos temas y alegorías dentro de la tradición clásica.

principios de este siglo, principalmente a través de la labor efectuada por Aby Warburg en el instituto londinense que llevó su nombre. De todos sus discípulos, fue Erwin Panofsky (1892-1968) quien acometió la empresa de popularizar, reformular y actualizar el estudio de la obra de arte en términos de significado. Sus conclusiones han quedado expuestas en la mayor parte de sus obras mayores, aunque fue ya en 1939 cuando Panofsky definió las características esenciales de su concepto de significado de las imágenes y sus planteamientos metodológicos básicos (citado como Panofsky 1955)².

Panofsky conceptualizó la existencia de tres niveles o estratos de significado en cualquier obra de arte dada. Estos tres niveles son el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico³. Cada uno de estos tres niveles es cognoscible de acuerdo con tres diferentes procedimientos metodológicos, específicos para cada nivel en particular. Existe, además, una clara y determinante jerarquía por la que los análisis han de llevarse a cabo del nivel más elemental —esto es, el pre-iconográfico— hasta el más complejo —el análisis iconológico⁴. Según Panofsky estos tres niveles de significado formaban en realidad un todo orgánico, separable tan sólo por razones pragmáticas (Panofsky 1955: 31-2).

El análisis pre-iconográfico tiene como objetivo principal la identificación y clasificación de los objetos y las situaciones que pertenecen a nuestra experiencia cotidiana. Se adquiere mediante nuestra *experiencia práctica* —es decir, de nuestra familiaridad con ellos—, ya que es sensible y permanece a nivel fenoménico. Este nivel abarca todo lo que podemos identificar como forma pura; es, como indicó Panofsky, el mundo de los motivos artísticos (Panofsky *op. cit.*: 28).

El análisis iconográfico consiste en la determinación de motivos, tanto aislados como en combinación, que pueden ser relacionados con temas: corresponde a la comprensión de las historias, alegorías o mitos que componen el contenido de la imagen. Mientras que el nivel pre-iconográfico es sensible, el iconográfico es inteligible: las historias, mitos y alegorías mostradas necesitan de un proceso de interpretación, identificación, reflexión y conocimiento lejos de los simples procesos de percepción de formas. Uno de los objetivos básicos del análisis icono-

² El ensayo introductorio a esta obra, denominado «Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art», fue más tarde reimpresso en una colección de ensayos que Panofsky denominó *Meaning in the Visual Arts*, con algunas leves modificaciones en cuanto a forma y contenido. Es esta última versión la utilizada como guía en el presente artículo.

³ En la práctica, los términos «iconografía» e «iconología» pueden llegar a ser intercambiables, prescindiéndose por tanto de la definición estricta de los niveles conceptualizados por Panofsky. Así, es común observar que bajo el término «iconografía» se incluyen estudios que, por su naturaleza, deberían de considerarse «iconológicos», y viceversa (véase Margolis 1965: 79-80). Esta es la actitud tomada por la gran mayoría de los mayístas, que engloban bajo el término «iconografía» todo el rango de significaciones que pueden extraerse de la imagen.

⁴ Según las propias palabras de Panofsky (*op. cit.*: 32) «...as the correct identification of motifs is the prerequisite of their correct iconographical analysis, so is the correct analysis of images, stories and allegories the prerequisite of their correct iconological interpretation».

gráfico es determinar los modos en que ciertos temas han sido representados histórica y espacialmente; su objetivo, por tanto, es el conocimiento de la esfera de los significados convencionales. Un prerequisite indispensable para la realización de un análisis iconográfico es el conocimiento de las fuentes literarias — sean éstas textuales u orales— para identificar los temas representados, a los que se presupone una fuerte dependencia de aquéllas.

El nivel iconológico es, en oposición a los niveles anteriores, *esencial*: con el análisis iconológico se pretende recuperar el significado intrínseco de una obra de arte a través del uso de «intuición sintética». Desde una perspectiva iconológica, la obra de arte es una síntesis: es la comprensión de «...*those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion —qualified by one personality and condensed into one work*» (*ibid.*: 30). La obra de arte pasa a ser considerada como un «síntoma cultural» de las «*essential tendencies of human mind....expressed by specific themes and concepts*» (*ibid.*: 39). Es por esta razón por la que la iconología se destina a la recuperación de aquellos significados que, muy a menudo, son inconscientes para el artista que ejecuta una obra (Bialostocki 1963).

La existencia de estos tres niveles de significado se asume como presente en cualquier imagen dada. No obstante, para no denigrar el contexto histórico en la búsqueda de todos y cada uno de estos tres niveles, Panofsky introdujo tres principios correctivos correspondientes a dichos niveles: para el nivel pre-iconográfico, el investigador debería estar familiarizado con la historia del estilo —esto es, la manera en la que, a lo largo de la historia, distintos objetos y situaciones han tomado distintas formas; el nivel iconográfico necesita de un conocimiento de la historia de los tipos —o, dicho de otra manera, del modo en el que los temas se han ido representando, bajo distintas condiciones históricas, a través de objetos y situaciones); por último, el análisis iconológico necesita de un conocimiento profundo de la historia cultural en general —para así determinar las maneras en las que históricamente se han representado las tendencias esenciales de la mente humana.

Aunque la exposición del método y su ejecución parecen constituirse como modelos de simplicidad, en realidad tanto el concepto de la existencia de tres niveles de significación en una obra de arte como sus procedimientos metodológicos asociados no están exentos de problemas. En parte, esto puede ser debido a que la obra de Panofsky resulta, hoy por hoy, difícil de evaluar con criterios objetivos (compárese, por ejemplo, Holly 1984 y Preziosi 1989). Muy probablemente, este obstáculo se debe a la falta de sofisticación terminológica evidente en los escritos de este gran crítico e historiador del arte. Por un lado, su obra se encuentra escrita en términos de gran accesibilidad para el público general, lo cual fue sin duda determinante para que sus ideas gozaran de tan gran popularidad dentro y fuera de la academia. Pero este mismo hecho ha impedido, sin embargo, traducir en muchas ocasiones parte de los razonamientos de Panofsky

en los términos utilizados generalmente por la crítica de arte contemporánea, cuyos trabajos sobre visualidad se llevan a cabo en términos esencialmente semióticos (Preziosi 1989: 112 y ss.); desde esta perspectiva, reconciliar las tendencias visibles en ciertas aproximaciones influenciadas por la semiótica con el vocabulario iconográfico es muchas veces una tarea arriesgada y no exenta de peligrosidad⁵.

Cuestiones retóricas aparte, la concepción iconográfica del significado en la imagen se enfrenta con una serie de problemas. Tomemos, por ejemplo, la propia consideración del método como un programa establecido en tres niveles, cuyo funcionamiento ideal implica una progresión desde el nivel más simple de significado —el pre-iconográfico— hasta el más complejo —esto es, el iconológico. Esta proposición se establece en principio sobre una argumentación coherente: difícilmente puede llegarse al conocimiento del «significado intrínseco» de una imagen si se desconocen los constituyentes semánticos mínimos de ésta. Sin embargo, en la práctica los límites entre los tres niveles se difuminan, siendo por lo general cierta preconcepción de significado por parte del iconografista la principal herramienta para llevar a cabo el análisis. Por ejemplo, es fácilmente comprensible que la separación no apriorística entre lo decorativo y lo significativo es prácticamente imposible si no se presupone una intención de significación por parte del autor de la imagen; de manera similar, dicha intención se encuentra también presente en el análisis iconográfico en sentido estricto: al menos en teoría, un mismo texto o fuente puede ser ilustrado de infinitas maneras, por lo que se hace necesaria una selección temática y textual por parte del interpretante (véase Gombrich 1972). Si bien esta necesidad de crear un significado apriorístico a la imagen no invalida necesariamente al método —al fin y al cabo, los principios correctivos que introdujo Panofsky están destinados precisamente a justificar este significado presupuesto—, sí hace necesaria una matización a la extendida creencia, construida con laboriosidad por la historia del arte tradicional, del iconografista como ente neutral, cuya tarea se dedica simplemente a la extracción del significado «objetivo» de las imágenes, y la necesidad de considerar esta labor interpretativa como una mediación en la que se tomen en consideración los significados *producidos* por el iconografista. Es, en realidad, esta falta de deferencia a la propia estructura hermenéutica del método lo que se ha tomado como crítica a Panofsky (véase Moxey 1986).

⁵ Panofsky concibió la iconografía como integrada dentro de un programa «humanístico» del conocimiento, programa que se aleja considerablemente de la aparentemente enrevesada jerga que caracteriza algunos estudios que poseen una fuerte base semiótica. Quizá fue esta la razón que impulsó a Panofsky a ignorar los trabajos llevados a cabo por el llamado «Círculo de Praga», y muy especialmente la obra de Mukarovsky (p.e. 1990), cuyo principal interés era el estudio del arte bajo perspectivas semiológicas. El estudio de las relaciones —o, si se quiere, de la falta de ellas— entre la iconografía y la semiótica constituye uno de los campos más intrigantes y necesarios para clarificar la cuestión del significado en el arte. Véase Damisch (1975), Hasenmueller (1978), Preziosi (1984) y Bal y Bryson (1991).

La propia consideración de la iconografía como método de carácter universalista es problemática, ya que los criterios metodológicos a emplear no muestran grandes dosis de elaboración. Pongamos como ejemplo el nivel más simple de análisis, el pre-iconográfico. Como ya vimos, es el análisis destinado al reconocimiento de los objetos y situaciones que se encuentran dentro de la esfera de nuestra experiencia cotidiana. Desde un punto de vista histórico, la tarea de identificar objetos gozando de la «experiencia práctica» como metodología puede llegar a ser problemática, puesto que gran parte de dichos objetos y situaciones pueden ser reconocidos desde unos criterios de experiencia situados ya en el pasado —y, por tanto, con pocos visos de familiaridad con ella. El problema se agudiza cuando el análisis pre-iconográfico se elabora en obras e imágenes producidas fuera de nuestro contexto cultural, ya que en este caso los objetos y situaciones representados se encuentran, por definición si se quiere, alejados de toda práctica y/o experiencia *nuestra*. En estos casos, el análisis pre-iconográfico puede llegar a resultar imposible de realizar, a no ser que el intérprete pueda llegar a ser capaz de aislar y comprender las características de composición de imágenes de un período o cultura dada (véase Hasenmueller 1978: 292 y ss.). Igualmente, la descomposición ideal de la imagen en unidades significativas mínimas presupone, por necesidad, cierto naturalismo en la representación. Objetos e imágenes no elaborados bajo esta perspectiva quedan, por tanto, excluidos del análisis pre-iconográfico (*ibid.*: 299, nota 8).

Con todo, las limitaciones más evidentes de la iconografía aparecen con la dependencia de las fuentes literarias en el nivel iconográfico en sentido estricto. Es obvio que el análisis resulta comprometedor si no existe este tipo de fuentes⁶. Es en este nivel de análisis donde se observa que la dependencia de la iconografía del arte del Renacimiento es demasiado grande⁷. Al naturalismo en la representación que garantiza el análisis pre-iconográfico, ha de añadirse la extremada dependencia que esta tradición artística mantuvo sobre las fuentes escritas, cuyos temas narrativos eran esencialmente literarios (Hasenmueller *op. cit.*: 290, 299, nota 8). En otras palabras, gran parte de la función de la producción artística de este período es la «ilustración» de alegorías, mitos e historias que componen la denominada «tradición clásica»⁸. Es, por lo tanto, más que factible que la dependencia de los textos para la creación de imágenes sea constitutiva de un período concreto de la historia del arte occidental. Como dice Hasenmueller (*op. cit.*: 299, nota 8), en iconografía «*The question of how art can 'mean' when it does not fit this model does not arise*».

La dependencia de las fuentes escritas y su fundamento en un período de ac-

⁶ En ciertos casos se han buscado alternativas al uso de fuentes escritas, como el análisis de agrupaciones de motivos. Véase más adelante el método empleado por George Kubler en la iconografía maya.

⁷ De hecho, Panofsky substituyó su estudio sobre iconografía como «An Introduction to the Art of the Renaissance» (véase Panofsky 1955).

⁸ Véase Baxandall (1972) para un análisis de la creación artística de este período y su contexto de producción, claramente conectado a la ascendencia de nuevas formas de riqueza, poder y organización política.

tividad pictórica concreta tiene como resultado una concepción particular del propio término «significado», que tendrá importantes efectos en la propia concepción epistemológica de la iconografía. En palabras de Damisch (1975: 31), «*iconography as a method is founded on the postulate that the artistic image (and indeed any relevant image) achieves a signifying articulation only within and because of the textual reference which passes through and eventually imprints itself into it*», lo cual reduce *de facto* el término significado a una mera referencia textual (*ibid.*). El significado iconográfico es, pues, un significado literario, la determinación de cuál fue el texto correcto para la creación de una determinada imagen (Damisch *op. cit.*: 30; Hasenmueller 1978: 294-295).

Esta reducción radical del concepto de significado a su referencia textual es paralela a una falta igualmente radical de consideración del significado de una obra o imagen en términos sociales —o, más específicamente, del arte como práctica social. En la obra y en el programa iconográfico de Panofsky no se consideran las condiciones sociales en las que el objeto artístico se produce y circula, ni el papel de ciertas instituciones sociales en fomentar la aparición y el mantenimiento de tradiciones artísticas específicas (Bordieu 1979: 1; Forster 1972: 466). No existe, en otras palabras, una consideración del concepto de poder como elemento constitutivo de la imagen (véase Bryson 1991).

Esta ausencia de las condiciones de producción del arte como práctica social se manifiestan de forma rigurosa en la conceptualización del nivel iconológico de Panofsky, que en la práctica ha quedado reducido al ofrecimiento de un ligero contexto histórico que la imagen supuestamente refleja (Koerner 1993: 33). El nivel puede considerarse en principio como una saludable llamada de atención a las tendencias interpretativas que podían considerar el significado literario de una obra —esto es, el propiamente iconográfico— como el último destino de análisis por parte de un intérprete. El problema, ya apuntado, es la falta de elaboración teórica del propio análisis iconológico en los escritos de Panofsky, que resulta en un programa que, aunque ambicioso y estimulante, es sorprendentemente vago (Zerner 1974: 188; véase Holly 1984: 158-193). Puede considerarse, por ejemplo, qué se entiende, en realidad, desde un punto de vista metodológico, por «intuición sintética», o cuál es, después de todo, el tratamiento que ha de darse a una obra de arte para ser vista como un «síntoma cultural». Tal y como sugiere Moxey (1986: 269), es probablemente el uso de giros retóricos como éstos —además de otros tan estimulantes como el de «significado intrínseco»— el que da autoridad a una concepción de significado tan elusiva como idealista.

EL ARTE COMO LENGUAJE

Como toda disciplina y método, la iconografía se sustenta sobre una serie de presunciones o principios organizativos, cuya función es precisamente crear un es-

pacio discursivo donde los propios planteamientos metodológicos, epistemológicos y ontológicos de la disciplina adquieran sentido y un cierto grado de coherencia. Como todo discurso, estos principios organizativos ayudan a crear la coherencia ostensible del propio objeto de estudio, creando a su vez una ideología de exclusión a través de la cual el objeto de análisis queda determinado por unos límites, más allá de los cuales el propio objeto no puede llegar a ser concebido. Por lo general, estos principios operan invisiblemente, aunque sus efectos son marcadamente materiales.

La iconografía se fundamenta en la noción de que los objetos artísticos tienen como función primaria la comunicación. Todo el proceso metodológico de la disciplina se centra en la creencia de que «...*the art object has a message in itself and that we may interrogate it so that it may speak to us*» (Preziosi 1989: 45). Esta concepción de la imagen como esencialmente comunicativa se centra en la noción del «arte como lenguaje», una metáfora explicativa cuyo argumento principal es que cuando se produce, consume y/o contempla una obra de arte tiene lugar un proceso comunicativo. Por lo general, en esta concepción la línea que separa el contenido informacional de un objeto y sus dimensiones comunicativas se difumina: mientras que el primero puede decirse que es una característica universal del objeto artístico, el segundo implica la pronunciación de un mensaje específico de manera deliberada y recibido y entendido por el que lo recibe (Cherry 1978).

Tal y como Preziosi sugiere⁹, la cualidad comunicativa de la imagen se establece por medio de metáforas por las que aquella es conceptualizada como homólogo a los procesos de comunicación que tienen lugar con el uso del lenguaje hablado. Mediante la aplicación de este tipo de metáfora la actividad estética se toma como una correlación no verbal del acto del habla, cuyos tres constituyentes primarios son el emisor (en la historia del arte, el artista), el mensaje (que sería el objeto artístico) y el receptor (esto es, el espectador). Estos tres constituyentes pueden ser conceptualizados en un campo metafórico de mayor alcance, gracias al cual el emisor puede tomar la forma de un determinado grupo social, una cultura o una nación, por citar algunos términos. Es necesario, siempre bajo el paradigma del «arte como lenguaje», que, tras este proceso de comunicación, exista un código subyacente que gobierne la producción de imágenes; de esta manera, el objeto artístico se contempla como la materialización individual de un ejemplo de *habla*, relegando al aparato disciplinar —esto es, a la propia iconografía— la comprensión y el análisis de la *lengua* subyacente. En otras palabras, el objeto es visto como homólogo al signo lingüístico, donde la fisicalidad objectual toma el valor del significante, mientras que es el asunto o contenido de la imagen lo que se toma como el significado.

La atención del iconografista se ha centrado primariamente en el estudio del supuesto «código» mediante la obliteración de la visualidad misma. En otras pa-

⁹ En este apartado basamos nuestra discusión en Preziosi (1989), en especial en los capítulos II y IV.

labras, se ha producido una reducción del significante plástico a una mera cuestión de tratamiento, o en algunos casos a una práctica erosión de éste (véase Damisch 1975). El significado queda, por tanto, relegado a un proceso mental, al igual que la lengua dentro del esquema semiológico saussuriano. Es esta misma concepción del significado como un proceso mental, que se refleja en la imagen o en la palabra, la que ha recibido una crítica devastadora a través de la deconstrucción de Jaques Derrida. Según este autor, la noción del pensamiento como precedente a su expresión es uno de los grandes mitos de la filosofía occidental, puesto que aquél sólo se produce en el momento de su inscripción¹⁰. Para las artes visuales, esta sugerencia derridiana implica que la concepción de un significado que predata su manifestación plástica es ilusoria, puesto que no existe un «significado» que preceda a su mediación material. Esta referencia a un significado —llámese a éste «ideología» o «pensamiento»— al que se presupone una existencia estable e independiente de la propia articulación visual, es un ejemplo claro de lo que en términos derridianos se conoce como *logocentrismo*, cuyos efectos más notorios son las interpretaciones de carácter mentalista e idealista que caracterizan gran parte de los proyectos iconográficos (véase Davis 1993).

Dentro de esta concepción del proceso comunicativo de la imagen, es el artista —esto es, el emisor— lo que constituye la piedra angular del modelo: cuando se habla del significado de una imagen dada, este significado, por lo general expuesto en singular, se refiere al significado intentado y creado por el artista/emisor. Sin la existencia de un espacio teórico donde un artista/autor manipula, consciente o inconscientemente, formas para expresar algo, no hay significado iconográfico que «descodificar». Esta *intencionalidad* es, por tanto, un punto de articulación donde se produce un cierre semiótico, que crea así la categoría necesaria para lograr conceptualizar una interpretación *correcta* del significado de la imagen.

Una de las consecuencias más llamativas de equiparar el significado iconográfico de una imagen con la intención de significar por parte del artista/autor, es la obliteración de la escena de análisis de la figura del receptor/espectador, que queda relegado a un papel pasivo en el proceso de producción de significados. Como los estudios de teoría de recepción han mostrado, esta posición es poco realista, en vista de los complejos procesos de acceso a los códigos y los significados¹¹. La falta de consideración del espectador como elemento activo en la producción de significa-

¹⁰ Lo que generalmente se denomina «deconstrucción» es un programa crítico-filosófico de gran envergadura cuya magnitud impide que sea tratado aquí con la profundidad que se merece. Como introducción a este programa, puede consultarse Norris (1982) o al propio Derrida (1982). En Davis (1993) se aplican principios deconstructivos que resultan de especial interés para la interpretación del arte mesoamericano.

¹¹ La «teoría de la recepción» es un campo de interpretación, principalmente en teoría literaria y en las artes visuales, que se encuentra lejos de estar unificado. Bien por medio de la aceptación de ciertos presupuestos de semiótica post-estructural, o bien por intentar ofrecer un marco más social a la interpretación de las artes, los teóricos de la recepción mantienen, con diferentes grados y tipos de argumentaciones, que un texto —o una imagen, o cualquier trabajo cultural—, no tiene un significado fijo y preciso, puesto que el

dos desemboca, en última instancia, en la creación de una pernicioso sinécdoque, por la cual la idea expresada por un artista/emisor —o un grupo cultural, o una nación, según el desarrollo y el uso de la metáfora— es tomada como un mensaje expresado, entendido y producido por el resto de la formación social.

La concepción del objeto artístico como portador de significado —siempre en singular— necesita de la consideración del propio objeto como una entidad semiótica cerrada y autónoma que contiene el «mensaje» que el iconografista debe extraer. Esta concepción del objeto artístico como poseedor de *un* significado es una construcción occidental, estrechamente imbricada en los procesos de desarrollo de la economía capitalista, que censura el hecho de que los significados de los objetos varían histórica y socialmente (véase Appadurai 1986, Baudrillard 1981). Mediante esta particular concepción iconográfica del objeto físico, se asigna un papel terminal al objeto artístico en la vida de una cultura, ya que se asume que no hay modificación del significado tras la creación de una imagen dada (Moxey 1986: 271).

LA ICONOGRAFIA EN LOS ESTUDIOS MAYAS

Desde un punto de vista académico, los preceptos iconográficos fueron introducidos en los estudios mayas por George Kubler, un historiador del arte de reconocido prestigio, cuando en 1969 publicó su ya clásico *Studies in Classic Maya Iconography*. La obra supuso un intento de tratar el arte maya sistemáticamente en términos de significado y de introducir la terminología acuñada por Pannofsky en los estudios mayas. Además de su valor como punto de partida para los estudios iconográficos posteriores, la obra de Kubler es la única que, hasta la fecha, se ha ocupado de ofrecer cierta estructuración metodológica en la disciplina, lo cual muestra el grado de falta de preocupación por materias teóricas que prevalece hoy en día en el campo.

Studies in Classic Maya Iconography sirvió para delimitar y definir los pormenores del análisis iconográfico en sentido estricto cuando se aplicaba en tradiciones artísticas como la maya, en la cual el uso de textos escritos como herramienta metodológica no ofrecía suficientes garantías (véase más adelante). En el caso maya, diferencias cuantitativas y cualitativas en cuanto al soporte textual hicieron necesaria una readaptación de los principios iconográficos. Mientras que para ciertos períodos del arte occidental el iconografista dispone de textos filosóficos, religiosos, históricos y, especialmente, de tratados que versan sobre la propia composición de imágenes, los textos asequibles para el iconografista que trabaja en el arte maya mani-

significado se produce siempre por el espectador/lector en el acto de recepción. El mismo hecho de mirar o leer es siempre un proceso reinterpretativo, desde la perspectiva particular del lector/espectador. Para mayor información sobre la teoría de la recepción, puede consultarse Bal y Bryson 1991: 186 y ss.; Eagleton 1983: 74-88 y Wolff 1981: capítulo V).

fiestan una naturaleza marcadamente distinta. Estos textos, siguiendo una categorización propuesta por Berlo (1983) para los textos mesoamericanos, conforman dos clases fundamentales: *textos discretos* y *textos conjuntos*¹².

Los textos discretos son aquellos que se encuentran alejados temporal y espacialmente del objeto de estudio —en este caso, la cultura maya clásica. Por lo general, los textos discretos puede ser divididos en dos tipos de fuentes: las fuentes etnohistóricas y las fuentes etnográficas. El uso de ambos tipos textuales — especialmente los etnohistóricos— ha sido una constante en la investigación iconográfica mesoamericana, especialmente en el centro de México (véase Nicholson 1976). En el área maya, su uso ha sido irregular y hoy en día ha sido desplazado por el avance del desciframiento de los textos glíficos, que conforman el texto conjunto por excelencia para la interpretación iconográfica actual (véase más adelante). No obstante, el uso de textos discretos continúa estando vigente, aún su alejamiento de la cultura maya clásica (véase, por ejemplo, Coe 1973; Taube 1992).

En el uso de textos discretos para la interpretación iconográfica parece establecerse una jerarquía según el rango otorgado de «mayanidad» a dichos textos — y por «mayanidad» se ha de entender la capacidad supuesta para su aplicabilidad a la interpretación de la cultura maya clásica. El abanico temático que cubren estos textos es extraordinario: desde escritos de temática religiosa, a través de los cuales algunos autores descubren lo que creen ser los «fundamentos de la cosmovisión maya», hasta los análisis etnográficos de rituales realizados por grupos mayas contemporáneos, los cuales se toman como los elementos supervivientes de ritos cuyo origen se encontraría en el período clásico. Pero de ninguna manera estas fuentes incluyen, al contrario que en otros períodos de la historia del arte occidental, tratados que describan los fundamentos y pormenores de la fabricación de imágenes entre los mayas o, en su defecto, una teoría indígena del arte y la representación visual. La información que ofrecen los textos discretos para el análisis del arte clásico es, a lo sumo, tangencial, y su utilidad parece responder a una doble presuposición que, aunque se encuentra lejos de ser novedosa, goza de gran éxito en la mayística actual: una, que mesoamérica es un área cultural unificada. Este hecho ignora que mesoamérica es una entidad cultural occidental que, como tal, fue unificada por Paul Kirchhoff en 1943 y que, por tanto, no tiene por qué tener valor real más que como recurso heurístico o, si se prefiere, como marco de referencia (véase J. Graham 1981 y M. Graham 1993). Dos, que la cultura maya es eminentemente conservadora —y que, por tanto, las similitudes formales deben de corresponder con similitudes de significado. Este ruego por el conservadurismo de

¹² Textos discretos y textos conjuntos son la traducción de *discrete texts* y *conjoined texts* ofrecida por Berlo en su propuesta original. En realidad, esta autora incluye una tercera categoría, la de *embedded texts*, en los que «...meaning that we normally associate with verbal or literary sources is part of the images itself; the art functions both as image and as partial text» (Berlo *op. cit.*: 2). Ya que esta categoría textual no es relevante para nuestra discusión, hemos reducido la clasificación tripartita original ofrecida por esta investigadora a dos únicas categorías.

la cultura maya, fundamental y necesario para establecer criterios comparativos, elude las consecuencias del trauma cultural y las estrategias de resistencia que, como componentes históricos, han debido tener lugar en el área desde hace al menos cinco siglos; si bien es cierto que muchos de los rasgos observados en las comunidades indígenas de hoy pueden tener su origen en el pasado prehispánico, su análisis en términos de continuidad resulta problemático una vez que se introduce en el esquema el concepto de agencia social. En lugar de utilizar los datos etnográficos como marco heurístico, los defensores de la cultura maya como *continuum* basan su análisis, casi por definición, sobre presencias y similitudes, sin considerar como significativas la disimilaridad y las ausencias del propio registro histórico (véase, por ejemplo, Freidel *et al.* 1993). Cuando el objeto de análisis es el arte —como es, en este trabajo, el caso— quizá la atención debería centrarse en datos cuantificables objetivamente —como, por ejemplo, la manifiesta disminución progresiva de la producción escultórica desde inicios del post-clásico: una vez que se asigna el valor de práctica social a la producción artística, uno no puede menos que sensibilizarse ante el cambio cultural que debió significar la desaparición de esta práctica, máxime si se toma el arte y la representación artística como elemento activo de un proceso social. Eliminar el *locus* material donde se produce la significación en aras de un concepto de cultura que roza lo superorgánico reduce el registro empírico artístico a una mera ilustración, en lugar de tratarlo como un saludable punto de articulación para generar y contrastar hipótesis y teorías.

En términos estrictamente iconográficos, el uso de textos discretos exige la consideración del problema de la disyunción entre forma y significado, definido por Panofsky para el arte occidental y retomado por Kubler para su aplicación en el área maya (Kubler 1969: 8-9). La posibilidad de que dicho proceso disyuntivo se produjera en mesoamérica entre —principalmente— los períodos clásico y post-clásico cuestiona seriamente el uso de fuentes discretas para los análisis iconográficos mayas, puesto que la similitud formal no tienen necesariamente que implicar similitud en la esfera del contenido. Bien puede argumentarse, en efecto, que es necesario demostrar que la disyunción tuvo efectivamente lugar en mesoamérica, para así proceder con los criterios metodológicos necesarios para intentar solventar este problema. No obstante, el precepto ideal bien podría ser el propuesto por Grieder, cuando manifiesta que el concepto de disyunción, «*rather than denying us access to ancient meanings, it clarifies the method by which they may be studied*» (1975: 853, citado en Berlo *op. cit.*: 6). La disyunción, pues, debería de tomarse como un criterio metodológico destinado a calibrar y temperar los excesos a los que las interpretaciones entusiastas parecen llevarnos.

La segunda gran categoría de textos apropiados para la iconografía maya es, como ya se ha indicado, la de los textos conjuntos: en realidad, bajo este término se esconden los textos glíficos que acompañan virtualmente la práctica totalidad de las imágenes mayas que se han conservado hasta hoy. Dado que en el año de la publicación de la referida obra de Kubler el conocimiento semántico de las ins-

cripciones era bastante precario, su inclusión como herramienta metodológica para el análisis iconográfico de la imagen maya era, para este autor, problemática. Kubler, por tanto, privilegió la imagen sobre la escritura en cuanto a contenido informacional; en sus propias palabras, «*The informational content of the pictures far exceeds that of the glyphs. The glyphs convey non-pictorial information, and they appear to supplement rather than to paraphrase the content of the picture*» (Kubler 1969: 4). Por esta razón, Kubler propuso el análisis de agrupamiento de motivos como clave para la detección de temas, aplicando así un método que dos años antes este autor había publicado para el análisis iconográfico del arte de Teotihuacan (Kubler 1967; véase Kubler 1969: 3-4). Sin embargo, los avances que la epigrafía ha llevado a cabo en el desciframiento de estos textos han provocado que sean éstos los que, efectivamente, se hayan convertido en la principal herramienta metodológica para los análisis iconográficos actuales, otorgando al estrato textual el papel predominante en la interpretación. Así, invirtiendo el razonamiento de Kubler y más en línea con los estudios iconográficos tradicionales en occidente, algunos autores concluyen que «*Fundamentally, the imagery of Maya art portrays the text in explicit terms*» (Schele y Miller 1986: 15). Otros autores, sin embargo, han mostrado reticencias a esta dependencia de la imagen creada a través del texto y han sugerido prestar mayor atención al contexto donde se dispone la imagen (véase, por ejemplo, A. Miller 1983, 1989). El mantenimiento de la posición clásica resulta en la endémica reducción del término significado a una referencia textual tan característica de la iconografía occidental tradicional; como resultado, el énfasis del término significado recae, al igual que en los estudios de arte de occidente, sobre la intención del artista/emisor, lo cual acareará importantes consecuencias en la interpretación del arte maya en términos sociales.

UN CUENTO DE ASTROLOGIA: LA INTERPRETACION SOCIAL DEL ARTE MAYA

El paradigma del «arte como lenguaje» es, al igual que en los estudios de iconografía occidental, uno de los principios organizativos básicos que parecen dar sentido a la iconografía maya. La idea básica que se hace explícita radica en el valor comunicativo que se le otorga al arte maya.

Esta información puede considerarse bajo dos aspectos: uno, fiel a los preceptos iconográficos, es lo que podría denominarse como la comunicación que el objeto establece con nosotros; es la habilidad del iconografista en localizar y extraer el mensaje correcto, que se encuentra imbuído en el objeto artístico. La metáfora se establece, por lo general, bajo el concepto de habla. Por ejemplo, se dice que «*...art objects, as primary documents, speak as clearly as the written word about the ideals and cultural systems of a society*» (Tate 1992: xi). Otros términos, más sensibles quizá al carácter de cultura arqueológica de los mayas clásicos,

sicos, manifiestan que «...*the dead speak through their art and architecture: their material culture was encoded with information about the nature of the world and the history of man*» (Schele y Miller 1986: 305). La actividad del iconografista, al cual no se le reconoce su papel de mediador, es reconocida como un modelo de *transparencia*. Para Reents-Budget, por ejemplo, el arte maya «...*is a conceptual window through which we can glimpse the belief systems of these precolumbian people*» (1989: 189). Es obvio que aquí nos encontramos con un planteamiento logocéntrico que, tal y como hemos definido anteriormente, crea su objeto de estudio como el conocimiento de un «sistema conceptual» o «cosmovisión» que aparece, sin mediación alguna, desde la supuesta mente de un autor o colectividad hasta el investigador actual. Como veremos seguidamente, esta concepción logocéntrica de la naturaleza de la representación tendrá importantes efectos en la visión que de la sociedad maya nos ofrecen los estudios iconográficos en sentido amplio.

El segundo aspecto comunicativo del arte maya puede establecerse en lo que podríamos denominar la función del arte maya en su propio contexto social. Para Schele y Miller,

«Since art had to communicate cultural information, it was restricted to symbolism and imagery whose meanings were shared by members of the maya community...The symbolism of maya art identified the role of individuals in their immediate context, as well as in relationship to the larger Maya world and to the Maya cosmos. The proper order of society, the role of the king, commoners and nobles alike, was expressed in permanent and public form through art» (Schele y Miller 1986: 41).

La definición de esa información cultural en términos más específicos es, sin embargo, más compleja. Por lo general, los iconografistas contemplan su tarea como la extracción de lo que denominaríamos el «sistema conceptual», el «pensamiento», la «cosmovisión» y/o la «ideología» maya. Este conjunto de términos, tomados como el significante de un complejo grupo de metáforas utilizadas generalmente por los iconografistas, aparecen generalmente sin definir, por lo que, en última instancia, quedan tratados como sinónimos. Si algo tienen en común es su carácter logocéntrico. En palabras de Davis,

«an archaeologist takes the phenomena of writing — script as such, but also artifacts and images— as re-presentations, ex-pressions, or trans-scriptions of inaccessible mental phenomena like culture and ideology...even though, as we well know, culture and ideology seem to remain elusive intangibles in these accounts» (1993: 262).

Esta intangibilidad se manifiesta, no obstante, como un programa interpretativo marcadamente *apolítico*. Mediante la inclusión de términos como «cosmo-

visión» e «ideología» dentro del mismo campo semántico, los iconografistas están creando la ilusión de analizar una tradición artística en la que el elemento del poder se encuentra fuera del proceso de la fabricación de imágenes. Esta falta de consideración de la naturaleza política del arte maya se hace patente cuando, por ejemplo, consideramos el término «ideología» y su aplicación y uso por parte de la mayística, esta vez en general. Aunque «ideología» es un término polisémico por naturaleza —por lo cual no es posible, evidentemente, garantizar el uso «correcto» de la palabra— bien puede decirse que, dentro del abanico de términos generalmente al uso en teoría social (véase Eagleton 1991), pueden establecerse dos grandes grupos de concepciones de «ideología»: en primer lugar, los análisis que toman el término como sinónimo de cosmovisión o sistema de pensamiento y, en segundo lugar, las concepciones que, desde distintos ángulos, inciden en que la ideología funciona para enmascarar una situación de desigualdad. La opción tomada por los mayistas es, evidentemente, la primera. Por ejemplo, según Sharer y Ashmore «*Ideological systems are the means by which human societies codify beliefs about both the natural and supernatural worlds*» (1992: 462). De esta manera, queda fuera del marco analítico la cuestión del carácter opresivo o falsificador de la representación (véase Mitchell 1986).

La consecuencia del uso del concepto «neutral» de ideología desde un punto de vista iconográfico es la amplificación de los significados extraídos a todo el conjunto de la formación social maya. Aunque la mayoría de los mayistas reconocen que la producción artística se encontraba en manos de una élite social, algunos iconografistas insisten hasta la perplejidad en que el «mensaje» extraíble de las imágenes mayas es compartido por todos los niveles sociales sin distinción. Por lo general, esta posición se manifiesta a través de un argumento funcional: por ejemplo, en Schele y Miller (1986: 41) encontramos que «...*since art communicated the message of the king to his subjects, the artist was confined to producing works that affirmed a shared reality*» (p. 41)¹³. Esta afirmación lleva implícita un criterio de desigualdad social que haría más recomendable la aplicación del segundo grupo de nociones de ideología referidos anteriormente, ya que éstos permiten al menos la creación de un espacio teórico en el cual se puede conceptualizar, como se ha apuntado ya, el concepto de representación como elemento integrante en la reificación de procesos de desigualdad. Nada más lejos, sin embargo, de la realidad: aunque es bien sabido que el arte monumental maya muestra una obsesión temática por la representación de individuos y acciones que sólo pueden calificarse de elitistas, los iconografistas continúan repitiendo, al modo de reiteración litúrgica,

¹³ Esta noción del arte maya como un reflejo del «pensamiento» grupal convive, un tanto sorprendentemente, con una noción más política del arte, formada especialmente bajo criterios funcionales: se trata del *arte como propaganda*. En este sentido, se reconoce que el arte es una creación de élite, cuya función es la de inculcar un mensaje al resto de los grupos sociales (véase, por ejemplo, Schele y Miller 1986: 41). Sin embargo, no se exploran las consecuencias pragmáticas de este hecho, prefiriéndose en última instancia el refugio del arte maya como expresión de los conceptos fundamentales compartidos por todos los niveles sociales.

que en el significado del arte maya aparecen imbricados todos los grupos sociales sin excepción. En palabras de Tate, «*The common people are not very evident in Maya monumental art nor in the archaeology. Nevertheless, their customs —the way of the ancestors— are the ones from which the monumental imagery springs. Those who planted corn and made tamales built the ceremonial centers and shared the dreams of the community elite*» (Tate 1992: 18).

La insistencia en considerar el arte maya como un espacio compartido por todos los miembros de una formación social es contemplada desde una perspectiva más sofisticada por Freidel, que manifiesta: «*I conceive of ancient maya ideology as the interconnected, fundamental ideas held by elite and commoners alike about the order of the cosmos and everything it contains...Maya ideology, then, was a collective enterprise involving nobility, crafts people, peasants, the spectrum of society. The reason for this commonalty and the redundant, replicative nature of ideological action at different levels of the Maya hierarchy is that the ideology was (and essentially remains) shamanic*» (Freidel 1992: 116).

En este párrafo se muestran de relieve las contradicciones y ambigüedades inherentes en la concepción de la ideología como unificado a la que nos estamos refiriendo. En las palabras de Freidel es difícil determinar si su concepción se refiere a que toda la ideología en el área maya estaba compartida por todos los miembros constituyentes de la formación social, que es la opinión que parece prevalecer entre el resto de los mayistas, o si, por el contrario, su labor como investigador se centra en los estratos ideológicos que son compartidos, pero que, por definición entonces, conviven con otras formas ideológicas autónomas. Esta segunda concepción estaría más de acuerdo con la consideración de *ideologías plurales* que, especialmente a través de la obra de Gramsci y Foucault, se toman en teoría social contemporánea como fundamentales para la descripción de una simple formación social (véase Eagleton, 1991, Thompson 1984). De ser éste el caso, queda pendiente entonces una mayor sensibilización hacia el uso indiscriminado de la generalización, y una mejor definición de los límites del objeto de análisis en cuestión.

CONCLUSION

En las páginas precedentes hemos realizado una investigación sobre algunos de los métodos y fundamentos característicos de la iconografía occidental, con el objeto de establecer un punto de partida para un análisis crítico de las tendencias interpretativas que se dan en la actualidad en el arte maya. Como ya apuntábamos en la introducción, la falta de reflexión teórica en este campo nos ha llevado a iniciar un movimiento de acercamiento a la teoría del arte occidental, donde muchos de los procedimientos y principios organizativos básicos de la iconografía han sido puestos en cuestión.

Debería quedar claro, no obstante, que el uso de la iconografía occidental

como base hermenéutica de este trabajo lo ha sido únicamente desde una perspectiva heurística, como plataforma desde la cual podamos iniciar un proceso de autocrítica en los estudios de arte maya. No ha sido nuestra intención manifestar que los problemas y las peculiaridades que observamos en nuestra visión de la cultura maya a través de su arte sean privilegio exclusivo de los iconografistas. Semejante proposición sería un error, puesto que no tomaría en cuenta que la iconografía maya se encuentra dentro de un campo discursivo más amplio, en el que la mayística general y la arqueología como disciplina someten a sus parcelas más reducidas —como la propia interpretación del arte— dentro de los confines de ciertos marcos de referencia interpretativos.

Desde esta perspectiva, pues, sería un equívoco asumir que la insistencia de ciertos iconografistas por asignar un valor apolítico y monodireccional al término ideología es una consecuencia de la falta de interés que la iconografía occidental ha mostrado por los procesos de recepción artística. Si bien podemos atribuir cierta responsabilidad a los historidores del arte por no prestar atención a otros desarrollos paralelos que tienen lugar en la teoría del arte general, no cabe duda que la interpretación iconográfica del arte maya se ajusta a una serie de preguntas generales lanzadas, en este caso, por la mayística en general. Y ésta, con sus propios principios organizativos y como matriz disciplinar, indudablemente provee el campo predeterminado para acoger un tipo específico de respuestas.

No deja de ser turbador —y, por tanto, debería incitar a la reflexión— que a veces la mayística muestre tan poca sensibilidad hacia las implicaciones en el mundo real de algunas de las hipótesis que manejamos para la interpretación del pasado. Sirva como ejemplo la insistencia con la que últimamente se enfatiza el contenido del arte maya como muestra de la proyección de ideas e ideologías comunales; para los estudiosos de la antropología del arte —estigmatizada como está bajo la funesta rúbrica de «arte primitivo»—, dicho énfasis ha servido no como descripción objetiva, sino como un fragmento de discurso por el que se han establecido las fronteras etnocéntricas entre el arte occidental —expresión de individualidades geniales donde las haya— y el arte de otras culturas —cuya expresión no puede ser otra cosa que, de acuerdo con esta línea de razonamiento, colectiva (véase Price 1989: 46, 60 y ss.). Es esta demarcación entre objetividad y subjetividad, representación y realidad, el espacio que debería de mostrarse omnipresente en todos nuestros razonamientos sobre la interpretación del arte maya. No deja de ser significativamente irónico que tenga que ser un historiador del arte occidental —y, por tanto, fuera de los límites feudales de la mayística— el que tenga que expresar las ideas que se han constituido como matriz estructural de este trabajo. Para Elkins (1994: 113), «*Without the archaeological detail, mesoamerica becomes speculation; but without cultural self-awareness, it becomes the unnoticed projection of our own ideas*». Es esta conciencia de la proyección de nuestras propias ideas al pasado lo que puede considerarse como el más importante desafío para realizar un verdadero estudio de las relaciones entre el arte maya, su significado e ideología.

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, A. (Ed.) (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press. Cambridge.
- BAL, M. y N. BRYSON (1991). Semiotics and Art History. *Art Bulletin* 73(2): 174- 208.
- BAUDRILLARD, J. (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Telos Press. Saint Louis.
- BAXANDALL, M. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press. Oxford.
- BERLO, J. C. (1983). Conceptual Categories for the Study of Texts and Images in Mesoamerica. En *Proceedings of the 44th Congress of Americanists*. Text and Image in Pre-Columbian Art. Ed. N. Hammond, pp. 1-39. BAR International Series 180. Oxford.
- BIALOSTOCKI, J. (1963). Iconography and Iconology. *Encyclopedia of World Art*. Vol. VII: 769-81. Nueva York.
- BORDIEU, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press. Cambridge.
- BRYSON, N. (1991). Semiology and Visual Interpretation. En *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Eds. N. Bryson, M. Holly y K. Moxey, pp. 61-73. Harper Collins Publishers. Nueva York.
- CHERRY, C. (1978). *On Human Communication*. Cambridge University Press. Cambridge.
- COE, M. (1973). *The Maya Scribe and His World*. The Grolier Club. Nueva York.
- DAMISCH, H. (1975). Semiotics and Iconography. En *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Ed. T. A. Sebeok, pp. 27-36. Peter de Ridder Press. Lisse.
- DAVIS, W. (1993). Writing Culture in Prehistoric Central America. En *Reinterpreting Prehistory of Central America*. Ed. M. Graham, pp. 253-276. University of Colorado Press. Niwot.
- DERRIDA, J. (1982). *Positions*. University of Chicago Press. Chicago.
- EAGLETON, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- (1991). *Ideology: An Introduction*. Verso. Londres.
- ELKINS, J. (1994). The Question of the Body in Mesoamerican Art. *Res: Anthropology and Aesthetics* 26: 113-124.
- FREIDEL, D. (1992). The Trees of Life: Ahau as Idea and Artifact in Classic Lowland Maya Civilization. En *Ideology and Pre-Columbian Civilizations*. Eds. A. Demarest y G. Conrad, pp. 115-133. School of American Research. Santa Fe.
- FREIDEL, D., L. SCHELE y J. PARKER (1993). *Maya Cosmos: Three Hundred Years on the Shaman's Path*. William Morrow & Co. New York.
- FORSTER, K. (1972). Critical History of Art, or Transfiguration of Values?. *New Literary History* 3: 459-470.
- GOMBRICH, S. E. (1972). Aims and Limits of Iconology. *Symbolic Images*, pp. 1-25. University of Chicago Press. Chicago.
- GRAHAM, J. A. (Ed.) (1981). *Ancient Mesoamerica: Selected Readings*. Peek Publications. Palo Alto.
- GRAHAM, M. M. (1993). Displacing the Center: Constructing Prehistory in Central America. En *Reinterpreting Prehistory of Central America*. Ed. M. Graham, pp. 1-38. University of Colorado Press. Niwot.

- GRIEDER, T. (1975). The Interpretation of Ancient Symbols. *American Anthropologist* 77: 849-855.
- HASENMUELLER, C. (1978). Panofsky, Iconography, and Semiotics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36: 289-301.
- HOLLY, M. A. (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press. Ithaca.
- KOERNER, J. L. (1993). The Shock of the View (Book Review of «Perspective as Symbolic Form», by Erwin Panofsky). *The New Republic* April 26: 32-38.
- KUBLER, G. (1967). *The Iconography of the Art of Teotihuacán*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 4. Dumbarton Oaks. Washington D. C.
- (1969). *Studies in Classic Maya Iconography*. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences, Vol. XVIII. New Haven.
- MARGOLIS, J. (1965). *The Language of Art and Art Criticism*. Detroit.
- MILLER, A. (1983). Image and Text in Pre-Hispanic Art: Apples and Oranges. En *Proceedings of the 44th Congress of Americanists*. Text and Image in Pre-Columbian Art. Ed. N. Hammond, pp. 41-54. BAR International Series 180. Oxford.
- (1989). Comparing Maya Image and Text. En *Word and Image in Classic Maya Culture: Explorations in Language, Writing, and Representation*. Eds. W. F. Hanks y D. S. Rice, pp. 189-197. University of Utah Press. Salt Lake City.
- MITCHELL, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago University Press. Chicago.
- MOXEY, K. (1986). Panofsky's Concept of «Iconology» and the problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History* 17: 265-74.
- MUKAROVSKY, J. (1990). Art as Semiological Fact. En *Calligram: Essays in New Art History from France*. Ed. N. Bryson. Cambridge University Press. Cambridge.
- NICHOLSON, H. B. (1976). Preclasssic Mesoamerican Iconography from the Perspective of the Postclassic: Problems in Interpretational Analysis. En *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*. Ed. H. B. Nicholson, pp. 159-175. Center for Latin American Studies. University of California at Los Angeles Press.
- NORRIS, C. (1982). *Deconstruction: Theory and Practice*. Routledge. Londres.
- PANOFSKY, E. (1955). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. En *Meaning in the Visual Arts*, pp. 29-54. The University of Chicago Press. Chicago.
- PREZIOSI, D. (1984). Subjects + Objects: The Current State of Visual Semiotics. En *New Directions in Linguistics and Semiotics*. Ed. James Copeland, pp. 179-205. Rice University Studies. Houston.
- (1989). *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. Yale University Press. New Haven.
- PRICE, S. (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. University of Chicago Press. Chicago.
- REENTS-BUDGET, D. (1989). Narrative in Classic Maya Art. En *Word and Image in Classic Maya Culture: Explorations in Language, Writing, and Representation*. Eds. W. F. Hanks y D. S. Rice, pp. 189-197. University of Utah Press. Salt Lake City.
- SCHLE, L. y M. MILLER (1986). *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. The Kimbell Art Museum. Forth Worth.
- TATE, C. (1992). *Yaxchilán: The Design of a Maya Ceremonial City*. University of Texas Press. Austin.

- TAUBE, K. (1992). *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Dumbarton Oaks. Washington D. C.
- THOMPSON, J. B. (1984). *Studies in the Theory of Ideology*. University of California Press. Berkeley.
- WOLFF, J. (1981). *Aesthetics and the Sociology of Art*. University of Michigan Press. Ann Arbor.
- ZERNER, H. (1974). L'Art. En *Faire de l'histoire: Nouveaux problèmes*. Vol. II. Eds. J. LeGoff y P. Nora, pp. 186-96. Gallimard. Paris.