



Antrópica revista de ciencias sociales y humanidades

ISSN: 2448-5241

gabrielotti@correo.uady.mx

Universidad Autónoma de Yucatán
México

Uzeta Iturbide, Jorge

Muralismo otomí en una escuela primaria de Guanajuato

Antrópica revista de ciencias sociales y humanidades, vol. 7, núm. 13, enero-junio, 2021,
pp. 393-416

Universidad Autónoma de Yucatán

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=723878164021>

- 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

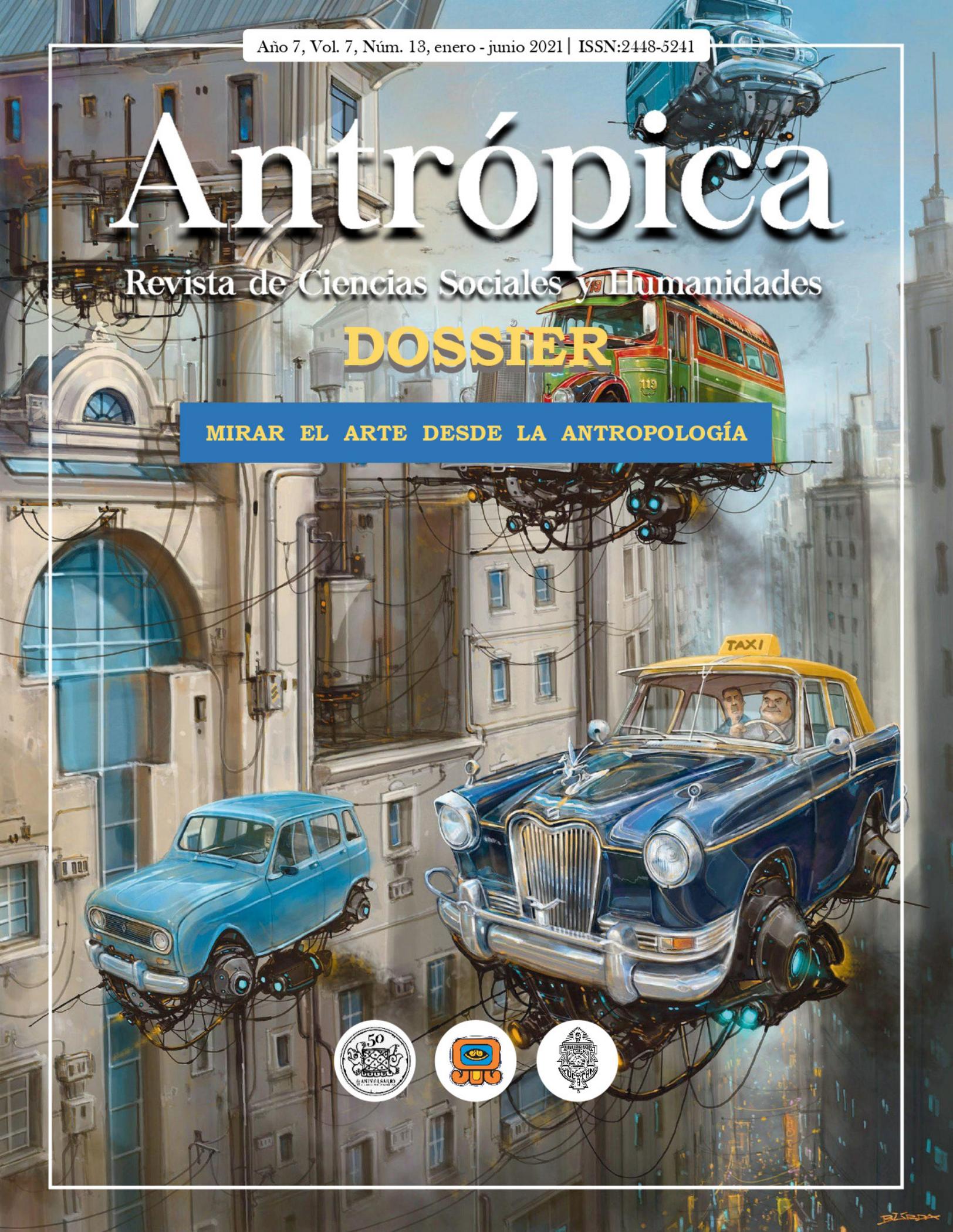
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

DOSSIER

MIRAR EL ARTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA





Muralismo otomí en una escuela primaria de Guanajuato

Otomi muralism in an elementary school of Guanajuato

Jorge Uzeta Iturbide

El Colegio de Michoacán (México)

<https://orcid.org/0000-0003-0065-5923>

jorgeuzeta@colmich.edu.mx

Recibido: 27 de julio de 2020

Aprobado: 12 de noviembre de 2020

Resumen

El objetivo principal de esta investigación es el análisis iconográfico de un mural realizado por artistas locales en una comunidad otomí del noreste de Guanajuato. Se argumenta que la creación de esta obra se encuentra relacionada con discusiones sobre patrimonio y con la articulación de un lenguaje común entre grupos locales e instituciones estatales. El enfoque utilizado es inductivo, combina la etnografía con el uso de fuentes secundarias relacionadas con la mitología otomí y con la historia y la política locales. Como resultado se observa que el mural está permeado por una mirada esencialista y por objetivos pedagógicos dirigidos a la propia población otomí, ocultando la diversificación social y las tensiones históricas que han configurado su territorio. Así, el estudio implica una discusión no agotada sobre el actual talante político de las comunidades de interés. Su valor reside en la propia lectura del mural puesto en contexto etnográfico y temporal, y permite concluir que existe un talante negociador entre líderes y grupos otomíes específicos para coincidir y aprovechar ciertos matices del proyecto multicultural oficial.

Palabras clave: muralismo, intermediarios, derecho de autor, patrimonio, iconografía otomí.

Abstract

The main objective of this research is the iconographic analysis of a mural made by local artist in an Otomi community in northeast Guanajuato. It is argued that the creation of the plastic work is related to discussions on patrimony and the articulation of a common language between local groups and state institutions. The approach used is inductive, combining ethnographic work and the use of secondary sources related to Otomi mythology, local history and politics. As a result, it can be seen that the mural is permeated by an essentialist perspective and by pedagogical objectives directed at the Otomi population itself, hiding the social diversification as well as the historical tensions that have shaped its territory. In this sense, the study involves an unanswered discussion about the current political mood of the communities of interest. Its value lies in the reading of the mural itself placed in an ethnographic and temporal contest, and allow us to conclude that there is a negotiation spirit between leaders and specific Otomi groups to coincide and take advantage of certain nuances of the official multicultural project.

Keywords: muralism paint, intermediaries, copyright, patrimony, otomi iconography.

Introducción¹

Dentro del amplio campo de las investigaciones estéticas, el análisis sobre la pintura mural producida a partir de la década de 1920 en México tiene un lugar muy destacado, no solo por el alto nivel artístico que alcanzó ese tipo de expresión plástica, sino también por su naturaleza pública, por su valor testimonial con respecto al momento de su auge y por su vínculo con la formación nacionalista del estado mexicano. Su carácter de lenguaje político aludió tanto a su relación con proyectos e instituciones posrevolucionarios –las educativas principalmente– como a su impronta ideológica, misma que en su momento conjugó un amplio abanico de posibilidades, entre ellas, la formación de una conciencia social, la síntesis histórica, la militancia política, las narrativas de identidad, la formulación propagandística, la memoria y la reminiscencia iconográfica colonial (entre otros Azuela, 2013; Subirats, 2018; Clarke, 2000; Burke, 2001; Orozco, [1945] 2002; Mandel, 2007; Gruzinski, 1994).

Esas posibilidades se han mantenido vigentes en el muralismo mexicano pese a la decadencia plástica en la que, con algunas extraordinarias excepciones, entró a partir de los años setenta del siglo pasado. En algunas de esas rarezas resulta claro el compromiso político de colectivos artísticos, así como la relevancia de la coproducción y la coparticipación entre artistas y poblaciones específicas (Chávez Pavón, 2007); sin embargo, dentro de ese mismo ámbito existen escasos acercamientos a los trabajos realizados por los propios artistas, aficionados o profesionales, en sus lugares de origen y residencia. Para ubicar y contextualizar lo estrictamente estético, un análisis de tal naturaleza debe recurrir a consideraciones etnográficas que sitúen social y políticamente a sus creadores. Cierta producción plástica, emplazada en una de las comunidades otomíes guanajuatenses en las que he realizado trabajo antropológico desde hace varios años, ofrece una buena oportunidad al respecto. Se trata de un mural que se encuentra en un jardín público, cuyo diseño y ejecución estuvo a cargo de artistas locales, aunque de hecho implicó la reflexión, participación y patrocinio de diferentes agentes.

Método y técnicas de trabajo

Mi desempeño en las comunidades otomíes del noreste de Guanajuato se remonta a finales del siglo pasado cuando realicé una extensa investigación a propósito de su lógica cultural y de cómo la historia regional (en especial las relaciones que mantuvieron con distintas formaciones del estado mexicano) se entretejía en el

¹ Agradezco los comentarios y sugerencias que el Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez y la Dra. Gabriela Zamorano hicieron a una versión previa de este artículo. Agradezco también el apoyo de la Maestría en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas, de la Universidad Autónoma de Querétaro y de su coordinador, Dr. Eduardo Solorio Santiago, por las facilidades prestadas para redactar este texto durante parte de una estancia sabática.



cargado calendario ritual que cohesionaba como congregación a diecinueve comunidades del municipio de Tierra Blanca, a la vez que servía como escaparate para mostrar las tensiones inherentes a los cambios que habían experimentado. El trabajo etnográfico, que desde entonces mantengo en la zona, ha variado teniendo como base temporadas de campo formales en las que me he ocupado principalmente de la ritualidad otomí, marcada por desplazamientos constantes que subrayan un territorio histórico sobre una amplia geografía atravesada por numerosos proyectos de distinta índole. Los lazos de confianza con profesores, mayordomos y eventualmente políticos otomíes involucrados en la consolidación de la democracia electoral, me ha permitido aprovechar breves y puntuales visitas para solventar dudas y cuestiones precisas. Estos encuentros, que fluyen a partir de charlas bastante libres gracias a que se trata de una zona en donde básicamente se habla español, me han llevado a registrar y valorar algunas de las más recientes expresiones plásticas otomíes, cuya naturaleza pública alude a la relación de las comunidades con distintas instituciones estatales, tanto de la entidad como federales. Además, las imágenes que refiero permiten por su propia condición avanzar sobre un análisis de tipo iconográfico, siempre partiendo de un trabajo antropológico previo en donde etnografía, historia y referencias culturales se encuentran interconectadas.

Marco conceptual

Así pues, los referentes conceptuales se derivan de la discusión sobre la iconografía otomí y, entre otros, versan alrededor del territorio, el patrimonio, la mitología y los intermediarios políticos. Pese a que las definiciones de estos términos quedarán desarrolladas posteriormente, no es el principal interés sino la manera en que esos asuntos son pictóricamente expresados, o bien, marginados de la misma representación plástica. Y esa manera es, a un tiempo, política y pedagógica.

Parte del argumento que busco desarrollar aquí es que pese a que su “contenido político” no es fijo o predeterminado (Clark, 2000: 45), el mural que me interesa puede leerse como expresión de un esfuerzo por articular un lenguaje común entre grupos locales e instituciones estatales luego del indigenista, vigente durante el largo periodo posrevolucionario. Este esfuerzo está marcado por objetivos que, lejos de ser excluyentes, revelan ciertas coincidencias entre las comunidades otomíes y el proyecto multicultural del estado neoliberal mexicano: por el lado de ellas, la obtención –a través de personajes concretos– de apoyos de distinta índole, así como la defensa negociada de ciertos recursos y prácticas; por la vertiente estatal, la retórica del reconocimiento y respeto a la diferencia como medio para su mejor administración y contención. La expresión más acabada de esas coincidencias fue la promulgación en 2011 de una “ley indígena” en la entidad, que muy tardíamente siguió el mandato de las modificaciones a la Constitución Federal en 1992. A partir del reconocimiento de la heterogeneidad



poblacional y cultural de Guanajuato, esta ley promueve el reconocimiento de ciertos agentes étnicos, creados con fines de subordinación y de interlocución dirigida (Uzeta, 2019).

Los puntos de enlace entre los objetivos anteriormente esbozados son los que permiten identificar un sentido que de tan obvio pudiera pasar desapercibido: la colaboración para su realización y el mural mismo como objeto patrimonial, que son una expresión de propaganda pese a que esta guarde diferentes connotaciones para las comunidades y para los patrocinadores institucionales de la pintura.

Es sobre esas últimas connotaciones que adelanto la parte complementaria de mi argumento: ese mural está permeado por objetivos pedagógicos dirigidos a la propia población, expresando de manera oblicua la esencialización de prácticas y la visión territorial de la cosmovisión otomí. Lo anterior tiene efectos contradictorios, pues, al acudir al mito y al marginar a la historia los productores de la pintura buscaron invisibilizar las disputas, despojos y arreglos insatisfactorios que han construido el espacio (Urbina, 2016), pero también ocultan las crecientes tendencias a la diversificación de la población otomí, buscando con ello reafirmar las bases de una identidad común. En simultáneo, al presentar personajes estereotipados y al aludir a un territorio mítico, señalan su derecho sobre el mismo y sobre los recursos naturales que lo conforman. De tal manera, el mural es por sí mismo la expresión plástica de una tensión en curso entre una posición de exigencia y una de confluencia y afinidad con el multiculturalismo impulsado por el estado.

La imagen y su diseño

El mural, de aproximadamente dieciocho metros de largo con una altura que varía entre cinco y seis metros dado su carácter irregular, lleva por título “Homenaje a nuestras tatarabuelas y tatarabuelos” pese a que crecientemente se le identifique por el de “Somos Tashingues” (ver imagen 1). Está ubicado en la comunidad de Cañada de Juanica, a la que se le conoce localmente como Juanica, en el jardín “Padre Fide”, bautizado así en honor de un párroco que acompañó de manera muy cercana el desarrollo del proyecto étnico local apoyando a las mayordomías y participando en la realización del denso sistema ritual otomí. En este último, y a lo largo del año, Juanica y las otras dieciocho comunidades que constituyen la Congregación de San Ildefonso de Cieneguilla, municipio de Tierra Blanca, Guanajuato, se enlazan en una compleja red de intercambios y visitas que incluyen a siete imágenes sagradas, o “santitos”, extensos banquetes rituales, y peregrinajes a un par de cerros, uno de ellos muy distante. El jardín es utilizado para algunas de esas actividades y para otras recreativas, para eventos escolares y representaciones cívicas del tipo de convivencias de fin de cursos y homenajes a la bandera.





Imagen 1. El mural reproducido en un volante que invita a su inauguración.

Lo anterior dista de ser irrelevante porque una gama de desempeños públicos y cívicos se sitúan bajo la presencia de elementos míticos reproducidos y fijados en una representación plástica que refiere al principio local el cual busca equiparar la ancianidad con la guía moral. Además, como parte del complejo en el que se inserta el mural hay también un “calvario”; este reproduce a los nichos que antiguamente eran ubicados en parcelas familiares como resguardos de las “cruces de difuntos”, pequeños maderos decorados que representaban individualmente a miembros fallecidos del propio linaje. En su momento en este recinto fueron colocadas tres cruces que aludían a integrantes de la familia más relevante de Juanica desde la segunda mitad del siglo XX: los Ramírez Moreno (ver imagen 2). Los fallecidos habían tenido desempeños rituales destacados, sobre todo, habían ocupado cargos centrales en los tres niveles políticos locales: representantes comunitarios, delegados de la congregación y presidentes municipales.



Imagen 2. Calvario instalado en el jardín Padre Fide (Fotografía del autor, 2019)

Con esta información inicial podemos observar detenidamente el mural al que me he estado refiriendo. Para mayor facilidad en su visualización, he recurrido a la reproducción que se hizo del mismo en los volantes que se obsequiaron –y al poco momento se vendieron– el día de su inauguración, así como a una fotografía que sugiere sus dimensiones (ver imagen 3). Cabe agregar que la inauguración, realizada cuando se debatían los borradores de la ley indígena en 2009, fue de todo el conjunto arquitectónico: el jardín, el mural, el



calvario y, situado en una esquina, el busto en cantera en honor del expárroco de Tierra Blanca ya mencionado. Ese evento se aprovechó para homenajear en vida a tres personajes: además de exaltar a aquel sacerdote, también se le rindieron honores a un cura otomí originario de Juanica y miembro de la familia Ramírez Moreno. Finalmente, la ocasión fue utilizada por varias instituciones estatales para celebrar al profesor Aristeo Ramírez Moreno, entonces ya muy aquejado por una agresiva diabetes que le vencería un par de años más tarde.

El profesor era entonces un personaje político muy importante: había sido presidente municipal de Tierra Blanca en la década de los setenta, por muchos años se desempeñó como director de la primera escuela primaria fundada en toda la congregación, la “Miguel Hidalgo”; fue también mayordomo de algunos santos, tanto como los de su comunidad y los siete que comparte toda la congregación, entre otras actividades, así como ejerció como un activo impulsor de la ley indígena aprobada en 2011 por el gobierno guanajuatense.

Una muestra del activismo de última hora del profesor fue la promoción de todo el complejo que representa el jardín de Juanica, incluyendo su mural. De hecho, el diseño original del mismo se le debe a él, tal como lo consignó la antropóloga Mirtha Leonela Urbina (ver imagen 4). Esta autora ubica la expresión plástica como un elemento asociado a la influencia y capacidad de intermediación que este profesor tuvo hasta su deceso. Es decir, la identifica con intereses políticos estrictamente personales, pues, el mismo profesor registró en 2009 los derechos del diseño “con carácter de autor individual y privado” en contraste, señala la antropóloga, con el “[...] carácter oral, anónimo y colectivo de la cultura popular otomí” (Urbina, 2016: 425).



Imagen 3. Vista del mural en el jardín Padre Fide (Fotografía del autor, 2019)



Efectivamente, para la realización del mural el profesor logró comprometer el apoyo de instituciones culturales que en simultáneo, fortalecieron su posición como representante tácito de una etnicidad dispuesta a la negociación: entre instituciones federales obtuvo apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI); entre las instituciones del gobierno de la entidad contribuyeron el Centro de las Artes de Guanajuato y el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato (IECG). Además, contaban con el aval del Consejo de Ancianos de Juanica, una organización de cuño reciente impulsada por el propio profesor y por el mismo padre Fidencio (Fide).

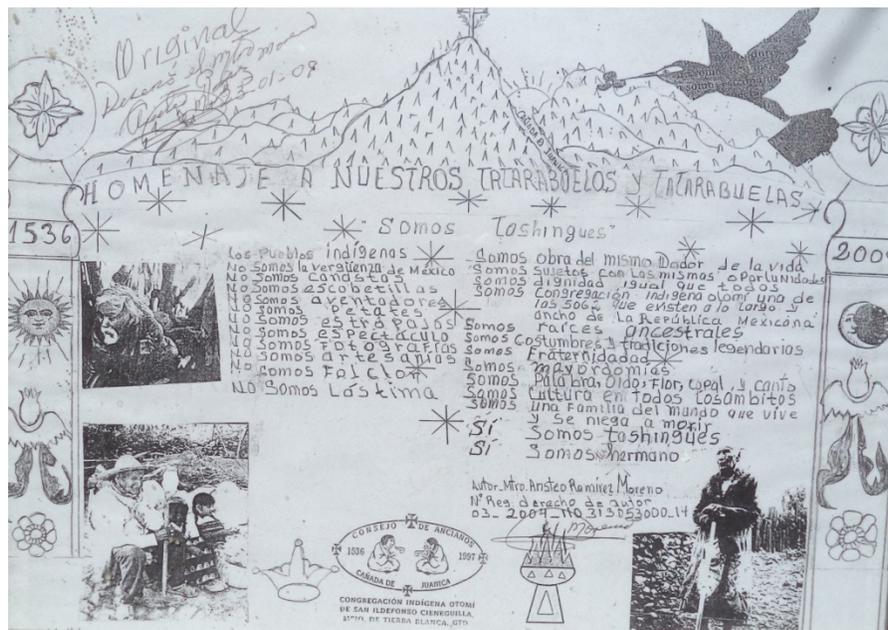


Imagen 4. Borrador del mural, autoría del profesor Aristeo Ramírez Moreno. Nótese el sello del Consejo de Ancianos de Juanica y el número de registro de la obra, mismo que se repite en el mural. Agradezco a la profesora Paz. M., viuda de Ramírez, su permiso para reproducir la imagen.

Aunque esas instituciones estuvieron representadas en la inauguración, promoviendo y participando en el homenaje a Aristeo, es necesario trascender la utilidad política inmediata del mural y los dividendos que en ese sentido alimentaron el liderazgo del profesor en sus últimos años. Una interpretación alterna, que he desarrollado ampliamente en otra parte y contrasta con la de Urbina, alude a que el complejo, el mural y la ceremonia de inauguración y homenaje al profesor constituyeron una suerte de presentación y aval público, ante autoridades institucionales, de los relevos políticos del maestro: menos sus colegas implicados como artistas en la ejecución del mural y más el Consejo de Ancianos como ente colectivo.

En todo caso, el hecho de que el mural fuera uno de los recursos del ejercicio político de su diseñador y productores no agota las nutridas ramificaciones



del objeto, pues, hay sentidos que escapan a sus creadores y a las búsquedas políticas coyunturales de individuos, facciones y grupos. Es decir, el origen, la condición y los intereses de sus autores locales –todos profesores e intelectuales con influencia política disputada– no son cuestiones que definan o agoten la lectura de la obra, sino que son apenas algunos de los puntos necesarios para generar una interpretación plausible de la representación plástica. Lo mismo sucede con respecto a las relaciones de sus autores con las instituciones de gobierno comprometidas con la creación del mural; si bien, es necesario contextualizar su diseño y realización en el marco de la política de estado impulsada en la última década del siglo pasado y consolidada plenamente en las dos que han concluido en la presente centuria: el multiculturalismo.

Por eso habría que ubicar esa expresión plástica y su registro como un quehacer derivado de la escuela pública y de los líderes otomíes que despuntaron con ella: el grupo de artistas locales que realizaron el mural estuvo encabezado por el diseñador gráfico Nahúm Rodríguez Víñez, originario de la comunidad de Cieneguilla, quien fue auxiliado por jóvenes de las comunidades del Guadalupe y de Torrecitas, todas integrantes de la congregación. Junto con su tío, el profesor León Rodríguez, promotor de temazcales para visitantes y en diversos momentos cronista del municipio, Nahúm ha estado involucrado en varios proyectos apoyados por asociaciones civiles diversas, notablemente en el diseño y cuidado de un jardín de cactáceas que ofrece recorridos turísticos y en labores culturales y talleres artísticos promovidos por el Centro Cultural Centude Yotsipa, asociación civil ubicada en su comunidad y muy vinculada con el profesor León.

Recordando a los intermediarios o *brokers* descritos por Eric Wolf hace mucho tiempo, esas personas se han movido con soltura en ámbitos políticos que resultan del enlace entre niveles de gobierno, desde el federal hasta el submunicipal, y por los propios espacios de la vida comunitaria, que responden a jerarquías vinculadas con desempeños rituales y de servicio.² Se destaca que, como docentes, León, Aristeo y Nahúm han estado adscritos al ámbito educativo estatal, con plazas laborales en ese ámbito y asociados con la vida política de su gremio: son trabajadores del estado y simultáneamente son personajes políticos con influencia comunitaria y con un discurso identitario consistente.

De ese discurso deriva el registro del diseño, pues más allá de que el mismo aluda a la perspectiva de un grupo de intermediarios o intelectuales locales que ofrecen una visión sintética de “lo otomí”, como docentes estas personas han estado bien enteradas de la conveniencia de registrar las producciones locales susceptibles de copia o despojo por parte de terceros. Sumado a lo anterior, es necesario aludir

2 Con referencia a la intermediación propuesta por Wolf, así como al contexto académico en que fue formulada, véase Hewitt de Alcántara, 1988:136.



de manera muy extensa a tres cuestiones que parecen haber gravitado sobre la decisión que el profesor Aristeo tomó de registrar para sí el diseño del mural:

a) Primero, la manera en que ya estaba funcionando el sistema estatal con respecto a ese tipo de expresiones “populares”. Si el derecho sobre el diseño no quedaba matriculado por un particular o por una asociación civil en términos de propiedad intelectual, personal o colectiva, seguramente habría quedado registrado por alguna de las instituciones estatales patrocinadoras, que jurídicamente tienen mayores posibilidades de afrontar las consecuencias de un proceso de esta naturaleza y que constantemente deben publicitar los beneficios de su trabajo. De manera que, el haberlo registrado es una actitud menos mezquina de lo que parece frente a la compleja y no concluida redefinición de ámbitos jurídicos en donde individuos y comunidades interactúan con las instituciones estatales.

Es en esa lógica que el contraste entre producción colectiva e individual a la que alude Urbina parece referir más a una abstracción propia de modelos teóricos que a realidades separadas de manera tajante, puesto que, ambos campos de producción son espacios que se traslapan y viven cotidianamente de manera alternativa por los propios creadores. Un buen ejemplo son los artesanos cesteros de la misma congregación, los cuales diariamente producen en grupo bienes genéricos directamente para un mercado históricamente muy asentado, animado por sólidas redes comerciales y de intermediación, son los mismos que se involucran en danzas rituales de carácter colectivo, pero también, a título personal, son quienes participan en concursos culinarios auspiciados por la Secretaría de Cultura de la entidad aspirando a conseguir premios en efectivo. Son también quienes han firmado individualmente relatos para certámenes sobre memoria histórica promovidos por las instituciones estatales o por la parroquia de Tierra Blanca (véase López Plaza, 2006).

En esa idea, el mural es una pieza muy peculiar, ya que es una expresión artística generada para beneficio común, una obra que por derecho propio ha pasado a ser patrimonio de la comunidad por más que el registro del diseño haya sido tramitado por una sola persona. En contraste con los objetos de cestería, el mural no es comercializable ni tiene, como ellos, una utilidad práctica inmediata, tampoco pasa de mano en mano para aprovechar su valor de uso; son las imágenes y sus sentidos las que circulan gracias a los videos y las fotos que los propios vecinos toman con sus modernos teléfonos celulares. Una diferencia de fondo es que mientras la cestería o las danzas religiosas son formas naturalizadas de producción y de acción ritual a la manera de un *habitus* (Bourdieu, 1990), el mural es fruto de un reposado trabajo de reflexión que permite aludir, a través de un ejercicio plástico largamente preparado –que de hecho modificó y enriqueció el diseño– a cierta idea de la condición otomí.



b) Segundo, y relacionado con lo anterior, si nos centramos únicamente en los intereses políticos asociados con el objeto soslayamos una discusión sobre el sentido de lo creado. Esto es, hay un asunto no atendido alrededor de la distinción entre artistas y artesanos que alude a una toma de conciencia sobre lo que se hace y sobre el carácter laboral de quién lo hace (Casas, 2018). El mural y el registro de su diseño están asociados con la reconfiguración en el sentido de los oficios y en el papel de quienes los desempeñan diferenciando, por ejemplo, entre la elaboración artesanal genérica y la reflexión asociada con la plástica; y entre un docente desinteresado atado a un trabajo rutinario y profesores que diseñan y ejecutan una obra plástica que, además de ser pública, no resulta comercializable en ningún sentido.

c) Finalmente, registrar el mural representa una defensa para su conservación y persistencia. Si bien, varias instituciones promueven la creación de estas obras, también es cierto que la permanencia de muchas de ellas depende de la buena voluntad de la burocracia en funciones, que no duda en aprovechar de diversas maneras los soportes materiales y los muros en los que se plasman las obras para publicitar discrecionalmente logros y proyecciones del gobierno. En este sentido, resguardar los derechos de la obra en términos particulares supone la posibilidad de defender su permanencia en términos jurídicos contra cualquiera de esas eventualidades.

Por todo lo anterior, el mural debe ser visto como una producción de artistas locales sobre un diseño original que ha trascendido los acomodos y el protagonismo político de los personajes que lo impulsaron hace una década. Incluso trasciende ya el marco político de su realización, a la sombra de las discusiones sobre la ley indígena de la entidad. En este punto es necesario marcar una distancia crítica con una de las derivaciones que se desprenden de la manera en que este tipo de expresión plástica ha sido vista en México y que a riesgo de simplificar puede sintetizarse de la siguiente manera: en tanto que arte público, al muralismo mexicano se le ha considerado como una forma de reflexión asociada con la articulación de narrativas, míticas e históricas, vinculadas con el perfil político de sus productores (Subirats, 2018).

La derivación a la que me refiero tiene que ver con los posicionamientos en torno al compromiso que algunos creadores plásticos argumentan como eje central en sus búsquedas estéticas, entendiéndolas como expresiones de carácter solidario, libertario e internacionalista que promueven la movilización y la resistencia contra los poderes dominantes. A esto subordinan la temática, la técnica y el formato, en donde precisamente el muralismo es privilegiado por su fuerza comunicativa y su impacto público. Aquí, el “muralismo militante” es “la conjugación de experiencias estéticas dentro de movimientos sociales y resultado de la necesidad de generar, éstos, sus propios artistas” (Chávez Pavón 2007: 75; para



otro tipo de intervenciones gráficas véase Estrada, 2012). Esta posición polariza automáticamente, presentando una oposición y enfrentamiento entre bloques —el pueblo contra el estado— impidiendo la valoración de los matices, las coincidencias y las paradojas que genera la interacción. El mural otomí al que me refiero es un esfuerzo que quiere ir en sentido contrario: un entrelazamiento de grupos en busca de la consolidación de lenguajes comunes que permitan identificar afinidades y diferencias en busca de negociaciones y entendimientos compartidos. Y para eso la iconografía utilizada constituye un recurso artístico central. Parfraseando a Sahlins (2001: 315-316), no se trata de la expresión de una “cultura de resistencia sino de la resistencia de una cultura” manifestada a través de la agencia de sujetos precisos e históricamente ubicados.

Iconografía

Como lo refiere buena parte de la literatura antropológica que discute la noción de patrimonio, lo relevante no es el objeto en sí en tanto que inmueble de cuidado y propiedad colectiva, sino 1) la producción de valor implicada, y 2) lo que se “conserva” y lo que “circula” a partir de soportes físicos de índole diversa (Godelier, 1998; Ferry, 2005). En este caso se trata de las representaciones plasmadas en la pared y que aluden a simbolismos y mitificaciones relacionadas con el territorio y los antepasados. Ofrecidos como valores propios a los vecinos que lo contemplan cotidianamente, el mural tiene antecedentes iconográficos locales y regionales que ahí se renuevan y que es pertinente identificar enseguida.

En los márgenes de la pintura son visibles los nombres de las comunidades que integran la congregación, pero también figuras que pueden rastrearse a partir de las imágenes decorativas públicas, de carácter religioso, cuyos motivos de flora y fauna aparecen en muchas de las capillas locales del periodo novohispano y que se repiten en atrios contemporáneos (Peña, 2019). En ellas destacan como referencias animales las águilas bicéfalas, que pueden estar recuperando diseños rupestres muy comunes en el área de Tierra Blanca y en el municipio colindante de Victoria³, o bien, pueden estar señalando el dominio intercontinental de la casa de los Habsburgo. A su vez, sobre este último punto puede tratarse de una alusión directa o bien de una adaptación de la heráldica colonial a la cosmovisión otomí, basada en la dualidad y el contraste entre femenino/masculino. Esto último tiene verificativo en la geografía ritual de la congregación, en su simbología religiosa y en sus mayordomías (Gómez, 2015; Urbina, 2016; Uzeta, 2004). Cabe agregar que otras representaciones de pintura religiosa, aunque no decorativas y claramente vinculadas al territorio, fueron notoriamente ignoradas en el mural. Me refiero a las imágenes de la Virgen de Guadalupe, plasmadas en

3 Existen numerosos sitios de pintura rupestre en la zona. Véase la nota “En el noreste estiman cerca de 40 sitios con pinturas rupestres”, del 26 de enero de 2018, p. 8, Periódico Noreste de Guanajuato.



diferentes salientes rocosas de la geografía ritual de la congregación y que, asociadas con pequeños afluentes de agua, bien podrían guardar algún paralelismo con las pinturas rupestres ya señaladas.

Como parte de la pintura local existen también expresiones de contenido étnico, aunque de perfil más didáctico. Entre ellos destacan tres murales que refiere a la identidad otomí y se encuentran respectivamente en las “cocinas” de Juanica (lugar en donde las mayordomías comparten públicamente comidas rituales) y un par en las paredes de un aula y una cancha de juegos de la escuela primaria pública Miguel Hidalgo, situada en la comunidad congregada de Cieneguilla (ver imagen 5). El primer mural representa a las mayordomías frente a Jesús, con un fondo que marca el relieve del Cerro del Pinal del Zamorano coronado con su santa Cruz y señala los escurrimientos de agua que bajan hacia Juanica. Los otros, más sintéticos, prescinden de los apuntes geográficos para centrarse, uno, en la mitología local, el otro en los desempeños rituales y religiosos de las mayordomías, argumentándolos como eje de la identidad otomí: “somos flor, copal y canto”. Por cierto, la ubicación de este último mural se encuentra en una escuela pública, también impulsado por el profesor Aristeo, plantea un contrasentido con la educación laica y pública que ha promovido el estado mexicano⁴.



Imagen 5. Mural en la escuela Miguel Hidalgo, Cieneguilla, municipio de Tierra Blanca, Guanajuato (Fotografía del autor, 2019)

4 Hay otras expresiones de pintura mural dentro de la escuela mencionada. Uno de corte histórico y convencional, con un señalamiento sobre la conquista, la esclavitud indígena y la insurrección independentista de Hidalgo; el otro, una recreación de la confrontación entre día y noche que recurre a la presencia de naguales, de animales, y de símbolos religiosos y políticos (incluida el águila bicéfala).



Las imágenes anteriores presentan un buen complemento del mural que nos ocupa; si bien refieren a una identidad otomí supuestamente sustentada en las acciones rituales –y hay una dimensión pedagógica implicada en ello– la del jardín destaca elementos míticos y una territorialidad específica sin citar directamente, aunque sí de manera oblicua, a las mayordomías. Veamos.

La dimensión educativa del mural, por su connotación ejemplarizante, es franca desde su nombre: “Homenaje a nuestras tatarabuelas y tatarabuelos”. A través de la socialización pública se trata de destacar y reafirmar un modelo de conducta tenido como particularmente otomí: la primacía de los ancianos, poseedores y transmisores de un conocimiento y una autoridad ganada en su desempeño público, sobre todo a partir de las actividades asociadas con las mayordomías y los rituales. Aunque pueden identificarse vínculos con las ya mencionadas cruces de difuntos y con su decoración, en todo caso ésta es una manera de recordar a las jóvenes generaciones, mucho más escolarizadas que sus antecesoras⁵, y más abiertas a desempeños laborales fuera del noreste de Guanajuato, que los ancianos han sido y deben seguir siendo considerados como guías y referentes de la tradición y de lo que supuestamente caracteriza a los otomíes.

La representación está asociada, también, con el impulso que el propio profesor Aristeo comprometió en la relativamente reciente formación de Consejos de Ancianos en las comunidades congregadas, uno de los cuales fue el de su propia comunidad, Juanica que, rizando el rizo, apoyó la realización del mural.

La vejez plasmada en el mural alude a un arquetipo que, a su vez, enlaza con la pareja mítica y primigenia de ancianos situados en extremos opuestos. Los que se ubican hacia el centro de la representación se vinculan al entorno como eje del grupo familiar y como punto de partida para la reproducción social del grupo, de ahí la mazorca y la planta de maíz ubicadas entre los personajes. A propósito, a partir de diversas fuentes Jacques Soustelle (1937) identifica una serie de dioses otomíes con referencias interconectadas y que aluden a parentesco (el “padre viejo”, la “madre vieja”), geografía (las cimas montañosas), cosmos (luna, sol, astros), y tiempo (agua, temporales, fertilidad) ([1937] 1993: 528-533). En una línea semejante, Jacques Galinier señala que, en la lógica mesoamericana de parentesco hay una preminencia de las imágenes de padre y madre (el “viejo padre”, la “vieja madre”), que a su vez se relacionan con el sol y la luna, figuras también reproducidas en el mural y presentes en la decoración de antiguas capi-

5 Actualmente casi cada una de las 19 comunidades congregadas cuenta con un centro educativo (entre primarias y jardines de infantes). Desde hace menos de una década existe, además, una extensión de la Universidad de Guanajuato a pie de carretera, entre las comunidades de Peña Blanca y Cieneguilla. Pese a las muchas tensiones que ha generado, ofrece licenciaturas de enfermería y obstetricia, y diversas ingenierías, desde las propias de un medio rural hasta otras en informática y mecatrónica.



llas locales, lo mismo para las flores utilizadas en distintas ofrendas. En términos más concretos, en la lógica otomí del parentesco existe una relación entre los abuelos y los nietos por las que el pasado –o el “tiempo ancestral”– y el futuro se enlazan partiendo de la pareja primigenia, lo que tiene derivaciones geográficas en términos del relieve montañoso y la altura de sus vértices (Galinier, 1990: 47; 99-100; 358; 542; Piña, 2002; Pérez Lugo, 2002).

Para esa visión de ancianidad arquetípica, el profesor Aristeo echó mano de las imágenes fotográficas de varios ancianos ya fallecidos, uno de los cuales fue su abuelo, buscando representar a partir de ellos a las y los *xitás*, antepasados o tatarabuelos otomíes homenajeados en la pintura. Estos personajes, respetados y queridos en las diferentes comunidades congregadas, guardaban alguna relación de parentesco con muchos de sus vecinos, asunto frecuente en comunidades con baja densidad demográfica (Juanica, por ejemplo, contaba 413 habitantes para 2010 según el censo de ese año). La elección de los individuos está en la línea de lo que hicieron y hacen muchos muralistas mexicanos: retomar las figuras de parientes y conocidos para representar ideales o generar alegrías.

Cabe destacar que hay un ajuste entre el diseño y el mural, pues, mientras en el primero el anciano don Esteban (Teba) estaba sentado al lado de los dos niños, en el mural los infantes fueron recolocados al otro extremo, al lado de la anciana y hacia quien se recargan, alusión a la responsabilidad femenina en la crianza. La mujer, en actitud de tejer carrizo en la foto del diseño, pasó de estar parada a estar sentada y los niños fueron revestidos con ajuares pretendidamente tradicionales (ver imagen 6). Aquí la vestimenta y la fisonomía son parte de un lenguaje político a la manera de lo que se hacía con “lo nacional” en los murales posrevolucionarios (Azuela, 2013: 330). Si el arte está al servicio de la política (Clarke, 2000: 9) lo hace refiriendo a una narrativa de identidad en términos de la expresión del tipo de *otredad* que requiere la política multicultural estatal. Es decir, hay una suerte de visión costumbrista implicada en el guardarropa de los individuos representados, que por lo mismo intentan ser arquetípicos a tono con las imágenes promovidas por un multiculturalismo estatal inocuo.





Imagen 6. Detalle del mural: la ancianidad y la crianza (Fotografía del autor, 2019)

A los extremos del mural, y haciendo un contraste de género con los dos personajes mencionados anteriormente, fueron colocados los ancianos que mitológicamente remiten al padre viejo y a la madre vieja, y a la sociabilidad otomí aludiendo de paso al día y a la noche (Galinier, 1990). Cabe señalar que los individuos que representan estos arquetipos tenían en vida atribuciones asociadas con ciertas capacidades de nagualismo (don Isaac) (ver imagen 7) y brujería (doña Porfiria).



Imagen 7. Detalle del mural, la ancianidad mítica, la mazorca y la noche (Fotografía del autor, 2019)



Pero a diferencia del diseño, a la izquierda del mural aparece una mujer lavando ropa en el río que baja por la Cañada de Juanica desde el Pinal del Zamorano alimentando algunas plantas de maíz, cuyo fruto destaca en el extremo opuesto: de la vegetación natural al cultivo de un erial (ver imagen 8).



Imagen 8. Detalle del mural, la ancianidad mítica, el día, el agua y el maíz (Fotografía del autor, 2019)

La cañada está sugerida en el primer diseño, al lado del Pinal y por donde nace el sol. En los mismos términos, el mural reproduce varios de los motivos plásticos preexistentes en la comunidad y que apenas son aludidos en el diseño inicial. Como he señalado, estos motivos fueron retomados de las viejas capillas coloniales que forman parte de patrimonio de la congregación. Se trata de referentes decorativos, pero también simbólicos: el sol y la luna, la floración estilizada, las coronas rituales elaboradas con la cucharilla silvestre que se recoge en incursiones cerro adentro, el colibrí (símbolo prehispánico asociado con el territorio y su defensa), y un par de ángeles filarmónicos que flanquean el poema que recapitula sobre las virtudes de la congregación.

El poema central y su sentido ya han sido abordados en varias publicaciones (López Plaza, 2006; Urbina, 2016), sin embargo, cabe decir que esa composición es utilizada como un recurso para generar un montaje.⁶ Con él, se pretende

⁶ Debo este señalamiento a la Dra. Gabriela Zamorano.



anclar el sentido de lo escrito reforzando el didactismo de la propia imagen (Burke, 2001: 65): fustiga el racismo del que sus vecinos de la cabecera municipal los hicieron víctimas hasta hace medio siglo, y en simultáneo destaca el origen divino otomí en tanto parte de la humanidad. Como veremos más adelante, la tensión entre historia (el racismo comprobable), conflictos por el espacio (aquí omitidos) y mitología (el origen sobrenatural) atraviesa toda la obra y necesariamente su interpretación.

A diferencia del diseño, en donde se representa un sahumador, en el mural se le acompaña de dos volutas de lenguaje, de un soplador, una canasta y una escobetilla: no solo elementos recurrentes en las mayordomías y en los rituales religiosos sino también productos “típicos” del trabajo local, elaborados con lógica artesanal para un mercado regional. Ahí mismo, un perro con lengua de fuego abraza un globo terráqueo, símbolo de sabiduría según me refirió en algún momento el profesor León.

Espacio y tiempo

Aquellos son algunos de los referentes míticos e iconográficos vehiculados a través del mural. Están ubicados en tiempo y, sobre todo, en espacio, aunque no necesariamente en historia. Pese a que la pintura dista de proveer una narración a la manera en que lo hacen algunos de los grandes murales de la posrevolución (que pretendían ser síntesis de dinámicas y luchas sociales encarnadas en personajes históricos y grupos sociales específicos), en este caso se puede hablar de una síntesis simbólica que busca ser proyectada como un futuro ideal, claramente temporal por su misma condición de futuro aunque dissociada del pasado constatable, si bien incorpora algunas referencias históricas que en el diseño apenas se sugieren. Por ejemplo, se ubica dentro de la representación, la campana que alude al lugar de fundación de Santo Tomás de Tierra Blanca, sumando a ello el pretendido año en que se llevó a cabo, 1536, y el de la producción de la imagen, 2009 (años referidos también en el diseño).

Sin embargo, la diferencia más notable entre diseño y mural es que se muestra la geografía serrana en términos de relieve y territorialidad. De hecho, la representación del entorno es la de un territorio mitificado: desde luego alude a la Cañada de Juanica como punto geo referencial y presenta la aridez local (abajo en amarillos y rojos) en contraste con la serranía reverdecida (arriba), pero sobre todo alude a la presencia de los caudales de agua que bajan desde el Pinal para generar la vida local. El agua, en realidad ausente en el diseño, es fundamental en el mural toda vez que el Pinal tiene una fuerte connotación femenina al ser un “cerro de agua”, asiento además de la cruz del Pinal del Zamorano, símbolo nodal en todo el sistema ritual otomí (Uzeta, 2004).



Así pues, el mural ofrece la representación de un espacio abierto, ritual y mítico, con un centro simbólico claro y en un juego de oposiciones cromáticas muy directas: entre colores verdes como referencia a la abundancia, y amarillos y rojos relacionados con la resequeidad de la tierra. De manera que se puede identificar cierta secuencia narrativa que no es evidente más allá de la yuxtaposición de elementos. Corre de arriba hacia abajo y la vegetación natural al cultivo de un cereal: de la cruz como eje del mundo se sigue al territorio y al agua que desciende hacia la Cañada, misma que dirige la mirada hacia el día y la noche, a la reproducción y a la ancianidad.

En su seguimiento del diseño, la pintura alude a la potenciación de un proceso reflexivo gracias al cual se fue reajustando la idea original, enriqueciéndola plásticamente al tiempo que se profundizaba en el sentido de la representación: el homenaje a los ancianos resultó en una expresión de los fundamentos míticos y sociales que, a través del recurso pedagógico de la pintura mural, fueron fijados y mostrados en espacios públicos, aludiendo en un nivel inmediato a género, generación, espacio y reproducción social (trabajo incluido). Pero no solamente eso, el nivel de mayor complejidad se trata de un alegato sobre el derecho a ciertos recursos (agua, tierra, entorno ecológico) dentro de uno más extenso: el derecho inalienable a un territorio.

Pese a la presencia de una fecha y de un campanario muy rústico, que como se ha dicho refieren a la fundación del lugar, el espacio mítico prescinde de los muchos referentes históricos que muestran al territorio representado en una constante disputa. Es decir, prescinde de referencias a procesos de poder, pues en tanto que producto histórico, el territorio otomí ha resultado dinámico, desigual y en ocasiones fragmentario. Lo han marcado la oposición o cercanía a distinto tipo de proyectos que, además, han sido iniciativas de diversas formaciones estatales: desde luego el agrarista de la posrevolución, con sus repartos ejidales, pero también, los neoliberales de perfil proteccionista que demarcan reservas ecológicas con características distintivas. Si el primero fue rechazado por los otomíes, gracias al limbo jurídico entre las parcelas privadas de carácter individual y la propiedad comunal luego de la compra de tierras que hicieron a la hacienda que los incluía a finales del siglo XIX, los segundos han tratado de ser aprovechados para asegurar el derecho de uso de antiguas rutas de peregrinaje.

A propósito, se deben contar también los usos privados derivados de proyectos industriales, no solo la explotación de recursos maderables que, aprovechando las modificaciones de 1992 al artículo 27 constitucional, la empresa Crisoba ha llevado adelante en asociación con campesinos de El Cajón, uno de los dos depauperados ejidos mestizos ubicados en el entorno representado en la imagen; sino también las propias elevaciones del relieve, magníficos soportes para enormes antenas en telecomunicaciones de la empresa Televisa, que de hecho



son visibles a la distancia, desde la propia congregación, y se encuentran situadas en la cima del cerro. En el mismo sentido el mural ignora la infraestructura de Telmex, compañía impugnada por las mayordomías en representación de toda la congregación desde 2006, pues, esa empresa impuso la instalación de sus antenas apenas a un costado de la santa Cruz, compartiendo el vértice, argumentando que se trataba de propiedad federal (Urbina, 2016; Uzeta, 2019). La iniciativa de Telmex generó en su momento una amplia movilización, cuyos impactos se mantienen muy vivos entre las comunidades.

También están ausentes los límites de los dos ejidos señalados previamente y que fueron dotados en la primera mitad del siglo XX en beneficio de localidades vecinas de la Congregación, cuyos perímetros se sobrepusieron a las rutas utilizadas en el demandante sistema ritual otomí que enlaza a las diecinueve comunidades congregadas.⁷ La representación de estos referentes históricos y espaciales no habría planeado ninguna dificultad plástica para los artistas, que siempre tuvieron la posibilidad de jugar, por ejemplo, con cromatismos asociados con líneas fronterizas y temporales.

En contraste, como referencia mítica, el territorio se pretende inamovible o fijo, de manera que se representa en el mural es, de nuevo, una visión idílica y no una perspectiva procesual por la propia naturaleza de la representación la elevación del Pinal del Zamorano que no es ahí el soporte de la infraestructura en telecomunicaciones que en realidad la corona, sino que es ofrecida como eje del sistema ritual en el que existe una asociación simbólica entre los cerros, las corrientes pluviales que bajan hacia la congregación y el fundamento de la vida social a través del género y sus contrastes. La serranía representada invisibiliza las cicatrices históricas de las disputas que lo han atravesado, y de hecho, lo han reconfigurado y habilitado diferencialmente; de la misma manera, los grupos que lo han disputado se encuentran ausentes en la representación.

Quiero sugerir que la relevancia de borrar la historia de las relaciones que ha producido el territorio, es política. Radica en no presentar automáticamente un perfil de resistencia u oposición, sino en dirigirse al interlocutor estatal con un talante negociador. En simultáneo, la imagen educa a los jóvenes en un argumento patrimonialista sobre los derechos compartidos que se tiene sobre ese mismo espacio: un nivel pedagógico enmarcado en una síntesis étnica. De tal manera, el mural es una representación plástica de referentes míticos mostrados cordial-

7 En algún momento de la década de 1960, y ante la posibilidad de que los ejidos vecinos solicitaran ampliaciones, las comunidades otomíes tramitaron una dotación ejidal sobre las tierras que tenían en propiedad. El proceso, que generó fuertes tensiones internas al involucrar la definición de liderazgos, nunca concluyó. Aun así, en cierto nivel de lectura fue una muestra de la sagacidad de los representantes otomíes para utilizar proyectos federales en beneficio de sus formas internas de organización, así como de sus propias posiciones (Uzeta, 2004: 277-279).



mente, pero lo es por un cálculo político que trasciende el interés inmediato de sus autores, nunca por incapacidad artística. Lo anterior no está exento de ambigüedades, pues al expurgar las tensiones históricas el mural podría ser objeto de una lectura inocua, folclórica, la del simple reconocimiento de la diferencia con la retórica correspondiente de los derechos que le están asociadas, pero sin su cumplimiento. Algo muy a tono con la atención que ha recibido la ley indígena de la entidad por las propias instancias del gobierno que la promulgó.

Conclusiones

Cabe agregar que, como representación mítica, el mural es también una imagen plenamente rural del grupo otomí justamente en momentos en que ese perfil está siendo cuestionado por los cambios involucrados por la migración internacional, la mejor preparación escolar de los jóvenes y el auge de las comunicaciones digitales. Es, en conjunto, parte de una narrativa de identidad y por eso mismo expresión de una etnicidad política –valga el pleonasma– en la que se pretende entrelazar la argumentación sobre derechos territoriales, mientras se aluden ciertas afinidades con la política multicultural del estado. No es una reflexión sobre la historia local, es la representación de una pretendida esencia dirigida hacia un doble y paradójico objetivo: *a)* el mantenimiento de la misma, por lo cual se educa en ella a una población crecientemente diversificada (y la contradicción radica precisamente en que si fuese una esencia no tendría que ser objeto de pedagogía), y *b)* el diálogo con las instituciones estatales, con las cuales se comparte el costumbrismo pero a las que se les presenta un territorio que excede la propiedad de las comunidades otomíes, pero no su uso ritual. Y sobre esto último no aceptan que se cuestione su derecho, como quedó demostrado al enfrentar a empresas en telecomunicaciones. Así, desde la posición de sus creadores el mural es la representación de una pretendida esencia a través de la cual se busca tener un impacto histórico (Sahlins, 1988).

Recapitulando, a través de medios plásticos se pretende educar a la población en términos de sociabilidades y de posición política: honrar a los ancianos, asumir y defender como propio el territorio y sus recursos. Además, para deslizarlos a vínculos que no están plasmados en el mural pero que permitieron la realización del mismo, está implícita la interacción entre grupos locales e instituciones del estado y el apoyo de éstas últimas, lo que le presta al mural un sesgado aire de propaganda. Si por una parte esa interacción expresa la posibilidad de realizar obras de esta magnitud, generando bienes patrimoniales modernos, por la otra expresa simultáneamente el involucramiento institucional en la generación e impulso de formas de multiculturalidad que intentan demostrar la compatibilidad de intereses entre las comunidades otomíes y la formación neoliberal del estado mexicano.



Las coincidencias con el multiculturalismo estatal deben destacarse, pues pese a los diferentes fines –uno señala derechos territoriales, otro el reconocimiento de distinciones culturales que derivan en una actualización de paternalismos y de subordinaciones políticas– tanto la perspectiva otomí presentada en el mural como el multiculturalismo estatal promueven imágenes fijas en términos esencialistas. En este sentido el mural, es como una obra de auto representación auspiciada institucionalmente, puede resultar de nuevo una imagen de propaganda. Y por muchas y buenas razones, el término está saturado de connotaciones negativas. 



Referencias

- AZUELA DE LA CUEVA, ALICIA (2013). *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/ Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, PETER (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- BOURDIEU, PIERRE (1990). *Sociología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo.
- CASAS MENDOZA, CARLOS ALBERTO (2018). “Tukay: patrimonio y cosmovisión en un conjunto de manteles de historia totonacos dedicados a la naturaleza”. En: *ULÚA- Revista de historia, sociedad y cultura*. Núm. 32.
- CHÁVEZ PAVÓN, GUSTAVO (2007). “En la pintura mural mexicana, una experiencia en do mayor”. En: *Boletín Crónicas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*. Núm. 12.
- CLARK, TOBEY (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- ESTRADA SAAVEDRA, MARCO (2012). “Los muros están hablando: La protesta gráfica de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”. En: Marco Estrada Saavedra y René Millán (coordinadores). *La teoría de los sistemas de Niklas Luhmann a prueba: horizontes de aplicación en la investigación social en América Latina*. México: Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México/ Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERRY, ELIZABETH (2005). *No solo nuestro. Patrimonio, valor y colectivismo en una cooperativa guanajuatense*. México: El Colegio de Michoacán/ Universidad Iberoamericana.
- GALINIER, JACQUES (1990). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/ Instituto Nacional Indigenista
- GODELIER, MAURICE (1998). *El enigma del don*. Barcelona: Paidós.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, ARTURO (2015). “El águila bicéfala y la configuración mitológica de San Pablito”. En: *Estudios de Cultura Otopame del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. 8, Núm. 1.



- GRUZINSKI, SERGE (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HEWITT DE ALCÁNTARA, CYNTHIA (1988). *Imágenes del campo. La interpretación antropológica del México rural*. México: El Colegio de México.
- LÓPEZ PLAZA, FIDENCIO (coordinador) (2006). *Mi abuelo me contó*. México.
- MANDEL, CLAUDIA (2007). "Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva". En: *Revista Escena* del Instituto de Investigaciones en Arte de la Universidad de Costa Rica Vol. 61, Núm. 2.
- OROZCO, JOSÉ CLEMENTE ([1945] 2002). *Autobiografía*. México: Planeta/Joaquín Mortíz.
- PEÑA PELÁEZ, BEATRIZ ISELA (2019). *Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte, Programa de Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- PÉREZ LUGO, LUIS (2002). *La visión del mundo otomí (ñuhu) en correlato con la maya en torno al agro y al maíz*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- PIÑA, ABEL (2002). *La peregrinación otomí al Zamorano*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- SAHLINS, MARSHALL (1988). *Islas de historia*. Barcelona: Gedisa.
- SAHLINS, MARSHALL (2001). "Dos o tres cosas que sé sobre el concepto de cultura". En: *Revista Colombiana de Antropología* del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Vol. 37.
- SOUSTELLE, JACQUES ([1937] 1993). *La familia otomí-pame del México central*. México: Centro de Estudios de México y Centroamérica/ Fondo de Cultura Económica.
- SUBIRATS, EDUARDO (2018). *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- URBINA, MIRTHA LEONELA (2016). *Urdir comunidad en tierra yerma. Reconstitución/desestructuración en la Congregación otomí de San Ildefonso de Cieneguilla, Tierra Blanca, Guanajuato*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales. El Colegio de San Luis A.C. México.



UZETA, JORGE (2004). *El camino de los santos. Historia y lógica cultural otomí en la sierra gorda guanajuatense*. México: El Colegio de Michoacán/ Ediciones La Rana.

UZETA, JORGE (2019). *Diversidad interna. Las poblaciones otomíes de Guanajuato frente al multiculturalismo estatal*. México: El Colegio de Michoacán.

