



Scripta Ethnologica

ISSN: 1669-0990

caea@sinectis.com.ar

Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas

Argentina

Collin, Laura

MITO E HISTORIA EN EL MURALISMO MEXICANO

Scripta Ethnologica, núm. 25, 2003, pp. 25-47

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14802502>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MITO E HISTORIA EN EL MURALISMO MEXICANO

Laura Collin Harguindeguy*

Summary: The author suggests that mural paintings are a kind of discourse about myth and history, or mythified history. Mural painting in México reveals the *cuatrocento* western tradition, influenced by codices from pre-Hispanic and colonial times. From the author point of view, the mural painting of Tlaxcala, presents a regional version of history and myth, a little different from the one of Mexico City. She claims that the discourse of the mural painting is alive in the tales of the people, justifying their actions and costumes.

Key-words: Mural painting, mythified history, México.

Presentación

El muralismo, sin lugar a dudas, caracteriza a México en el terreno de la plástica internacional. Sin negar ni analizar su aporte estético, pretendo referirme a su incidencia en la formación de la conciencia colectiva al difundir y reproducir una visión de la historia mitificada. Un mito de origen fundacional y un discurso de identidad. Esta función reconocida aun por sus críticos, lleva a Paz a considerar al muralismo como un *ejercicio ideológico deliberado* (1987). Como movimiento el muralismo mexicano fue famoso por los grandes, Rivera, Orozco o Siqueiros. Después de que se opacara como moda o corriente, persiste en tanto obra pública pero también como forma expresiva, retomada por nuevos muralistas que siguen pintando murales en escuelas, palacios municipales y otros espacios públicos, todo

justifican su consideración como una forma del habla (Jacopin, 1997).

Pretendo demostrar que los murales expresan un discurso orientado a la reproducción del mito y de la historia, o más bien de la historia mitificada (Hill, 1998) en la conciencia de los mexicanos y que, al recurrir a la pintura con funciones narrativas, continúa una tradición de comunicación visual que se remonta a los códices y las pinturas murales prehispánicas, retomada en los métodos de catequización por medio de pinturas de la época colonial.

En México se lee poco, el promedio es de medio libro por persona al año. Algunos hablan de una cultura ágrafa, expresión incorrecta, pues se puede decir que se trata de una cultura visual o pictórica, que comunica por medio de símbolos, que también son grafías. Yoneda (1999) llama la atención sobre el uso de glifos en la

antigua función de propagar ideas”. Los espacios públicos, plazas, edificios, museos, en México son realmente públicos, visitados y apropiados por todo tipo de personas, allí se consume la cultura con los ojos y los oídos. La historia y los mitos se transmiten por vía oral y visual. La oral recurre a los corridos, desde el punto de vista visual, los murales cumplen la misma función. (Collin, 2000).

Las formas del habla

La creencia que privilegia el lenguaje escrito sobre otros lenguajes -muy occidental y racionalista, por cierto-, se encuentra en retroceso, las nuevas corrientes de la lingüística tienden a ser incluyentes y reconocer la existencia de una globalidad de *lenguajes*, que supone admitir: La “...apertura a todas las posibilidades comunicativas y expresivas, verbales y no verbales, sin ninguna exclusión previa” (Guerra Lisi y Stefani, 2002). Entre las formas no verbales se puede incluir la pintura y por tanto a los murales. Si los murales envían un mensaje expresivo dirigido a los sentidos, apelan a *la sinestesia*, como *potencial humano primario*, que de acuerdo con Guerra Lisi y Stefani (2002:21) “...articula la vicariedad de los sentidos, y comprueba la globalidad de todos los lenguajes y la posibilidad de trasposición de uno a otro”.

Desde sus orígenes conocidos, la pintura se utiliza como medio de expresión. Aquello expresado, el contenido, cambia de acuerdo

de incidir sobre la realidad, partiendo de los fines propiciatorios adjudicados a las pinturas rupestres, pasando por los fines de adoctrinamiento propios de la pintura religiosa, tradición en la que se inserta el muralismo mexicano y causa de su persistencia.

La crítica estética indaga, reflexiona en torno a aspectos personales del artista como creador, aspectos subjetivos y psicológicos, o formales, referidos a los medios de los que se vale. Se pregunta lo que el artista quiso expresar y cómo, las técnicas o instrumentos a los que recurre, sin dejar de reconocer que la obra de arte es polisémica y por tanto contiene múltiples significados. Se trata de una óptica focalizada en el individuo creador, pero además de los contenidos subjetivos, existen otros propios de una subjetividad colectiva o más bien culturales, que el artista traduce o expresa. ¿Es posible hablar de un lenguaje pictórico? De acuerdo con la *Teoría de sistemas dinámicos* que admite la interacción de lo verbal con lo paraverbal como parte del discurso (Shanker y Reygadas, 2002:39), la pregunta se puede contestar afirmativamente y agregar que el mensaje estético, como un mensaje paraverbal, es un lenguaje, que genera un discurso y se expresa en textos visuales. Si la lingüística textual define al discurso como “...un conjunto más grande que la oración, que se sujeta a reglas de coherencia y cohesión” (Sánchez Martínez 2002:111), los murales, cuando narran una historia, un episodio o un mito, como expongo a continua-

los textos que les permiten interpretar el pasado, y “...esperan a que los lectores sensibles los descubran” (Ingarden, 1960), los etno-historiadores hacen de los códices su material principal “...fuentes históricas de primera mano”, según Galarza (2002). Pero los murales que son su expresión contemporánea son minimizados como texto cultural. De la misma forma, cuando se dice que la antropología es un conjunto de textos sobre otros textos (Hodder, 1988), textos que incluyen los mitos, las canciones, los chistes, los chismes, habría que agregar como textos a los murales, con su capacidad para narrar historias. Los murales pueden ser aceptados como un lenguaje que manifiesta un discurso, expresado en un texto que es interpretado mediante la lógica natural que permite a un interlocutor construir una esquematización y a su interlocutor reconstruirla, mediante operaciones del pensamiento que sirven para constituir y organizar los contenidos (Sánchez Martínez, 2002).

Muralismo, surgimiento, contexto y continuidad

El muralismo surge al calor de la revolución (Rodríguez, 1990; Paz, 1987),¹ es su producto. Si bien es cierto que pocos meses antes el Dr. Atl, había encabezado un movimiento solicitando al gobierno paredes públicas para pintar (Orozco, 1970; Rodríguez, 1990), también lo es que el muralismo mexicano no puede limitarse al

renacimiento, a juicio de Paz (1987). Los autores coinciden en que como movimiento tuvo su momento cúlmine con Vasconcelos, profeta de una misión redentora (Collin, 1984). Fue Vasconcelos, el filósofo, el misionero, y el esteta, “el primero que tradujo esta idea en términos estéticos..., con frecuencia habló de un arte orgánico total, inspirado en las grandes épocas, sobre todo en el cristianismo: Bizancio y el *cuatrocento*” (Paz, 1987:50). Como secretario de Educación Pública del gobierno de Obregón propuso “...un verdadero pacto de los intelectuales con la revolución, al servicio de una reforma cultural” (Yankelevich, 1994). La misión redentora incluía, como se sabe, campañas de alfabetización, creación de escuelas y bibliotecas, publicación de periódicos y revistas, y la construcción de edificios a los que agregó la decoración mural: “... *a la manera de las antiguas iglesias del renacimiento italiano que incitara a los hombres pequeños a perpetuarse en grandes obras*” (Vasconcelos, apud. Rodríguez, 1990:44). Con Vasconcelos nace el muralismo mexicano, destinado “...a crear conciencia de los valores patrios entre las masas y entre las razas indígenas” (del Conde, 1994:18). El movimiento decae a la salida del mecenas, y provoca la emigración de algunos de los más destacados exponentes del arte mural, para renacer con Cárdenas quien inaugura “...una nueva etapa de tolerancia y estímulo en el que los muralistas ... recuperaron posiciones y ganaron otras” (Paz 1987). Con Cárdenas

de pintores -no sólo a los maestros sino también a los principiantes- la posibilidad de realizar su obra (Rodríguez, 1990:52).

De manera independiente al mecenazgo estatal, y a la existencia de santones, como los llama Paz, el muralismo como discurso arraigado en las formas locales de comunicación y en despecho de su opacamiento como corriente estética, persiste hasta hoy en día (del Conde, 1994). Como corriente dominante en la llamada Escuela Mexicana de Pintura se mantuvo al calor de la beligerancia de los polémicos muralistas, sobre todo Rivera y Siqueiros, quienes ironizaron al arte por el arte, y decayó con posterioridad, cuando otras modas y corrientes estéticas la opacaron.

No obstante, el muralismo, arraiga como forma de comunicación y surgen infinidad de muralistas no tan notorios, ni registrados en las crónicas estéticas nacionales e internacionales, pero que repiten un fenómeno en el ámbito regional. Estos muralistas locales continúan el fenómeno apropiatorio de los espacios públicos y, al igual que los famosos, pintan murales-textos en palacios municipales, escuelas, mercados, hospitales y, más recientemente, en las bardas. Cuando pueden, los *grafiteros* se transforman en muralistas (Collin, 1996). Los hay individuales y colectivos, permanentes y transitorios. La constante en el muralismo, el de los famosos y el de los ignotos, es su intención de comunicar un mensaje con un afán didáctico y, para ello, recurren a símbolos sencillos y compartidos que les

la Revolución, las escenas de la conquista, el poder omnímodo de la iglesia durante la vida colonial, la lucha de clases, las costumbres, mitos y ritos, las fiestas populares, la geografía, el paisaje, las etnias y el pasado prehispánico” (del Conde, 1994).

Temas que permanecen en los restantes muralistas, pero que en algunos casos, como el que me propongo analizar, presentan una visión histórica alternativa: la historia regional.

El antecedente: Los códices prehispánicos

El dechado, el ejemplo, lo admirable, lo que es la raíz, lo que tiene significación, tinta negra, tinta roja, el libro, lo pintado, lo escrito, lo que pintaron, lo que escribieron: nunca se olvida, nunca perece, su gloria, su fama, su nombre, su historia, Huehuehtlahtolli, 39 V (apud León Portilla, 2002:17)

Los códices prehispánicos, “ejemplo de arte extraordinario” según Jansen (2002:51), constituyen testimonios manuscritos pictóricos (imágenes) y pictográficos (escritos mediante dibujos), con un fin de registro y comunicación. Los dibujos suponen una escritura pictográfica y, por el nivel de sistematización, hay autores que consideran se

la sabiduría y la palabra escrita” (Valle, 1999). Por su parte en maya “...la voz *ts’ib* significa tanto escritura como pintor, escribir y pintar (Sotelo, 2002:35). El arte de la pintura-escritura se estudiaba en escuelas, y los *tlacuilos* eran considerados especialistas de prestigio. Su lectura podía ser patrimonio generalizado como sostiene Galarza (2002), o una atribución de los especialistas o *tonalpouhque*, conocedores de las convenciones plásticas, que elaboraban a partir de ellos un texto y lo recitaban de acuerdo con su tradición oral (Reyes García, 2002:33). Este sistema pictográfico, a juicio de Reyes García (2002:25) representaba la enorme ventaja de no depender de una lengua en una sociedad multilingüe.

“... escribanos-pintores no sólo plasmaron imágenes de excelente manufactura, imprimieron sobre todo complicados mensajes que abundan en los significados de las escenas representadas. Ya que cada elemento -los íconos, su posición, tamaño y el color denotaban una información específica-, puede decirse que esos manuscritos pictóricos resguardan un auténtico sistema de escritura y, por ello, es posible no sólo interpretarlos, sino leerlos” (Reyes García, 2002:24).

Los códices registraron información científica y cultural, creencias, ritos, ceremonias, genealogías e historia. Cortés se asombra de

diabólico (Galarza, 2002). A pesar de su destrucción casi masiva, durante la época colonial se siguieron produciendo, ya reproduciendo documentos antiguos, hoy desaparecidos, o formulados *ad hoc* con fines particulares. Si bien se atribuye a los misioneros la responsabilidad por la desaparición de los códices prehispánicos, también hay que reconocer, que supieron valorar la capacidad artística de los *tlacuilos*, muchos de los cuales se convirtieron en pintores de templos (Galarza, 2002), asimilando parte de las convenciones plásticas europeas. También debe reconocerse a algunos frailes el haber recurrido a estos especialistas para la elaboración de nuevos códices, de allí que continúe la tradición en los llamados códices virreinales que combinan dibujos con letras. Los frailes, a juicio de Escalante Gonzalvo (1999:51) instaron a los indios a abandonar “la monstruosidad de su antiguo arte y a pintar figuras mejor entalladas y más al natural”, hecho que supuso la extinción del lenguaje pictográfico, paulatinamente reemplazado por la pintura, pero al que, para su mejor comprensión, se le agregan notas escritas en caracteres latinos. De esta manera los sistemas de escritura se adaptaron a los cambios y resolvieron las dificultades de la incorporación del castellano.

Actualmente, se sabe de la existencia de más de 500 códices coloniales (Valle, 1999), algunos enviados a Europa, otros en los archivos nacionales y un buen número resguardado en las comunidades indígenas como un valor preciado. La mayoría de los códices

perdió, se cambiaron los materiales, los objetivos y temas, pero no la forma de transmitir mensajes mediante dibujos. De los variados tipos de códigos coloniales (calendáricos-rituales, mapas y planos, históricos y económicos), por su vinculación con los murales, me interesa resaltar dos tipos: los históricos y los *testerianos*. Los históricos, pues al registrar la historia local de una localidad o señorío, se remontan casi invariablemente a los orígenes míticos y a los héroes fundadores. "...algunos códigos coloniales inician la historia de los pueblos desde su partida de los lugares míticos y la prolongan hasta los siglos XVI y XVII" (Valle, 1999:11). Los *testerianos* por su parte, corresponden a la enseñanza de la doctrina cristiana y, al igual que los murales, tienen un afán didáctico. Se atribuye a Motolinia haber observado que los indios se confesaban llevando papeles en los que representaban sus pecados con figuras y caracteres, "... los que así actuaban eran los *tlacuilos*, que conocían el sistema de escritura mesoamericano" (Galarza, 1999:35). De allí que, como un recurso más de la empresa evangelizadora, se recurriera a la pintura mural con fines de evangelización "... pintando las doctrinas, cristianas, llamadas también códigos *testerianos*" (Valle, 1999; Galarza, 1999:11). Contradiendo la versión que atribuye al fraile Tester la invención de las doctrinas pintadas, como sistema de evangelización, Galarza sostiene que:

"En realidad los que *inventaron* el nuevo sistema fueron los *tlacuilos*

son un nuevo sistema mixto *inventado* o *descubierto* por ellos, un producto de la fusión... una evolución no una degradación" (1999:35).

A partir del Siglo XVI los indios hicieron uso de la escritura pictográfica como prueba legal en los tribunales españoles (Ruiz Medrano, 1999). La colonia los aceptó como pruebas en litigios y trámites. Reina (1983) al reseñar las rebeliones y luchas de la época independiente reconoce que siguieron utilizando como prueba en los juicios entablados por las comunidades en contra de los despojos derivados de las leyes de desamortización, al implantarse la Reforma Agraria, y como una de las vías de dotación de tierras y el reconocimiento de Derechos Comunes sus códigos, es decir como prueba de su posesión ancestral. Todavía hoy se usan como testimonios válidos en las disputas por límites. Jiménez Padilla y Villela Flores (1999:59), narran un hecho contemporáneo en Guerrero, en el que dos comunidades se reúnen en la línea que demarca sus terrenos, y allí "... extienden sus códigos sobre el suelo y entablan negociación". Describen asimismo ceremonias en las que los miembros de la comunidad hacen ofrendas al lienzo, invocan a los fundadores míticos, recalcando el carácter sacro de los lienzos. Los mismos autores, transcriben la narración de un mito por parte de un informante contemporáneo y muestran como ésta coincide con un código del siglo XVI. Por mi parte, vi códigos

Chilapa, Guerrero en 1995. La historia pintada en el área mesoamericana, mantiene vigencia hasta la fecha, de manera tal que los muralistas la retomaron, actualizándola y aprovechándola para crear un nuevo mito de origen, el de la Revolución Mexicana.

Los murales de la revolución: el mito de la nueva era

La capacidad de los documentos pictóricos de contar y recordar la historia, de marcar episodios supuestos o reales, de resaltar la figura de héroes y arquetipos, y de crear mitos, es apropiada por la revolución triunfante para marcar el comienzo de una nueva era. En tanto “...el joven estado revolucionario necesitaba de una suerte de legitimación o consagración cultural...” existió la revolución? se pregunta Octavio Paz (1987:20), y agrega “... no fue la obra de un partido y apenas si tuvo programa, fue una explosión popular, creo que fue una revuelta”. Efectivamente se puede argumentar en contra de su existencia real, no así en cuanto a su existencia simbólica. La revolución es un hecho en el imaginario colectivo, representa una partición de aguas en la historia, un antes y un después. La revolución mexicana tiene su parte de verdad innegable, la *revuelta* en términos de Paz, con su secuela de lucha y muerte, y una serie de actos confusos de enfrentamiento entre líderes y de medidas contradictorias. Para transformar la revuelta en revolución fue

sinéctica, esquematizada, expresa un mensaje similar.

En los murales, los bandos se oponen físicamente. En un extremo la oligarquía es representada por *catrines*, los hombres con bombín y levita, las mujeres enjoyadas en sus calandrias o acompañadas por un sirviente con la vista baja en señal de sumisión, coloreados con tintes que resaltan su aspecto enfermizo, el gesto degenerado y degradado. Los acompaña el obispo con los atributos de su investidura y *el güero*,² el extranjero. En posición secundaria aparecen el capataz golpeando al peón y el militar uniformado que descarga su arma contra un indefenso, u otro acto violento. En el centro de la imagen o del grupo, se encuentra Porfirio Díaz con los atributos del poder y su aspecto de esfinge, más allá del bien y del mal. En el medio de ambos contingentes o rodeándolos, las llamas y alguna *calaca*,³ expresan la violencia, pero también la purificación y el renacimiento, “... fuego y Apocalipsis, permanente retorno al caos y a la devastación, condiciones ambas para el inicio de un nuevo ciclo creador, capaz de reinstaurar el orden y la justicia” (Fugelly Gezan, 2002). Del otro lado se ubican los revolucionarios: Madero ostentando como su aureola de santo el lema *sufragio efectivo, no-reelección*; Zapata a caballo rodeado por sus soldados con calzón de manta, paliacate, sombrero, sus cananas o machetes; Villa, invariablemente armado y Carranza con la Constitución o el *decreto de la Reforma Agraria* en la mano. En posición variable

una máquina, símbolos todos del progreso.⁴ A las imágenes de la Revolución se suman las del pasado remoto, el prehispánico, con las pirámides o *Cuauhtémoc*, se pinta como seres vivos a deidades *mexicas*, la gesta de la independencia representada por Hidalgo o Morelos, y la de reforma con Juárez y sus leyes. De esta manera el tiempo mítico asocia las tres gestas que anteceden a la Revolución y conforman la identidad.

El sentido de las imágenes es reforzado por los textos. Al estilo de los Códices coloniales, se transcriben, pictóricamente, poemas nahuas; consignas, como *Sufragio Efectivo*, *Derechos Sociales*, *Reforma Agraria*, *Constitución*, el texto de alguno de sus artículos; o los nombres de hitos considerados como significativos tales como el *partido liberal*, el *plan de San Luis*, el *20 de noviembre*, *obreros de Orizaba*, y *Río Blanco*, que operan como marcadores, de la misma manera que operaban los toponímicos y los signos calendáricos de los códices prehispánicos. Cada mural puede agregar los toques necesarios para identificar la población donde se exhiben. En Xochimilco,⁵ Villa y Zapata se confunden en un abrazo, evocando el encuentro entre ambos ejércitos.

En los murales de Rivera, “El mundo prehispánico es presentado como una utopía al revés, donde todo era bello y los hombres vivían en perfecta armonía” (Rodríguez, 1990:55), en sentido opuesto inaugura la tendencia a caricaturizar a Hernán Cortés. Rivera, sitúa al español y a *Cuauhtémoc* en el eje de la composición de manera similar a

es abordado por varios muralistas: Charlot pinta la matanza del templo mayor, de la Canal la imposición de la religión cristiana en el *desembarco de la cruz* y errada aceptación de lo otro durante *la evangelización* (González Matute, 1994:14). Charlot creó el potente arquetipo del conquistador, que después sería retomado por tantos otros muralistas como Rivera, Siqueiros y Orozco.

“Charlot basado en los testimonios de Fray Diego Durán sobre la matanza, que en el templo mayor de Tenochtitlán dirigió Pedro de Alvarado en 1521, pinta dos mundos, dos concepciones diferentes sobre la vida que chocaron... el sometido en el extremo inferior izquierdo y el conquistador en la parte superior derecha... La delimitación del espacio señala los bandos y las posiciones... recurrió a la saturación del espacio visual para lograr una imagen asfixiante, sin salida [que] supone el desgarramiento del mundo prehispánico. Esta escena se continúa en el mural que tiene enfrente y parece que donde se suspendió la fiesta de la gran Tenochtitlán comienza, tras un paréntesis de 400 años la fiesta del señor de Chalma de Fernando Leal”. (Rosales, 1994:17).

crónicas prehispánicas y coloniales. Una percepción que en vez de considerar la historia de manera lineal, a la manera evolucionista (Zamudio Mesa, 1994), parte de la existencia de ciclos, que se suceden a la conclusión del anterior. La visión prehispánica pensaba en eras. Apela también a la noción de muerte y resurrección, donde cada mural puede ser interpretado como un episodio del mito. Los muralistas idealizaron a la sociedad precolombina al tiempo que acentúan hasta la caricatura los rasgos negativos y sombríos de los conquistadores y de los misioneros, al igual que, en la nueva era, exaltan e idealizan al pueblo trabajador, que incluye a los campesinos, los obreros, los maestros, todos de rasgos indígenas y por tanto herederos del pasado prehispánico. A la vez satanizan a los herederos de los conquistadores, los criollos, los gringos y los curas. Dos ciclos, dos épocas y una historia que se repite. Los murales, independientemente de su autor y su tendencia contienen rostros anónimos y retratos. Los retratos se reservan para los personajes de la historia destinados a resaltar como héroes o villanos. Otros rostros, siguiendo la tradición florentina, incorporan como personajes de la escena el autorretrato del pintor, de su familia o amigos.⁶ Los personajes de la historia se pueden dividir en dos grupos antagónicos, opuestos. Buenos y malos, dioses y demonios, héroes y villanos.⁷ Todos los murales, las estampas o dibujos intentan reproducir el adjetivo que caracteriza a los personajes, ya se trate de los personajes con

singularmente agazapadas en sus rebozos –casi geometrizadas– a la manera de las que aparecían en los códices de la conquista” (Carpentier, 1982:41).

Siqueiros buscó en la “... vigorosa expresividad de la escultura prehispánica... los rasgos etnográficos del pueblo mexicano” (Rodríguez, 1990:49), pero más allá de los fenotipos intentaron reflejar el *ethos* del pueblo, o más bien de las diferentes clases sociales, malignos los unos, beatíficos los otros. En los murales el tinte seleccionado para colorear los personajes, los gestos, muecas y sus adornos sirven para caracterizarlos o estigmatizarlos. En el caso de los personajes con nombre, la mano del pintor aspira a dar cuenta de los atributos que los definen como los héroes glorificados o como villanos denigrados, arquetipos del bien y del mal. Zapata siempre se mostrará noble, íntegro, hasta ingenuo, Villa con expresión burlona e irónica, Madero, en cambio, serio y circunspecto. Contrariamente Félix Díaz aparece abyecto, maligno, traidor, con aspecto de enfermo. De manera similar, en los episodios coloniales los españoles aparecen con expresiones feroces, entre los que destaca el pelirrojo Pedro de Alvarado (Rosales, 1994:18), y por supuesto Cortés. El ser protagonistas de un acto fundacional convierte a los revolucionarios en héroes y dioses del panteón de la revolución y, por tanto, en arquetipos. La propuesta de héroes y dioses funciona por acción u omisión: los que están y los que no están, pero

que el de los mitos, se actualiza al momento de contarlos. El mural, una vez pintado, no puede ser modificado, al menos que se le borre o repinte, cosa que efectivamente sucedió de acuerdo con Siqueiros (1974), pero el discurso de los murales, como tal, es decir el del conjunto de los murales, es el que evoluciona (Siqueiros pasa a Calles al bando de los herejes, como traidor ante el imperialismo) y en los actuales ya empieza a aparecer el comandante Marcos como parte de los zapatistas. Como todo mito fundacional, la revolución es también origen de un pueblo nuevo, en este caso el pueblo mestizo, auténticamente mexicano.

La definición de ese pueblo mexicano y sus símbolos característicos, contenía implícitamente la idea de un solo pueblo, con una sola visión de la historia y con una serie de símbolos compartidos por todos, pero manipulados a discreción por el gobierno (Pérez Monfort, 1994).

El mestizo aparece como el prototipo del mexicano, hijo de la revolución, heredero de las culturas prehispánicas y del proceso colonial, un pueblo que intenta emerger en la independencia pero es opacado por el criollo que se apropia de México, pero que finalmente obtiene el papel protagónico con la revolución.⁸ El mito en tanto conciencia política, expresa las estrategias de los actores ante situaciones de contacto, sostiene Turner

identidad. Las dos herencias, india y europea, de los mexicanos, aparecen resimbolizadas. El mito proporciona una explicación de la situación de contacto, que incorpora referentes resemantizados de las mitologías nativas, tanto como símbolos del catolicismo.

“La sacralización de los personajes ubica a los héroes como fundadores de un orden cultural y los convierte en arquetipos, que sirven para ordenar el pensamiento de la sociedad de los hombres” (Augé, 1993:191).

En la visión de los murales, con sus oposiciones y exclusiones se identifican los elementos constituyentes del sistema de identidad y de los principios fundacionales del nuevo orden. Con la mitificación del relato, la revolución se constituye en un marcador temporal a partir del cual se origina una nueva era que relega el pasado a un tiempo anterior. El mito de la revolución arraigado en las representaciones colectivas constituye una forma de conciencia social y, en ese sentido, estructurante de las prácticas sociales. Su identificación con lo sagrado le concede estatuto de *incuestionado*. El sentimiento primigenio, ante el origen de lo social, es reforzado por los bienes aportados como don por parte de los héroes. De esta manera, en los murales, la Revolución aparece como dadora de bienes, tales como la tierra, la escuela, la constitución, la justicia social, que constituyen e instauran la deuda

delegación, es decir, el orden del poder. En la construcción de un imaginario, de un ideal:

“...se mezclan las tres funciones del pensamiento: representar, organizar y legitimar las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza” (Godelier, 1989:29), que explican y otorgan coherencia a las prácticas sociales y al ejercicio del poder. A partir de su mitificación, la Revolución se erige en trascendente, instituido e instituyente. Los murales de la revolución participan en un discurso radicalmente anticlerical y piadosamente nacionalista, son textos sacralizantes, una “... conservación ritual de la sacralización es decir el amor dirigido al estado centralista, dotado de los atributos complementarios del padre y el pontífice” (Legdré:1979:193).

Murales históricos: el caso Tlaxcala

El Estado de Tlaxcala se caracteriza a sí mismo como la *cuna de la nacionalidad*. La frase alude al hecho histórico de la alianza suscripta entre los cuatro señores de Tlaxcala, con Cortés, y su inmediato bautizo, en la que sería la primera pila bautismal, en la primera iglesia de México, refiere también su colaboración en la conquista de Tenochtitlán y su posterior contribución en la pacificación

el español. Tlaxcala es en consecuencia la *cuna del mestizo*.

Desde Tlaxcala se cuestiona la versión Mexica de la conquista de México, si se identifica, como los tlaxcaltecas y otras etnias del país lo hacen, a México con Tenochtitlán, la ciudad de un grupo de Nahuas que en su peregrinar se llamaron Aztecas¹⁰ y una vez instalados en la ribera del lago, se apodaron *Mexicas* o *Tenochcas*.

En el palacio municipal de Tlaxcala Desiderio Hernández Xochitiotzin (2003), durante treinta y cinco años pintó un mural que aspira a constituirse en la versión Tlaxcalteca de la historia. A su juicio, la versión dominante de la conquista, ni siquiera fue narrada por los *Tenochcas*, derrotados cuando Cortés manda quemar el templo de Huitzilopochtli, y diezmados posteriormente cuando el sitio de su ciudad es arrasado para constituir el aplazamiento de la capital colonial. La versión *oficial* de la conquista, en opinión de Xochitiotzin, fue obra de los *Tlatelolcas*, en tanto Tlatelolco fue designada por los españoles como la ciudad de indios, y los informantes de Sahagún (1979) allí moraban. El autor, así como muchos otros muralistas que pintan versiones locales de la historia, coincidirían con Pérez Monfort, en cuanto al carácter centralista de la versión de los grandes muralistas que colaboraron en un “... proceso de reconocimiento e imposición de una cultura política dominante, claramente centralista y homogeneizante, sobre una cultura popular sumamente heterogénea” (1994:89)

los españoles, los reconoce como constituyentes de la identidad nacional. A su juicio, los malos españoles empiezan con los borbones. Esta afirmación se funda en la alianza suscrita entre Cortés y los señores tlaxcaltecas, reconocida posteriormente por la corona y gracias a la cual el emperador concede a Tlaxcala el estatuto de *república de indios*. Desde esa perspectiva autonomista es entendible que Xochitiotzin califique a los Borbones como “*malos españoles*” por haber traicionado el pacto preexistente al pretender anexar Tlaxcala a Puebla. Es común en Tlaxcala la referencia a la fundación de Puebla por parte de los tlaxcaltecas, a quienes la corona instruyó de poblar dicho territorio, instrucción que da origen al nombre actual de la ciudad y al ahora Estado de Puebla.

Hernández Xochitiotzin se propuso pintar el mural en 1950. Con la clara intención de recurrir al arte como medio de comunicación y entendiendo que el arte útil *es el que enseña*, reconoce que tuvo que estudiar y acercarse a *la verdad histórica* y para ello recurrió a los códices. El más importante regionalmente, el lienzo de Tlaxcala, resulta difícil de entender sin recurrir a las referencias históricas de los cronistas.¹¹ La interpretación del lienzo que llega hasta la fecha fue producto de un cronista de la ciudad del siglo XIX, *don Faustino*, hijo de caciques, educado en México, donde cursó leyes, y quien como consecuencia no hablaba nahuatl, ni conocía las tradiciones. Don Faustino aparentemente recurrió a conocedores locales y

por estudiar la función de los *tlacuilos*, sus valores y sus técnicas para tratar de emularlos y reproducir el fenómeno estético de los códices, en tanto medio de comunicación y arte. En consecuencia, recurrió a los símbolos de los códices para crear unas pinturas que pretenden ser códices. Al autor del mural le preocupa que los espectadores lo entiendan. Antes de abordar la obra pictórica, estudió los murales y el muralismo, aunque señala que la obra de Giotto y el arte cristiano fueron sus mayores fuentes de inspiración, por su función en la comunicación de la religión y de lo civil. La Basílica de Ocotlan,¹² constituye su referente local del arte sacro. Los murales de la Basílica presentan pinturas con texto, al igual que sus murales incorporan textos que reproducen la voz de los actores. La combinación de la pintura con el texto fue producto de la desaparición de la mayoría de los códices precortesianos y, su sustitución por los coloniales, un nuevo concepto de códice de carácter pictográfico, de menor riqueza que los anteriores pues los dibujos aparecen como ilustración, ante la importancia que adquieren las letras y los textos. Su mural sería entonces un códice colonial que combina imágenes con textos, con el tema del lienzo, que es un documento para ser leído. Xochitiotzin realiza una obra de arte con mensaje, un mensaje a su juicio veraz, donde los colores son símbolos, como el uso del negro de fondo, que le fuera alabado como un acierto pictórico, acierto que él refuta como tal pues recurrió al negro *por ser sinónimo de sa-*

la base de todas las escenas, reproduce textos que, en opinión de los guías¹³ —modernos tonalpouhques, con licencia—, son códices, en realidad constituyen citas de las fuentes, fundamentalmente de los cronistas coloniales. El recorrido comienza con el mito de origen, la peregrinación de los teochichimecas desde Chicomostoc, conducidos por su dios Camaxtli. El camino incluye el relato de la batalla en la que los teochichimecas salieron triunfantes, contra los tepanecas de Atzcapotzalco, la continuación de su viaje por instrucciones del dios, hasta encontrar el sitio de su asentamiento en las cercanías del volcán Matlacueytl,¹⁴ donde divisaron al águila sobrevolando un cerro. Allí decidieron asentarse, previa negociación con los pobladores preexistentes.

La siguiente serie de murales describe la vida en la época prehispánica, el culto a Camaxtli, los sacrificios humanos al dios, con las víctimas pintadas de blanco, color que refiere la pureza (virginidad en las mujeres y honor en los hombres), incluye además, la formación de los guerreros en escuelas y sus prácticas y cacerías en el Matlalcueytl. Al centro de la imagen, la ceremonia del fuego nuevo, marca los ciclos cósmicos e históricos.

A continuación, como hito significativo de la historia local, aparece un personaje histórico, Netzahualcoyoltzin, el famoso rey-poeta, quien fue refugiado y educado por los tlaxcaltecas, en su huida de Tenayuca, perseguido por los tepanecas, previo a su retorno triunfal y a su entronización como

entrenamiento a los mexicas y tenían como objeto la captura de víctimas para los sacrificios rituales, inmediatamente aparecen las *guerras verdaderas* en las que se mataba a los enemigos. La celebración de las guerras floridas motivó que los Mexicas exentaran del tributo en bienes a los tlaxcaltecas, ya que lo pagaban en hombres. La narración de la guerra verdadera, tiene como referencia central la muerte de un hijo de Moctezuma, de nombre Tlacapehua, y la captura del héroe local Tlahuicole, de origen otomí, que fuera llevado por los mexicas a su capital, y posteriormente por su valor, utilizado como guerrero en el sometimiento de otros pueblos, aunque finalmente fue sacrificado por negarse a participar en la conquista de Tlaxcala.

La pared lateral, enfrente a la que narra el culto a Camaxtli, está dedicada a otro culto, la pareja femenina, la diosa Xochiquetzali, patrona de la danza, la música y los oficios. En este mural pinta a Miguel N. Lira, destacado poeta e intelectual Tlascalteca, importante en la vida del muralista, pues lo introdujo en la historia y cultura Tlascalteca. Lira, habría participado del movimiento de intelectuales revolucionarios de los treinta, y por tanto se había imbuido de los contenidos nacionalistas y de la influencia pedagógica del muralismo.¹⁵

Los pilares que separan el hall de entrada del pasillo de la logia refieren a la mitología, aparece Quetzalcoatl proporcionando las mazorcas de maíz, vinculadas con este hecho fundacional las arcadas superiores remiten

la representación del consejo de ancianos, en el momento de definir el glifo que identifica a Tlaxcala. La serie concluye en el siguiente pilar, que contiene la imagen de la diosa Chicomecoatl, donde además se pinta a sí mismo con su familia.

Las arcadas traseras incorporan la otra planta básica en su economía: el maguey, definido como árbol de las maravillas, es asociado a sus usos, tales como la producción de papel y telas, y los productos medicinales. La pared de la base de la escalera esta dedicada al Tianguistli de Ocotelulco, donde se reunían más de 30 mil personas a comerciar, según reza el texto que cita las cartas de relación de Cortés. Entre los que ofrecen sus servicios aparecen los diferentes tipos de oficios, el peluquero, los sanadores, los temascales, así como los productos naturales y manufacturados que se intercambiaban. Al frente los cuatro señores gobernantes, en los que pintó a cuatro de los gobernadores de Tlaxcala, hecho no mencionado por la guía. A continuación se ven el año Cacatl, el último del ciclo y las profecías que anuncian la ruina de los indios y la llegada de los españoles, un personaje con el puño cerrado en señal de impotencia, y la Ciuhuacoatl que mata a sus hijos para que no vivan sometidos. La primer pared de la escalera comienza con la leyenda de la partida y el regreso de Quetzalcoatl, por el mar, junto con la imagen del *monstruo* (sic) que se va a gestar, bicéfalo, una cabeza blanca, la otra morena, al igual que las mitades de su cuerpo, y como herencia la

Veracruz, su trato con los totonacas, el emisario que éstos envían para solicitar derecho de paso por el territorio Tlaxcalteca, su demora, la intrusión de Cortés sin autorización y la consecuente batalla, entre españoles y tlaxcaltecas, éstos bajo el mando de Xicotencatl, el joven que *demuestra que no son dioses*. A pesar de lo cual los 4 señores, en particular Xicotencatl el huehe (viejo) —para esas fechas de 110 años, y con más de 500 esposas— deciden aliarse con el invasor y apoyarlo en su marcha hacia Tenochtitlán. Al centro del mural destaca la figura de la Malinche, el relato del guía resalta su estado de preñez y explica que en Tlaxcala nació el hijo de Cortés y primer mestizo,¹⁶ hecho que justifica el adjetivo de cuna del mestizaje y por consiguiente de la nación. Este hecho dio origen al cambio de nombre de la montaña sagrada: Matlalcueyatl por el de la Malinche. El siguiente hecho significativo, en cuanto al mestizaje, aparece con el bautizo de los señores, y de las doncellas que le obsequian a Cortés y que éste reparte entre sus soldados, (una vez bautizados), y que representan a los primeros conversos. La participación de los tlaxcaltecas en la marcha contra los mexicas es minimizada al señalar la presencia totonacas y zempoaltecas, pero luego resaltada al representarse el sitio de refugio después de la derrota en la noche triste, y donde Cortés manda construir los barcos con los que finalmente derrota a los tenochcas.

La versión Tlaxcalteca de la conquista difiere radicalmente de la de los muralistas

en señal de colaboración, combatiendo a la par y con la misma firme expresión, derribando a un mexica con aspecto aterrado. Al tiempo que en la parte superior, Santiago Matamoros derriba la imagen de Huitzilopochtli.

La parte central de la escalera resalta hechos posteriores a la conquista, —virtudes, en términos de la narradora— las preside el retrato de Carlos V, con las cédulas reales que proclaman la república de indios, y los privilegios de los señores tlaxcaltecas: el permiso de montar a caballo, portar armas, usar bastón de mando, y títulos nobiliarios. Aparece también el cabildo y la elección de autoridades indígenas, con excepción del oidor que era español. Con el nombre de la diáspora, se señala la partida de familias tlaxcaltecas acompañando a los conquistadores, con el objeto de poblar la frontera norte, habitada por cazadores recolectores. La evangelización, aparece en esta versión como benévola, tutelar, junto con las aportaciones españolas a la cultura, la rueda, los animales domésticos, el trigo. Corona la imagen la figura de los niños mártires, asesinados por su padre por haberse convertido y destruido sus *ídolos*.

La versión Tlaxcalteca de la conquista también representa un mito fundacional, un mito histórico con sus etapas o ciclos, el de la era indígena y el de la era mestiza de la cual los tlaxcaltecas aparecen como progenitores, en tanto aliados de los españoles. En consecuencia la versión Tlaxcalteca no reniega de la herencia

agradables -totalmente diferentes a los rostros fieros y malévolos con que son pintados por los muralistas de la revolución-, al igual que las de los tlaxcaltecas. Si de buscar un enemigo se trata, sin duda la categoría recaería sobre los tenochcas o mexicas, que aparecen con tintes negativos en tres episodios del mito: sometiéndoles al tributo en vidas humanas, sacrificando a Tlahuicole y en el enfrentamiento por la toma de Tenochtitlán. Se representan también los dones primordiales recibidos indistintamente de parte de los dioses prehispánicos, maíz y maguey, como de los frailes que aportan los animales domésticos, la rueda, el trigo y el arado.

El relato presenta héroes, Tlacuicole y Xicotencatl, caracterizados ambos por su valor guerrero, que signaría la identidad Tlaxcalteca, tanto como su lealtad para con sus aliados —episodios de Netzahualcoyotl y Cortés— pero sobre todo resalta el carácter de pueblo *elegido* que protagoniza, la *última migración*. Al respecto cabe recordar que casi todos los mitos de origen del post clásico reiteran la peregrinación del norte al sur de los pueblos chichimecas, entre los que se encuentran también los tlaxcaltecas. La diáspora supone el movimiento inverso, el retorno al norte y su poblamiento.

Si la alianza con Cortés y su participación en la conquista no bastaran, la participación Tlaxcalteca en el poblamiento de Coahuila, Nuevo León y otros tantos lugares de México, además del territorio que hoy pertenece a Estados Unidos de Norte América, justifica

pueblo opuesto desde la época prehispánica a los mexicas-tenochcas, que logró adquirir privilegios de autonomía y para quienes la conquista no representa un trauma,¹⁷ sino en todo caso una liberación, y por tanto un buen negocio. Como todo mito es ambiguo, y sus episodios contradictorios glorifican a Xicotencatl el joven por haberse opuesto a la alianza, y, al mismo tiempo, la alianza en sí.

El mural pintado por Xochiteotzin constituye una referencia central para muchos tlaxcaltecas, que narran su historia de acuerdo con la versión en el contenido, pero además de narrarla utilizan sus argumentos como justificación de la conducta actual.¹⁸ En Cacaxtla, existen murales prehispánicos de enorme belleza, sin embargo estas pinturas no constituyen ninguna referencia para el accionar, es más, los más instruidos sostienen que no son tlaxcaltecas. Contrariamente, el mural de palacio constituye el texto de la historia local. Cabe preguntarse si la historia local se transmitió de manera oral, o si el mural impuso tal visión. Por lo pronto, lo que aparece es una significativa coincidencia entre el discurso de los tlaxcaltecas¹⁹ y el discurso del mural, así como un conocimiento generalizado (al menos en Tlaxcala) en cuanto a la existencia y el contenido del mural, y es por ello fundante de una visión del mundo y del ser en el mundo.

Los Murales como discurso

El proceso de decodificación y traducción es el mismo en ambos procesos, la vista de un elemento gráfico y su traducción a un concepto, "...que constata la búsqueda de invariantes o de elementos invariantes que subyacen a las diferencias superficiales", diría Lévi-Strauss (1969) lo que difiere es la forma en que se presenta el texto. Por un lado, la narración escrita recurriendo al alfabeto fonético, por otro, la narración mediante imágenes, que representan símbolos. La posibilidad de la lectura de los murales por el público presupone que los significados son creados y negociados dentro de una comunidad (Bruner, 1990:11) que comparte un sistema público de símbolos (Geertz, 1985).

"La ambición de crear un arte público exige, por lo menos dos condiciones: La primera una comunidad de creencias, sentimientos en imágenes; la segunda: una visión del hombre y de su lugar y misión en el mundo" (Paz, 1987:51).

Como texto, los murales comparten las características del libro, en tanto objeto sagrado, sacrosanto, mítico, sobrecargado de poder y de ilusión, lugar físico de la palabra conservada del discurso primordial (Legendré, 1979). Lo que está escrito —o pintado— tiene carácter de *verdadero*, hecho que se evidencia en los códices, que en su versión colonial tuvieron un carácter jurídico de alegato. En el caso de los murales, también comparten el criterio de verdad

rio y por consiguiente dan sentido a la existencia de comentaristas, los especialistas en los códices se llamaban *tonalpouhque*, pueden ser equiparados a los exegetas de la tradición occidental. Los murales o buena parte de ellos tienen a su vez sus modernos exegetas, los guías de turismo, que explican y traducen los contenidos de acuerdo con un guión prefijado y aprobado por la Secretaría de Turismo y el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), se trata entonces de un guión oficial, una historia oficial y oficializada.

Las palabras-conceptos, al igual que los símbolos incluidos en un texto gráfico, no tienen un significado unívoco, sino que refieren un haz de significados que se integra en un campo semántico. Representan un drama y, como lo definen Geertz (1985) y Turner (1980), constituyen metáforas para organizar significados culturales.

Los murales como texto contienen profusión de elementos simbólicos para narrar una historia entendible. Pero quien la cuenta es un muralista, un individuo. En el caso de los murales de la revolución cuentan la misma historia y recurren a similares argumentos visuales, y si bien los símbolos seleccionados pertenecen en última instancia al universo simbólico en las experiencias personales de los individuos que "... guiados por símbolos perciben, sienten, razonan, juzgan y obran" (Geertz, 1985:334), se integran a un universo simbólico compartido. Algunos de los símbolos a los que recurren los muralistas pueden considerarse una aportación perso-

la resignificación de las herencias española e indígena en un universo cultural propio del mexicano de los sectores populares, en sus diferentes versiones locales. Sin embargo, esta supuesta ordenación de símbolos —universales, personales o locales— resulta por demás insuficiente, pues más significativo que establecer el origen de los símbolos que el autor usa, resulta comprender el contexto de su generación. Símbolos universales, locales o personales pero a los que el artista recurre en función de un contexto histórico o situacional. En el caso de los murales de la revolución, el propio contexto de la Revolución Mexicana que logró contagiar y captar a personajes diversos de izquierda y derecha; en el caso de Tlaxcala la preexistencia de una identidad regional, no considerada o reconocida por las versiones nacionales de la historia. En contextos concretos, la reiteración de símbolos refuerza el carácter histórico cultural de tales símbolos (Medina Liberty, 2000:22), los que por ende *limitan* el carácter de los creadores o artistas al de voceros, expresión de un sistema simbólico compartido. Especialmente, cuando el artista aspira a crear un arte público.

En el caso del arte público, vale la analogía con la *performance*, si los rituales pueden ser considerados como una configuración de símbolos, los murales ofrecen una "... especie de pentagrama donde los símbolos son las notas" (Turner, 1980:53). Los murales pueden ser y son leídos, pues leer significa comprender algo por medio de su interpretación y en la pintura la imagen y el

nar el arte religioso, que tradujo a telas y murales temas del viejo y nuevo testamento, así como las historias de los santos y las de apariciones, con el objeto de adoctrinar a los fieles. En lo relativo a la tradición autóctona se destacan los códices como forma de comunicación. Pero la importancia de los lenguajes radica en su vigencia y en el caso de los murales, además de un lenguaje, constituyen un habla vigente, puesto que no sólo los expertos y los guías de turismo pueden interpretarlos, sino también el público en general los lee y los toma como referencia de su discurso histórico y de identidad.

Notas

1. “La pintura mural nació o renació en México como consecuencia y fruto de la revolución” (Rodríguez, 1990:11); “...hija de la Revolución Mexicana” según Paz (1987:44).
2. El término *güero*, que significa desteñido se utiliza para designar a los blancos y particularmente a los rubios.
3. Esqueleto que representa a la muerte.
4. Sirva como ejemplo representativo de este tipo de murales el pintado por Rivera en la escalera monumental del Palacio Nacional: “Representa la historia de México, desde la época floreciente de las antiguas culturas Azteca
zan caballos y caballeros (central inferior); los trabajos de los misioneros que convierten al indio a la nueva religión; los Inquisidores y los encomenderos que hacen de las suyas; Cortés del brazo de Marina; personajes virreinales: frailes y soldados que se pasean y cruzan por todos los caminos. En el arco central (parte superior), la patria con sus mejores hijos, los escogidos por la historia; las luchas de la independencia con sus héroes y sus célebres guerrilleros; Juárez y la Reforma (primer arco a la derecha central); Maximiliano y sus dos adictos generales (segundo arco a la izquierda del central); la dictadura, Madero y la Revolución (primer arco a la izquierda del central). Por último en el muro lateral de la izquierda, el pintor cierra el ciclo revolucionario y nos ofrece otra vez el espectáculo de una cultura nueva y floreciente” (Forma, 1982).
5. Xochimilco, pueblo de origen nahua, en la periferia de la ciudad, fue testigo del abrazo entre los líderes de los ejércitos del norte y del sur.
6. En las representaciones de episodios religiosos en el renacimiento se retratan a los mecenas, familiares y amigos como personajes del mito.
7. “Cada imagen visual representa ya sea las fuerzas del progreso o las de la re-

- sólo Villa y Zapata los representan y ambos fueron vencidos, los demás como Madero, Carranza, Obregón y hasta Calles se vinculan fenotípicamente con el criollo, pero la función de signos y símbolos no tiene por qué responder a la realidad.
9. Turner (1998), propone la noción de situación de contacto, ajustando la idea de situación colonial a nuevas realidades.
 10. “Y allá en su casa se llamaba Aztlan, por eso su nombre era aztecas, y además, allá su casa tenía como segundo nombre Chicomoztoc. Y además de este su nombre aztecas, tenían su nombre de mexicanos. Por eso ahora verdaderamente se los llama con su nombre mexicanos. Y después aquí vinieron a tomar, después de llegar, su nombre de tenochcas” (Alvarado, 1992).
 11. El Lienzo de Tlaxcala fue solicitado por el virrey Mendoza, en 1552. Se tiene noticia de la existencia de tres lienzos, uno remitido a España, otro a la capital del Virreinato y otro que quedo en Tlaxcala, de donde lo tomaron los científicos que acompañaban a Maximiliano, quienes lo llevan a México donde desaparece. La versión que se conoce es a partir de unas calcas realizadas por Chavero, quien las edita. Otra versión probablemente de las mismas calcas
- a partir de una aparición que reitera la historia de la Guadalupe. Las similitudes son tales que también se aparece un Juan Diego, local.
13. Escuché la versión de tres guías oficiales, y tomé notas de la información proporcionada por María Elena George Castillo, quien es técnica en turismo y guía oficial acreditada por la Secretaría de Turismo del Estado.
 14. Hoy la Malinche.
 15. Información personal, Antrop. Mario Ríos. Antes de vincularse con Lira, Hernández Xochiteotzin, firmaba sus trabajos más académicos como Hernández X, por lo que el intelectual habría jugado un papel sustantivo en su viraje estético y conceptual.
 16. En Quintana Roo reivindican también la primogenitura de la raza mestiza, a raíz del naufragio que llevara sus costas a Jerónimo de Aguilar, que a la llegada de Cortés se le suma, mientras que su compañero opta por quedarse en la comunidad indígena, donde había formado familia.
 17. Una visión similar registré entre los otomies de Temoaya, quienes siguen rechazando a los mexicas y por extensión su consideración como mexicanos, y reivindicando su alianza con Cortés

costumbre de pagar impuestos, porque fueron exentos de ellos por los mexicas, el carácter pendenciero porque haber sido guerreros, la fundación de Puebla por tlaxcaltecas por mandato del rey de poblar dicho territorio, su buena acogida a los extranjeros, la tendencia a hacer alianzas, el sazón de la comida pues los mexicas les cortaron el acceso a la sal.

19. Dentro del concepto de discurso de los tlaxcaltecas, incluyo desde la conversación coloquial informal, hasta discursos de funcionarios públicos y representantes populares -presidentes municipales, diputados y candidatos a serlo-.

Bibliografía

- Alvarado, T.
1992 *Crónica Mexicayotl*. México: UNAM.
- Auge, M.
1993 *El Genio del Paganismo*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Brenner, A.
1982 David Alfaro Siqueiros. Un verdadero rebelde en el Arte. *Revistas Literarias Mexicanas: Forma*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carpentier, A.
1982 Diego Rivera. *Plural*, N° 36.
- Collin Harguindeguy, L.
1984 Notas para la lectura de los Clásicos de la Antropología Mexicana. *Revista de la UAEM*, Tercera Época, N° 1.
1996 Chavos Banda, Trasgresión y Conformismo, *Culturas Contemporáneas*, Tomo II, Vol. 16.
1992 Señoríos Otomíes, leyenda o realidad. *Mitológicas VII*.
2000 *El Poder Sacralizado. Un análisis simbólico del sistema político mexicano*. Buenos Aires: E-libro.
2003 *El caso de los exitosos otomíes de Teomoaya*. Tlaxcala: El Colegio de Tlaxcala.
- Conde, T. del
1994 *Historia Mínima del arte mexicano en el Siglo XX*. México: Átame Ediciones.
- Escalante Gonzalvo, P.
1999 De la pictografía a la pintura. *Arqueología Mexicana*, Vol. VII N° 38.
- Fugelli Gezan, I.
2002 La Catarsis de Orozco. *Unidad y Diversidad*, N° 1.
- Forma
1982 *Revistas literarias Mexicanas*

- Galarza, J.
 1999 Códices o manuscritos testerianos. *Arqueología Mexicana*, Vol. VII N° 38.
 2002 Los Códices Mexicanos. *Arqueología Mexicana*, Vol. IV, N° 23.
- Geertz, C.
 1985 *Interpretación de las Culturas*. México: Gedisa.
- Godelier, M.
 1989 *Lo Ideal y lo Material*. Madrid: Taurus-Alfaguara.
- González Matute, L.
 1994 Jean Charlot: vuelta a la tierra. *Reforma: el Ángel*, 15 de mayo.
- Good, C.
 1994 Trabajo, intercambio y la construcción de la historia: una exploración etnográfica de la lógica cultural nahua. *Cuicuilco*, Vol. 1, N° 2.
- Guerra Lisi, S. y G. Stefani
 2002 La globalidad de los lenguajes. Semiótica, antropología y psicología. *Cuicuilco*, Vol. 9, N° 24.
- Hernández Xochitiotzin, D.
 2003 Códices Tlaxcaltecas y su Proyección. *Escritura y expresiones mesoamericanas*. Tlaxcala: El
- Chicago: University of Illinois Press.
- Hodder, I.
 1988 *Interpretación en Arqueología*. Barcelona: Crítica.
- Lévi Strauss, C.
 1969 *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ingarden, R.
 1960 *Odziele literackim. Badana z pogranicza ontologii, teorii jezyka i filozofii literatury*. Varsovia: PWN.
- Jansen, M.
 2002 Un viaje a la casa del Sol. *Arqueología Mexicana*, Vol. IV, N° 23.
- Jacopin, P. Y.
 1997 *Entre la palabra y el habla. En defensa del formalismo*. Curso impartido en el programa de doctorado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Jiménez Padilla, B. y S. Villela Flores
 1999 Vigencia de la territorialidad y ritualidad en algunos códices coloniales. *Arqueología Mexicana* Vol. VII N° 38

- León Portilla, M.
2002 Grandes momentos en la historia de los Códices. *Arqueología Mexicana*, Vol. IV, N° 23.
- Manrique, L.
1999 Los Códices Históricos Coloniales. *Arqueología Mexicana*, Vol. VII, N° 38.
- Medina Liberty, A.
2000 El símbolo como artefacto mediador entre mente y cultura. *Dimensión Antropológica*, Año 7, Vol. 20.
- Mendiola, A.
1994 La escritura de Juan de Torquemada: la historia como literatura. *Cuicuilco*, Vol. 1, N° 2.
- Orozco, J. C.
1970 *Autobiografía*. México: Ediciones Era.
- Paz O.
1987 *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Monfort, R.
1994 Historia, Literatura y Folklore, 1920-1940. *Cuicuilco*, Vol. 1, N° 2.
- Reyes García, L.
2002 Dioses y escritura pictográfica. *Arqueología Mexicana*, Vol. IV, N° 23.
- Rodríguez, A.
1990 El Arte Mural. *Plural*, N° 225.
- Rosales, S.
1994 Jean Charlot: pionero del muralismo mexicano. *Reforma: el Ángel*, 15 de mayo.
- Ruiz Medrano, E.
1999 Códices y justicia: Los caminos de la dominación. *Arqueología Mexicana*, Vol. VII, N° 38.
- Sahagún, Fray B. de
1979 *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- Sánchez Martínez, A.
2002 La macrooperación descriptiva: sus operaciones lógico discursivas. *Cuicuilco*, Vol. 9, N° 24.
- Shanker, S. y P. Reygadas
2002 La red de la racionalidad: emoción y lenguaje. *Cuicuilco*, Vol. 9, N° 24.
- Siqueiros, D. A.
1974 *Siqueiros por Siqueiros*. México:

Turner, T.

- 1998 Etno-ethnohistory: Myth and History in Native South American Representations of Contact with Western Society. En: *Rethinking History and Myth* (Jonathan Hill comp.). Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

Turner, V.

- 1980 *La Selva de los Símbolos*. Barcelona: GEDISA.

Valle, P.

- 1999 Memoria en imágenes de los pueblos indios. *Arqueología Mexicana*, Vol. VII, N° 38.
- 2002 Códices Coloniales. *Arqueología Mexicana*, Vol. IV, N° 23.

Wittgstein, L.

- 1988 *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Instituto de Investigaciones filosóficas / Grijalbo /Crítica.

Yankelevich, P.

- 1994 La diplomacia de las letras. Presencia de escritores mexicanos en América Latina durante la década del veinte. *Cuicuilco*, Vol. 1, N° 2.

Yoneda, K.

- 1999 Los mapas de Cuahutinchan. *Arqueología Mexicana*, Vol. VII

Resumen

La autora propone que el muralismo mexicano es un discurso sobre el mito y la historia o, lo que se ha denominado, historia mitificada. El muralismo mexicano revela como la tradición occidental del cuatrocento se ha visto influenciada por los códices prehispánicos. La pintura mural es un fenómeno vivo y presente en cuentos y leyendas que la gente usa para justificar acciones y costumbres.