
Relaciones intersemióticas: *Palacio municipal y mural* Fundación de Guadalajara

Nicolás Sergio Ramos Núñez
Juan Carlos González Vidal
Universidad de Guadalajara

Este trabajo surgió de la necesidad de explicar las especificidades codiciales en que se fundamentan las interacciones semióticas del Palacio Municipal con la obra mural de Gabriel Flores. Este “diálogo” rebasa el aspecto estético, al articular características de una formación cultural.

La inclusión de obras murales en determinados edificios constituyó una práctica extendida, su análisis nos pone sobre la pista de la trascrición de ciertas formas de ideología.

El Palacio del Ayuntamiento (Palacio Municipal) es un edificio realizado a mediados del siglo pasado. Arturo Camacho Becerra señala:

Desde su fundación, el ayuntamiento anduvo por diferentes sitios. No fue sino hasta 1948 cuando se emprendió la idea de darle una sede definitiva, utilizando para ello la manzana que ocupaba el Palacio episcopal [...] se levantó una construcción neocolonial, proyecto del arquitecto Vicente Medel y realización de la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos de Guadalajara; fue terminado en 1952, y diez años más tarde encargaron a Gabriel Flores la realización de los tableros murales...¹

Aunque Camacho indica que el autor del proyecto fue Vicente Medel, sin citar su fuente, la mayoría de los especialistas indican que el edificio fue proyectado por el arquitecto Vicente Mendiola Quezada, y que al

1. Arturo Camacho Becerra. “Un Palacio para el Ayuntamiento”. *Vinietas de Guadalajara*. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara-El Colegio de Jalisco, 2004, p.151.

2. José Villagrán García, José Espinosa, Rodolfo Weber, Juan O' Gorman, Carlos Obregón Santacilia, Salvador Vertiz, Edmundo Zamudio, Augusto Pericoli, Federico Mariscal y Fernando Beltrán y Puga, entre muchos otros.

frente de la construcción estuvieron como responsables los ingenieros Mario Contreras Medellín y Marcelino Rodríguez Orozco, y como supervisor por el Ayuntamiento, el ingeniero Lorenzo Villaseñor.

Vicente Mendiola formaba parte del grupo de intelectuales que ya en la época vasconcelista gestaba la nueva Escuela Mexicana de Arquitectura, con expresiones arquitectónicas neocoloniales a través de la denominada “línea de la hispanidad”, a la cual se adhirieron muchos arquitectos del periodo.²

En el momento en que se concibió su proyecto, existían numerosos antecedentes de edificios públicos de estilo neocolonial en México. Uno de los más significativos fue el de la Secretaría de Educación Pública (1922), que a partir de 1928 contó con la obra mural realizada por Diego Rivera y otros destacados artistas. Fue una obra monumental, ya que la superficie del edificio era de 8 500m²-, y constituyó una de las influencias arquitectónicas del Palacio Municipal de Guadalajara.

El proyecto del Municipio se desarrolló en un terreno con una superficie de 3 304m²-, y contó con una superficie edificada de 8 894m²-, en dos niveles, más un sótano. Los trabajos de cimentación estuvieron a cargo de la empresa Estructuras Metálicas de Occidente. Para marzo de 1950, se habían colocado 200 toneladas de estructuras de acero; en enero de 1952 se hicieron los balcones y el 2 de diciembre se trasladaron las oficinas del Cabildo. Se inauguró el 31 de diciembre de 1952.

En el exterior, las cuatro fachadas simétricas y libres, recubiertas de cantera dorada de La Experiencia, Jalisco, muestran: en su primer nivel, un conjunto de arcadas de medio punto (44 arcos) con columnas de orden dórico, la mayoría de ellas con basas bajas, con excepción de las comprendidas en los remates de cada esquina, que son pareadas, poseen basas altas y están adosadas a los muros en “L”. Estas arcadas delimitan un corredor perimetral de circulación. También localizamos en este nivel un conjunto de ventanas de formato vertical, de menores dimensiones que las del nivel superior. En

la fachada norte existe una entrada al sótano del edificio. En la fachada sur, al centro, se ubica el acceso principal, tripartito, con tres cancelas, los laterales de menor dimensión que el central. En el segundo nivel, se localizan, en las cuatro fachadas, once ventanas con balcón, con herrería forjada, ocho de ellas simétricas y tres (la central y las esquineras), de mayor tamaño. Sobre la ventana central de cada fachada se encuentra, en altorrelieve, el escudo de armas de la ciudad en una pequeña espadaña.

La morfología del diseño respeta elementos de herencia hispánica, como son la distribución a partir de un patio central con arcadas y corredores, en torno del cual se dispone el resto de los espacios funcionales. Frente al ingreso principal, en el extremo norte, se ubica la escalinata, con una rampa central que se abre en dos laterales opuestas, de dos rampas también.

En el sótano del edificio se ubica un estacionamiento con 60 cajones; también se encuentran ahí oficinas, un almacén, parte del área jurídico-laboral, el área de mantenimiento de informática, dos baños, oficinas de asesores, un elevador con capacidad para seis personas, un área de psicología y un gimnasio de artes marciales para el personal.³

En el primer nivel, y en torno del patio central, se encuentran la Secretaría General, la Sindicatura, el Consejo de Colaboración, Relaciones Públicas, Contacto Ciudadano, Comunicación Social, Departamento Jurídico y baños públicos.

En el segundo nivel, se ubica el Salón de Sesiones de Cabildo, con capacidad para 300 personas, y que puede dividirse en dos áreas (de 200 y 100 personas) mediante un muro móvil. En el muro poniente de la sección de menor tamaño hay un fresco firmado por José Guadalupe Zuno, en el que se representan tres personajes históricos de pie, delante de la bandera nacional, destacando la figura central de Benito Juárez. Este salón, en su *plafond* original, realizado con molduras a base de yeso macizo, mostraba detalles ornamentales de hojas doradas en altorrelieve y otras decoraciones mixtilíneas,

3. Estas informaciones nos fueron proporcionadas amablemente por el ingeniero Agustín Parada Ávalos, Jefe del Área de Mantenimiento del Palacio Municipal, en entrevista guiada realizada el 11 de abril de 2007. Además, nos refirió que durante una excavación que se hizo en 2005, debido a una falla del cárcamo de aguas negras, se encontraron vestigios de alfarería y de edificaciones de diversos periodos que van hasta el virreinato. También señaló que el responsable del gimnasio es un oficial de la Marina retirado, que ofrece la instrucción en artes marciales, incluso a personas de la tercera edad que forman parte del personal.

4. Este salón cuenta con un acervo de 23 retratos al óleo de los ex presidentes municipales.

que debieron ser sustituidas recientemente por molduras de poliuretano que permitieron aligerar el peso de las anteriores, ya que la cubierta del segundo nivel se encuentra sobrecargada estructuralmente.

En la parte posterior al *presidium*, hay un acceso hacia la Sala de Ex presidentes,⁴ disimulado por el lambrín de madera que protege todos los muros del salón; aquí se desarrollan eventos específicos. En su muro oriente cuenta con un ingreso hacia la Sala de Espera de la Oficina de la Presidencia.

En este nivel se ubican servicios para la Presidencia Municipal y las oficinas de los regidores.

Los pisos son de mármol en casi todas las áreas interiores. El sistema estructural del edificio está hecho con base en elementos metálicos forrados de concreto hidráulico, y recubiertos –la mayoría– con la cantera dorada.

Cuenta con candiles de estilo europeo que decoran el Salón Principal y otras áreas. Tanto los colgantes como los arbotantes, fueron realizados por la empresa Camarasa de Tlaquepaque, Jalisco, y han sido objeto de restauración en época reciente.

Se puede observar que el autor del diseño quiso realizar un edificio elegante pero sobrio, que seguía el modelo de la arquitectura virreinal de los siglos xvii y xviii; es evidente que intentaba evitar que su obra chocara con el contexto urbano.

Mendiola Quezada procuró una adecuada iluminación y ventilación a través del patio, que además funciona como solar, espacio de reunión y vinculación. Asumió un estilo arcaizante, pese a conocer y respetar las propuestas realizadas por José Villagrán García, y que estaba consciente de que su diseño podría parecer “arqueológico”, pero, como lo veremos, implicaba una dimensión simbólica que hacía pertinente un modelo anterior.

En el diseño destacan el carácter del edificio, manifiesto en los signos emblemáticos de identidad colectiva, así como la morfología de la planta tradicional

de muchas edificaciones tapatías, como el Palacio de Gobierno y el Palacio Legislativo. En las tres edificaciones, además, se han incluido murales de destacados artistas de Jalisco, que en el caso del Palacio Municipal corresponden al trabajo de Gabriel Flores, cuya obra viene a reforzar el conjunto de significados identitarios y localistas que marcan el edificio.

Desde las primeras décadas del siglo xx, el estilo neocolonial fue una de las bases en que se cimentó el proyecto de una arquitectura nacionalista. En este sentido, resulta significativa la referencia que de él se hace en la *Enciclopedia de México*: “El Palacio del Ayuntamiento fue construido durante la administración del gobernador González Gallo en ese estilo extemporáneo que se denomina *oficial*”.⁵

Por otro lado, constituyó uno de los modos en que la tendencia cultural de valorar lo mexicano se inscribió en el campo arquitectónico. Así, nos encontramos ante un proyecto que implicaba preocupaciones sobre la identidad nacional, promovido por el gobierno. Ese carácter oficial es comentado también por Fausto Ramírez.⁶

Podría resultar contradictorio que se concibiera una arquitectura mexicana a partir de modelos coloniales, sin embargo, hay que tener presente que lo español es el componente mayoritario de la cultura mexicana. Cuando se verifican desplazamientos en los paradigmas culturales, generalmente sobrevienen fracturas identitarias. De este modo, la sociedad tiende a buscar elementos en los cuales asentar una nueva identidad. Luego del inicio de la Revolución, y hasta la década de los cincuenta, la problemática de la identidad nacional constituyó una de las preocupaciones fundamentales. Varios intelectuales se avocaron a intentar definir esta identidad.⁷

La preocupación por la identidad nacional transcribe no solamente el advenimiento al poder, sino el fortalecimiento de una burguesía nacionalista. En una circunstancia de progreso económico, los principales

5. “Guadalajara”. *Enciclopedia de México*. México: SEP/INAH, 1974, (vol. especial reeditado por el Gobierno de Jalisco), s. p.

6. Fausto Ramírez *Crónicas de las artes plásticas en los años de López Velarde (1914-1921)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1990, p. 24.

7. Entre otros: Samuel Ramos. *El perfil del hombre y de la cultura en México*, 1934. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 1952 y Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*.

beneficiarios de la situación tienden a establecer una comunidad nacional.

Lo interesante de esta dinámica identitaria es que no fue homogénea: áreas especializadas basaron su estrategia fundadora en elementos diferentes con respecto a otras.

Ciertas expresiones literarias, filosóficas y pictóricas privilegiaron la revaloración de lo prehispánico. La épica indígena pasó a ocupar una de ellas.

En el dominio de la arquitectura se puso de relieve, primero, la “línea de la hispanidad”. Una explicación parcial a esto la encontramos en la propia memoria semiótica del campo, constituida casi exclusivamente por componentes de origen español, de modo que las posibilidades expresivas se encontraban determinadas por dicha memoria. No hay que olvidar que la arquitectura jugó un papel fundamental en la construcción de un nuevo espacio luego de la conquista: hizo posible el proyecto de una sociedad urbana con un nuevo orden social, económico e ideológico. Las edificaciones del nuevo espacio sustituyeron a las construcciones del antiguo.

Luego, la revaloración de la hispanidad constituyó ideológicamente una reacción contra los estilos arquitectónicos cultivados y promovidos durante el porfiriato. Era lógico que la atención se volviera hacia los antecedentes que, además, connotaban una mayor proximidad cultural. En el régimen porfirista, los sectores dominantes giraban en torno de Francia e Inglaterra. Había un intento no sólo por distinguirse, sino por apartarse de los elementos culturales identificados con lo local. Con la caída del régimen, se generó una dinámica tendente a la “nacionalización de la cultura”, promovida por una burguesía nacionalista.

Elementos del pasado fueron recircunstan-
cializados. De este modo, los edificios neocoloniales ampliaron esa dimensión simbólica e incorporaron nuevos trayectos de sentido.

Aquí opera un proceso similar al de la producción textual (nos referimos en este momento a textos conformados por unidades creadas expresamente para significar): existe un preconstruido que es interpretado bajo la óptica de circunstancias sociohistóricas diferentes. La interpretación somete al preconstruido a transformaciones que afectan, cuando menos, el plano del contenido; las transformaciones más profundas generan modificaciones en el plano de la expresión. Durante este proceso se establece una tensión dialéctica: en tanto que la nueva manifestación tiende a la modificación del preconstruido y éste presenta una resistencia a la modificación.

El estilo neocolonial intenta ser mimético con respecto a su modelo. No obstante, el mimetismo no es completo. Si nos situamos en las técnicas de construcción, hay diferencias. Una de ellas radica, por ejemplo, en que la cantera es utilizada como recubrimiento, y no como material estructural. Otra es la adaptación a necesidades del presente, como el estacionamiento.

Podemos señalar aquí la reproducibilidad de las expresiones que aborda Umberto Eco.⁸ Dado que consideramos el edificio en su dimensión simbólica, lo que comprende una relación entre furtivos; es decir, entre elementos lingüísticos de naturaleza diferente.

Al hablar de las construcciones neocoloniales, y del edificio del Ayuntamiento en particular, los consideramos especímenes concretos de un modelo precedente. La relación que en este caso une a las expresiones concretas con el tipo, se basa en lo que Eco denomina “unicidad material” de los especímenes: se trata de signos que, a pesar de ser reproducidos conforme a un modelo, presentan con respecto a él rasgos particularizantes: “Modos diferentes de producción de la expresión (con la relación tipo-especimen que suponen) determinan una diferencia fundamental en la naturaleza física de los diferentes tipos de signos”.⁹

Las diferencias en el tipo otorga a los furtivos un vínculo diferente, ya que las características del plano de

8. Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977, pp. 269-276.

9. *Ibid.*, p. 277.

la expresión se manifiestan como unidades codificadas en el plano del contenido: la materialidad expresiva, por ejemplo, señala estados del mundo, y se halla en relación con circunstancias socio-históricas precisas; se trata entonces de una información registrada como parte de una configuración semémica. Por otra parte es cierto que, en las edificaciones, tal información generalmente sólo es captada por un ojo entrenado; sin embargo, muchos de los mensajes producidos están reservados a expertos, lo que no disminuye el interés por estudiarlos en sus rasgos codiciales.

Ante la objeción que pudiera suscitar concebir el edificio como conjunto de signos, pese a que hemos hablado de su dimensión simbólica, hay que recordar que Roland Barthes, desde la primera mitad de los años sesenta, había postulado la eliminación de la frontera que separaba los signos de las cosas.¹⁰ Cualquier objeto, por ser una creación humana, tiene una función específica, la cual se convierte en su contenido primario. Una vez establecido éste, el espectro semántico se expande.

Actualmente, la erradicación de esa frontera es una postura aceptada en la semiótica, y ha ayudado a ampliar su campo de estudio.

Desde este punto de vista, está justificado considerar la materialidad de un edificio como la expresión de un contenido. Independientemente de la intención de que una edificación tenga la finalidad de significar, significa y comunica. En el caso del estilo neocolonial es evidente que existía esa intención, pues al recuperar un elemento del pasado para formar parte de una estrategia identitaria, se ponía de relieve su función simbólica.

Entre 1962 y 1964 fue realizada la obra mural de Gabriel Flores que se encuentra en la escalera del edificio, y que lleva por título *Fundación de Guadalajara*. Consta de cinco paneles de 4.50 x 2.60 mts., dispuestos horizontalmente.

La disposición de los paneles manifiesta una estructura narrativa, que relata parte de la historia de

10. Roland Barthes. "Sémantique de l'objet". *L'aventure sémiologique*. París: Editions du Seuil, 1985, pp. 249-260.

Guadalajara. Se recurre a una segmentación del pasado preestablecida por el relato histórico para expresarla mediante elementos pictóricos. Desde la perspectiva analítica, lo que se presenta es una modelización secundaria (la historia) dentro de otra modelización del mismo tipo (la pintura). En el arte mural, la producción de semiosis depende frecuentemente de la convergencia de estos dos sistemas modelizadores secundarios.¹¹

Gabriel Flores plasma, en los cinco paneles, una serie de personajes con carácter colectivo (con excepción del último fresco, en donde aparece un personaje en su individualidad). Por otro lado, esos personajes se presentan en dos bloques diferenciados, que guardan relación antagonica. Para establecer las diferencias, el muralista se basa en un conjunto de significantes vestimentales y objetuales emblemáticos.

En el primer panel, “La conquista material”, apreciamos de un lado armaduras, cañones y espadas; y del otro, arcos y flechas. Estamos ante un conjunto de artificios semióticos que funcionan a nivel de la descripción caracterial. Con todo, tales significantes no son suficientes para establecer la etnicidad; ésta se establece de manera preponderante gracias al relato histórico, y es solamente en virtud de él que puede hablarse de significantes emblemáticos. Aunque en el resto de los frescos los significantes vestimentales están mejor definidos, podemos mantener la anterior afirmación.

Por otro lado, los utensilios en este mismo panel, además de remitirnos al campo semántico de la guerra, manifiestan la pertenencia de cada grupo a distintos estadios históricos; en esta oposición, los españoles son connotados como el grupo tecnológicamente más avanzado. El enfrentamiento está marcado así por el desequilibrio.

En tanto que el personaje que representa a los españoles aparece bien definido y con colores vivos, lo mismo que los objetos que se asocian a él, la representación de los indígenas es difusa y el color es desvaído (una especie de tono ocre), lo que constituye

11. Para lo relativo a los sistemas modelizadores secundarios, ver Yuri M. Lotman. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo 1970 (Col. Fundamentos, 58), *passim*.

una marca, a nivel de los rasgos morfológicos de la representación, que señala una relación dominante/dominado.

Podemos ver desde una estrategia semio-narrativa. En el mural se captan y sintetizan dos fases de la conquista: la militar y la cultural. Los tres primeros paneles se hallan dedicados a la conquista militar. Luego del avance inicial de los españoles, registrado en el primer fresco, se representa en el segundo, “Muerte de Pedro de Alvarado”, la resistencia de los nativos; ahí observamos a un ser con rasgos míticos que puede ser identificado como Tenamaxtli, pero que en realidad funciona de manera sinecdótica: representa a la clase guerrera, protectora de su pueblo, y la posibilidad de continuidad del pasado: aparece como el vencedor de los invasores. El episodio presentado es la batalla de El Mixtón, donde pereció Pedro de Alvarado. En la parte inferior, se aprecia a un grupo de chamanes cuyas posturas acusan una súplica a sus divinidades para que los favorezcan en lucha.

En el tercer fresco, “La fundación de Guadalajara”, las imágenes remiten al triunfo de los peninsulares y al momento en que lograron apropiarse del espacio del otro.

El cuarto panel, “La Conquista espiritual”, está consagrado a la conquista cultural. Como es sabido, ésta se produjo básicamente a través del proceso de evangelización, que comenzó tempranamente: hay que tener en cuenta que para 1522 Pedro de Gante había fundado el primer colegio en Texcoco. A pesar de que la conquista cultural constituyó un proceso más prolongado (y quizá más importante), el enunciante destina un mayor espacio a la fase militar, poniendo de relieve el uso de la fuerza en el sometimiento de los naturales.

La vestimenta del religioso posee rasgos que permiten la identificación de su rol temático, pero no aporta mayores detalles. Llama la atención la dureza de sus facciones, lo que contradice el estereotipo sobre la bondad de la Iglesia. La evangelización implicó, desde esta perspectiva, formas de represión, y se constituyó sobre las atrocidades de la fase anterior de la conquista

(la osamenta, el individuo que aparece en el suelo y la mujer que carga a un niño, connotan este hecho). Su objetivo último era la desaparición del otro, lo que implica un vínculo dominante/dominado.

Estamos en condiciones de precisar la postura enunciativa del destinador del mensaje. Se plasma como un denunciante de la brutalidad con que se llevó a cabo la conquista. Si recurrimos a la funciones concebidas por Jakobson, vemos una presencia destacada de la función emotiva, donde el destinador del mensaje expresa sentimientos y actitudes con respecto al referente. Es clara la empatía hacia los naturales.

Además, ve a los españoles como los extranjeros. Esto hace suponer que concibe a los naturales como lo propio, o como un antecedente de lo propio.

Finalmente el quinto panel, “El paseo del pendón”, funciona como epílogo respecto a los frescos anteriores. Aquí, la representación establece que un nuevo orden ha sido impuesto.

En los cuatro paneles que anteceden, el espacio es vago, difuso, y remite a ambientes agrestes. En el último, se plasma un espacio urbano, con las construcciones que los españoles impusieron. El nuevo espacio, hizo posible la materialización de un proyecto de sociedad urbana, el cual implicaba la instauración de un orden social y económico nuevo, y la conversión de los naturales a la fe católica. En este sentido es significativo que en el panel la construcción más destacada sea un templo.

Para que semejante proyecto tuviera éxito, fue necesario apropiarse del espacio del otro (conquista militar) y luego transformarlo (conquista cultural). El espacio jugó un papel importante en la “occidentalización” de los naturales, pues su transformación implicó nuevas formas de interacción entre los miembros de la sociedad.

Ahora bien, la cultura, concebida como una propuesta de conocimientos, establece a través de una serie de normas las formas de interacción no sólo entre los individuos, sino entre éstos y los objetos. Al ser impuesta una nueva organización espacial, tuvo lugar

una relación diferente de los naturales con el “mundo”. El espacio tiene, en muchos sentidos, un carácter prescriptivo: determina modos de habitar, desplazamiento, reunión, en síntesis, formas de vida.

Este es uno de los aspectos representados en el último fresco, y todo parece indicar que el enunciante concede gran importancia al papel que jugó la modificación del espacio.

Por otro lado, encontramos un elemento que nos remite al campo de lo clausal: un trabajador aparece en un primer plano colocando un muro de ladrillos en este panel, que simula la acción de tapiarlo. El artificio produce la concepción de una historia “cerrada”, consumada, y marca la clausura del relato. Además, funciona como un deíctico en la medida en que instala en la enunciación una coordenada de carácter temporal. Instituye una separación entre el presente y el pasado, de lo que puede deducirse que el enunciado, referido al pasado, fue generado en un ahora. Así, el relato queda propuesto como una especie de visión sobre el pasado.

Por último, vamos a ocuparnos de la figura que se encuentra en la parte inferior izquierda del mismo panel y que presenta una discordancia con el contexto. Se trata de un personaje que aparece con el torso desnudo, ante el muro construido por el trabajador. Al tomar en cuenta el muro de ladrillos que marca la división entre pasado y presente, el personaje se ubica en el ahora. Si como afirma Arturo Camacho Becerra, el rostro del personaje es el del propio Gabriel Flores,¹² estamos ante otra expresión deíctica: tal individuación equivale a la manifestación del “yo”; en este caso, también designaría al productor de la semiosis (al enunciante).

La figura presenta ciertas características morfológicas, como el hecho de que aparezca portando solamente unos pantalones, que hacen que se le asocie con los personajes que representan al bloque de los dominados. Ese aspecto reafirmaría lo dicho sobre la postura enunciativa.

En el último fresco se mantienen los bloques de personajes diferenciados, aun cuando los significantes

12. Camacho, *op. cit.*, p. 153.

vestimentales indiquen que en lo referente a los dominados no se trata ya de indígenas. Desde este punto de vista, las nuevas etnias que desempeñan el rol temático de los dominados, tienen su antecedente en los naturales, lo que señala una continuidad transhistórica de una jerarquización social.

Desarrollar el análisis de los códigos que permiten la interacción del edificio con la obra mural nos permite observar que el diálogo se articula sobre el eje de la identidad nacional, y viene a reproducir una circunstancia sociocultural en sus tendencias sincréticas. Si bien con el tiempo la tendencia a definir la mexicanidad a partir de los elementos prehispánicos e indígenas ha adquirido una mayor difusión,¹³ durante la primera mitad del siglo xx, otras propuestas estaban vigentes. Este hecho contribuía a la generación de tensiones en el universo cultural, que se manifestaban a través de diferentes formas de semiosis. En el caso que nos ocupa, la expresión de las tensiones tiene lugar por medio de una relación de carácter hipotáctico entre sistemas diferentes. Al ser vehículo de una estrategia identitaria, el edificio no podía sino convocar, en cuanto a su decorado pictórico, una expresión que se articulara sobre el mismo vector. El problema es que cada sistema, como se vio en el análisis, presenta un soporte identitario diferente, pues la obra de Gabriel Flores responde a cierta tradición “retórica” del muralismo, que reivindica el elemento indígena.

Intentamos poner de relieve dos cosas: a) la manera en que zonas especializadas, no obstante compartir la misma preocupación –la de la identidad nacional–, dan una solución distinta al problema, y b) la interacción que tiene lugar entre mensajes generados en tales zonas que, a final de cuentas, nos remite a rasgos específicos de sus circunstancias socio-históricas de emergencia.

13. En la actualidad la difusión es tan grande que, inclusive en el ámbito deportivo, se verifica dicha estrategia identitaria: en juegos de fútbol del equipo nacional, los comentaristas hablan frecuentemente y con toda naturalidad de la “selección azteca”.