



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL MURAL DE
LA CASA DEL DIABLO EN SAN LUIS TEHUILOYOCAN

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADA
EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA PRESENTA

MARIÁNGEL PÉREZ LÓPEZ

DIRECTOR:
MTRO. FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA

ABRIL 2021



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: ETNOGRAFÍA DE SAN LUIS TEHUILOYOCAN	1
1.1 Localización	2
1.2 Historia	4
1.3 Población	6
1.4 Vivienda	6
1.5 Actividades económicas	7
1.6 Servicios	7
1.6.1 Educación	7
1.6.2 Salud	8
1.6.3 Transporte	9
1.6.4 Abasto	9
1.7 Programas sociales	10
1.8 Religión	10
1.9 Estructura política	11
1.10 Costumbres y tradiciones	12
1.10.1 Bajada de la Virgen de los Remedios	12
1.10.2 Fiesta patronal de San Luis Obispo	15
1.10.3 Otras tradiciones	16
CAPÍTULO II: EL MURAL DE LA CASA DEL DIABLO	17
2.1 La Inquisición	18
2.2 Inquisición en la Nueva España	20
2.3 Magia en la Nueva España	22
2.4 El diablo en la Nueva España	23

2.5	La casa del diablo	25
2.6	El mural	29
2.7	Descripción del mural	31
2.7.1	Primera sección	31
2.7.2	Segunda sección	32
2.7.3	Tercera sección	35
2.7.4	Cuarta sección	38
2.7.5	Quinta sección	42
2.7.6	Sexta sección	44
CAPÍTULO III: SEMIÓTICA		45
3.1	Semiótica	46
3.2	Algirdas Julien Greimas	47
3.3	El recorrido generativo y sus conceptos	52
3.4	Semiótica visual (o del mundo natural) de A. J. Greimas	62
3.4.1	Sistemas de representación	63
3.4.2	Representaciones icónicas	63
3.4.3	Semiótica figurativa	65
3.4.4	Significante plástico	66
3.4.5	Semiótica semi-simbólica	68
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA CASA DEL DIABLO		70
4.1	Semiótica visual de Greimas	71
4.2	Recorrido generativo del mural de la casa del diablo	72
4.2.1	Estructuras semio-narrativas	73
4.2.1.1	Nivel profundo	73
4.2.1.2	Cuadrado semiótico	75
4.2.1.3	Nivel superficial	78

4.2.2	Estructuras discursivas	80
4.2.2.1	Sintaxis discursiva	81
4.2.2.1.1	Actorialización	81
4.2.2.1.2	Temporalización y espacialización	83
4.2.2.2	Semántica discursiva	84
4.2.2.2.1	Tematización	84
4.2.2.2.2	Figurativización	85
4.3	El mural de la casa del diablo en relato	86
	CONCLUSIONES	89
	BIBLIOGRAFÍA	92

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis tiene el objetivo realizar un análisis semiótico del mural de “la casa del diablo” de San Luis Tehuiloyocan, para conocer su sentido y significación a través del Recorrido Generativo, modelo propuesto por Algirdas Julien Greimas.

El mural de la casa del diablo se ubica en una construcción colonial que data del siglo XVIII, localizada en una junta auxiliar de San Andrés Cholula, que recibe el nombre de San Luis Tehuiloyocan. A tan sólo una calle de la plaza principal, la casona actualmente es conocida como “Amoxcalli”, la casa de cultura de la localidad y funciona como biblioteca y sede de eventos culturales.

El mural está elaborado bajo la técnica conocida como “piedras rejoneadas”, que consiste en el pegado de pequeñas piedras negras en el revoque del muro para formar figuras. La representación gráfica abarca toda la fachada interior de la construcción y se destaca por representar imágenes religiosas y algunas de seres antropomorfos con expresiones burlonas.

En la década de los setentas, el mural fue dado a conocer al doctor José Antonio Terán Bonilla, quien realizaba una reconstrucción por la zona, a partir de entonces, el estudio del mural ha sido realizado bajo un enfoque descriptivo de cada figura plasmada, así como de su significado para la religión católica y la interpretación del conjunto iconográfico.

Al tomar en cuenta el contexto de su creación, se le otorgó una lectura religiosa y se llegó a la conclusión de que el mural es la representación de una ceremonia o celebración dedicada al diablo, razón por la cual la construcción fue conocida como “la casa del diablo”.

Del mural y sus figuras protagonistas se han realizado diversos artículos, reportajes e investigaciones, pero ninguna desde el enfoque de la semiótica, en especial de la semiótica greimasiana, la cual cuenta con elementos teóricos y metodológicos para aproximarse al sentido de objetos planarios construidos.

El análisis del mural de la casa del diablo se realizará con el modelo de significación, propuesto por A. J. Greimas, conocido como el Recorrido Generativo, el cual representa un proceso de producción de sentido en dos niveles, que va de lo abstracto a lo complejo.

Esta tesis está compuesta por cuatro capítulos, cada uno con un objetivo específico por abordar. El primero se centra en describir cómo es la localidad en la que se encuentra el mural de la casa del diablo, se presentan datos de relevancia, tales como ubicación geográfica, clima, historia y las particularidades de su población, todo esto con el objetivo de crear una imagen de San Luis Tehuiloyocan.

El segundo capítulo describe el contexto histórico sobre la creación del mural, hace un breve resumen de pasajes históricos como la Inquisición y el posterior establecimiento de dicha institución en la Nueva España. También, se abordan algunas características de la sociedad novohispana y su tradición mágico-religiosa, de la cual surge la figura del diablo. El capítulo finaliza con la descripción del mural, figura por figura, no sin antes mencionar su ubicación, estilo y técnica artística.

El capítulo número tres es el fundamento de la investigación, en él se habla de la disciplina que sirve para realizar el análisis del mural; la semiótica. Éste comienza con una breve introducción sobre lo que es semiótica, para continuar con un recorrido por la vida y obra de Algirdas Julien Greimas, una de las principales figuras del estructuralismo, continúa con la

presentación del Recorrido Generativo, modelo con el que se realiza el análisis, y concluye con el razonamiento de A.J. Greimas sobre la semiótica visual.

El último capítulo comprende el análisis semiótico del mural de la casa del diablo, a través de los procesos semióticos brindados por A.J. Greimas. El capítulo comienza con una breve introducción sobre la semiótica de objetos planarios, tales como el mural estudiado, posteriormente se analiza el sentido del mural a través del Recorrido Generativo, desde sus aspectos elementales del Nivel Profundo para lo que se utiliza el cuadrado semiótico, mientras que en el Nivel Superficial se conocen las transformaciones de los Sujetos y Objetos de su Programa Narrativo.

Para finalizar, se propone la narración de las acciones del mural de la casa de diablo, tal y como si se tratará de un relato, ya que gracias al proceso de análisis del Recorrido Generativo y su deconstrucción fue posible elaborarlo.

CAPÍTULO I

ETNOGRAFÍA DE SAN LUIS TEHUILOYOCAN

Este primer capítulo se centra en describir cómo es San Luis Tehuiloyocan, junta auxiliar de San Andrés Cholula, desde su ubicación geográfica y su clima, hasta su historia, las particularidades de su población y sus principales tradiciones.

El objetivo es crear una imagen actual de San Luis Tehuiloyocan a través de datos precisos obtenidos en el Instituto Nacional de Estadística y Geografía y el Consejo Nacional de Población, así como de entrevistas con autoridades, servidores públicos y habitantes de la comunidad.

La junta auxiliar San Luis Tehuiloyocan está regida por un presidente auxiliar y un consejo administrativo que labora en la presidencia auxiliar, ubicada en el centro de la comunidad. Cuenta con más de 4 mil habitantes, que en su mayoría se dedican a la agricultura y profesan la fe católica.

A escasos metros de la plaza y de la parroquia principal, ubicada al fondo de una privada, se alza una construcción que data del siglo XVIII con decoración colonial. El portón de madera que da a la calle preserva el interior de este inmueble que se conoce popularmente como “la casa del diablo” y que actualmente funge como casa de cultura y biblioteca principal de la comunidad.

La casa, dada a conocer en la década de los setentas, debe su misterioso sobrenombre al mural de piedra rejoneada que adorna su fachada interior. De acuerdo con una inscripción hallada en el propio mural, ésta data de 1770 y algunos estudiosos, como el doctor José

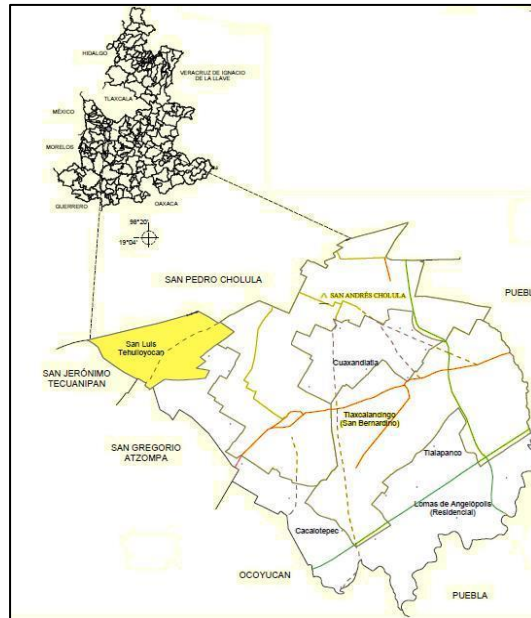
Antonio Terán Bonilla y el doctor José Pascual Buxó, relacionan su iconografía a la de un templo que sirvió para adorar al diablo.

Así que este mural demoníaco, ubicado en la fachada interior de una casa que a simple vista pasa desapercibida, localizada a una calle de la presidencia de la junta auxiliar San Luis Tehuiloyocan, cuya población casi en su totalidad es católica, será el tema de análisis de este proyecto.

1.1 Localización

San Luis Tehuiloyocan es una de las 23 juntas auxiliares pertenecientes a San Andrés Cholula, municipio localizado al centro-oeste del estado de Puebla. Está ubicada a cinco kilómetros al noroeste de San Andrés Cholula, su cabecera municipal, y a una mediana altura de 2,140 metros sobre el nivel del mar. San Luis Tehuiloyocan es –según datos del “Prontuario de información geográfica municipal 2009” del INEGI– una zona urbana.

Al norte colinda con el municipio de San Pedro Cholula, al suroeste con el municipio San Jerónimo Tecuanipan, al sur con el municipio de San Gregorio Atzompa y al oeste con Tonanzintla y San Rafael Comac, juntas auxiliares correspondientes a San Andrés Cholula.



Mapa de Puebla en el que se indica la localización de San Andrés Cholula, resaltando la junta auxiliar San Luis Tehuiloyocan.

Hay un solo tipo de clima que se identifica en la localidad, el de “templado sub-húmedo con lluvias en verano”, con una temperatura media anual que varía entre los 14 y 18 grados centígrados.

El relieve nos presenta una topografía regularmente plana, excepto en una zona del norte que destaca por la colocación del templo católico llamado “El Salvador”, ubicado encima de una colina no mayor a los 20 metros, de la cual se dice, fue una pirámide.



Templo de “El Salvador” en la cima de una colina que se dice fue una pirámide

1.2 Historia

Tehuiloacan es un nombre propiamente náhuatl que puede interpretarse como “lugar de rocas de cristal”, ya que la palabra náhuatl *tehuítl* en español se traduce como “roca de cristal”. La leyenda que cuentan los habitantes es que en el lugar donde se construyó la actual parroquia de San Luis Obispo había mucho vidrio o cristal enterrado y por eso se le dio ese nombre al pueblo.

De la población no hay registros de su fundación, ni fechas exactas, pero basándose en inscripciones encontradas en inmuebles, como el que se encuentra en la casa del diablo o actual casa de la cultura y biblioteca, Amoxcalli, que data de 1776, se podría concluir que la fundación del pueblo ronda las últimas décadas del siglo XVIII.

Para complementar la información, el doctor José Antonio Terán Bonilla ofrece una breve descripción de la localidad en su libro *La extraña casa de San Luis Tehuiloyocan*:

Esta población se localiza en la región de Cholula, a unos 5 kilómetros aproximadamente de la cabecera municipal, siendo su población predominantemente indígena. Hasta la fecha no posee buenos medios de comunicación, lo que dificulta su acceso.

El pueblo, que es muy pequeño en extensión, tiene como centro generador la plaza principal. En uno de los solares inmediatos a dicho sitio se encuentra el templo principal, bajo la advocación de San Luis Obispo.

Este poblado posee otras dos iglesias: la del Salvador y la de Ecce Homo. Además, conserva varios monumentos para la procesión del Vía Crucis, localizados en distintos lugares del pueblo, lo que demuestra que se trataba de una comunidad devota. (27)



Frente de la parroquia de San Luis Obispo

1.3 Población

Según cifras arrojadas por el censo realizado en 2010 por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), San Luis Tehuiloyocan cuenta con una población total de 4,878 habitantes, de la cual 48 por ciento (2,356 personas) es población masculina y 52 por ciento (2,522 personas) es femenina. Otro dato importante es que 60 por ciento de la población tiene más de 18 años.

También, se expuso que existe un total de 47 hogares indígenas, de los cuales 33 habitantes mayores de tres años hablan una lengua indígena además del español, en este caso el náhuatl.

1.4 Vivienda

El total de viviendas particulares en Tehuiloyocan es de 1,028. Se calcula que el promedio de habitantes por cada vivienda es de seis personas. Del total de casas, sólo 928 disponen de luz eléctrica, 809 de servicio de drenaje y 22 cuentan con tubería de agua. En conclusión, sólo 19 casas tienen estos tres servicios.

En cuanto a otros servicios, las casas que tienen radio son 758 y 850 cuentan con televisor. En 480 viviendas hay una línea de teléfono fija, en 229 tienen un teléfono celular, en 92 cuentan con una computadora y en 44 tienen servicio de internet. Además, 373 habitantes tienen automóvil propio.

De acuerdo con el INEGI, 95 viviendas tienen piso de tierra y 29 son clasificadas como “sin ningún bien”. La junta auxiliar San Luis Tehuiloyocan está considerada con un “grado alto de marginación”, de acuerdo a los indicadores del Consejo Nacional de Población.

1.5 Actividades económicas

La población económicamente activa es 41 por ciento (1,989 personas) y se dividen en actividades económicas de la siguiente forma: en el sector primario con 65 por ciento (agricultura, explotación forestal y ganadería), el sector secundario con 16 por ciento (construcción e industria manufacturera) y el sector terciario con 19 por ciento (comercio, servicios y transportes).

De acuerdo a información de la presidencia auxiliar, la actividad preponderante en San Luis Tehuiloyocan es la agricultura y los principales cultivos son de maíz, frijol y legumbres, mientras que en el sector ganadero lo que más se cría son las aves de corral y los puercos.

1.6 Servicios

1.6.1 Educación

El municipio de San Andrés Cholula cuenta con 185 escuelas de nivel básico y medio superior, de las cuales seis pertenecen a San Luis Tehuiloyocan. La comunidad cuenta con dos escuelas de preescolar, dos primarias, una secundaria y un bachillerato, todas de carácter público.

En el nivel preescolar se encuentran las escuelas llamadas “Preescolar Roberto Owen” y “Colegio San Luis Tehuiloyocan”; las primarias llevan por nombre “Escuela Primaria Cristóbal Colón” y “Escuela Primaria Ricardo Flores Magón”; la única secundaria se llama “Escuela Secundaria Adolfo López Mateos” y el bachillerato es el “Colegio Tehuiloyocan”

De la población infantil en edad escolar –de los tres a los 14 años– se calculan aproximadamente 1,292 habitantes, de los cuales el 14 por ciento, es decir 212 menores de edad, no asisten a la escuela. Mientras que los 1,227 habitantes cuyas edades van de 15 a 24 años, sólo el 23 por ciento, 288 personas, estudia más allá del nivel básico.

Entre la población mayor de 15 años, es decir, 3,302 habitantes, hay 178 analfabetas registrados, de los cuales 155 no tuvieron escolaridad alguna. Además, hay 671 personas con primaria incompleta y 997 con la primaria completa. En el nivel de secundaria, 201 personas mayores de 15 años no la completaron y 723 tienen la secundaria completa. Por último, 432 personas cuentan con educación post básica.

El grado promedio de escolaridad de la junta auxiliar de San Luis Tehuiloyocan es de 6.94, lo que equivale a poco más del sexto grado de primaria.

1.6.2 Salud

El 18 por ciento de la población es derechohabiente de servicios de salud, entre los que se encuentra el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (Issste) y el Instituto de Salud para el Bienestar (Insabi), antes Seguro Popular.

La localidad cuenta con infraestructura médica de una clínica rural a cargo del IMSS, una Casa de la Salud, que atiende a pacientes a cambio de una cuota de recuperación, así como cuatro clínicas que brindan servicio particular.

1.6.3 Transporte

San Luis Tehuiloyocan cuenta con una carretera principal de cinco kilómetros aproximadamente, la cual se encuentra pavimentada y es de dos carriles. Se distingue por tener un paisaje rural, entre campos de flores y hortalizas, por la que circula el transporte público y autos particulares. La misma vía comunica a sus habitantes con la cabecera municipal, San Andrés Cholula, y con San Pedro Cholula.

La localidad cuenta con servicio de transporte público que cruza de lado a lado la población. La ruta “RS-14” va desde el centro de la ciudad de Puebla, pasando por San Pedro Cholula hasta llegar a San Luis en un recorrido de aproximadamente 60 minutos.

Además, la línea de autobuses “Cholula – Puebla” cuenta con dos rutas que van, ya sea desde el centro de la ciudad de Puebla o desde la Central de Autobuses de Puebla, al municipio de San Andrés Cholula, haciendo escala en Tehuiloyocan.

1.6.4 Abasto

La comunidad no cuenta con mercados, ni tianguis, la población hace su abasto en recauderías, carnicerías y tiendas establecidas en la localidad e incluso asisten a los mercados de las juntas auxiliares cercanas.

Para hacer sus compras, los habitantes también se dirigen a la cabecera municipal, San Andrés Cholula, o al municipio vecino, San Pedro Cholula, que se encuentran a escasos kilómetros de distancia.

1.7 Programas sociales

De acuerdo a información proporcionada por el Presidente Auxiliar, Roberto Mecatl Márquez, la población cuenta con programas del gobierno federal, tales como: “PROSPERA”, programa para el desarrollo humano el cual brinda apoyos en educación, salud y nutrición.

Así como el Programa de Pensión para Adultos Mayores, programa de pensiones para los adultos mayores y Becas Benito Juárez en apoyo para los niños, niñas y jóvenes que continúan sus estudios.

1.8 Religión

En cuanto a la religión, San Luis Tehuiloyocan es una comunidad en la que predomina el culto católico. El 97 por ciento de los habitantes se declara católico, seguidos por el 2.5 por ciento de evangélicos, protestantes o judíos, mientras que el 0.5 por ciento de habitantes no profesa alguna religión.

San Luis Tehuiloyocan se divide en barrios y cada uno de ellos cuenta con un templo católico; el primero es Ecce Homo; el segundo El Salvador y el tercero Santo Entierro. Además, a lo largo de la junta auxiliar se cuentan nueve altares con una cruz, los cuales están ubicados a la orilla de la carretera principal y sirven como estaciones en la representación del viacrucis que se celebra en Semana Santa.



Altar para el vía crucis

1.9 Estructura política

A la autoridad de San Luis Tehuiloyocan, propia de una junta auxiliar, se le denomina presidente auxiliar municipal, el cual es electo popularmente por los habitantes de la comunidad, ocupando dicho cargo por un periodo de tres años. Las juntas auxiliares son designadas en plebiscito el último domingo del mes de marzo del año que corresponda y toman posesión el 15 de abril del mismo año.

La actual administración, 2019 - 2022, la preside Roberto Mecatl Márquez, un secretario general y cuatro regidores más en las áreas de gobernación, hacienda, educación y obra. Las funciones de esta autoridad, como auxiliares de la administración municipal, están sujetas al ayuntamiento de San Andrés Cholula.



Panorámica de San Luis Tehuiloyocan

1.10 Costumbres y tradiciones

1.10.1 Bajada de la Virgen de los Remedios

Es una de las festividades más importantes de San Luis Tehuiloyocan, se celebra cada 11 de agosto desde 1952. Se trata de un acto de fe que consiste en bajar la imagen de la Virgen de los Remedios de su santuario en la cima de la pirámide de Cholula y realizar un peregrinaje durante varias horas con la efigie en un ambiente de cantos, rezos y flores.



Virgen de los Remedios en San Luis Tehuiloyocan

La tradición tiene su origen hace casi setenta años y comenzó con el distanciamiento que alguna vez predominó en la comunidad a causa del descontento en las elecciones de presidente auxiliar. La población rechazó al ganador por vivir en el concubinato y exigió un nuevo plebiscito.

Así, en las nuevas elecciones resultó triunfante un candidato diferente, pero el vencido buscó apoyos externos y comenzó una lucha por el poder que derivó en enfrentamientos violentos en la comunidad y la posterior intervención del ejército.

Con la esperanza de frenar la violencia, las autoridades y pobladores de San Luis Tehuiloyocan solicitaron a los padres franciscanos de Cholula que bajaran a la Virgen de los Remedios de su santuario para que su presencia en la comunidad restaurara la paz y tranquilidad.

Así, cada 11 de agosto, la imagen religiosa es trasladada desde su santuario hasta la parroquia principal de San Luis Tehuiloyocan. Los feligreses que participan asisten para agradecer las bendiciones y pedir a la virgen solución a sus problemas, pues aseguran que desde el inicio de esta tradición, la virgen ha concedido milagros a la comunidad.

La procesión del traslado de la Virgen de los Remedios inicia en su santuario, una vez ahí los asistentes la adoran y con sumo cuidado la transportan hasta la comunidad. En el recorrido participan, principalmente, niños vestidos de blanco, amas de casa y campesinos

En la actualidad, la localidad recibe a la Virgen de los Remedios con las calles adornadas con flores y nueve arcos colocados en la carretera principal, decorados con flores, papel, semillas, verduras y hortalizas, los cuales significan la alegría del pueblo por la llegada.

Durante todo el día hay misas y los devotos se reúnen para convivir en un ambiente festivo. La presencia de la Virgen de los Remedios en San Luis Tehuiloyocan es de 15 días a partir de su llegada.



Arcos de bienvenida a la Virgen de los Remedios en la feria

1.10.2 Fiesta patronal de San Luis Obispo

El santo patrono en San Luis Tehuiloyocan es San Luis Obispo, al cual se le celebra cada 19 de agosto o el domingo posterior a dicha fecha. Se trata de la fiesta patronal y ésta comienza al amanecer cuando los feligreses y autoridades de la comunidad se reúnen en la parroquia para entonar las mañanitas.

Durante el día se celebra la misa con el arzobispo de Puebla y se realizan primeras comuniones y bautizos comunitarios. En el seno familiar, se elabora el tradicional mole poblano y las familias reciben con un banquete a sus invitados.

Para concluir los festejos, en la noche los habitantes se reúnen en la plaza principal en donde se lleva a cabo una feria y bailes con música en vivo; todo esto en un ambiente festivo. La fiesta patronal a San Luis Obispo coincide con la estancia en la comunidad de la Virgen de los Remedios.

1.10.3 Otras tradiciones

Además, de las dos fiestas principales que se realizan durante el mes de agosto, en San Luis Tehuiloyocan se pueden encontrar tradiciones como la celebración de la Semana Santa con diversas actividades litúrgicas como el Vía Crucis.

Para celebrar el Día de Muertos, los pobladores se reúnen la noche del 01 de noviembre en el panteón de la localidad al que llevan cempasúchil, pan, ceras y música de viento para acompañar toda la noche a sus fieles difuntos.

También se realiza el festejo a la Virgen de Guadalupe cada 12 de diciembre con actividades litúrgicas, como misas, rosarios, primeras comuniones y verbena popular.

CAPÍTULO II

EL MURAL DE LA CASA DEL DIABLO

El segundo capítulo tiene el objetivo de describir el mural de la casa del diablo de San Luis Tehuiloyocan, para esto se considera fundamental conocer el contexto de su creación, la cual data del siglo XVIII.

Los temas se abordan de lo general a lo particular. El capítulo comienza con un breve resumen sobre la Inquisición en la Edad Media y su misión de detectar herejes para posteriormente sentenciarlos. El énfasis recae en la institución española, la cual destaca por su crueldad y oscurantismo, así como por el poder político y el control social que ejercía.

Posteriormente, el desarrollo del tema se centra en la Nueva España, donde La Inquisición se establece de 1571 hasta 1819 con el encargo de velar por la fe de un mundo joven. Debido a diversos factores, propios de la colonización, esta institución jugó un papel diferente en tierras americanas al que llevaba en España y tras varias críticas por la crueldad de sus procedimientos decidió dejar fuera de su jurisdicción a la población indígena.

Gracias a la complejidad con la que estaba formada la sociedad en la Nueva España, en ella conviven creencias de todos los tipos, así es como surge una tradición mágico-religiosa, en la que la figura del diablo se hace presente e incluso tiene devotos y templos para su adoración.

Una vez abarcado el contexto histórico de la creación del mural, se prosigue con una extensa descripción de la casa del diablo en San Luis Tehuiloyocan, ésta comienza con su ubicación, estilo y técnica artística, continúa con la división del mural en seis secciones para facilitar su lectura y se finaliza con la explicación y descripción de cada figura que aparece en el mural.

2.1 La Inquisición

La Inquisición fue una institución judicial creada por el pontificado en la Edad Media, con la misión de localizar, procesar y sentenciar a las personas culpables de herejía. Un hereje, de acuerdo a la Real Academia de la Lengua es “una persona que niega alguno de los dogmas establecidos por una religión”, también es “una persona que disiente o se aparta de la línea oficial de opinión seguida por una institución, una organización o una academia” (1,199).

De acuerdo a Samuel Vila, en la Edad Media se suponía que el hereje estaba poseído por Satanás y su destino era el infierno. Además, “cualquier intento de propagación de sus doctrinas había de redundar indefectiblemente en la perdición de otras almas.” (18)

Asimismo, en la Iglesia primitiva la pena habitual por herejía era la excomunión, pero con el reconocimiento del cristianismo como religión estatal en el siglo IV por los emperadores romanos, los herejes comenzaron a ser considerados enemigos del Estado, sobre todo cuando provocaban violencia y alteraciones del orden público.

El principal propósito del tribunal en España era vigilar la sinceridad de las conversiones de judíos y musulmanes, que debían bautizarse católicos para seguir viviendo en España.

Además, se extendieron las vigilancias al ámbito de la vida privada de frailes y fieles, con el fin de detectar ritos secretos o costumbres contrarias a la fe y la vida cristianas. Condenaban la adivinación, la idolatría, la brujería, la seducción y la vida conyugal secreta, en el caso de los sacerdotes, así como la bigamia y la homosexualidad.

También se apoyó la censura editorial, la represión de la lectura y la difusión de libros, cualquiera que tuviera un contenido considerado como “delito contra la fe y los mandamientos.” (Solange Alberro, 586)

La Inquisición española estuvo dirigida por el Consejo de la Suprema Inquisición, pero sus procedimientos fueron similares a los de su réplica medieval. Con el tiempo se convirtió en un tema popular, en especial en las zonas protestantes, por su crueldad y oscurantismo, aunque sus métodos eran parecidos a los de instituciones similares en otros países católicos romanos y protestantes de Europa.

Sin embargo, su superior organización y la consistencia del apoyo que recibía de los monarcas españoles, destacando Felipe II, lograron que tuviera un mayor impacto en la religión, la política o la cultura que las instituciones paralelas de otros países. Esta eficacia y el apoyo político permitieron a Tomás de Torquemada, el primero y más notable inquisidor, ejecutar a miles de herejes.

El presbítero “se rodeó de colaboradores, organizó tribunales en otras ciudades del reino y, poco a poco, fue redactando las Instrucciones o cuerpo legislativo por el que se rigió el nuevo organismo”. (Samuel Vila 24)

Por su puesto, el gran inquisidor y su tribunal tenían jurisdicción sobre los tribunales locales de virreinos como México y Perú, donde estuvieron más ocupados con la hechicería que con la herejía.

2.2 Inquisición en la Nueva España

Los tribunales inquisitoriales en México se implantaron casi de forma natural al igual que las estructuras religiosas en la sociedad. Señala Solange Alberro que una de las causas de la llegada del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición a la Nueva España, después de la colonización, fue la “cristianización tan masiva como superficial de la población autóctona” (21)

La presencia en territorio de la Nueva España de las instancias inquisitoriales se remonta a 1522 y se mantiene hasta 1819, pero el establecimiento del Tribunal del Santo Oficio en México, como tal, ocurre en 1571, antes de esa fecha los obispos americanos hacían el papel de inquisidores.

Sin embargo, el tribunal mexicano y los otros dos implantados en tierras americanas trabajaron en un contexto diferente al peninsular, pues el espacio del territorio sometido a jurisdicción era de más de tres millones de kilómetros que conformaban no sólo lo que era la Nueva España, sino también lo que actualmente se conoce como Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y hasta Filipinas. La misión en América de la Inquisición era la de “velar por la fe de un mundo joven, dinámico e imprevisto” (Solange Alberro 586)

Debido a que en la Nueva España la mayoría de la población era indígena, la Inquisición no tardó en cuestionarse qué clase de trato debía darse a ésta en caso de infringir las reglas cristianas. Se les consideraba cristianos responsables de sus actos y, por lo tanto, en un inicio se les dieron las mismas sanciones inquisitoriales que a los cristianos europeos, pero existieron quienes aún permanecían fieles a sus creencias del pasado y fueron acusados y perseguidos por practicar idolatría, brujería y por hacer sacrificios, sufriendo así penas, castigos y ejecuciones determinadas por la Inquisición.

Este rigor con el que eran tratados los indígenas fue una de las críticas hechas a las instancias inquisitoriales, razón por la que el 30 de diciembre de 1571 la Corona expidió un decreto: “los indígenas dejaban de pertenecer al fuero inquisitorial y sólo dependerían en adelante del obispo en cuanto se refería a moral y fe” (Solange Alberro 22)

Por lo tanto, en América el Santo Oficio tenía la función de ser, según Solange Alberro “una policía de los dominantes destinada a los dominantes y sus epígonos, mestizos, esclavos, o sea sólo el asunto de una minoría” (22) a diferencia del papel que tenía en España.

Al igual que en Europa, en la Nueva España el Santo Oficio se encargó de castigar los actos contrarios a las buenas costumbres de la moral cristiana (blasfemia, bigamia, concubinato) y de vigilar actos de las personas que atentaran contra la fe (herejes, apóstoles, judaizantes, calvinistas, brujas, adivinos, entre otros). Las sentencias iban desde el escarnio, la cárcel, la confiscación de bienes y la flagelación. Mientras que para los casos severos se reservaba la tortura y la muerte.

2.3 Magia en la Nueva España

A pesar de que en la Nueva España todo justificaba el recurso a recetas mágicas, desde “el descubrimiento de una mina, la búsqueda de un objeto extraviado o robado, un viaje, una enfermedad, cualquier acontecimiento de la vida pública o privada y, más aún, el amplio y suntuoso territorio de las relaciones amorosas” (Solange Alberro 183), los inquisidores reunieron en sus archivos muy poca información referente a las artes mágicas desarrolladas por los indígenas.

Ya para el siglo XVIII, en la Nueva España –que estaba poblada de grupos étnicos, los cuales se mezclaron, surgiendo así las castas y por lo tanto la aculturación y la fusión de los pensamientos, dando como origen una sociedad compleja – se había consolidado la religión católica casi por completo, lo cual se observa en “la erección de múltiples géneros de edificios religiosos, ornamentados con exuberancia acorde de la moda barroca y obedeciendo a complejos programas iconográficos” (José Antonio Terán 12)

Luis González y González compara la conducta de la población del siglo XVIII con la de un niño, el cual “en vez de reflexionar y observar antes de decidir un acto, recurre a la opinión de sus padres, es decir, a lo establecido por la tradición” (68). Esta actitud irracionalista le permitió “yuxtaponer y hacer convivir en su intimidad creencias de todos credos religiosos, científicos y mágicos” (68).

A la par de esta religiosidad y magia, a mediados del siglo XVIII se observan los múltiples esfuerzos por llevar a la Nueva España a la modernidad, un ejemplo son los dueños de imprentas, como es el caso de José Ignacio Bartolache, que en 1772 inició la publicación del *Mercurio*, un volante dedicado a difundir asuntos de física y medicina.

Es decir, una parte de la sociedad de la Nueva España se inclinaba hacia los descubrimientos propios de la razón y la ciencia, mientras que “el pueblo raso, distante y miserable, ajeno a innovaciones y progresos permanecía sumiso al imperio de una tradición mágico-religiosa.” (Luis González 66)

Esta tradición, que unía la magia con la religión, se caracterizó por ser empleada por el pueblo “para someter los fenómenos naturales a su voluntad, protegerse de sus enemigos y de las fuerzas hostiles de la naturaleza, y perjudicar a los seres que odia” (Luis González 66) además se usó con la intención de curarse males físicos y obtener favores en el ámbito amoroso.

Estas prácticas fueron constituidas gracias a las “aportaciones de las viejas culturas indígenas, de los numerosos esclavos de raza negra y de los primeros colonos y conquistadores españoles.” (Luis González 66)

2.4 El diablo en la Nueva España

A diferencia de la brujería diabólica que oscurece los cielos de Europa Occidental a principios del siglo XVII, en la Nueva España el diablo se deja ver de vez en cuando, “bajo las apariencias clásicas de un animal siempre negro, lo vemos pactar y tratar más como un astuto gañán que como el Príncipe de las Tinieblas” (Solange Alberro 183)

Luis González y González indica que en la Nueva España “el diablo, patrón de la magia, según el sentir de los teólogos y de muchos supersticiosos, era también frecuentemente solicitado” (83). La creencia en este personaje fue alimentada por los conquistadores e

incluso su figura se adaptó para que los indígenas lo reconocieran. El misionero franciscano, Fray Andrés Olmos lo describe así:

“Se me apareció el Diablo; como el rey se presentó engalanado, así iban engalanados los señores en los tiempos antiguos cuando iban a bailar; yo tuve gran miedo [...] Por ello, bueno será aquel que no siga llevando vestidos bordados o pintados a ejemplo del Diablo, como se adornaban vuestros antepasados, vuestros abuelos que no conocían a Dios” (23 y 43)

El vocablo que se usó para denominarlo fue *tlacatecólotl* que significa en náhuatl hombre-búho, el cual tenía la capacidad de cambiar de apariencia, de penetrar en la materia de los objetos e incluso en los cuerpos de las personas. Características parecidas a la del nahual, un ser ampliamente conocido por los indígenas:

“Sabréis que hace ya mucho tiempo, de cuando los abuelos, el Diablo penetraba en una piedra, en un palo, en una persona que servía de intermediario, para hablar, para engañar mucho” (Olmos 17)

Para Olmos, el diablo “es orgulloso, presuntuoso, muy fanfarrón, deseoso de ser alabado, siempre anda buscando honores, buscando elevarse. Quiere ser estimado, quiere que se hable de él, quiere que lo traten como a un dios. Mucho desea el gran poder de Dios” (15).

También, habla de hombres al servicio del diablo, los cuales eran los encargados de realizar las ceremonias y rituales que, a semejanza de Dios, les solicita a sus seguidores para conseguir más adeptos:

“Hay dos especies de servidores del Diablo, hechiceros que por pacto expreso se someten a él formalmente y por su miseria le pertenecen. Unos a quienes el Diablo de verdad los hace caer en una trampa porque se los lleva al bosque, a los campos, por los aires o quizá por el mar. Y aún los

otros, que sólo pierden conciencia como en un sueño profundo” (Olmos 53)

Ahora bien, si el Diablo busca adeptos y al igual que Dios desea ser admirado y tener gran poder, ¿es posible que también contara con templos dedicados a su servicio en el que sus seguidores se reunieran para practicar rituales? Si la respuesta es afirmativa, ésta tendría que estar oculta para evitar las sospechas por herejía y qué mejor lugar para edificar un templo de este tipo que una zona rural, en donde la Inquisición tenía poca jurisdicción.

2.5 La casa del diablo

De acuerdo con las opiniones de evangelizadores y estudiosos de la Nueva España, que anteriormente se han citado, se parte con la idea de que la figura del diablo estaba presente en la sociedad colonial como “la última esperanza de los desesperados, el salvador invertido de los condenados de la tierra” (Solange Alberro 183) y que éste a su vez, tenía devotos y deseaba ser venerado, por lo tanto era seguro que tuviera sus propios templos erigidos para esa función.

Uno de ellos, se presume, se encuentra en San Luis Tehuiloyocán, junta auxiliar que se ubica a escasos kilómetros de San Andrés Cholula, región que en el siglo XVIII “se caracterizaba por su población indígena dedicada a las labores agrícolas, así como por la abundancia de sus templos y capillas” (José Antonio Terán 305)

Llamada por algunos “La casa del diablo” y por otros “La casa de las muñecas”, esta residencia, considerada templo al demonio por la temática del mural que guarda en su interior, data del siglo XVIII, según inscripciones encontradas en la misma.

Fue dada a conocer por los mismos habitantes de San Luis Tehuiloyocan al arquitecto José Antonio Terán Bonilla, aproximadamente en la década de los setentas, periodo en el que el arquitecto hacía trabajos de restauración en la zona de Cholula y gracias a sus múltiples investigaciones descifró la mayor parte de las figuras del mural.

La casa está ubicada al fondo de la Privada 5 de Mayo, una de las calles más cercanas a la plaza principal de San Luis Tehuiloyocan, ahí se alza un antiguo edificio de una planta que cuenta con un portón de madera y una portada con decoración colonial.

En su interior “llama la atención tanto la distribución atípica de sus espacios – comparada con los partidos arquitectónicos de las casas habitación de la región de Cholula – así como las dimensiones del patio, siendo muy grande.” (José Antonio Terán 310)

Una vez que se atraviesa el portón de madera que da a la calle, se ingresa a una pequeña habitación contigua, que a su vez es la entrada a un enorme patio al que se accede al pasar un arco de cinco lóbulos y pilares decorados de manera clásica.



Arco de la casa para ingresar al patio

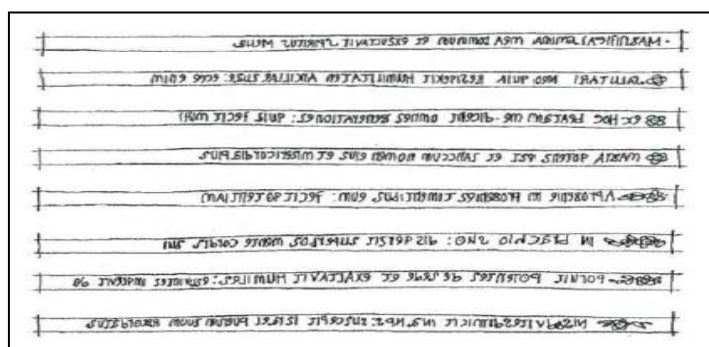
El patio tiene piso de ladrillo rojo y en él se encuentra un pozo que se cree data de las mismas fechas de la construcción del edificio, el cual está compuesto por una sola habitación. La fachada de la casa es simétrica; cuenta con una puerta en el centro, dos ventanas a ambos lados, decoradas por marcos tallados con dos conchas veneras, y en su totalidad está cubierta por el mural de piedra rejoneada.



Fachada interior de la casa del diablo

Al interior de la única habitación, en las vigas de madera del techo se encuentra escrita, de una forma invertida, la oración *Magnificat* en latín y ésta sólo puede ser leída y comprendida si es reflejada en un espejo.

De acuerdo a Terán Bonilla, esta inversión fue hecha de manera intencional por un profesional de la magia, supone que al estar escrita en latín es un indicador de que el dueño de la casa era una persona letrada, quien utilizó esta oración invertida para quebrantarla. (313)



Vigas del interior de la casa con la oración "Magnificat" en latín e invertida.

Ilustración: José Antonio Terán

Por su parte, Pascual Buxó menciona que lo que más sorprende de la casa es el programa iconográfico del mural “que no es otro que el de la celebración de una misa negra a la que se ligan diversas escenas o figuras alusivas” (61) y que a pesar de que abundan testimonios de “iglesias diabólicas” en el mundo, no había noticias de alguna de ellas en el área de América Latina que haya sido edificada y ornamentada con este fin.

2.6 El mural

La Real Academia de la Lengua Española entiende como mural al “dicho de una cosa, que extendida ocupa una buena parte de pared o muro” y que puede tratarse de una pintura o una decoración.

La técnica usada en el mural de la casa del diablo es conocida popularmente como “figuritas” o “muñecas” pero en realidad es una modalidad derivada de las “paredes rejoneadas” que consiste en pegar pequeñas piedras en el revoque del muro para formar figuras “cuya estética no se apega a los cánones impuestos por la cultura dominante, por lo que, a primera vista, los dibujos dan la impresión de ser expresiones ingenuas y populares.” (José Antonio Terán 38)

Para Buxó, esta práctica “constituye un rasgo característico de las iglesias y haciendas de la zona rural de Cholula, donde la ruda habilidad de los albañiles iletrados suplía la falta de artesanos más cultos y experimentados en los modelos de la ornamentación occidental” (65)

Las figuras que conforman el mural están hechas de una forma muy rústica, es decir, no se apegan a la realidad. Se trata de dibujos hechos con ingenio y es por eso que se cree que los autores de llevarlos a cabo fueron constructores indígenas de San Luis Tehuiloyocan.

La casa del diablo fue edificada, de acuerdo con su inscripción, en 1760, bajo el movimiento artístico del Barroco, el cual “comienza cerca de 1600 en Europa y continúa, especialmente en España, Portugal y América Latina, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo dieciocho” (Marcus B. Burke 144)

La palabra barroco se cree que deriva del vocablo portugués *barrueco* que significa “perla deforme”. El término sirve para describir las formas artísticas dominantes de aquel momento, caracterizadas por “exageración monumental conseguida por movimientos de masas y contrastes de la luz y sombra y efectos dramáticos con un nuevo contenido religioso.” (José M. Lozano 389)

Su fin es envolver los sentidos del espectador y la esencia de este estilo es “por un lado, superficialidad y decoración; por otro profundidad y trascendencia” (Francisco De la Maza 265)

Gracias a los diferentes elementos que componían a la sociedad novohispana, en México, desde el siglo XVII, el arte indígena vuelve a cobrar gran fuerza, ya que “todo lo exótico que el barroco tiene iba de acuerdo con las artes americanas precortesianas [...] por lo que pudo ser más libre y la imaginación llegó a grados insospechados.” (José M. Lozano 411)

Así surge el arte popular, el cual mezcla en sí mismo formas extranjeras y representaciones ingenuas del arte culto, con elementos de las viejas creencias. En esta manifestación artística la sociedad conjuga su fuerza a favor de la religión, así que indígenas y mestizos no son excluidos y para ellos el barroco “suaviza las proporciones, su sensual decoración se aproxima a su realidad y amarán estos recintos creados por ellos y para ellos, con elementos que les son propios” (Francisco de la Maza 264)

Con esta información, se concluye que la Casa del diablo encaja en la descripción del arte popular barroco, debido a su arquitectura y decoración, realizada con las pequeñas piedras volcánicas de su fachada, la cual incluye representaciones inocentes del arte culto, así como elementos del contexto de la comunidad.

2.7 Descripción del mural

Antes de proceder a la descripción del mural de la casa del diablo es necesario hacer ciertas precisiones y mencionar la forma en que se dividirá la obra para facilitar su lectura.

El mural se dividirá en seis secciones y las figuras se analizarán de izquierda a derecha de arriba hacia abajo; tal y como si se tratará de la página de un libro.



Mural de la casa del diablo dividido en seis secciones

2.7.1 Primera sección

La primera sección es la parte superior del mural y se trata de una franja horizontal decorativa, compuesta por medios círculos y flores, destacan líneas verticales que dan la ilusión de cordones, iguales a los que adornan la parte superior de un telón de teatro antiguo.

Para Terán también se trata de una especie de “gran telón” que da como resultado “un aspecto de gran teatralidad propia de la época barroca a la que evidentemente perteneció” (38). Mientras que Buxó infiere que “se trata de la imitación, no ya de un teatro profano, sino de la representación o contrafactura diabólica de los retablos y altares de los templos

cristianos” (63), en los que se encuentran figuras decorativas para enmarcar las imágenes cristianas



Detalle de la decoración superior

2.7.2 Segunda sección

La segunda sección del mural está conformada por las figuras ubicadas debajo del telón y arriba de los marcos de la puerta y ventanas. Este renglón del mural comienza con lo que parece una letra ese, semejante a un rulo o voluta, la cual se identificará en varias partes del mural. Su función a simple vista es la de separar figuras y ornamentar los espacios en blanco.

Tanto Terán como Buxó tienen una sospecha sobre la existencia de estas abundantes eses; Buxó indica que los roleos en forma de ese se encuentran repartidos por todo el mural “como si se quisiera evocar de manera encubierta, pero obsesiva, la letra inicial del nombre de Satanás, Príncipe de este bajo mundo” (63). José Antonio Terán dice que podría tratarse de representaciones de serpientes “pues con este tipo de animal se alude al pecado, al demonio y a la maldad” (310).

Jean Chevalier en su *Diccionario de Símbolos* refiere a la serpiente como un ser contrario, pero similar al hombre. “Tanto como el hombre, pero contrariamente a él, la serpiente se

distingue de todas las especies animales. En este sentido, hombre y serpiente son opuestos, complementarios o rivales" (925)

A ese rulo, le prosiguen tres figuras casi en su totalidad ilegibles, cuyas piedras se han desprendido con el paso del tiempo. De éstas se logra distinguir un pequeño rostro con un penacho y efigies parecidas a las de los códices aztecas.



Rostro con penacho y símbolos casi ilegibles

Continúa un florero, “característico del adorno eclesiástico” (Pascual Buxó 65) que está escoltado por dos volutas o letras ese. Le prosigue un anagrama, la representación de Cristo en la religión católica y cristiana, el cual que contiene las letras “IHS” que significa “Jesús Hominum Salvator” o “Jesús Salvador de los hombres” y una cruz.

A la derecha del anagrama está un sol sobre un pedestal, el astro está representado en su versión indígena, es decir con una gran cara sonriente y a su lado, sin separaciones, sigue un templo católico con una cruz.



Florero, anagrama, sol y templo

Continúa, una planta de maíz con una flor en lo alto y una jaula con un ave adentro, flanqueada por dos guadañas. Le sigue un ángel con expresión sonriente, colocado sobre una planta de maíz y arriba de él una estrella.

En la cultura mexicana "el maíz es a la vez la expresión del sol, del mundo y del hombre" (Jean Chevalier 676). En el mural de la casa del diablo es una referencia al hombre y a los habitantes de la región, cuya ocupación es cultivar la tierra.

La figura que sigue, se encuentra en el centro del marco de la puerta, es un ojo del que salen rayos de luz, el cual está escoltado por dos serpientes. Este renglón de imágenes es tal vez el más simétrico del mural, pues a partir del ojo comienza un patrón similar al ya desarrollado en el lado izquierdo, pero con algunas modalidades. Se repite nuevamente el ángel saliendo de la milpa, la jaula con el pájaro dentro, la planta de maíz con la flor y un templo, más pequeño que el anterior.



Sección con figuras parecidas

Continúa una luna creciente con estrellas sobre un pedestal que, al igual que el sol, está representada por un rostro. Le siguen dos floreros rodeando el anagrama del nombre José.

La sección concluye con tres representaciones que al igual que las del inicio se encuentran dañadas e ilegibles y de las que sólo se distingue una cara sonriente y varias volutas. Esta es la parte más dañada del mural, que no ha sido intervenida.



Parte final de la sección con figuras ilegibles

2.7.3 Tercera sección

Esta sección inicia con varias volutas, continúa con la figura de un barco con personas a bordo, arriba de ellos se encuentra un ángel con rostro aparentemente triste y continúa el marco de la ventana.



Barco y ángel

Entre las ventanas y la puerta de la misma sección, se encuentran las dos imágenes destacadas del mural, tanto por su tamaño, ubicación y misticismo. Se trata de los retratos de dos monos antropomorfos, dos seres con cuerpo y cola de mono, pelos de la espalda erizados, patas de gallo, garras en sus extremidades y cara sonriente de humano, con la lengua de fuera.

Sobresale de estos personajes, la indumentaria, ya que portan una mitra de sacerdote con una cruz, y el pene erecto que lucen sin censura alguna. Frente a ellos se encuentra una mesa con un recipiente encima del que parece salir fuego, razón por la que se presume, ambos monos están representados al practicar un ritual. Las dos figuras centrales del mural, más grandes que las otras, también están rodeadas de rulos y volutas.

Para el cristianismo, el mono significa la “degradación del hombre viciado por la avaricia, la vanidad y la lujuria” (León Deneb 174), es decir personas que caen en el poder del demonio y el pecado. Para Terán, los monos representados en el mural personifican súbditos del demonio “que burlescamente imitan al sacerdote cristiano que ofrece una misa, pero en este caso, el ritual parodiado iría dirigido a Satanás, pudiendo tratarse de una misa negra” (43)

En la opinión de Buxó estos monos se encuentran realizando un bautismo del mal y el recipiente en llamas al frente de ellos es el instrumento para este cometido, el académico se refiere a una de las Constituciones de la Bula del Papa Sixto en donde se describe lo que sucede en dichas reuniones.

En ellas, “los magos trazan círculos y caracteres incomprensibles, hacen oración a los demonios, los inciensan, encienden candelas y sacrílegamente usan de las cosas sagradas, Sacramentos o Sacramentales, hacen adoraciones y genuflexiones y otros oficios de gran impiedad” (68).



Figuras de monos en el centro del mural

La sección tres concluye con el grupo de imágenes más pequeñas de todo el mural, éstas están relacionadas con la pasión de Cristo. Se pueden distinguir los clavos, la lanza, la corona de espinas, dos soldados romanos ataviados con uniforme, un gallo, una columna, un instrumento para azotes, una escalera, una palma, flechas y una bolsa con monedas.



Figuras de la pasión de Cristo

2.7.4 Cuarta sección

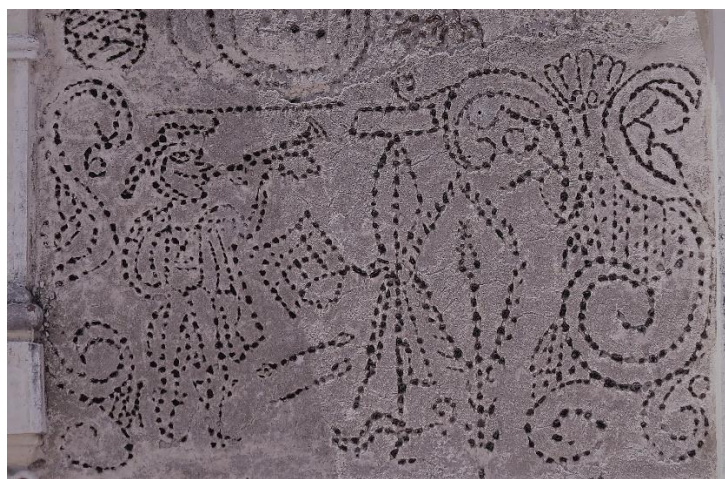
La cuarta sección inicia con una figura representativa de la comunidad; un hombre cargando una penca de maguey y del que se piensa es un pulquero o tlachiquero, el cual se define como la “persona encargada de raspar el maguey para estimular la producción de agua-miel, misma que después se extrae mediante succión con la ayuda de un acocote” (Larousse Cocina, Diccionario Gastronómico).

Al lado de este personaje se encuentra una cocina, representada con una caldera, varios jarros y recipientes utilizados para hacer el pulque.



Tlachihero y cocina

Al continuar en la misma sección, se encuentra un hombre ejecutando un instrumento de viento, una especie de trompeta, y éste está ataviado con un gorro parecido al de los bufones. A su lado se encuentran dos figuras de un escudo y una lanza, adornadas con volutas.

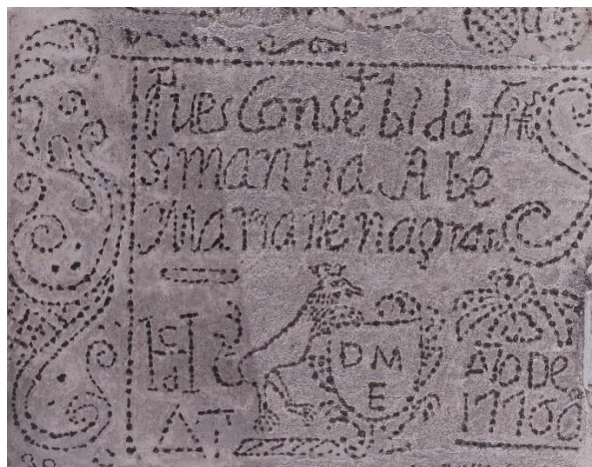


Músico con trompeta

Como ya se había mencionado, “la inclusión de esos conspicuos personajes en aquellos pueblos de indios (el tlachiquero y el trompetero) es una clara muestra del afán de los albañiles cholultecas por incluir en ese conjunto fantástico algunas imágenes referentes a su mundo cotidiano” (Pascual Buxó 66)

En la misma línea de la sección, continúa un recuadro con los datos del mural, en donde se puede leer la siguiente frase “*Pues concebida fit si manha. Abe Maria llena gras*”, que tal vez se traduce como: “*Pues concebida fue sin mancha. Ave María llena de gracia*”.

Debajo de la oración, está un escudo con un león y con las letras D.M.E en su interior, el cual se cree son las iniciales del dueño de la casa, que tal vez “tendría la fatuidad de creer en la nobleza de su origen” (Pascual Buxó 62). Justo a un lado del escudo se encuentra la posible fecha de construcción del mural “*Año de 1760*”.



Inscripciones del dueño y año del mural

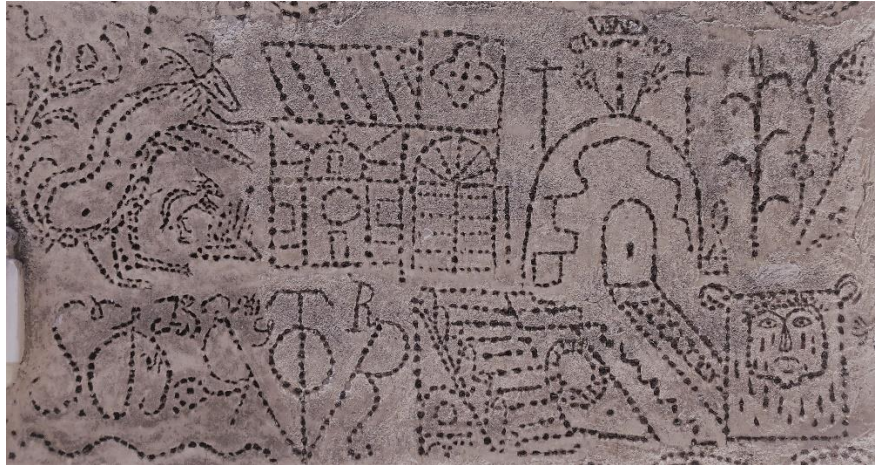
En cuanto al posible dueño del lugar se cree que, por el uso de latín en las inscripciones tanto del exterior como de las vigas del interior, fue un miembro del clero, ya que en ese tiempo sólo los sacerdotes tenían conocimiento de esta lengua.

“Una persona de condición social superior, provisto de la autoridad suficiente como para sentirse al amparo de suspicacias y delaciones por parte de los pobladores indígenas de Tehuiloacán y capaz de sufragar los gastos de construcción de esa casa artificiosa [...] Todo lleva a suponer que tal persona no podría haber sido otra que uno de los sacerdotes del lugar, quizá el único cura doctrinero que atendía los oficios en las iglesias de San Luis para las que también encargaría sus ortodoxos adornos simbólicos” (Pascual Buxó 65)

Para concluir la sección, aparecen un grupo de figuras pequeñas, las cuales son dos ciervos, uno más grande que el otro, que en la iconografía cristiana significan al alma. “La manera de representar a los ciervos en el mural de la casa puede aludir a los penitentes que acuden a la iglesia y ser a la vez una imagen del alma que busca a Cristo.” (Terán, 1991, p.55)

Al lado del ciervo están: un templo, el monte calvario -cerro con tres cruces y el letrero de INRI- y plantas de milpa. Debajo de ellos, se aprecia el anagrama de victor – interjección usada para vitorear, equivalente al ¡viva! – símbolo derivado del crismón del Bajo Imperio romano. Le siguen un panteón con cruces y el manto de la Verónica, representado como un cuadrado con un rostro triste y ensangrentado encima de él.

Tanto para Terán, como para Buxó, las imágenes religiosas fueron incluidas en el mural con el único fin de profanarlas en las reuniones satánicas y uno de los indicadores es que están dispuestas alrededor de las figuras centrales, las de los simios sacerdotes.



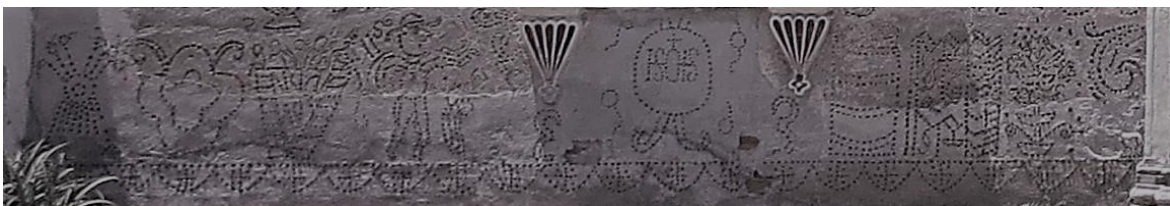
Figuras relacionadas a la religión católica

2.7.5 Quinta sección

Es importante aclarar que la quinta sección, al estar cercana al piso de la construcción, ha sufrido más el paso del tiempo y algunas de sus piedras se han desprendido, razón por la cual ha sido restaurada y no todas las figuras son originales.

Esta sección comienza con un círculo, parecido al ojo del centro del mural, le siguen adornos florales y una figura humana, se trata de un hombre con sombrero, una cruz en el pecho y una vara en la mano, a su lado hay un canasto de flores, probablemente se trate de un capataz.

La sección continúa con el anagrama de Jesús, flanqueada por volutas, le prosiguen una fuente y algo parecido a un biombo.



Figuras reconstruidas de capataz, anagrama, biombo y fuente

La última parte, después del marco de la puerta, está representada con figuras humanas; un hombre con un hacha y una mujer cargando sobre su espalda flores. También está el anagrama de José adornado por volutas y le siguen otras tres representaciones de humanos, los cuales están ataviados lujosamente y a la manera antigua, dos de ellos beben algo de unos vasos y una mujer tiene un instrumento en las manos. “Se diría que este grupo selecto asiste a una función ritual en ese patio convertido en la réplica profanatoria de un templo cristiano” (Pascual Buxó 66)



Figuras reconstruidas de humanos y anagrama

2.7.6 Sexta sección

La sexta sección es la parte inferior del mural y ésta se encuentra muy cercana al piso. Se trata de una serie de medios círculos decorados que da la impresión de holanes de una cortina o la parte baja de un telón de teatro.



CAPÍTULO III

SEMIÓTICA

El tercer capítulo de esta tesis tiene el objetivo de abordar la disciplina que servirá para analizar el mural de la casa del diablo. Para dicha tarea se ha elegido a la Semiótica como la ciencia de apoyo en el análisis de sentido y significación del mural.

Al inicio del capítulo se efectúa una breve descripción sobre qué es la Semiótica y su objeto de estudio el cual está dedicado al signo y los procesos de significación. Esta sección continúa con una explicación de la Semiótica de la Escuela de París, definida como estructuralista, regida por un espíritu de cientificidad y fundada por Algirdas Julien Greimas –una de las principales figuras del estructuralismo y de la semiótica– sobre quien se hace un repaso por su vida y obra.

El énfasis recae en su periodo de investigación más productivo en el que se dedicó a elaborar la esencia de la teoría semiótica de París, durante la cual desarrolló el Recorrido Generativo y el Cuadrado Semiótico, herramientas de análisis en diferentes niveles que serán de vital importancia para el estudio de la producción del sentido.

El capítulo concluye con la investigación y razonamiento de A.J. Greimas sobre la Semiótica Visual, la cual tiene como objeto de estudio cualquier manifestación pictórica, gráfica y fotográfica, y cuyos conceptos se emplean en el capítulo posterior para el análisis semiótico del mural.

3.1 Semiótica

La semiótica es una disciplina que analiza lo simbólico, todo lo que produce un sentido. El autor Gabriel Hernández menciona que la semiótica es una vía válida para analizar el sentido de lo que se ve, se vive o se siente (9).

Una comunidad semiótica es la que usa signos determinados, pues tienen que compartirlos para saber que son signos y cuál es su significado. Se considera como un fenómeno sígnico cuando un emisor transmite un signo a un receptor, desde una fuente, por un medio y con un código. De acuerdo a Mauricio Beuchot este acontecimiento también se le conoce como semiosis (7).

Entre las diferentes disciplinas que tienen como objeto de estudio el lenguaje, la semiótica –en particular la semiótica greimasiana– facilita elementos teóricos y metodológicos para el análisis de estos fenómenos.

La Semiótica de la Escuela de París, fundada por A. J. Greimas, es calificada como una semiótica heredera de la tradición saussureana y por lo tanto se define como estructuralista. La rige un espíritu de científicidad lo que también la ha clasificado dentro de las ciencias del lenguaje como una “semiótica dura”.

El propósito de la semiótica greimasiana es el de establecer una teoría general de los sistemas de comunicación, para esto se forman dos conjuntos significantes: la semiótica de las lenguas naturales y la semiótica del mundo natural, propuestas que son una síntesis de un trabajo que ha sido elaborado en varias etapas y apoyada en varios investigadores, entre los

que se puede nombrar a: Saussure, Hjelmslev, Jakobson y Brondal en lingüística; Levi-Strauss en antropología y Propp en los estudios del folclor ruso, entre otros investigadores.

3.2 Algirdas Julien Greimas

Algirdas Julien Greimas es una de las principales figuras del estructuralismo y, por lo tanto, de la semiótica. En sus múltiples investigaciones colaboró de cerca con Levi-Strauss y Barthes, y fundó la Escuela de Semiótica de París.

Thomas F. Broden señala que uno de los mayores esfuerzos de A. J Greimas fue establecer a la semántica y la lexicografía como componentes centrales de la lingüística, así como:

“Propuso incluir a la pragmática dentro de la gramática en lugar de hacerla paralela a ésta; trató de integrar una semántica interpretativa dentro de un modelo generativo; e intentó validar sus modelos hipotéticos cognitivos de narratividad, actos de habla y emociones a través de análisis descriptivos del discurso” (152).

Algirdas Julien Greimas nació en la Rusia revolucionaria de 1917. Estudió leyes en Lituania y lingüística en Grenoble, Francia. Al terminar sus estudios vuelve a Lituania para realizar su servicio militar y en 1944 regresa a Francia, donde en 1949 la Sorbona le otorga el grado de doctor. Aunque sus estudios publicados en las décadas de los sesentas y los setentas son los más conocidos, sus trabajos anteriores intentaron seguir la significación en el lenguaje, mediante las áreas de lexicología y la semántica estructural.

En la década de los cuarentas, durante su programa de doctorado en la Sorbona, Greimas participó en la “agitación de la posguerra para renovar la lexicología y llevarla a la órbita de la lingüística contemporánea” (Thomas F. Broden 165).

Al lado del lexicólogo francés, Georges Matoré, propuso un estudio histórico del vocabulario como un producto sociocultural que ha evolucionado a través de las generaciones.

“Propuso ampliar e intensificar la colección de datos históricos sobre el vocabulario francés para producir análisis discursivos y sincrónicos de los dominios léxicos específicos y seguir a Saussure en la elaboración de estudios diacrónicos como temas comparativos confrontando estados determinados de vocabularios.” (Thomas Broden 166).

Para finales de los cuarenta, la tesis doctoral de Greimas fue *La Mode en 1830* (La moda en 1830) y se trató de un estudio sincrónico del vocabulario francés de la moda a principios del siglo XIX. El trabajo está basado en revistas que hablan de moda de la época y contiene más de 2 mil palabras que documentan el vocabulario relacionado con moda, accesorios y peinados.

Thomas F. Broden señala que dicho análisis es un estudio de vocabulario descriptivo sobre un hecho social, el cual incluye actividades dentro de una comunidad y por lo tanto es un trabajo valioso para las ciencias del lenguaje.

“La moda surge como un hecho social vivido, como una organización de actividades, actitudes y artículos en circulación dentro de una comunidad [...] *La Mode en 1830* constituye un estudio valioso de vocabulario descriptivo y un trabajo con importancia metodológica

para las artes del lenguaje [...] es un documento notable de la historia de las ideas.” (Thomas F. Broden 167).

A mitad de los cincuenta, en su artículo llamado “*L’actualité du saussurisme*” (La actualidad del saussurismo) se nota un cambio en su aproximación que se dice inspira muchas de sus investigaciones siguientes. Thomas F. Broden, en su artículo de homenaje a Greimas, reproduce la siguiente cita del afamado artículo del semiota:

“La originalidad de la contribución de Saussure -creo- es que transformó una manera personal de imaginar el mundo [...] en una teoría del conocimiento y teoría lingüística. Iniciando desde el concepto lingüístico del significante indisolublemente unido al del significado (éste sólo conocido por aquél) y desde la noción de la lengua (*langue*), éste ser de los dos lados es concebido “como una forma y no como una substancia (Saussure, 1978, 157) que hace que la lingüística sea transferida a las otras ciencias humanas” (168)

En los cincuentas, Greimas publicó sobre semántica estructural, según Broden “La investigación adopta y extiende radicalmente el concepto hjelmsleviano de forma del contenido lingüístico, igualando la forma de la expresión analizada por la fonología y la prosodia” (169).

En 1960, Greimas fundó en colaboración con otros investigadores la *Société d’Etude de la Langue Française* y en 1966, un año importante, se publica por primera vez la revista “*Langages*” y el libro de *Semantique Structurale*, cuya característica más llamativa es su intento de realizar un análisis semántico del discurso con procedimientos para estudiar la trama y la temática, “las palabras y las oraciones; así como las proposiciones, las inferencias y las connotaciones” (Thomas F. Broden 171).

Greimas aborda los conceptos de “Estructura actancial del relato” constituida por los actantes sujeto/objeto; destinador/destinatario; y adyuvante/oponente. Además de la estructura elemental y actancial, y los conceptos isotopía y el principio de inmanencia, entre otros. Esta obra se convirtió con el tiempo en la base teórica de la semiótica de la Escuela de París.

En la última parte de la década de los sesenta y en los setenta es el periodo de investigación más conocido y productivo de Greimas, pues de acuerdo a Thomas F. Broden fue el lapso en el que elaboró la esencia de la teoría semiótica de París, “incluyendo el recorrido generativo; el análisis narrativo, modal y actancial; el cuadrado semiótico y la instancia enunciativa” (175).

Al encabezar la Escuela de París y el seminario en la *Ecole*, Greimas se encargó de supervisar talleres que se enfocaban en realizar análisis que ilustraran los elementos de la teoría semiótica greimasiana, que se trabajaron directamente en textos orales, escritos, películas, espacios tridimensionales y música. Más adelante, esta teoría fue confrontada en campos como el folklore, la literatura, las artes visuales, la ciencia política, los estudios religiosos y la arquitectura.

En 1979 se publica en Francia *Semiotique Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, de la autoría de A.J. Greimas y J. Courtés. Se trata de un compendio de los avances logrados hasta esa fecha y la consolidación de un grupo de trabajo, el cual “reúne en su seno a especialistas de diversas ramas del saber [...] lo que viene a enriquecer el proyecto greimasiano” (Gabriel Hernández 9).

La publicación del tomo uno del diccionario comprende cambios en los procedimientos y propuestas semióticas iniciales: “el análisis narrativo se cambió de la adaptación sistematizante del modelo proppiano hacia un cálculo abstracto semejante a los modelos de acción de las ciencias sociales (Gabriel Hernández 9).

El sujeto y la subjetividad se confirmaron como asuntos centrales en el análisis narrativo de Greimas y desde la década de los sesenta, las definiciones de actantes, de estructuras elementales y la investigación semiótica evolucionaron extensamente.

En 1986 aparece el tomo dos de *Semiotique Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage* en París, “obra donde se introducen nuevas problemáticas y se polemiza con los planteamientos anteriores” (Hernández 10). Éste se considera como el ejemplo de la madurez que alcanzó la semiótica de Greimas y su importancia dentro de las ciencias del lenguaje.

“Greimas sirvió como el portavoz más importante para las cuestiones más dominantes de la dirección y el método, y como el obrero que hace las trincheras en el estudio del discurso popular y literario” (Thomas F. Broden 178).

A diferencia de las décadas anteriores, los ochentas no tuvieron tal producción debido a la avanzada edad y las enfermedades de Greimas y en parte a la importante transformación intelectual de esa época.

En 1987 ve la luz *De l'imperfection*, una monografía de la estética y la axiología que recuerdan las propuestas sobre la moda y estética formuladas en su tesis de la Soborna. En *De l'imperfection*: “las nociones contrastantes sobre el gusto de la Ilustración y el

Romanticismo son vinculadas con “formas de vida” diferentes y respectivas y con sistemas de valores concomitantes” (Thomas F. Broden 180).

En su libro, *Semiótica de las Pasiones, de los estados de las cosas a los estados de ánimo* publicado en 1991, propone un análisis al mundo de las pasiones y los procesos internos. Fue escrito por Greimas en colaboración con Jacques Fontanille, ambos recurren a la “teoría estándar” pero ilustran el análisis de ideas relativamente nuevas.

La metodología del libro consiste en situar pasiones específicas – tales como la ira y la desesperación, la indiferencia y la nostalgia – dentro de redes semánticas más amplias que son estrechamente vinculadas por la progresión narrativa, parasinonimia y antonimia.

“De esta manera el sujeto de la avaricia codicia, adquiere y almacena; el sujeto avaro yace entre lo económico y lo tacaño en el mapa de los epítetos culturales y encuentra su inverso en el sujeto generoso y pródigo” (Thomas F. Broden 182).

3.3 El recorrido generativo y sus conceptos

Para la Escuela de París, el signo es un objeto construido, por esta razón la semiótica greimasiana tiene como propósito establecer una teoría general de los sistemas de significación, “formulando en el interior de la teoría dos grandes conjuntos de significantes: la Semiótica de las Lenguas Naturales y la Semiótica del Mundo Natural.” (Gabriel Hernández 8).

La semiótica greimasiana postula que el texto forma un todo de significación, el cual es un mundo de representaciones que comienza en la primera frase y se cierra en la última.

Además, implica –para la coherencia del análisis de un texto – la consideración de niveles jerarquizados que se encargan de organizar la producción del sentido.

Estos procesos semióticos son denominados en conjunto como “recorrido generativo” y se conforma de dos niveles claramente distinguidos: el nivel de las estructuras semionarrativas profundas y superficiales; y el nivel de las estructuras discursivas, cada una con su correspondiente nivel sintáctico y semántico.

RECORRIDO GENERATIVO			
	Componente sintáctico		Componente semántico
Estructuras semionarrativas	Nivel profundo	SINTAXIS FUNDAMENTAL	SEMANTICA FUNDAMENTAL
	Nivel de superficie	SINTAXIS NARRATIVA DE SUPERFICIE	SEMANTICA NARRATIVA
Estructuras discursivas	SINTAXIS DISCURSIVA Discursivización actorialización temporalización espacialización		SEMANTICA DISCURSIVA Tematización Figuritivización

En el nivel profundo, la significación se organiza sintáctica y semánticamente en una herramienta de análisis que Greimas ha llamado el “cuadrado semiótico”, que él mismo describió como un “micro-universo semántico”.

Cabe destacar que, para esta semiótica, la significación surge en un contexto, entonces se trata de una semántica contextual por definición. Razón por la cual el análisis del discurso o

el texto distingue dos clases de unidades elementales de contenido o semas. Por un lado, están los semas que son inherentes al lexema, llamados “semas nucleares” y por el otro los que están ligados al contexto del lexema que son los “clasemas.”¹. Para Denis Bertrand:

“La estrecha solidaridad entre esos dos tipos de unidades forma una combinatoria que corresponde a la unidad semántica efectivamente realizada y donde resulta el “efecto de sentido” tal y como aparece en el enunciado (llamado Semema). Cada tipo de unidad, ya sea que pertenezca al nivel sémico o al semémico, se define por su inscripción en el interior de una estructura diferencial conocida como “Cuadrado semiótico.” (17).

El cuadrado o cuadro semiótico es una estructura de cuatro términos ligados por tres tipos de relaciones. Los términos son los dos semas de un eje semántico y sus contradictorios lógicos y las relaciones son las siguientes: de contrariedad, de contradicción y de complementariedad. Se designa al eje semántico por S y a dos semas que lo componen por s1 y s2.

“El cuadrado semiótico representa una forma pura que, vertida de semas concretos [...] es uno de los aspectos más difíciles de la conceptualización, las estructuras semio narrativas *profundas* se enlazan al segundo nivel de la organización *superficial* de la significación” (Thomas G. Pavel, 155).

² “A. J. Greimas emplea el término en un sentido algo diferente: designa como clasemas a los semas contextuales, es decir a los que son recurrentes en el discurso y que garantizan la isotopía” (Algirdas J. Greimas, 56)

El cuadrado semiótico se representa de la siguiente forma:

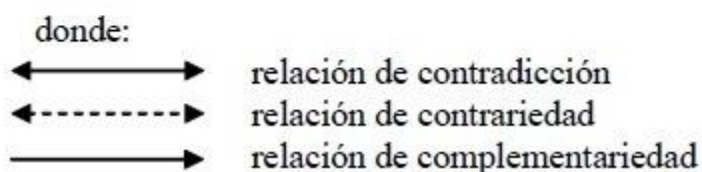
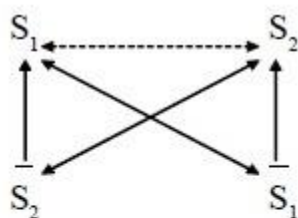
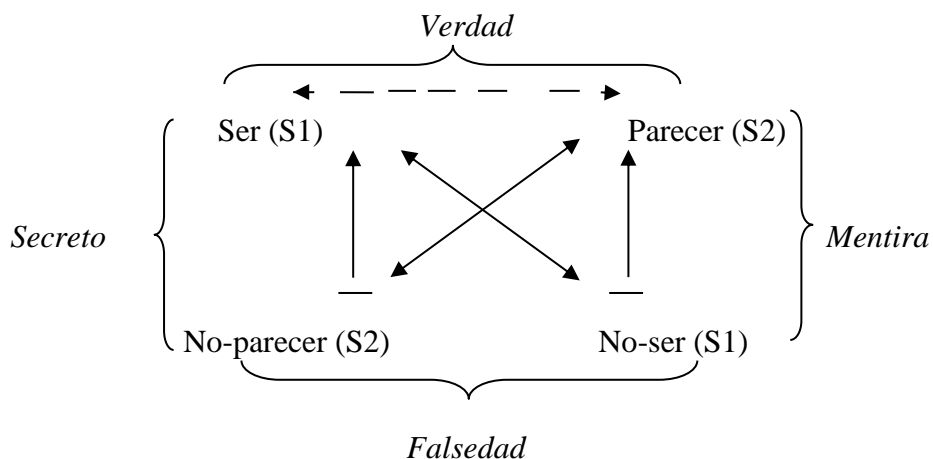


Ilustración del cuadrado semiótico

Los términos primitivos se caracterizan por estar presentes de manera correspondiente y ejercen una relación de contrariedad, mientras que los términos que tienen la característica de tener una imposibilidad para estar presentes a la vez, tienen una relación llamada de contradicción. Por último, la operación efectuada sobre los términos contradictorios son las implicaciones “y hacen parecer los dos términos primitivos como presupuestos de los términos acertados,” (Algirdas J. Greimas, 98), con esto se logra una relación de complementariedad.

En el *Diccionario de Semiótica*, Greimas explica las relaciones que se forman en el interior y exterior de cuadrado semiótico así:



A partir de las relaciones establecidas, cuatro nuevas relaciones surgen de ellas, denominadas como: dos relaciones de contrariedad (horizontales o en el eje de los contrarios y subcontrarios) y dos de complementariedad (la deixis positiva y negativa).

El cuadro se explica de la siguiente forma: “Podrá reconocerse así que *verdad* y *falsedad* son metatérminos contradictorios, mientras que *secreto* y *mentira* son metatérminos contrarios. Los metatérminos² y las categorías que ellos constituyen serán considerados como términos y categorías de segunda generación.” (Algirdas J. Greimas, 99).

En el nivel superficial continúan con lo que Greimas denomina “el hacer sintáctico” que tiene que ver con los enunciados narrativos. Apoyándose en las “31 funciones” de Vladímir Propp, quien buscaba desentrañar los constituyentes fundamentales del cuento, Greimas hizo una especie de síntesis capaz analizar cualquier proceso narrativo.

² “Toda relación tomada como el eje semántico, es constitutiva de una categoría que comporta al menos dos términos. Sin embargo, la relación, considerada en sí misma naturaleza, se constituye en categoría de nivel jerárquicamente superior cuyo términos-relaciones serán llamados metaterminos.” (Algirdas J. Greimas 259)

El enunciado narrativo es “la unidad sintagmática de base de la narratividad” es definido como una relación-función entre al menos dos actantes³. Se considera actante como el “que realiza o sufre el acto” (Algirdas J. Greimas 23):

$$EN = F (A1, A2)$$

- EN = Enunciado narrativo
- F = Función
- A1 = Actante 1
- A2 = Actante 2

A partir de los análisis textos extensos, se puede ver que hay dos tipos de relaciones actanciales sobresalientes: la de comunicación (destinador → destinatario) y la relación de búsqueda (sujeto → objeto).

El momento en que la relación-función del relato es aprehendida, ésta puede ser formulada por medio de un “predicado” del tipo “ser” o “tener” o en su caso “no ser” o “no tener”. Entonces, los actantes son los que influyen en el resultado, pues el sujeto está conjunto o disjunto de su objeto que, por el mismo hecho de la relación con el sujeto, se encuentra valorizado.

³ “Tipológicamente cabe distinguir dentro del discurso enunciado: 1) los actantes de la comunicación (o de la enunciación): el narrador y el narratario, y también el interlocutor y el interlocutario. 2) los actantes de la narración (o del enunciado) sujeto/objeto, destinador/destinatario; desde el punto de vista gramatical, se opondrán aquí los actantes sintácticos (inscritos en un programa narrativo dado), tales como el sujeto de estado y el sujeto de hacer, y los actantes funcionales (o sintagmáticos) que comprender los roles actanciales (*la posición del actante*) de un recorrido narrativo.” (Algirdas J. Greimas 24)

Lo anterior dará pie a lo que sería el enunciado de estado, que es la relación “constitutiva de un estado (que) forma la unidad de contenido y fundamental de la sintaxis narrativa” (Dennis Bertrand, 20) y es representada de esta forma:

- EN1= S \wedge O (el sujeto está conjunto al objeto)
- EN2= S \vee O (el sujeto está disjunto del objeto)

A lo largo del desarrollo sintagmático de un relato estarán siempre presentes pasajes que van de un estado de disjunción a uno de conjunción e inversamente. Ese tipo de pasajes de enunciados de estado, que pueden transformarse de un lado a otro, están regidos por otro tipo de enunciados narrativos que reciben el nombre de: enunciados narrativos de hacer.

Entonces, “a cada enunciado de estado y a cada enunciado de hacer le corresponden, en la estructura actancial, un sujeto de estado⁴ (S1) y un sujeto de hacer⁵ (S2); al conjunto de la operación de transformación de un estado a otro es llamado Programa Narrativo” (Dennis Bertrand 20):

$$PN = F [S2 \longrightarrow (S1 \wedge O)] \text{ o: } F [S2 \longrightarrow (S1 \vee O)]$$

Al encadenarse varios programas narrativos se creará el Recorrido Narrativo del sujeto, el cual explica Bertrand –la mayoría de veces – presenta un tipo de orden clásico y por lo regular se presenta de la siguiente forma:

Comienza con “un contrato inicial entre Destinador y Sujeto, da lugar a un recorrido de adquisición de la competencia o de calificación (“prueba calificante”); éste es seguido de un recorrido de performance, relato de la acción y pivote del conjunto, que puede ser el lugar de una confrontación

⁴ “Caracterizados por la relación de junción con los objetos de valor” (Algirdas J. Greimas, 396).

⁵ “Definido por la relación de transformación” (Algirdas J. Greimas, 396).

o de una transacción entre el Sujeto y el Antisujeto (“prueba principal o decisiva”); y de un recorrido de reconocimiento cognoscitivo y (eventualmente) pragmático, marcado positiva o negativamente según el universo axiológico seleccionado y efectuado por el Destinador-juez (llamada a menudo “prueba glorificante”, pero que resultaría mejor, para evitar toda connotación positiva, si se le denominara “prueba sancional” o simplemente “sanción.” La serie de las tres pruebas, que corresponden a un orden de presuposición lógica [...], es suficientemente general para ser erigida en un modelo hipotético. Las tres instancias de este esquema sintagmático, cuando sean manifestadas según el orden que se acaba de indicar, o en un orden diferente o que sean sólo parcialmente manifestadas, constituyen en su conjunto el Esquema Narrativo Canónico” (Dennis Bertrand 21).

Asimismo, dentro del relato se pueden distinguir dos clases de dimensiones: La dimensión pragmática y la cognoscitiva. La primera es de acción, pues pone en escena y en comunicación a sujetos físicos y objetos concretos como: tesoros ocultos, princesas raptadas, territorios a conquistar, asesinatos, etc.). Esta dimensión está centrada en corpus de tipo etnoliterario (relato mítico, cuento maravilloso), literario (novela de caballería, pero también novela en general, novela breve, etc.) o periodístico (reportaje, policiales, etc.)

Pero, “basta que el saber de un actor no coincida con el del otro actor para que se pongan en movimiento [...] recorridos cognoscitivos que descansan en el “saber”.” (Dennis Bertrand, 26), así la dimensión cognoscitiva es en la que se ubica la narrativización de los saberes y se basa, principalmente, en el hecho en que basta que dos actores en un relato no dispongan de un mismo saber sobre los objetos para que ese saber se vuelva objeto de valor. Es el caso de los secretos, las ilusiones, mentiras, etc. “Recorridos de saber como esos forman, a veces, sobre todo en los textos literarios modernos, una dimensión dominante del relato” (Dennis Bertrand 26).

A su vez, la dimensión cognoscitiva distingue dos clases de valores que se oponen por el modo de las relaciones que establecen entre el sujeto y el objeto. Se distinguen los valores descriptivos y los valores modales.

Los primeros son objetos consumibles y atesorables, placeres o estados de alma, “cuya adquisición por el sujeto presupone establecida su competencia”, y los segundos son los de querer, deber, creer, saber, poder, ser, hacer “cuya adquisición instituye esa competencia.” (Dennis Bertrand 26).

La actuación (performance) de un sujeto – que se respalda sobre el predicado modal /hacer ser/, que corresponde a la definición del acto enunciado – implica, para Bertrand, “el proyecto general de una semiótica de la acción” (24).

La performance es la unidad más característica de la sintaxis narrativa, la que realiza la transformación de los contenidos narrativos. Thomas G. Pavel lo ejemplifica con el cuento de la Cenicienta, en donde la performance es la seducción que la heroína ejerce al príncipe en el baile, ya que será a partir de dicha seducción que la conjunción entre los actantes – Cenicienta y el príncipe – se haga posible (156).

Por su parte, las isotopías ubicadas en el componente semántico son las reiteraciones encargadas de darle sentido a un texto. En este caso específico, Thomas G. Pavel explica que los textos despliegan varias isotopías a la vez y que cada una le da una coherencia específica al mensaje semántico y lo ejemplifica así, “el poema *Salut* de Mallarmé se desarrolla en tres isotopías: el banquete, la navegación y la escritura” (157).

Para finalizar está el nivel de las estructuras discursivas del recorrido generativo, el cual es el que conduce a la producción de estructuras discursivas. En este nivel se desarrollarán, en el componente sintáctico, los elementos de actorialización, temporalización y espacialización.

La actorialización se caracteriza por tratar de reunir los elementos de los componentes semántico y sintáctico para establecer los actores del discurso. En cuanto a los dos restantes, cabe destacar la operación que ambos ejercen sobre la enunciación conocida como desembrague⁶ y embrague⁷.

La temporalización apunta al “ahora” de la enunciación, produciendo un objeto de temporalidad al establecer un “antes” y un “después”, permitiendo una organización en los tiempos de la narración; y la espacialización es la que comprende los procedimientos de localización espacial que realiza el enunciador.

En el componente semántico encontramos la figurativización que se define por “cuando el objeto sintáctico recibe un vertimiento semántico que permite al enunciatario reconocerlo como figura, como un “automóvil” por ejemplo: S V O (automóvil) y (potencia). El discurso que relate la búsqueda del automóvil, el ejercicio y eventualmente, el reconocimiento por

7- “Se puede intentar definir el desembrague como la operación por la cual la instancia de la enunciación –en el momento del acto de lenguaje y con miras a la manifestación – disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores de enunciado – discurso” (Algirdas J. Greimas 113).

8- “Al contrario que el desembrague [...] el embrague designa el efecto de retorno a la enunciación, exigido por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo, así como por la denegación de la instancia del enunciado. Todo embrague presupone, pues, una operación de desembrague que le es lógicamente anterior. (Algirdas J. Greimas 113).

otro del poder que dicha búsqueda permita manifestar será un discurso figurativo” (Algirdas J. Greimas 177) es decir, la figurativización explica la conversión de los temas en figuras.

Por su parte, la tematización es la oposición de lo que representa la figurativización y se caracteriza por su aspecto conceptual, así los conceptos abstractos como el amor, el odio, la bondad, etc. que no existen en el plano de la percepción como lo figurativo, pertenecerán a esta categoría.

3.4 Semiótica visual (o del mundo natural) de A. J. Greimas

La semiótica visual o semiología de la imagen ha sido tratada por varios autores como una semiótica artificial por su carácter opuesto al de las lenguas naturales y al mundo natural. Definición que al mismo Greimas le parece un tanto artificial pues aunque es válida, se pregunta al respecto:

“¿Cómo separar, por ejemplo, la gestualidad “natural”, esa que acompaña nuestros discursos verbales, de los lenguajes de los sordomudos o de los mensajes silenciosos cuando sus formas elementales aparecen idénticas en el análisis?, ¿De qué lado situar esa visualidad a la vez “natural” – porque se manifiesta “transcodificada”, en el interior de nuestros discursos verbales – y “artificial” porque constituye, bajo la forma de “imágenes”, un componente esencial del lenguaje poético?” (Algirdas J. Greimas 19).

Cualquier manifestación pictórica, gráfica y fotográfica son el objeto de estudio de la semiótica visual –considerada también como una semiótica “planaria” por estar construidas en superficies planas– y dentro de este grupo de objetos de investigación hay que incluir, según Greimas, a los diferentes tipos de escrituras y los lenguajes de representación gráficos.

3.4.1 Sistemas de representación

Para ahondar en la semiótica visual es necesario hablar sobre el concepto de “representación” pues éste es el punto de partida para hacer una reflexión sobre lo visual. Una de las definiciones que le otorga la Real Academia de la Lengua Española a representación es la de: “figura, imagen o idea que sustituye a la realidad”.

Por su parte, Greimas hace una reflexión sobre si las configuraciones visuales que han sido construidas en superficies planas son representaciones y menciona que al ser producidas, éstas tienen un mismo objetivo, están regidas por un código para que puedan ser “leídas” y se trata de un sistema, el cual puede ser de comunicación (como las señales de carreteras), de formulación (como los esquemas o grafías), o de concepción (como los planos arquitectónicos).

3.4.2 Representaciones icónicas

El ícono es el signo naturalmente motivado que representa al referente y la iconicidad se refiere naturalmente a la “imitación de la naturaleza”. En los sistemas de representación icónicos “la relación reconocible entre los modos de “realidad” no es arbitrario sino *motivado*, porque presupone una cierta identidad, total o parcial, entre los rasgos y figuras del representado y el representante” (Algirdas J. Greimas 21).

Uno de los ejemplos que Greimas utiliza para explicar los conceptos de imitación y naturaleza es el trabajo del pintor, al que su trabajo es comprendido como un conjunto de procedimientos dirigidos a reproducir lo esencial de los rasgos de la naturaleza. Entonces, se

entiende que existe un análisis implícito de la naturaleza y del reconocimiento del mundo natural de parte del pintor, necesarios para desarrollar su trabajo. Por lo tanto, la operación de imitar consiste en una reducción de las cualidades del mundo natural a imitar, pues sólo los rasgos exclusivamente visuales, imitables y planarios son “trasnponibles” y representables sobre superficies artificiales. (22)

En consecuencia, sólo los rasgos del mundo seleccionados y puestos en el lienzo por el pintor, vistos como poca cosa en comparación con la riqueza del mundo natural, serán los que se identifiquen como figuras, pero no como objetos del mundo, es decir que es necesario esta segunda parte de hacerlos identificables.

“Al concepto de *imitación*, que surge en la estructura de la comunicación de la instancia del enunciador, corresponde el de *reconocimiento*, propio del enunciatario: “imitar”, en las condiciones precarias que acabamos de señalar, sólo tiene sentido si las figuras visuales así trazadas son ofrecidas al eventual espectador para que las reconozca como configuraciones del mundo natural”. (Algirdas J. Greimas 22)

Para entender el concepto de reconocimiento, que surge del problema más general de la legibilidad del mundo llamado natural, se entiende que las figuras son reconocidas como objetos “si el rasgo semántico ‘objeto’ no se integrara a la imagen para transformarla en objeto, suponiendo que reconocemos enseguida tal planta o animal particulares, las significaciones “reino vegetal” o “reino animal” forman parte de la *lectura humana del mundo* y del mundo mismo” (Algirdas J. Greimas 23).

Para Greimas, esa “rejilla de lectura” es la que convierte el mundo significante, pues permite identificar figuras como objetos, clasificarlos, relacionarlos e interpretar sus

movimientos. Dicha “rejilla” es de naturaleza semántica y funciona como código de reconocimiento que vuelve el mundo inteligible y maniobrable.

“Se comprende ahora que es la proyección de esa rejilla de lectura –especie de “significado” del mundo– sobre un lienzo pintado la que permite reconocer el espectáculo pintado que se supone debe representar” (Algirdas J. Greimas 23).

3.4.3 Semiótica figurativa

Al adentrarse en los problemas de imitación y reconocimiento, que presenta el concepto de representación, se llega a la conclusión de que éste no se trata de una relación icónica, ni como una relación de “semejanza” entre las figuras visuales planarias y las configuraciones del mundo natural, pues “si hay aquí semejanza, se sitúa en el nivel del significado, es decir, de la rejilla de lectura común al mundo y a los artefactos planarios” (Algirdas J. Greimas 23).

Continuando con el concepto de “rejilla de lectura” se encuentra una problemática nueva, pues sin duda Greimas ahonda en que se trata de un concepto de naturaleza social y “sometida al relativismo cultural”, el cual ha variado en el tiempo y el espacio.

Debido a que cada cultura está dotada de una visión del mundo propia, cada una plantea condiciones variables para el reconocimiento de objetos y para identificar figuras visuales que representan al mundo y aunque a veces se conforman con vagos esquemas o con una reproducción minuciosa de cada detalle, lo esencial está ahí.

Escribir sobre de una lectura iconizante, es referirse de inmediato a una semiosis, debido a que es “una operación que conjuntado un significante y un significado tiene por efecto producir signos” (Algirdas J. Greimas, 24).

El acto de semiosis inicia con la selección de un cierto número de rasgos visuales y continua con el entendimiento de esos rasgos que se transforman en una unidad del significante, momento en que “está encuadrada en la rejilla del significado como la representación parcial de un objeto del mundo natural” (Algirdas J. Greimas, 24).

La figuratividad comprendiéndola como un modo de producción y de lectura de las superficies construidas puede dar lugar a diferentes niveles como: la iconización excesiva o a la abstracción y estos dependen de los deseos de hacer-parecer, o en su caso las insuficiencias que hagan más difícil el reconocimiento, de tal pintor, época o escuela.

3.4.4 Significante plástico

Al momento de elegir un *corpus* para analizar en alguna superficie es la oportunidad del semiotista –quien ya está convencido de que esos objetos tienen un lenguaje común con el que nos hablan– para construir un lenguaje para “hablar” de ellos y se interroga el cómo y el porqué de su presencia. Greimas agrega que un “elemento semiótico, en lugar de ser un dato, no es más que el resultado de una lectura que lo construye” (28).

Entonces, al afirmar que un objeto planario produce efectos de sentido, es postular que es un objeto significante y que surge de un sistema semiótico, el cual –según Greimas – sólo puede ser aprehendido y explicitado a través del examen de los procesos semióticos de los

“textos visuales”, procesos que, más adelante en esta investigación, apoyarán para el análisis del sentido del mural la casa del diablo de San Luis Tehuiloyocan.

Al decir que el objeto planario en cuestión es un proceso, significa considerar la superficie como la manifestación de su significante y “al mismo tiempo interrogarse sobre su articulación interna como posibilidad de significar” (Algirdas J. Greimas 28).

Al mismo tiempo, el significante puede ser segmentable, es decir que la descomposición de la superficie puede ser otra vía para operar la segmentación del significado, esto nos permitirá “reconocer las unidades propiamente plásticas portadoras, eventualmente, de significaciones que nos sean desconocidas” (Algirdas Greimas 29).

El último postulado es el de la operatividad y consiste en establecer que todo objeto es aprehensible por su análisis, esto quiere decir por su descomposición en partes más pequeñas y por la reintegración de las partes en las totalidades que constituyen.

Además, Greimas deja bien en claro que la semiótica sólo brinda las herramientas y procedimientos y no recetas hechas ni procedimientos lingüísticos transpuestos, todos para la comprensión del mundo de lo visual (29).

Al explorar el significante plástico se comienza con la operación llamada “clausura” que es delimitar al objeto de lo que no es. La clausura consiste en el “acto del productor del objeto de situarse él mismo en el espacio de la enunciación “fuera de cuadro” [...]de esa forma garantiza al objeto así circunscrito el estatuto de un “todo de significación” que es también el lugar a partir de cual podrán comenzar las operaciones de desciframiento de la superficie encuadrada” (Algirdas J. Greimas 30).

A diferencia de una lectura de un texto que es lineal y de derecha a izquierda, para las superficies pintadas es necesario usar el cuadro como punto de partida del análisis en el que se concibe una “rejilla topológica” unida a la superficie a leer.

Así, las categorías topológicas rectilíneas (alto/bajo o derecha/izquierda) y las curvilíneas (periférico/central o cercante/ cercado) delimitarán placas de la superficie. La función de esta cuadrícula será la de segmentación y la de la orientación al momento de la lectura.

Es importante distinguir además de las categorías topológicas, las categorías cromáticas y las eidéticas que tiene que ver con los colores y las formas: “se puede designar como categorías eidéticas aquellas que están encargadas de establecer la distinción de las diferentes unidades del significante y con el nombre de categorías cromáticas aquellas que están fundadas en las aprehensiones individualizantes de los términos.” (Algirdas J. Greimas 32).

3.4.5 Semiótica semi-simbólica

Al estar de acuerdo que el objeto plástico significa algo, pero el proceso más importante está en comprender qué significa y cómo significa.

“Por muy intuitiva que sea la interpretación (del semiotista), no sólo consiste en formular los “efectos de sentido” en términos de un metalenguaje particular sino, al mismo tiempo, en compararlos y oponerlos unos a otros elaborando, en última instancia, un sistema de significados paralelo y coextensivo al sistema de los símbolos que se trata de describir” (Algirdas J. Greimas 38).

El ejemplo en el que Greimas ahonda es en la descripción del dispositivo plástico que produce el sentido de “pesadez”, el cual concede de manera automática a interrogarnos con el dispositivo que produce el efecto de “ligereza”.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA CASA DEL DIABLO

En el último capítulo de este proyecto se aborda el análisis del sentido del mural de la casa del diablo de San Luis Tehuiloyocan, a través de procesos semióticos brindados por A.J. Greimas.

Se inicia con una breve introducción a la semiótica de objetos planarios, la cual comprende las manifestaciones visuales como el mural en cuestión, representación que se reconoce como un objeto que produce sentido y, por tal motivo, es necesario que sea explicado con un proceso semiótico.

Para este propósito se eligió el recorrido generativo, modelo de la semiótica greimasiana que representa el proceso del sentido a través de dos niveles –el profundo y el superficial – que van de lo más abstracto a lo más concreto.

El análisis de las estructuras semio-narrativas comienza con el nivel profundo, en el que se reconocen los aspectos simples y elementales del sentido mismo del mural. Este nivel propone el cuadrado semiótico, una estructura que presenta la articulación de dos términos que brindarán el sentido básico del mural.

En el nivel superficial de las estructuras semio-narrativas, caracterizado por la presencia de transformaciones en la narratividad, el sentido deja de ser abstracto y se convierte en concreto. En este nivel se conocen los sujetos y los objetos del programa narrativo y las transformaciones que estos sufren.

Otro aspecto que se aborda en el Recorrido Generativo son las estructuras discursivas, en cuanto a la sintaxis discursiva, los sujetos se convierten en actores y se ubican en un tiempo y espacio. Mientras que en la semántica discursiva se aborda la figurativización y temática del mural.

El capítulo finaliza con las acciones que ocurren en el mural de la casa del diablo, que si bien es un objeto planario construido, es posible narrarlo como si fuera un relato después de elaborar el análisis semiótico con el recorrido generativo.

4.1 Semiótica visual de Greimas

La semiótica, en particular la greimasiana, procura de elementos teóricos y metodológicos para estudiar el sentido y el analizar lo simbólico, es decir, todo aquello que produce un sentido para quien lo ve.

Para A. J. Greimas, el estudio de la semiótica se desarrolla con el objetivo de buscar los sentidos de los textos. La semiótica visual se define "por su carácter construido, artificial" (18) y en ella se reúnen las manifestaciones pictórica, gráfica y fotográfica.

Para comenzar con un análisis semiótico de un objeto planario construido, Greimas realiza tres postulados:

El primero, decir que un objeto planario construido produce "efectos de sentido" es postular que se trata de un objeto significativo y que surge de un sistema semiótico y éste sólo puede ser explicado a través de procesos semióticos de los textos visuales.

El segundo, decir que un objeto planario es un proceso es comprometerse a considerar la superficie a estudiar como la manifestación de su significativo, el cual puede segmentarse

para que –a través de la rejilla de lectura significativa – permita reconocer la presencia de unidades portadoras de sentido que sean desconocidas.

Por último, el tercero señala que la operatividad son las herramientas y procedimientos que la semiótica pone a disposición del semiotista preocupado por lo visual para un texto considerado como un significante segmentable.

Tomando en cuenta lo anterior, el mural de la casa del diablo de San Luis Tehuiloyocan se reconoce como un objeto planario construido que produce efectos de sentido, el cual surge de un sistema semiótico y será explicado a través de un proceso semiótico. Dicho mural se segmentará para reconocer la presencia de unidades portadoras de sentido.

4.2 Recorrido generativo del mural de la casa del diablo

El análisis se realizará con el recorrido generativo, propuesto por A.J. Greimas para “definir cualquier objeto semiótico según el modo de su producción” (194), el cual organiza rigurosamente los componentes que intervienen en el proceso, los cuales se articulan entre sí, con un recorrido que va de lo más simple a lo más complejo y de lo más abstracto a lo más concreto.

En el recorrido generativo se distingue el nivel profundo y el superficial, en el segundo la historia puede leerse como un itinerario de la acción y está “habitado” por actantes y por valores que movilizan sus acciones hasta llegar al nivel de las estructuras discursivas donde la historia se resuelve en un mundo “concreto” de personajes, engranados a una causalidad, inmersos en una temporalidad y “evaluados” por un punto de vista.

4.2.1 Estructuras semio-narrativas

Las estructuras semio-narrativas de la generación del sentido son el principio organizador de cualquier discurso, cuentan con dos componentes, el sintáctico y el semántico y dos niveles: un nivel profundo de naturaleza lógico-semántica, y un nivel de superficie, compuesto por una sintaxis narrativa y una semántica narrativa.

4.2.1.1 Nivel profundo

Las estructuras narrativas se forman mediante la unión de dos componentes: sintaxis fundamental y semántica fundamental. Las operaciones sintácticas fundamentales son la negación y la afirmación que determinan espacios vacíos, puestos en los ángulos del cuadrado semiótico, el cual se aborda más adelante en este capítulo. La semántica fundamental resulta del funcionamiento semantizado de esas mismas operaciones dando a los puestos ocupados en el cuadrado un sentido concreto.

El nivel profundo de las estructuras semio-narrativas es el nivel más abstracto. Es el nivel en donde, para la teoría, tienen lugar las primeras articulaciones del sentido, es decir, donde aparecen los términos menos elaborados y más elementales de la significación, como serían: masculino/femenino o vida/muerte.

En el caso del análisis del mural de la casa del diablo, en el nivel profundo se encuentran los siguientes términos que conforman también la base del significado del mural:

- Mal: Representado por el diablo

El diablo es el enemigo principal de la religión católica. En el mural de la casa del diablo se observa su figura implícita con la presencia de los monos sacerdotes. Su contraparte es el bien o lo bueno.

Según la Real Academia Española, “malo” es aquello “que carece de la bondad que debe de tener según su naturaleza o destino [...] ejem: Diablo (príncipe de los ángeles rebelados). El malo.” (1,426) Mientras que, “bueno” es definido como lo “que tiene bondad en su género, útil y a propósito de algo” (362).

- Burla: Los monos sacerdotes, los personajes principales del mural, demuestran una actitud burlona.

La acción de sacar la lengua y de profanar las imágenes religiosas en su ritual es vista como una burla o desprecio hacía la religión católica.

“Burla” está definida como una acción, ademán o palabras que se “usan para poner a alguien o algo en ridículo” (367), mientras que, su contraparte es “respeto” que se entiende como “veneración o acatamiento que se le hace a algo o a alguien” (1,958).

- Celebración: Una de las características del mural es su carácter festivo. Los monos sacerdotes presiden una celebración con invitados, en la cual hay música y bebidas.

En esta celebración se puede observar que los invitados, que se encuentran en la parte inferior del mural, asisten lujosamente vestidos, mientras que las figuras centrales permanecen en lo alto con expresión burlona, realizando una celebración. Además, la presencia del trompetero y el pulquero contribuyen con la apariencia de un ambiente festivo.

La definición de “celebrar” es de conmemorar o festejar una fecha, de realizar un acto, una reunión o un espectáculo. También significa: “reverenciar, venerar solemnemente con culto público los misterios de la religión y la memoria de sus santos” (1,915) o en su defecto, hacer una celebración dedicada al diablo como lo presume el mural.

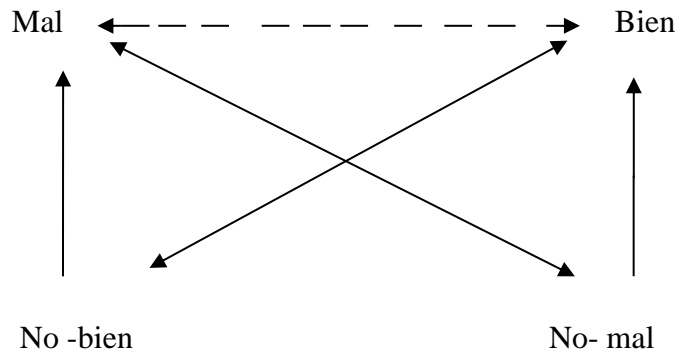
La contraparte de “celebración” es “recogimiento” que puede tener varias interpretaciones, pero uno de los usos de este término es el de: “apartar o abstraer el espíritu de todo lo terreno que le pueda impedir la meditación o la contemplación.” (1,915)

Estos elementos mínimos de significación, son los encargados de dar cohesión al texto y son conocidos también como “isotopías”, con las cuales se forma la representación formalizada de la estructura elemental de la significación, llamada cuadrado semiótico.

4.2.1.2 Cuadrado semiótico

Para Algirdas J. Greimas “el cuadro semiótico es la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera” (96). La significación elemental se dará al menos entre dos términos que se opongan, pues la oposición “caracteriza al eje paradigmático del lenguaje” (96).

| Para construir el cuadrado semiótico es necesario incluir en un clasema las isotopías y su negación para que se produzca sentido. Así, operaciones formales (sintácticas) que se refieren al término planteado (malo) producen una categoría semántica (malo /bueno) que sostendrá el sentido profundo de todo el texto, o superficie plana construida.



En el primer cuadrado se incluye la isotopía principal, es decir, la que da cohesión al texto. Considerada así por ser la indicada de dar el sentido primordial al mural: el diablo; el representante de todo un contexto y una ideología y que encierra “el mal” mismo. Necesariamente para producir sentido necesita la negación que en este caso es “el bien”, y que es representado por Dios.

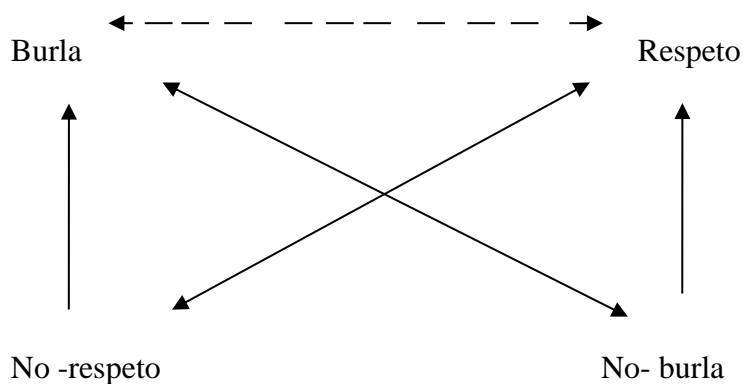
Así, las relaciones que se establecen en el primer cuadrado semiótico serán las de “mal” y “bien”, las cuales por estar situadas en un eje horizontal serán términos de contrariedad y pueden hacerse y presentes a la vez en un marco semiótico.

Cada una establece otra relación llamada de contradicción, (ejes diagonales) así “mal” se relacionará con “no-mal” y “bien” con el “no bien”, estas relaciones a diferencia de las de contrariedad no pueden hacerse presentes a la vez.

Finalmente, las relaciones que se forman con los ejes verticales como: “no-bien” con “mal” y “no-mal” con “bien” son conocidas como de relaciones de implicación o complementariedad y es en donde tiene lugar una presuposición.

El segundo cuadrado semiótico se formará con la segunda isotopía hallada en el mural que es la “burla”. Así los términos primitivos que conformarán el cuadrado semiótico serán la burla y su contraparte necesaria para el sentido; el “respeto”.

El cuadro queda así:

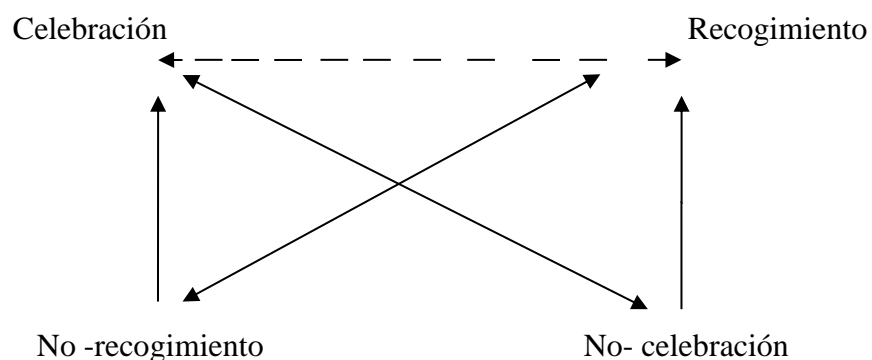


Los términos primitivos que conforman este cuadrado son “burla” y “respeto” que establecen una relación de contradicción, pues dichos términos se caracterizan por estar presentes de una manera correspondiente.

Ahora, cada término desplegará sus otras dos relaciones correspondientes, las de contrariedad que dan como resultado: “burla” con “no-burla” y “respeto” con “no-respeto”, los cuales tienen la imposibilidad para estar presentes a la vez.

La relación de complementariedad, que se caracteriza por “hacer parecer los dos términos primitivos como presupuestos de los términos acertados” (Dennis Bertrand 17), son: “no- respeto” con “burla” y “no-burla” con “respeto” que claramente son términos que se complementan.

El tercer cuadrado semiótico es el formado por la isotopía de “celebración”, ya que se entiende que se trata de una celebración o reunión de personas que tienen un mismo fin. Entonces, quedaría de la siguiente forma:



Se observa que la isotopía “celebración”, plasmada en el mural, ejerce una relación contraria con el término “recogimiento” necesario para que exista un sentido en el mural, pues el efecto que produce “celebración” nos conduce de inmediato a cuestionarnos sobre “recogimiento”.

Ahora, cada término efectuará una relación de contrariedad, dada por los ejes diagonales que en este caso forman las relaciones: “celebración” con “no- celebración” y “recogimiento” con “no-recogimiento”. Por último, las relaciones de complementariedad, que se pueden observar con los ejes verticales y que son: “no-recogimiento” con “celebración” y “no-celebración” con “recogimiento”.

4.2.1.3 Nivel superficial

La narratividad está caracterizada por la presencia de transformaciones, continuar con la oposición entre lo bueno y lo malo, ésta será expresada a través de una transformación. Un

valor como /bien/, está opuesto al valor /mal/ en el nivel profundo, se manifiesta, en el nivel narrativo de superficie en forma de una conversión.

Lo que en el nivel profundo era abstracto, en el nivel superficial se convierte en algo más concreto, se construye el sentido a través de un objeto y un sujeto que están en relaciones elementales de conjunción o disjunción.

Al analizar el mural de la casa del diablo y tomar como sujeto al diablo, representante del mal, cuyo objeto es hacerse de más fieles que lo alaben y nieguen los valores cristianos, se puede notar que el sujeto está en disjunción de su objeto, entonces se habla de sujeto actualizado o de sujeto virtual y la situación se expresa mediante el siguiente enunciado narrativo:

$$EN1=S \vee O = \text{Sujeto disjunto del Objeto}$$

Para lograr que este sujeto esté conjunto del objeto, es necesario que el sujeto de hacer (S2) que son los monos sacerdotes, hagan el ritual satánico en el que se burlen de la religión cristiana, las figuras santas de la pasión de Cristo y de sus valores, para así lograr más seguidores para el diablo y, por supuesto, lograr la transformación de un estado disjunto a uno conjunto. El programa narrativo se presenta de la siguiente forma:

$$PN1= F (S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

En el que S2, el sujeto de hacer, logra que S1 –que estaba disjunto de su objeto– se transforme en un sujeto conjunto de su objeto. El momento de la performance es el momento clave de la reunión satánica, tal vez como Pascual Buxó lo indica, “el bautismo satánico” (68).

Otro programa narrativo que se desprende es el del tlachiquero –el encargado de extraer el pulque del maguey– figura que aparece representada ejerciendo su labor, lo que hace suponer la importancia que tenía para estos festejos.

El sujeto (S1) es el tlachiquero que está disjuncto de su objeto que es vender el pulque y lograr que la bebida que ha fabricado con sus propias manos sea consumida por las personas, lo cual lo llevará a obtener un beneficio económico.

Así, los monos sacerdotes (S2) nuevamente serán el sujeto de hacer, pues gracias a su celebración diabólica, en la que son bien recibidas las bebidas embriagantes, el tlachiquero puede comercializar el fruto de su trabajo, logrando la transformación necesaria en el programa narrativo de esta figura. El sub programa narrativo del tlachiquero, o pulquero, queda así:

$$SPN1 = F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

Y se explica como el anterior, S2 (los monos- sacerdotes) logran que S1 (tlachiquero) se conjunte con su objeto que es vender el pulque. El momento de la transformación es la celebración ofrecida por los simios sacerdotes y está motivado por un valor económico.

4.2.2 Estructuras discursivas

Se trata del nivel del discurso más concreto y menos abstracto del recorrido generativo, está conformado por dos componentes ordenados a partir de la instancia de la enunciación de las estructuras narrativas, desde las que se genera el discurso, el sintáctico y el semántico.

4.2.2.1 Sintaxis discursiva

En este nivel, en la sintaxis discursiva, los sujetos se convierten en actores, los cuales se ubican en un tiempo y un espacio. Presenta tres procedimientos fundamentales en cualquier discurso: actorialización, temporalización y espacialización.

A. J. Greimas define los procedimientos discursivos “como la aplicación de las operaciones de embrague y desembrague, y en consecuencia el depender de la instancia de la enunciación” (125). Los cuales se dividen en al menos tres subcomponentes: actorialización, temporalización y espacialización.

4.2.2.1.1 Actorialización

El procedimiento de la actorialización hace que se distingan los actores del discurso. Así se pueden establecer la reunión de los actantes y su recorrido figurativo. Según la teoría de Greimas, el actor puede ser individual, colectivo, figurativo o no figurativo.

Actantes en el mural de la casa del diablo:

- El diablo: Se trata de un actor no figurativo, puesto que no aparece en el mural, pero se evoca todo el tiempo, a través del ritual de los monos sacerdotes, al que asisten diversos invitados.

- Los monos sacerdotes: se trata de un actante figurativo pues son personajes antropomorfos. Se distinguen por su cara humana, con gesto de burla, y un cuerpo de mono con cola, pelos erizados y pezuñas.
- Asistentes al ritual. Son actantes del tipo colectivo, al menos se cuentan ocho figuras humanas, entre las que destacan tres vestidos con ropa elegante de la época, dos más con aspecto de comerciantes, una con sombrero y fuste en la mano, un pulquero y un trompetista que ameniza la reunión.
- Autor del mural: Actante del tipo individual y es importante para el desarrollo del análisis del mural ya que su nombre y escudo aparecen en un recuadro reconociéndose a sí mismo como el autor y destinador de la obra.

Greimas reconoce tres pares de categorías actanciales, cada término se define por su relación de oposición a otro término del mismo nivel. Este conjunto está incluido en el modelo actancial presentado en *Semántica Estructural*:

1. Sujeto–Objeto
2. Destinador–Destinatario
3. Ayudante– Oponente

En el mural de la casa del diablo encontramos los tres tipos de relaciones:

El sujeto que es el diablo tiene como objeto tener a su disposición más seguidores que traicionen su fe cristiana, establecida por los españoles que han llegado a un pueblo indígena y politeísta a gobernar.

Como ayudante del sujeto están los monos sacerdotes para realizar en su honor celebraciones y, lógicamente, el oponente es la santa inquisición, que rechaza cualquier actividad que atente contra la fe cristiana.

El destinador es el creador y autor del templo dedicado al diablo, mientras que el destinatario son todos aquellos invitados (criollos, indígenas, trabajadores, etc.) a las celebraciones clandestinas que ahí se realizan.

4.2.2.1.2 Temporalización y espacialización

La espacialización es un procedimiento que se encarga de construir referencias para situar los programas narrativos del relato y establecer los “aquí y allá”. “La espacialización es uno de los elementos que produce el plano del discurso, es el escenario donde se sitúan los protagonistas y se establecen las acciones” (Magda Díaz y Morales 157)

Con la ayuda de los procedimientos de embrague y desembrague se puede mantener la relación establecida con las diferentes acciones de los programas narrativos. Se debe identificar el espacio de referencia, tal y como lo señalan los programas narrativos del mural, dicho espacio es el momento en el que los monos-sacerdotes celebran el ritual que ellos mismos presiden, continuando con la asistencia del público y lo acontecido en el evento: música, bebida, profanación de elementos religiosos.

En cuanto a la temporalización, se puede observar que hay algunas referencias anteriores a lo acontecido en la celebración, la cual se tomará como el punto cero. Es importante mencionar que las figuras del sol y la luna aztecas que aparecen en el mural son un recuerdo

del origen indígena de la población, mientras que la presencia de la barca con personas a bordo es la referencia a los antiguos españoles que dejaron su patria para llevar a América el culto al diablo.

4.2.2.2 Semántica discursiva

En la semántica discursiva, los actores, tiempos y espacios siguen un mecanismo de figurativización en el que cada actor, tiempo y espacio adquiere figuras concretas, así como de tematización en la que es posible reunir a las figuras bajo un determinado tema.

4.2.2.2.1 Tematización

Lo temático se caracteriza por su aspecto conceptual, “debe ser concebido sin ninguna ligazón con el universo del mundo natural: se trata de contenido, de significados, que no tienen un elemento correspondiente con el referente.” (Magda Díaz y Morales 157).

Para A. J. Greimas la tematización es un procedimiento de conversión semántica, el cual permite “diversas formulaciones de manera siempre abstracta de un mismo valor” (405).

Ejemplifica con el valor de libertad, el cual puede tematizarse – según lo procesos de espacialización y temporalización de la sintaxis discursiva – ya sea como un estado ulterior, como un embarque hacia los mares lejanos, como una evasión temporal o con figuras de la infancia.

De acuerdo con lo analizado, el mural de la casa del diablo presenta tres temáticas a lo largo de la superficie construida, las primeras son: satanismo y cristianismo, ya que cuenta con imágenes religiosas a lo largo y ancho del mural, así como la presencia de dos simios sacerdotes con rostro burlón, realizando un ritual profano.

La otra temática es la histórica, ésta se puede notar con las imágenes del sol y la luna con rostros sonrientes, los cuales hablan por sí mismos de la historia y el origen indígena de la población. Un fragmento más de historia, lo representa nuevamente la barca con hombres a bordo, la cual habla de los españoles que se embarcaron a América y dejaron su patria.

4.2.2.2 Figurativización

Para Joseph Courtés, lo figurativo es todo lo que tiene significado, desde una lengua natural hasta un sistema de representación, visual por ejemplo, al cual le corresponde un elemento en el plano significante del mundo natural.

Reflexiona que será considerado como figurativo todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, en pocas palabras “todo lo que dependa de la percepción del mundo exterior” (Joseph Courtés 238)

Debido a que lo figurativo es todo lo relacionado con alguno de los sentidos y, más aún, todo lo significado en un sistema de representación visual como el mural de la casa del diablo, Greimas comenta que la semejanza que tiene la superficie analizada con el mundo natural depende del nivel de abstracción de determinada escuela o pintor y en este análisis

son los constructores y albañiles contratados para hacer el programa figurativo del mural en cuestión.

Además, menciona que reconocer la figurativización, en una superficie plana construida, depende de cada cultura y su visión del mundo. Al reconocer la época en que este mural fue construido se puede observar la tendencia barroca, así como de arte popular. Mientras que, el estilo de las figuras que decoran la superficie es sumamente rústico y poco apegadas al mundo real, comprensibles sólo para aquel que reconozca la temática cristiana.

4.3 El mural de la casa del diablo en relato

De acuerdo al análisis semiótico del mural de la casa del diablo y todos sus componentes narrativos y discursivos es posible realizar un relato a partir de los principales procesos realizados. El resultado es el siguiente:

“Dentro de un templo escondido, mandado a construir por un hombre letrado, unos hombres-monos vestidos de sacerdotes hacen un ritual dedicado al demonio, quien necesita más adeptos que se unan a él.

Los seguidores del diablo llegan al templo, hay gente de diferentes clases sociales, desde campesinos y comerciantes, hasta criollos lujosamente vestidos que participarán en todos los festejos dedicados a este ser.

Los monos-humanos tienen a su alcance objetos sagrados para la religión cristiana y se burlan de ellos. El trompetero y el pulquero serán los

encargados de suministrar la música y las bebidas embriagantes para hacer una celebración amena para los asistentes.

En la ceremonia se recuerda a los primeros pobladores de España, que llegaron en barcos y trajeron con ellos el culto al demonio, y a los antiguos moradores del pueblo, quienes veneraban al sol y la luna, dioses cuyos templos fueron reemplazados por aquellos de la religión cristiana.

El ritual finaliza cuando los monos con su pene erecto, frente a una mesa y un trasto con fuego, cumplen invocando y sirviendo al diablo.

Todos se retiran al lograr el objetivo de burlarse del cristianismo, sus seguidores y sus símbolos y a la vez reuniéndose secretamente en un ambiente reprobable para la religión cristiana”.

El recorrido generativo, modelo propuesto por A. J. Greimas, sirvió para analizar el sentido y significación del mural de la casa del diablo en San Luis Tehuiloyocan, desde sus estructuras más abstractas a las más concretas. A pesar de que el mural es un objeto planario construido, se reconoce como productor de sentido y fue posible explicarlo mediante el proceso semiótico.

Se analizaron los aspectos más simples y elementales del sentido mismo, a través del cuadro semiótico, estructura que mediante la oposición de términos originó la significación fundamental del mural y la cual arrojó pares opuestos con posibilidades de sentido, desde "mal y bien", hasta "celebración y recogimiento", entre otros.

En cuanto al nivel concreto o superficial fue posible realizar el programa narrativo de los sujetos y objetos que habitan el mural y conocer la serie de transformaciones por las que pasan. Mientras que, en las estructuras discursivas se conoció el tiempo, espacio, temática y figurativización del mural.

Posteriormente, fue posible transformar el objeto planario en un relato escrito gracias a las herramientas que sirvieron para analizar el mural, pues a partir de su deconstrucción, se logró conocer los elementos básicos de la narrativa de cualquier texto para elaborar el relato.

CONCLUSIONES

Desde mi visita a la construcción me llamó mucho la atención el mural por su estructura, las imágenes y su configuración, al escuchar que los habitantes de la población le nombraban “la casa del diablo” eso motivó mi interés por conocer la historia y el significado de ese mural.

Precisamente, en mi búsqueda hemerográfica localicé dos estudios realizados por los reconocidos investigadores José Antonio Terán Bonilla y José Pascual Buxó, quienes, desde diferentes perspectivas, realizaron una detallada descripción interpretativa de este mural, a partir de ello decidí emprender un estudio con apoyo de una disciplina que aportara una revaloración simbólica, a través del sentido y significación que derivan del análisis semiótico del mural de la casa del diablo partiendo de los procesos semióticos brindados por A. J. Greimas. Sin duda, puedo afirmar que este propósito se logró y con ello aportó un trabajo que revalora su creación simbólica, histórica y, por qué no, artística.

En este recorrido de cuatro capítulos se conoció el contexto histórico de creación del mural, así como la situación actual de la comunidad que lo alberga, posteriormente se realizó una descripción y segmentación del mismo para conocer el sentido que envuelve a las imágenes que lo conforman.

Admiración es lo que produce el mural en el espectador que cruza el portón de madera para acceder al patio de la casa del diablo y se detiene a observar las pequeñas piedras que forman las figuras que abarcan la fachada interior en su totalidad y reconocer la mayoría de ellas. Para este trabajo, la semiótica brindó los elementos teóricos y metodológicos que permitieron abordar, desde diversos niveles, el sentido que produce en el espectador el mural.

Una vez que se aplica el análisis con el recorrido generativo, propuesto por A. J. Greimas, y dejando a un lado las interpretaciones iconográficas que le han valido el sobrenombre a la construcción, se llega a la conclusión de que el sentido básico del mural es el de representar una celebración clandestina, podría tratarse de una misa en el sentido de ofrenda, ya que en ella hay música, bebidas embriagantes, alimentos, invitados y dos seres antropomorfos, en este caso los monos como los oradores o guías que dirigen el acto.

El posible autor del mural, cuya inscripción aparece al lado derecho del marco de la puerta, es un imitador de la naturaleza y su labor tiene sentido al momento en que un eventual espectador reconoce las figuras y las identifica, dotándolo así de un sentido.

¿Qué trata de comunicar el autor con el mural? Desde mi perspectiva y a partir del análisis, esta pregunta obtiene una respuesta al mirar el rostro de las figuras principales de la obra, así se desprende, el sentido más profundo, que se trata de una irreverencia, ésta se nota en las amplias sonrisas con lenguas de fuera y en el pene erecto que muestran los monos a los asistentes a la celebración.

Entonces, ¿por qué se hizo el mural? Mi interpretación es que se realizó para burlarse de los sacerdotes de la religión católica y de algunos elementos que esta venera, sobre todo en una región históricamente seguidora de esta práctica religiosa, por eso también aparecen representados como público varias personas, desde comerciantes hasta personajes de altas jerarquías.

Con esto no se hace referencia a que el mural sea precisamente un espacio para la reunión de seguidores del diablo, eso no sería posible afirmarlo con precisión, menos con un estudio semiótico como el de este trabajo.

Al basarse en el contexto histórico en el que se hizo el mural, recordamos que la sociedad de la Nueva España era compleja y aunque predominaba la religión católica, también había espacio para la tradición mágico-religiosa en la que se realizaban prácticas que no eran bien vistas por la Inquisición, de ahí que, el propietario de la casa mandara a decorar ese muro como una sátira de las costumbres de la región.

Entonces, la semiótica sirvió en este caso para buscar el sentido del mural de la casa del diablo y los procesos comenzaron en la segmentación de la representación para desarrollar su descripción, la elaboración capa por capa de su significado, la realización de su programa narrativo, identificando los actantes que se involucran en la obra y la propuesta de interpretar el mural como relato.

Debido a que la población de San Luis Tehuiloyocan en su mayoría profesa la religión católica y vive las fiestas litúrgicas con fervor, los habitantes no están de acuerdo en que uno de los puntos más relevantes de su localidad sea conocido como “la casa del diablo”.

Por esta razón, después de 20 años de abandono, gracias a las gestiones de la licenciada Refugio Gallegos, el recinto actualmente recibe el nombre oficial de Amoxcalli, cuya traducción del náhuatl es “la casa de los libros” y funciona como biblioteca pública y casa de cultura de la comunidad.

Esta investigación resultó una experiencia enriquecedora que pretendo sea un aporte para el estudio de este mural muy poco conocido.

BIBLIOGRAFÍA

Alberro, Solange. *Inquisición y sociedad en México, 1571 - 1700*. Fondo de Cultura Económica, 1988

Baudot, George. *Tratado de hechicerías y sortilegios de fray Andrés de Olmos*. Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México, 1979

Bertrand, Dennis, ed. *Sentido y significación: análisis semiótico de los conjuntos significantes*. Premia Editora, 1987

Beuchot, Mauricio. *La semiótica: teorías del signo y el lenguaje en la Historia*. Fondo de Cultura Económica, 2004

Burke, Marcus B. *Arte novohispano*. Grupo Azabache, 1992

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 2000

Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Gredos, 1997

Deneb, León. *Diccionario de símbolos*. Biblioteca nueva, 2001

De la Maza, Francisco. "Panorama del arte colonial de México." *Cuarenta siglos de arte mexicano*. Editorial Herrero, 1981

Gordon, Samuel. *Poéticas mexicanas del siglo XX*. Eón, 2004

Greimas, Algirdas J. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, 1990

Hernández, Gabriel. *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. Siglo XXI, 1994

Lozano, José M. *Historia del arte*. Compañía Editorial Continental, 1976

Muñoz, Ricardo. *Diccionario enciclopédico de la gastronomía mexicana*. Larousse ediciones, 2012

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2001

Terán, José A. *La guarida del diablo: lectura iconográfica de la misteriosa casa de Tehuiloyocan, Puebla*. El Errante Editor, 2013

Vila, Samuel. *Historia de la inquisición y la reforma en España*. Clie, 1977

Artículos de libros

Pavel, Thomas G. “Modelos generativos en lingüística y semiótica”. Sentido y significación: análisis semiótico de los conjuntos significantes de Dennis Bertrand, ed. Premia Editora, 1980: 146

Rastier, Francois. “La evolución del concepto de isotopía”. Sentido y significación”: análisis semiótico de los conjuntos significantes de Dennis Bertrand, ed. Premia Editora, 1984: 45

Artículos de revistas

Broden, Thomas F. “Ensayo conmemorativo A.J. Greimas 1917 -1992”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 10 (1994): 151-194.

Buxó, José P. “San Luis Tehuiloyocan: la morada del diablo”. *Revista UNAM*, 504 (1993): 59-69.

Díaz y Morales, Magda. "Descripciones", de Juan García Ponce: el arte y el erotismo en la tarde de otro escritor. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 28 (2003): 149-175.

González, Luis. "El siglo mágico". *Historia mexicana, El Colegio de México*, 2 (1952): 66-86.

Terán, José A. "Templo cristiano vs "templo" al demonio en Nueva España. *Entre Cielos e Infiernos Memoria del V Encuentro Internacional Sobre Barroco*, 5 (2010) 305-316.

Terán, José A. "La extraña casa de San Luis Tehuiloyocan. Un caso de magia y religión". *Boletín del museo e instituto Camón Aznar*, 48 (1992) 329-352