

# *Sistemas gráficos discursivos y transmisión de significados en las culturas Maya y Wari*

---

BLASCO DRAGUN Estefanía / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – bla.des@tutamail.com.ar

MARON, Natividad / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – leninadaltrey@yahoo.com.ar

---

*Eje: perspectivas teórico-metodológicas en la historia del arte  
y su relación con otras disciplinas humanísticas*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

*Palabras clave: Mesoamérica – Andes – Aglutinación – Repetición – Ordenamiento –  
Discurso gráfico.*

## **Resumen**

En el presente trabajo nos proponemos pensar distintas formas de transmisión de mensajes en la América antigua. Tomando los casos de la escritura maya en dinteles, estelas y cerámica, así como de la arquitectura y textilera wari, postulamos que los mismos pueden ser considerados sistemas gráficos discursivos, sistemas que —para funcionar efectivamente como transmisores de sentidos— poseen tres características específicas: la repetición, la aglutinación y el ordenamiento.

## **Introducción**

En las últimas décadas, los estudios acerca de los modos de comunicación y transmisión de significados en las culturas de América antigua han recibido un fuerte impulso por las discusiones que se han dado acerca de la definición y el rol de distintas formas de grafía y su intervencionalidad con las prácticas, creencias y formas de organización de los grupos humanos del continente. Los aportes más recientes, que abordan las formas de comunicación y transmisión de mensajes de los pueblos mesoamericanos y andinos de forma conjunta<sup>1</sup> han encauzado sus vías a buscar conceptos que enmarquen las

---

<sup>1</sup> Cfr. Hill Boone y Urton, 2011; Hill Boone y Mignolo, 1994. Para casos específicos por área, véase: Burdick, 2010; Cereceda, 2010; Englehardt, 2013; Garcés y Sánchez, 2014; Gentile, 2010; Jackson, 2013; Paz Esquerre, 2015; Quilter y Urton, 2002; Salomon, 2013; Silverman, 2011; Stone y Zender, 2011; Brokaw, 2010; Hyland, 2017.

producciones originarias que no son susceptibles de ser definidas con nociones rígidas y forzadas.<sup>2</sup> Aun así, el campo de las investigaciones sigue oscilando entre la dicotomía escrito-oral, los análisis de las producciones en relación con los contextos de uso, el significado de los mensajes y la cuestión de la materialidad, poniendo en juego nociones modernas que muchas veces resultan artificiosas al ser aplicadas en culturas específicas como las americanas; a su vez, se tiende a entender a un acotado corpus de producciones en términos comunicativos. Lo antedicho conlleva en su germen un problema de punto de vista: analizar las producciones «desde afuera» hace que se las compartimente y restrinja, y que se fuercen los conceptos para la interpretación.

De esto se desprende la necesidad de un cambio de mirada que abra el campo para repensar las formas comunicacionales que se vienen analizando, para incluir otras producciones que son fehacientemente transmisoras de sentidos y que no han sido tenidas en cuenta; una nueva mirada que busque definiciones acordes a las mismas. Creemos que es necesario profundizar en rasgos compartidos entre los sistemas de representación de la América antigua, por eso nos proponemos indagar las características formales que se presentan en estas representaciones y las posibles significaciones que podrían comportar en los contextos culturales elegidos, siendo analizadas como sistemas gráficos discursivos. Este concepto, consideramos, nos permite entender relaciones entre formas discursivas de distinto tipo que se constituyen como discursos que sostienen sentidos. Las preguntas eje que se suceden de esta noción nos llevan a pensar: ¿qué forma de estructuración poseen estos sistemas? ¿cómo se construye el sentido formalmente? Buscaremos pensar en las formas de transmisión de mensajes que pueden ser consideradas bajo esta luz, partiendo de la hipótesis de que las culturas antiguas americanas desarrollaron sistemas gráficos discursivos que muestran un modo de funcionamiento basado en la repetición, la aglutinación y el ordenamiento para el reforzamiento y la transmisión de significados. Con este objetivo, definiremos las tres características anunciadas desde un cruce interdisciplinario entre la lingüística, la antropología y la teoría de la imagen, para luego ver ejemplos específicos en las manifestaciones materiales de las culturas Maya y Wari, las cuales se desarrollaron en las regiones de Mesoamérica y los Andes Centrales

---

<sup>2</sup> Uno de estos conceptos es el de semasiografía, que comprende aquellos códigos visuales que, sin ser puramente texto ni puramente imagen, vehiculizan información relativamente específica a través de formas codificadas o convencionalizadas. Estos sistemas están organizados a través de principios de ordenamiento no fonéticos y la producción de sentido deriva de las relaciones espaciales y performativas entre sus elementos constituyentes, siendo ejemplos las pictografías y los jeroglíficos, entre otros (Jackson, 2013). Sumado a esto, Denise Arnold (2015) explica que «la semasiografía no existe en un lugar determinado, sino (que) actúa como signos para el referente expresado en el medio visual usado. Además [...] funciona en contextos de una cultura común, pero con lenguas distintas [...]» (p. 43). De estas definiciones se deriva que este tipo de código es extensible geográficamente, tiene relación con el contexto de producción y también con prácticas específicas que representa visualmente.

respectivamente. Nos enfocaremos en producciones de estas culturas que fueron realizadas entre los siglos VI y IX.

### ***Características formales de los sistemas gráficos discursivos: aproximaciones conceptuales***

Tanto en Mesoamérica como en el mundo andino nos encontramos con múltiples formas de transmitir información, las culturas originarias han sabido comunicar todo tipo de mensajes en medios y materiales de distinto tipo: no sólo comunican la pintura mural, las estelas y la cerámica, también comunica la arquitectura y la textilería. Esto nos lleva a pensar en sistemas gráficos amplios, interrelacionados y con características específicas, las cuales pueden verse en distintas materialidades. Estos sistemas, a su vez, podemos pensar que son discursivos, en tanto entran enunciados que hablan de las creencias, la ideología, la cultura; enunciados que, como analizaremos, requieren de las características que veremos a continuación para ser construidos, transmitidos y reforzados.

En primer término, encontramos a la repetición como mecanismo de reforzamiento simbólico. Dicho fenómeno podemos verlo reflejado en la reiteración de motivos iconográficos dentro de la misma —o entre una y otra— composición, y en diferentes materialidades, por ejemplo: el motivo del jaguar repetido en una misma pieza textil y representado también en ceramios de diversos tipos, en muros de complejos arquitectónicos, etc. A la repetición se añade la aglutinación en tanto sumatoria de imágenes iguales o de fragmentos metonímicos de los mismos que se presentan en nuevos contextos: siguiendo con el ejemplo del jaguar, pensemos en un colmillo o una garra como partes sumadas a otros motivos, aludiendo al primero y sus rasgos. El ordenamiento es la tercera característica, la cual remite a que, a nivel formal, siempre predomina un orden compositivo, ya sea en términos de parte o de todo. Creemos que este abordaje permite pensar, teniendo como marco al concepto de sistemas gráficos discursivos, tanto a las formas de expresión tradicionalmente pensadas como escritura —en el caso de Mesoamérica, acompañados por motivos altamente figurativos— como a los motivos abstractos presentes en textiles y otros soportes dentro del mundo andino, en los cuales la repetición, la aglutinación y el ordenamiento se hallan presentes como mecanismos de reforzamiento conceptual en un contexto semántico.

La primera de las características es la repetición: su definición se ha empleado para abordar fenómenos vinculados a lo comunicacional, lo educativo y lo plástico. Desde este último campo, así como también desde la lingüística, la repetición es entendida como un fenómeno que consiste en reiterar en su aspecto formal una parte o la totalidad de los

elementos de un segmento, a veces con modificaciones y variaciones en el sentido (Garcés Gómez, 2006, p. 439). Se la ha pensado en relación con la estructuración del pensamiento en las culturas orales y en el paso de la oralidad a la escritura (Ong, 1987), vinculación que la postula como un fenómeno cognitivo y cultural fundamental. En tanto a su función, en una misma situación comunicacional —como puede ser un textil o una pintura mural— la repetición de elementos refuerza sistemáticamente el mensaje, ya sea por la vía de la copia exacta del motivo o por la aparición de variaciones sutiles en el mismo. A su vez, constituye un mecanismo que permite dar estructura formal al discurso, otorgando cohesión a los elementos y coherencia a la información mediante la reutilización de patrones (*ibidem* p. 446), hecho que potencia la fuerza argumentativa.

Este primer rasgo observado, la repetición, se combina con un segundo rasgo, la aglutinación. Desde la lingüística se ha definido este concepto como a la organización de la información en una palabra o unidad de sentido, concatenando distintos morfemas —unidades más pequeñas del sistema de la lengua que tienen significado— cada uno de ellos aportando una información diferente con límites claros entre sí (Krazan, 2017, p. 172,114). Podemos pensar a la aglutinación en relación con el concepto de *compound*, presente frecuentemente en estudios sobre escritura maya (Schele,1982; Coe y Kerr, 1997; Stone y Zender, 2011). Thomas Payne (1997) define al *compound* como una palabra formada por dos o más palabras diferentes, en el cual la adición de se da por contigüidad o por su sumatoria en un orden inusual. La propiedad semántica dominante de los *compounds* es que su significado es o más específico o enteramente diferente que la combinación de los dos significados de las palabras que lo componen (pp. 92-93). Este fenómeno, en el nivel de la representación visual, se presenta en aquellos casos en que un motivo se ve compuesto por dos o más combinaciones, o en que un motivo se suma a otro para reforzar, cambiar o modificar el significado. Tanto la aglutinación como el *compound* pueden ser pensados en términos plásticos: motivos que tienen significado individualmente, actuando a la manera de morfemas, se unen en composiciones complejas que producen un nuevo sentido sin dejar de tener su significación por separado. También ocurren casos donde motivos individuales, al ser adicionados a otros, varían el significado, lo completan, lo modifican o lo refuerzan.

Por último, consideramos que el ordenamiento de los elementos dentro de la representación es una característica fundamental para tener en cuenta, ya que se observa en todo sistema de representación, constatación que ha llevado a varios estudios sobre su significado, especialmente dentro de las teorías de la percepción.<sup>3</sup> Sumado a esto, también es relevante que la distribución de dichos elementos en el espacio plástico sea siempre

---

<sup>3</sup> Algunos de los autores centrales para el estudio de la percepción, tanto desde su procesamiento cognitivo como desde su manejo activo a partir de la constitución de las imágenes son Rudolph Arnhem (1973, 1983) Antón Ehrenzweig (1973), Paul Guillaume (1964), Maurice Merleau Ponty (1975), José Bayo Margalef (1987), y Donia A. Dondis (1976).

planificada lo que lleva a pensar que, como postula Arnheim, «la composición implica un significado» (Arnheim, 2011, p. 237). Sumándose a este autor encontramos a Justo Villafañe quien explica que las diversas formas de combinación que adoptan tanto los elementos plásticos básicos —como el punto, la línea y el plano— como las distintas imágenes que los mismos componen, responden a un principio de orden dentro de la composición, el cual produce una determinada significación plástica (Villafañe, 2006, p. 164). Este orden es interno a la imagen y es el principio que rige la composición manifestándose a través de estructuras icónicas articuladas entre sí (*ibidem*, p. 165). El ordenamiento puede darse de diversas maneras teniendo en cuenta la superficie en la que se lleva a cabo, siendo la más reconocible la cuadrícula o grilla; pueden encontrarse composiciones que siguen esquemas horizontales, verticales, diagonales. Esto nos habla de una forma de ver y concebir al mundo por parte de los sujetos, por tanto, es necesario pensar a la composición teniendo en cuenta tanto la estructura del espacio como su percepción fenomenológica, o sea, la valorización y su utilización (Furió, 2014, p. 117). Así como la geometría es la plasmación en forma de nuestras maneras de medir y aprehender el espacio terrestre, debemos intentar comprender cómo los sistemas de representación americanos tradujeron a parámetros visuales su relación con el espacio-tiempo.<sup>4</sup>

Habiendo definido las características que consideramos propias de los sistemas gráficos discursivos, nos centraremos en dos casos paradigmáticos dentro de dos áreas diferenciadas como lo son Mesoamérica y Andes, pero tomaremos manifestaciones que se produjeron durante un lapso temporal común, que comprende los siglos VI al XI. Veremos cómo es posible pensar el funcionamiento de las características formales descritas dentro de las manifestaciones de las culturas Maya y Wari que, si bien presentan formas visuales diferentes, nos permiten acceder a nuevas lecturas desde el punto de vista postulado. Tomaremos como contrapunto producciones dentro de la cultura Maya que comportan un alto grado de iconicidad tales como las representaciones en relieves figurativos en piedra y pintura sobre cerámica y, por otro lado, una serie de ejemplos de la arquitectura y la textilería wari. En este último caso, si bien los textiles presentan motivos iconográficos identificables, nos interesa analizar las estructuras compositivas a fines de poner a prueba la viabilidad de la metodología propuesta.

---

<sup>4</sup> En líneas generales los estudios sobre el ordenamiento como manifestación de esta concepción del espacio-tiempo concuerdan en la existencia de una visión cuatripartita del universo, muchas veces vinculada con una división dual o tripartita de los planos, y en la existencia de ejes que conectan estos espacios. Estas divisiones se asocian fuertemente al movimiento de los cuerpos celestes, Según Iwaniszewski (1993, 1995), el ordenamiento del espacio responde a categorías estáticas (paisaje) y cíclicas (movimientos celestes) que construyen un espacio binario en función de la salida y la puesta del sol. A partir de esta articulación primaria se organiza una articulación más compleja, marcada por la posición del sol durante los solsticios y los equinoccios. El espacio entonces se organiza fundamentalmente en cuatro partes, o puntos cardinales, como resultado de la duplicación de la oposición originaria este-oeste (Iwaniszewski, 1995, p. 89-90). Esta organización espacial se funda en el movimiento solar, esencial para las sociedades basadas en la agricultura, en las cuales el calendario solar es que rige y organiza las actividades productivas.

## **Mesoamérica: estelas, dinteles y cerámicas mayas**

Analizaremos el funcionamiento de los supuestos teóricos planteados dentro de la cultura Maya. Una de las características fundamentales que presenta esta cultura es la de poseer un sistema de escritura (al igual que otras culturas mesoamericanas), en gran parte ya descifrado. Lo importante aquí es el hecho de que este sistema de escritura se halla siempre vinculado con las imágenes figurativas, ya sea que se encuentre plasmado en códices, pintura mural, vasijas, relieves de piedra en estelas o integrados a la arquitectura, etc. Las fronteras entre aquello denominado escritura y las representaciones figurativas, son sumamente difusas y se intervenculan constantemente. Es por ello que consideramos de fundamental interés realizar un aporte respecto del funcionamiento de este sistema de representación en relación a las tres características formales presentadas, que se verifica tanto dentro de la construcción del sistema de escritura como en su interrelación con las imágenes.

Si bien las representaciones figurativas entre los mayas se hallan presentes desde el preclásico,<sup>5</sup> la estabilización del sistema de escritura glífico se verifica recién durante el clásico temprano (Coe y Kerr, 1997, pp. 155-156), y su auge se produce durante el clásico tardío. Por ello, seleccionamos para analizar algunos ejemplos de este periodo: por un lado, un conjunto de relieves en piedra del sitio de Yaxchilán, y por el otro, una vasija cerámica policroma.

La transmisión de significado entre los Mayas a través de la escritura glífica es un tema muy estudiado desde su descubrimiento y posterior desciframiento (Coe, 1995). La escritura maya es logosilábica, es decir, que se compone de signos silábicos y logogramas (signos que representan fonemas y contienen el significado de palabras completas).<sup>6</sup> En muchos casos los logogramas que conforman la escritura presentan fuertes vinculaciones con la imagen del sustantivo que representa o del objeto con el cual se realiza la acción a la cual el verbo refiere.<sup>7</sup> Esta constatación es uno de los principales argumentos para sostener que los logogramas han sido el resultado de un largo proceso de condensación de significado y

---

<sup>5</sup> Probablemente desarrollado a partir de la cultura olmeca.

<sup>6</sup> Cabe aclarar que la escritura maya se organiza en glifos, cada uno de los cuales es un «bloque», dentro del cual se hallan los componentes silábicos y/o logogramas, y que pueden transmitir una sola palabra o una frase o conjunto de palabras. Estas sílabas y logogramas pueden presentarse en las más variadas formas de combinación, con una gran variabilidad en las posibles combinaciones y sustituciones de estos elementos entre sí: es posible hallar glifos que son sólo logogramas, o con un porcentaje de sustitución, o de repetición por medio de silabogramas. En algunos casos parte de estos signos se organizan en torno a un elemento principal y actúan como modificadores. En cuanto al orden de lectura de los glifos mayas la regla general indica que la lectura se desarrolla de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo. Habitualmente se organizan en columnas de dos glifos, otras veces los textos se ordenan en una grilla imaginaria o real más extensa, pero el orden de lectura siempre debe seguirse en torno a estas columnas de dos glifos (Coe y Kerr, 1997, p. 49). Otras veces sin embargo los glifos pueden ordenarse en filas, columnas o combinaciones en forma de «L» sobre el campo compositivo.

<sup>7</sup> Por ejemplo, en el logograma *ch'ak* (cortar) se reconoce la forma de un hacha (Stone y Zender, 2011, pp. 11-12).

codificación de sentido, en el cual algunos elementos fueron tornándose cada vez más abstractos, pero mantuvieron la misma lógica formal de conformación interna y funcionamiento en el campo representativo, compartido con las imágenes figurativas.<sup>8</sup>

Podemos observar en forma concreta el modo en que entran en funcionamiento los glifos e imágenes si observamos el programa iconográfico del sitio maya de Yaxchilán, en el cual se narran los acontecimientos relacionados con el ascenso al trono del gobernante *Yaxun Balam*, o «Pájaro Jaguar IV». La estela 11 [figura 1], originalmente emplazada en la Acrópolis sur, narra el ascenso al trono del gobernante: muestra en una de sus caras una escena en la cual aparece *Yaxun Balam* del lado derecho y su padre, *Itzamnaaj B'alam II* del lado izquierdo, ambos llevando a cabo un intercambio de estandartes poco antes de la muerte de este último. Se muestra de esa manera la filiación genealógica de *Yaxun Balam*, narrada también en escritura glífica en ambos lados de la estela y en el registro inferior de esa misma cara. El derecho al trono del gobernante es así sustentado por la repetición a nivel discursivo en toda la superficie de la estela, tanto en imagen como en texto. Este mismo discurso se plasma en otros monumentos del sitio, por ejemplo, en los dinteles 29, 30 y 31 del edificio 10, ubicado en la gran plaza. La superficie de estos relieves se encuentra completamente cubierta por escritura glífica, por medio de la cual se relaciona discursivamente el ascenso al trono de *Yaxun Balam* con el momento de su nacimiento.<sup>9</sup> La información se reitera en los distintos edificios y monumentos de Yaxchilán donde se mencionan los eventos que legitiman el derecho a gobernar de *Yaxun Balam*, dando así un sustento y aval simbólico-iconográfico a su poder político.



**Figura 1. Estela 11 de Yaxchilán, siglo VIII (tomado de García Moll, 2011) *Yaxun Balam* y su padre, *Itzamnaaj B'alam II* llevan a cabo un intercambio de estandartes**

<sup>8</sup> Este recorrido de desenvolvimiento, condensación y convencionalización de las imágenes cristalizada en los glifos se realizó a través de un sistema organizado de transmisión de conocimientos, regulada por los sistemas político-culturales. Dentro de la sociedad jerarquizada de los mayas se reservaba una posición particular para el pintor-escriva. Es sugerente el hecho de que estas funciones estuviesen en las manos de la misma persona, el *tz'ib* (Coe y Kerr, 1997, p.89). El pintor-escriva poseía entonces los conocimientos para la transmisión de significados a partir de imágenes que combinaban signos más o menos convencionales tanto en figuraciones como en escritura, que compartían un significado, pero también un estilo de ejecución, un modo de componer y ordenar los elementos dentro de la composición general y del glifo mismo, que podía variar de una corte a otra (*ibidem* pp.50-51). Estas posibles variaciones ofrecían un terreno lúdico para el virtuosismo, que dio lugar a la exhibición de una identidad particular entre las distintas elites, incitando un impulso hacia la exhibición de prestigio (Houston y Zender, 2018). El escriba-pintor era el encargado de dibujar imágenes y glifos en las distintas superficies, favoreciendo de esta forma su interpenetración e interacción en la superficie, más allá de las diferencias implicadas por las distintas materialidades.

<sup>9</sup> Estas no son las únicas manifestaciones donde se alude al derecho al trono de este gobernante: el ascenso de *Yaxun Balam* al trono también es referido en relación con la muerte de su padre, *Itzamnaaj B'alam II*, en el texto de la estela 12 de Yaxchilán. Su ascenso al trono y la conmemoración por el quinto aniversario de este acontecimiento son registrados en los dinteles 1 y 3 del edificio 33 del mismo sitio.

Otro ejemplo de este mismo estilo de reiteración informativa se puede encontrar en la ciudad de Palenque, dentro del conjunto llamado de la Cruz, conformado por los templos de la Cruz, de la Cruz Foliada y del Sol. En los tableros principales de estos templos, todos inaugurados por *K'inich Kan B'alam II*, se registra su ascenso al trono y su legitimidad como heredero de *K'inich Janaab' Pakal* (Pakal el Grande). En este caso la gran cantidad de superficie disponible para la representación permitió a los mayas explayarse aún más en sintaxis y estilo de los textos, y es un ejemplo claro de la redundancia presente en los textos de mayor extensión.<sup>10</sup> El ascenso de *K'inich Kan B'alam II* se registra cinco veces, su designación como heredero nueve veces, y el octavo aniversario de su ascenso, siete veces. Particularmente en el Tablero del Sol, las columnas finales del texto muestran cómo se utiliza la variación para retener el interés en textos repetitivos (Schele, 1982, p. 44). En el centro del tablero encontramos la representación figurativa del gobernante en ascenso del lado izquierdo, mientras su padre se ubica del otro lado, demostrando nuevamente su derecho al trono y su jerarquía como heredero de *K'inich Janaab' Pakal*.

Vemos entonces, cómo la repetición es un dispositivo conscientemente empleado dentro del registro, tanto en forma de glifos como de imágenes figurativas, y que implica una lectura activa por parte del espectador, que reconoce el recurso a la reiteración y conecta las representaciones esparcidas en distintos monumentos del sitio. El ordenamiento no sólo organiza los glifos en los textos y su relación con la figuración, sino también la distribución del discurso dentro de los distintos soportes donde se encuentran plasmados los mensajes en el espacio.

La misma lógica de la repetición a nivel de los textos también se observa en la conformación de cada glifo. Dentro del proceso compositivo o *compound* se observa el recurso a la repetición de elementos fonéticos, fenómeno denominado «complemento fonético redundante» (Stone y Zender, 2011, p. 12; Kettunen y Helmke, 2011, pp. 20-21). Esto implica que en la conformación de un glifo puede observarse, en lugar del uso de un solo logograma para representar una palabra, la inclusión de otros logogramas o sílabas (a modo de sufijos, por ejemplo) que simplemente reiteran una sílaba final del logograma principal, sin sumar una significación distinta de este logograma principal. Este recurso es observable en el glifo «*chan na na*» en la mencionada Estela 11 de Yaxchilán.

No sólo es posible reconocer estos mecanismos de funcionamiento discursivo en grandes superficies conectadas espacialmente, sino también en soportes más reducidos y con una función simbólica que implicaba, probablemente, el desplazamiento más que la

---

<sup>10</sup> Linda Schele sostiene que la redundancia es característica dentro de los textos clásicos, y que además existe una estructura de parejas, es decir, se hallan dos inscripciones que inician con la misma fecha, pero usan dos modos distintos de expresar el evento. Estas parejas pueden repetirse incluso en tres, cuatro o cinco secciones dentro del mismo texto, o incluso en distintos soportes hallados en el mismo sitio, por ejemplo, estelas y dinteles. (Schele, 1982, p. 47).

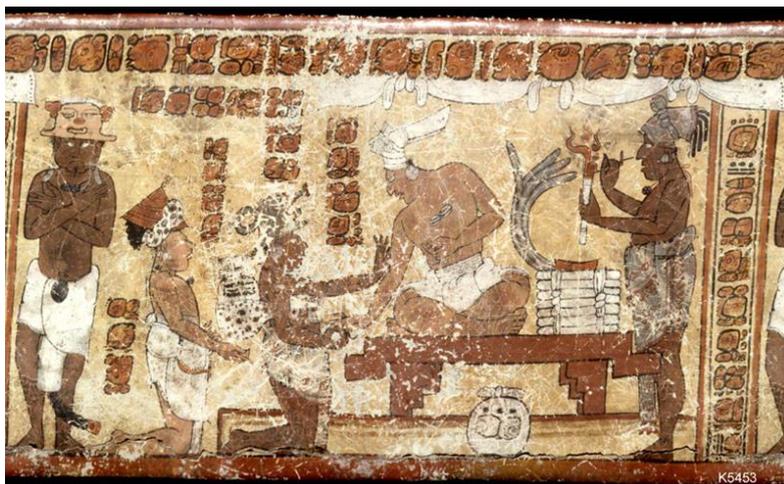


Figura 2. Vaso K5453, siglo VIII, fotografía de Justin Kerr, tomado de mayavase.com, el señor *Jasaw Chan K'awil* de Tikal es visitado por un emisario de Calakmul, quien le ofrece *3-pik* (24.000) granos de cacao

locación en un sitio. Hablamos de las vasijas cerámicas, las cuales muestran estos recursos en superficies mucho más reducidas. Es frecuente en estos casos, encontrar escenas en las cuales parte de la información se narra en los textos glíficos mientras otra se muestra en imágenes. Es el caso del vaso K 5453 [figura 2] en el cual se presenta al señor de Tikal siendo visitado en el año 691 por un emisario de Calakmul, quien le entrega un tributo. Los personajes aparecen nombrados en el texto y representados en la imagen, pero el acontecimiento del tributo sólo puede identificarse a través de esta última, ya que no está referido en el texto. Sin embargo, se observa la presencia de unos glifos ubicados en el espacio figurativo, que nombran a los personajes secundarios y otros sobre las vasijas que indican cuál es su contenido, como en la vasija central, cuyo glifo menciona que contiene *3-pik*, es decir, 24.000 granos de cacao. Este funcionamiento superpuesto de glifo e ícono es muy habitual, para indicar, por ejemplo, la sustancia contenida, o el material del cual está hecho un elemento o indicar la identidad de un personaje, ya sea sobre el cuerpo de los cautivos, o en la vestimenta o tocado de algún individuo.<sup>11</sup> Es posible pensar que aquí está funcionando la repetición, pero esta vez en una superposición por capas de imagen y glifo, trasladando la lectura espacial envolvente que mencionamos previamente, por una lectura en profundidad, en estratos de significación yuxtapuestos. A su vez esto puede involucrar el recurso a la aglutinación, fundiendo en la misma imagen el signo convencionalizado del glifo como siendo un elemento necesario a la representación.

Se verifica entonces, en el caso de las vasijas y en el de los relieves en piedra mencionados, que un primer ordenamiento, más evidente, de elementos plásticos implica

<sup>11</sup> Este recurso se ha denominado *name tagging* (Houston y Zender, 2018, pp. 140-152; Zender, 2014, pp. 63-67; Coe y Kerr, 1997, p. 59; Burdick, 2010).

una lectura de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, que, especialmente en el caso de la ubicación de los glifos, cristaliza en una organización reticular. Este ordenamiento puede verse como una grilla en el caso de los dinteles de Yaxchilán, enmarcando el espacio en el cual se ubica la representación iconográfica, en los tableros del Grupo de la Cruz, o separando las escenas e integrándose en el espacio compositivo, como en el Vaso K 5453. Pero a esta primera mirada es posible sumar otras dos lecturas del ordenamiento: una que atiende a la superposición de elementos glíficos e iconográficos en un mismo soporte plástico, ocupando el mismo espacio compositivo, y otra, que implica considerar la sumatoria de la información glífica e iconográfica que no se halla en un único soporte plástico, sino que se encuentra reiterada en distintos monumentos y edificios relacionados en un mismo espacio urbano.

Veremos ahora el modo en que la aglutinación, la repetición y el ordenamiento pueden ser pensados en un contexto diferente, como es el caso de la cultura Wari.

### ***Arquitectura y textilería en los Andes: el caso Wari***

El mundo andino, así como el mesoamericano, abarca un territorio extenso y diverso que incluye culturas variadas, cada una con características específicas. A pesar de la heterogeneidad, y a lo largo del tiempo y del espacio, las mismas han compartido tanto prácticas y creencias, así como maneras de transmitir sentidos. Si buscamos hacer una comparación con el caso Maya y su escritura, no encontramos en este ámbito ningún ejemplo que se pueda parangonar exactamente con dicha forma de registro en sí ni de la vinculación de esta con modos de representación figurativos. Lo más cercano a la escritura en los Andes, entendiendo al término en el sentido de forma de registro de memoria y de palabra son producciones como los khipus, los cuales han sido analizados en su materialidad, función y uso, así como, en algunos casos, en relación con la oralidad y sistemas logosilábicos (Garcés y Sánchez, 2016).<sup>12</sup> Los mismos no agotan la cuestión de la transmisión de mensajes, sólo son aquellos que se acercan a lo que puede ser considerado formas de registro «escritas» o que se acercan más a una definición de dicho corte. De hecho, hace tiempo que tanto la textilería como el diseño urbanístico vienen siendo analizados como producciones que comunican (Arnold, 2015; Garcés y Sánchez, 2016; McEwan, 1985; Gudemos, 2010).

Llegado a este punto, es interesante ver ejemplos que demuestren la multiplicidad de vías que las culturas desarrollan para plasmar y reforzar sentidos que les son propios; vías

---

<sup>12</sup> Los autores, en el texto citado, hablan de otras formas de registro como los discos, los torteros y las inscripciones en cuero, los que pueden ser sumados a los khipus mencionados y merecen un análisis en particular.

que llevan a la creación de sistemas gráficos discursivos condensadores de sentidos, formas que juegan un rol fundamental en la transmisión de creencias y retóricas socio-políticas, así como son partícipes y facilitadores de ritos y ceremonias vinculadas a los mismos.

Tomaremos, para acotar el análisis y presentar ejemplos, los casos de la textilería y urbanismo de la cultura Wari, contemporánea a la Maya. La elección se basa en que tanto la composición urbana como el diseño iconográfico de los textiles ceremoniales-funerarios actúan como transmisores de sentidos dentro de un sistema simbólico específico.<sup>13</sup> Veremos cómo dicho efecto comunicacional se produce estructurado mediante las tres características que hemos definido. Los dos ejemplos de análisis serán: el diseño arquitectónico del sitio de Pikillacta y una selección de textiles usados por representantes del estado Wari. Ambos pueden ser pensados como formas de diseminación de mensajes y de representación del poder estatal<sup>14</sup> durante el período de crecimiento y expansión de dicha cultura -Horizonte Medio, entre el 600 y el 1000 d.C.

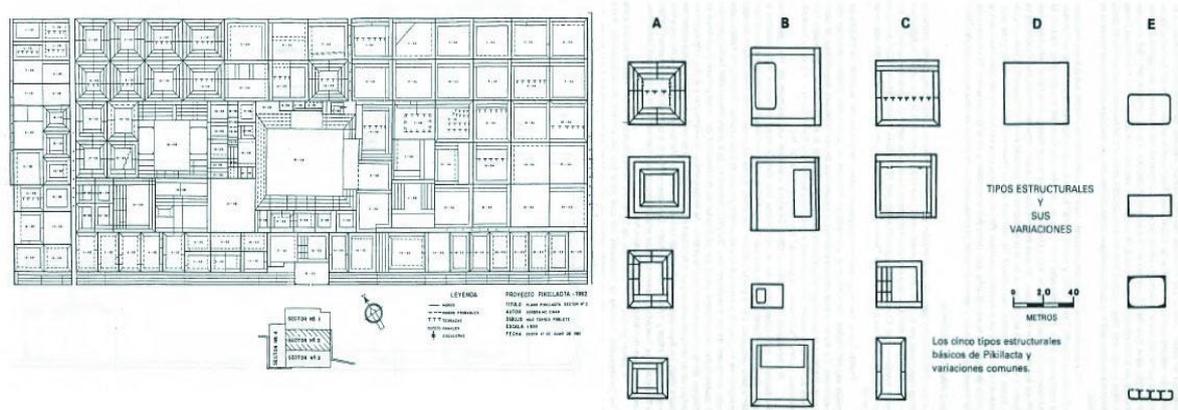
En el caso del diseño urbanístico, Pikillacta responde a un plano ortogonal con división tripartita un cuadrado base dividido en tres bloques espaciales rectangulares siguiendo una traza modular (Williams, 2001, p.73). La orientación del plano responde al eje norteste-sureste, presentando así lo que dijéramos con relación al ordenamiento como característica estructural: que el mismo implica un sentido vinculado a la percepción cultural espacio temporal y a una concepción del mundo determinada. El eje, se supone, tiene relación con el espacio geográfico donde se ubica el complejo, en tanto lugar de confluencia de hitos naturales y de caminos imperiales que conectan con otros sitios (Balvín Vilcahuamán, 2013, p. 58). Podemos pensar el diseño urbanístico como un sistema gráfico discursivo trazado de antemano para responder a las necesidades administrativas, religiosas y residenciales de la ciudad, sistema que enuncia de forma clara y organizada un mensaje estatal de poder en una época de expansión imperial.<sup>15</sup> Dicho mensaje puede pensarse que buscó reflejar la

---

<sup>13</sup> Esta consideración aplica no solo al urbanismo y a la textilería —ni solo a Wari— sino que atraviesa toda la producción plástica de la América originaria. La elección de traza urbana —específicamente de Pikillacta— y textilería ceremonial estatal se debe a que se puede establecer una relación a nivel estructural y elemental entre ambos. Al ser la presente investigación un primer acercamiento a la temática queda abierta la posibilidad de extender el análisis al resto de la producción wari.

<sup>14</sup> Diseminación de mensajes en tanto lo siguiente: Pikillacta se constituyó como la gran capital regional sureña y serrana, implicando su trazado y construcción —en un lugar estratégico— un mensaje estatal dirigido a las comunidades que se integraron al imperio en su época de expansión. Con respecto a los textiles, los unkus y mantos seleccionados constituyeron tanto el atavío ceremonial como el fardo funerario de representantes estatales y se considera que los mensajes portados en los mismos fueron diseminados tanto por la zona de las sierras como por la zona de la costa —téngase en cuenta la extensión tanto a lo largo como a lo ancho de Wari en el territorio y su presencia en ambos pisos ecológicos— conectando así áreas centro y áreas periféricas (Stone Miller y McEwan, 1990/91, p. 54) bajo un horizonte común de sentidos.

<sup>15</sup> Una de las hipótesis acerca de la cultura Wari, pensada desde su urbanismo, es aquella que postula que Pikillacta fue un centro administrativo provincial, enclavado en la quebrada de Lucre —convergencia de caminos que interconectaban al área con otros emplazamientos Wari y que permitía controlar áreas anexadas al Imperio en un momento de su expansión (Glowacki y McEwan, 2001). El sitio habría sido habitado por una elite dedicada a tareas administrativas; la función del sitio habría sido tanto residencial como ceremonial, así como lugar de



**Figura 3. Derecha: sector 2 de Pikillacta, izquierda: tipos estructurales (fuente: McEwan pp. 94 y 99, se ilustra la repetición, aglutinación y ordenamiento de los cinco tipos estructurales siguiendo la forma de grilla modular en el sector aludido)**

capacidad del gobierno Wari de organizar el espacio, así como imponer un orden socio-político específico.

En términos del análisis específico del sitio, una vez establecido el marco básico de muros del complejo se realizaron subdivisiones internas al mismo (Stone Miller y McEwan, 1990-1991, p.58; Williams, 2001, p.73), quedando así el plan organizado en cuatro sectores realizados en distintos momentos. Tres sectores responden a la misma forma de cuadrícula con modulaciones por hileras y líneas similares, destacándose el sector 2 [figura 3, derecha] —primero en ser construido— por su complejidad interna; un cuarto sector es de construcción posterior al resto<sup>16</sup>. La composición interior del sector 2 presenta tres elementos arquitectónicos principales —el recinto rectangular, la galería periférica, el edificio rectangular— los cuales se combinan formando cinco tipos estructurales básicos [figura 3, izquierda] (McEwan, 1985). Si bien el planteo urbanístico se presenta como rigurosamente ordenado, se observa cierta flexibilidad en términos de combinatoria de elementos en la que podemos ver las tres características de las que habláramos. La repetición y la aglutinación se ven a simple vista: los tres elementos —recinto rectangular, galería periférica y edificio rectangular— se encuentran repetidos en las combinaciones que forman los cinco tipos estructurales. A su vez, estos cinco se repiten reiteradas veces en la

---

acopio y almacenamiento de materiales y producciones zonales (McEwan, 1985). Williams (2001, p.62) habla del estado Wari como uno expansivo que funcionó mediante módulos administrativos dispersos que interactuaron con poblaciones locales. Se ha postulado que la capital imperial fue la ciudad de Wari (al sur de Ayacucho) y que tanto Pikillacta como Viracochapampa, Wari Wilka, Honco Pampa y Cerro Baúl serían centros administrativos con arquitectura planificada (Makowski y Milosz, 2016, p.14). En los últimos años, los estudios han revisado la denominación de «imperio» y las funciones del urbanismo: Makowski y Milosz postulan la variable de que las edificaciones estuvieran destinadas a las reuniones de linajes que practicaban festividades supracomunitarias, el culto a los ancestros y el cumplimiento de responsabilidades taxativas; ambos autores postulan que los roles políticos se sustentaban ritualmente y hacen énfasis en este aspecto por sobre lo administrativo-burocrático (*ibidem*, p. 20).

<sup>16</sup> Para acotar el análisis, nos centraremos en el mencionado sector 2, entendiendo que los demás comparten globalmente las características que veremos. Se sugiere consultar imágenes del mismo en Balvín Vilcahuamán, (2013).

cuadrícula compositiva. Las combinatorias se producen por concentración de unidades simple independientes que, adicionadas, constituyen estructuras complejas, lo que responde a la definición de aglutinación que postulamos. A la repetición y aglutinación modulares se les suma el ordenamiento en forma de grilla modular. Estos tres modos sistemáticos se coadyuvan en la constitución de un espacio total que transmite significados respecto al control y el poder ejercido por los representantes del estado Wari.

Veamos ahora el caso de la textilera wari, específicamente las túnicas —unkus— y mantos que eran usados como vestimentas ceremoniales y que, a la muerte de su dueño — el gobernante— se empleaban para vestir al fardo funerario. Como menciona Gudemos (2010) el tejido es un ámbito de codificación de conceptos que expresa de manera visual contenidos de rango social, sistemas de creencias e incluso filiación étnica, y su uso en eventos ceremoniales deja expuesto el concepto de poder (p. 50). Esta consideración posibilita pensar a los textiles como sistemas gráficos discursivos en tanto su elaboración — el hacer del tejido en sí y la iconografía que se plasma en él— y su uso en contextos específicos —ceremonias estatales— comunican sentidos que enuncian mensajes específicos que la elite gobernante busca transmitir. La forma en que los mismos fueron pensados, estructurados y creados coincide con lo expuesto para el caso del urbanismo de Pikillacta: la repetición, la aglutinación y el ordenamiento aparecen también como características en la composición de los textiles.

En el caso de las túnicas, podemos ver la repetición en la reproducción reiterada de versiones de motivos dispuestos en columnas verticales, líneas horizontales y relaciones diagonales. También encontramos la misma modalidad en la complejidad del diseño del color —y la reiteración del uso del mismo— y en la abstracción de las formas, ambos eventos que tienden a descomponer figuras legibles en formas cambiantes que se repiten (Stone-Miller, 1993, p. 345) y se interrelacionan. Así, la repetición se postula como característica que cohesiona la composición, cohesión que es producida también mediante la aglutinación de motivos. Independientemente del grado de figuración o abstracción de los últimos,<sup>17</sup> éstos pueden ser individualizados en unidades autónomas, pero cobran sentidos específicos cuando son puestos en relación unos con otros, aportando así distintos niveles de información. Sumado a lo antedicho, encontramos a los motivos siguiendo una forma específica de ordenamiento, que puede producirse en forma de columna vertical y/o diagonal, organizando la lectura del textil [figura 4].

---

<sup>17</sup> Cabe aclarar que el grado de mayor o menor figuración o abstracción es algo que percibimos nosotros los investigadores desde nuestra mirada actual y occidental, esto no quiere decir que para los wari que tejieron y portaron los textiles hubiera diferencia entre figuración y abstracción o que fueran polos opuestos con graduaciones intermedias. Por otro lado, también cabe acotar que, a los fines de la presente, investigación se eligieron textiles no en base a la iconografía presente en los mismos sino en base a la cuestión estructural y elemental planteada, la que se postula se imbrica con la misma a nivel urbano. En esto el apartado se diferencia del referente al caso maya, el cual fue analizado haciendo foco en la cuestión iconográfica, postulando así una contraposición complementaria que demuestra los alcances posibles de nuestra posición teórica.



Figura 4. Derecha: manto Wari, 600 al 800 d.C., 267 x 145 cm, Colección Henry Art Gallery, Universidad de Washington, Seattle, TC 2011.7-16; izquierda: túnica Wari, 650-900 d.C., 104,8 x 105,4 cm, Museo de Bellas Artes de Houston, nº de inventario 2010.1072 (en las imágenes se evidencia el ordenamiento en forma de grilla, columnas y diagonales, la repetición y aglutinación de motivos y colores)

El análisis realizado muestra que ambos ejemplos –el diseño textil y el urbanístico<sup>18</sup> pueden ser pensados como sistemas gráficos discursivos con características específicas que posibilitan la transmisión de significados, mensajes específicos postulados por los representantes del Imperio Wari en su fase de expansión.

### ***Palabras finales***

El tema de la transmisión de significados en América antigua posee tanta actualidad como historia de desarrollo. El giro hacia una visión menos etnocéntrica, que contemple las particularidades de los modos de construcción, establecimiento y circulación de mensajes es una tarea principal para seguir. Es por ello que la perspectiva expuesta, en la cual se analizan las producciones materiales de las culturas Maya y Wari desde un punto de vista formal que busca comprender el funcionamiento de los modos de transmisión de mensajes, puede ser útil para pensar desde una nueva perspectiva los sistemas gráficos discursivos de América antigua. Creemos que el funcionamiento de la repetición, la aglutinación y el ordenamiento, que hemos podido analizar a través de diversas materialidades y contextos

---

<sup>18</sup> Acerca de la homologación entre ambos, cabe destacar el punteo que realizan Stone Miller y McEwan (1990-1991, pp. 75,76), primeros en realizar un estudio comparativo de los mismos. Los autores mencionan cuatro puntos de partida para la comparación, que son estructurales en su naturaleza: el posicionamiento topográfico, el trabajo en base a una grilla, la construcción modular y la regularidad formal que posibilita las variaciones y las anomalías. En tanto esto, si bien a simple vista no son comparables los diseños textiles con el diseño urbano sí lo son en esencia, cada uno con su especificidad, pero compartiendo un punto de partida común que encuentra su nacimiento en el pensamiento y la percepción Wari. El tema de las anomalías en la textilería ha sido trabajado por Stone Miller (1993) en relación con la intención estatal de mostrar la capacidad de control frente al caos natural; queda abierto el camino para profundizar esta hipótesis y analizarla en el caso urbanístico de Pikillacta, donde también se ven anomalías y variaciones en la combinatoria modular.

discursivos, es una herramienta para trabajar otras manifestaciones más allá de las analizadas.

Estos sistemas discursivos funcionaron a través del tiempo y el espacio, encarnándose en las distintas materialidades de los objetos que los portaban. Existieron de manera concreta haciendo uso de la repetición, la aglutinación y el ordenamiento para significar y perpetuar los mensajes a través del tiempo. Tanto en la cultura Wari como en los Mayas vimos cómo los sistemas gráficos discursivos hicieron uso de estos recursos formales para crear espacios de poder estructurándolos simbólicamente en torno a la figura del gobernante. Esto se manifiesta en tanto analizamos ejemplos de períodos y áreas donde el Estado, su funcionamiento y las prácticas que se manifiestan desde el mismo —y orientadas a su sostenimiento— son fundamentales. En ambos, los discursos públicos instauraron un orden en el espacio y el tiempo (Aveni, 1993, p. 53; Miller, 2009, pp. 104-105). Asimismo, estos rasgos formales fueron parte de la codificación de mensajes que se visibilizaron y formaron parte de espacios concretos<sup>19</sup> —como los dinteles, las estelas y los proyectos urbanos— así como se trasladaron en objetos portátiles que podían llevar los mensajes de poder hacia lo lejos —como las cerámicas— y se usaron en ámbitos específicos —como las túnicas—, implicando a la dimensión temporal a través de las generaciones, perdurando luego de la muerte.

Este trabajo espera ser un planteo inaugural que habilite nuevas constataciones, para constituirse en un abordaje teórico metodológico aplicable tanto a los materiales indagados como a otros materiales de análisis en un futuro.

---

<sup>19</sup> Cabe explicitar aquí que, en el caso Wari, tanto el recorrer la ciudad como el contemplar, no ver en su completitud, portar y elaborar los textiles eran actividades acotadas a la elite, no vividas por la población en su totalidad. En el caso de las ciudades mayas algunos espacios eran transitados por todos los habitantes, otros eran de acceso más restringido, pero esencialmente los mensajes sólo eran accesibles para los miembros de las élites, que tenían la capacidad de interpretar la información codificada en los distintos monumentos. Encontramos, entonces, coincidencia en ambos casos.

## Referencias

- Arnheim, R. (1973). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- \_\_\_\_\_ (1983). *El pensamiento visual*. Madrid, España: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El Poder del Centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid, España: Akal.
- Arnold, D. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En V. Garcés y C. Sánchez (Eds.). *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp. 39-65). Cochabamba, Bolivia: INIAM-UMSS.
- Aveni, A. (1993). Imágenes precolombinas del tiempo. En R. Townsend (Ed.), *La Antigua América: el arte de los parajes sagrados* (pp. 49-60). Chicago, EE.UU: The Art Institute of Chicago.
- Balvin Vilcahuaman, D. (2013). *Identificación de invariantes Wari en Wari Willka para el diseño de museo de sitio en el distrito de Huancan* [tesis] Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional del Centro del Perú. Huancayo, Perú. Recuperado de <https://docplayer.es/73579913-Tesis-u-iversidad-nacional-del-centro-del-pero-facul-tao-de-arquitectura-arquitecto-identificacion-de-invariantes-wari-en.html>
- Bayo Margalef, J. (1987). *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*. Barcelona, España: Anthropos.
- Burdick, C. E. (2010). *Text and Image in Classic Maya Sculpture: A.D. 600-900*. [ Doctoral dissertation]. University of Illinois at Chicago, USA. Recuperado de [https://www.academia.edu/8180408/Text\\_and\\_Image\\_in\\_Classic\\_Maya\\_Sculpture\\_AD\\_600-900](https://www.academia.edu/8180408/Text_and_Image_in_Classic_Maya_Sculpture_AD_600-900)
- Brokaw, G. (2010). Indigenous American Polygraphy and the Dialogic Model of Media. *Ethnohistory*, 57 (1), 117-132.
- Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, 42 (1), 181-198. Recuperado de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562010000100029](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029)
- Coe, M. D. (1995). *El desciframiento de los glifos mayas*. Ciudad de México, México: FCE.
- Coe, M. D. y J. Kerr (1997). *The art of the maya scribe*. New York, USA: Thames and Hudson.
- Donis, A. (1976). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del Arte*. Barcelona, España: Labor.
- Englehardt, J. (2013). *Agency in Ancient Writing*. Colorado, USA: University Press of Colorado.
- Furió, V., (2014). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- Garcés Gómez, M. P. (2006). La repetición: formas y funciones en el discurso oral. En R. Castañer y J. Enguita (Eds.), *Archivo de Filología Aragonesa LIX-LX, 2002-2004* (pp. 437-457). Zaragoza, España: IFC.
- Garcés V. F. y Sánchez C., W. (2014). La colección de escrituras ideográficas andinas del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS): una forma de narrar sin letras. En AAVV. *Escritura Andina: Pictografía e Ideografía en Cuero y Papel* (pp. 115-128). Cochabamba, Bolivia: INIAM-UMSS.
- \_\_\_\_\_ (2016). Inscripciones y escrituras andinas: un sistema complejo y denso de visualidades, oralidades y espacialidades. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21 (1), 115-128.
- García Moll, R. (2011) Pájaro Jaguar IV, el Grande (709-768 d.C.). Yaxchilán, Chiapas, *Arqueología Mexicana*, (110), 62-67.
- Gentile, M. (2010). Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 14 (45). Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/index.html>
- Glowacki, M. y McEwan, G (2001). Pikillacta, Huaró y la gran región del Cuzco: nuevas interpretaciones de la ocupación Wari de la sierra sur. *Boletín de Arqueología PUCP*, (5), 31-49.
- Gudemos, M. (2010). Cuando el concepto de poder se codifica rítmicamente en el espacio iconográfico. Estudio de la decoración de dos textiles ceremoniales Huari. *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, (35), 47-56.
- Guillaume, P. (1964). *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Argentina: Psique.
- Hill Boone, E. y Urton, G. (Eds.) (2011). *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*. Cambridge, USA: Harvard University Press.
- Hill Boone E. y Mignolo, W. D. (1994). *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham, USA: Duke University Press.
- Hyland, S. (2017). Writing with Twisted Cords. The Inscriptive Capacity of Andean Khipus. *Current Anthropology*, 58 (3), 412-419.
- Houston, S. y Zender, M. (2018 June 10). Touching Text in Ancient Mexican Writing *Maya Decipherment: Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography*. Recuperado de <https://mayadecipherment.com/2018/06/10/touching-text-in-ancient-mexican-writing/>
- Iwaniszewski, S. (1995). Ordenamiento espacial simbólico entre los mayas. *La Palabra y el Hombre*, (95), 83-92.
- \_\_\_\_\_ (1993). Some social correlates of directional symbolism. En C. Ruggles (Ed.). *Archeoastronomy in the 1990s* (pp. 45-57). Loughborough, UK: Group D Publications Ltd.
- Jackson, M. (2013). The mediated image: Reflections on semasiographic notation in the ancient Americas. In J. Englehardt (ed.), *Agency in Ancient Writing* (pp. 21-44). Colorado, USA: University Press of Colorado.
- Kettunen, H. & Helmke, C. (2011). Introducción a los Jeroglíficos Mayas. In *XVI Conferencia Maya Europea 2011*. Copenhagen, Dinamarca: Department of Indigenous Languages and Cultures, Institute for Transcultural and Regional Studies, University of Copenhagen.

- Krazan, M., Audisio, C., Juanatey, M., Krojzl, J. y Rodríguez, M. L. (2017). *Material de consulta para el docente en contextos de diversidad lingüística. Estructuras contrastivas guaraní-español/quechua-español*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Makowski, K. y Milosz, G. (2016). El imperio en debate: hacia nuevas perspectivas en la organización política Wari. *Andes, Boletín del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia [Nuevas perspectivas en la organización política Wari]*, (9), 5-39.
- McEwan, G.F. (1985). Excavaciones en Pikillacta: un sitio Wari. *Diálogo Andino*, (4), 89-136.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Península.
- Miller, M. E. (2009). *Arte y Arquitectura Maya*. Ciudad de México, México: FCE.
- Ong, W. (1987.) *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. Ciudad de México, México: FCE.
- Payne, T. (1997). *Describing morphosyntax. A guide for field linguists*. Cambridge, UK: University of Cambridge.
- Paz Esquerre, E. (2015). *Sistemas de escritura mochica e inca*. Trujillo, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego.
- Quilter, J. y Urton, G. (eds.) (2002). *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*. Austin, USA: University of Texas Press.
- Salomon, F. (2013). The Twisting Paths of Recall: Khipu (Andean cord notation) as artifact. In Piquette, K.E. y Whitehouse, R.D. (eds.), *Writing as Material Practice: Substance, surface and medium* (pp. 14-43) London, UK: Ubiquity Press.
- Sánchez-Parga, J. (1995). *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Quito, Ecuador: IADAP.
- Silverman, G. (2011). La escritura Inca: La representación geométrica del Quechua Precolombino. *Ex Novo: Revista D'història i Humanitats* (7), 37-49. Recuperado de <http://raco.cat/index.php/ExNovo/article/view/250696>
- Schele, L. (1982). *Maya glyphs, the verbs*. Austin, USA: University of Texas Press.
- Schele, L. y Miller, M. E. (1986). *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York, USA: George Braziller Inc.
- Stone, A. y Zender, M. (2011). *Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. London, UK: Thames and Hudson.
- Stone-Miller, R. (1993). Los camélidos y el caos en los textiles de Huari y Tiwanaku. En AAVV. *La Antigua América* (pp. 335-345). Ciudad de México, México: The Art Institute of Chicago/Grupo Azabache.
- Stone Miller, R. y McEwan, G.F. (1990-1991). The representation of the Wari State in stone and thread: A comparison of architecture and tapestry tunics. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (19/20), 53-80.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, España: Ediciones Pirámide.
- Williams, L. C. (2001). Urbanismo, arquitectura y construcción en los wari: un ensayo explicativo. En Millones L. (ed.). *Wari: Arte precolombino peruano* (pp.: 59-98). Sevilla, España: Fundación El Monte.
- Zender, M. (2014). The Naming Insight: Hieroglyphic Names and Social Identity in the Pre-Columbian Americas. In Helmke, C. y Sachse, F. (eds.). *A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas. Acta Mesoamericana* 27 (pp. 61-74). Munich, Germany: Verlag Anton Saurwein.