

00225

16

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



**“CANTO Y LAMENTO DE ACÁMBARO PREHISPÁNICO:
Proyecto y realización de pintura mural en el Palacio Municipal de Acámbaro, Gto.”**

Tesis que para obtener el título de:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

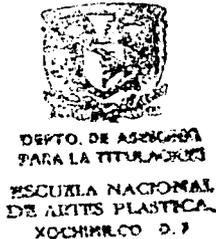
Presenta:

JORGE LÓPEZ MEDINA

Director de tesis:

MAESTRO AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA

MÉXICO, D.F. 2003



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recensional.

NOMBRE: Jorge López Medina

FECHA: 21 / VII / 2003

FIRMA: 

Dedico amorosamente este trabajo a mis hijos.

Jorge López Medina

INDICE.

	Pág.
Introducción.....	3
Capítulo I.	
El tema, la forma y los significados.	
I.1. ¿Ilustración didáctica o detonante emotivo-reflexivo?.....	7
I.2. El tema histórico.....	8
I.3. Del tema histórico al tema plástico.....	11
I.4. En busca de imágenes significativas.....	12
Capítulo II.	
Los valores culturales Indígenas.....	17
Capítulo III.	
Pintura mural y arquitectura.	
III.1. Determinantes arquitectónicas.....	21
III.1.1. Carácter público del edificio.....	21
III.1.2. Significación política.....	22
III.1.3. El espacio arquitectónico.....	23
Capítulo IV.	
El Humanismo en los murales de México. Algunos ejemplos....	26
Capítulo V.	
Acámbaro: Un proyecto específico.	
V.1. El contexto cultural.....	32
V.1.1. Situación política.....	35
V.1.2. Condiciones culturales y expectativas sociales.....	36
V.1.3. Necesidades artísticas locales.....	37
V.2. La función social del proyecto.....	38
V.2.1. El arte...¿para qué?. Una renovada pregunta.....	40
Capítulo VI.	
La producción.	
VI.1. De las ideas a lo concreto: los primeros problemas.....	43
VI.2. Lo técnico-formal: nuevas experiencias.....	45
VI.3. Los efectos en el público.....	48
Capítulo VII.	
Memoria del proceso.....	51
Conclusiones.....	55
Bibliografía.....	57

INTRODUCCION.

Me permito iniciar el presente texto aclarando que no constituye por sí mismo ni de manera aislada la tesis. Tampoco he pretendido elaborar un guión descriptivo que explique el contenido de las imágenes de mi obra mural o que sustituya su observación directa pues resultaría infructuoso buscar que las palabras suplanten a las imágenes. Menos aún pretendo subsanar teóricamente desaciertos que seguramente se pueden encontrar en dicha obra.

La intención de elaborar este escrito, más bien, responde al hecho de que antes, durante y posteriormente a la realización de mi mural "*Canto y lamento de Acámbaro prehispánico*" surgieron infinidad de ideas, problemas y sobre todo experiencias que consideré importante registrar en la letra. Al hacerlo de esta manera he intentado dar orden y coherencia a los múltiples sentidos que tomaron mis reflexiones durante las diferentes etapas del trabajo. Además de ello, considero que las experiencias prácticas derivadas de esta obra pueden ser en mayor medida fecundas en la búsqueda de nuevas creaciones si, como en este caso, *a posteriori*, me tomo el tiempo necesario para plasmar aquí mis reflexiones.

Por otro lado, el hecho de elaborar este escrito me permite reflexionar sobre algunos aspectos técnicos y formales de la obra que durante el proceso en que la ejecutaba no pude captar con la debida atención. Si bien durante su realización trataba continuamente de estar revisando los resultados de cada sesión de trabajo, hay aspectos que sólo son reconocidos hasta después de concluida totalmente la obra. Creo que esta es una oportunidad para rememorar las experiencias que se adquieren en los andamios al enfrentarse con la incertidumbre de no saber realmente con seguridad cuales van a ser los resultados de nuestro trabajo, con todo y el haber realizado con antelación un proyecto a escala.

Ahora bien, creo que es importante mencionar cuales fueron las razones que me motivaron para realizar esta obra y por qué precisamente en el Palacio Municipal de Acámbaro, Gto.

En el momento en que surgió la iniciativa para elaborar este mural coincidieron algunos hechos fundamentales que conformaron sus antecedentes. Por un lado, se habían incrementado notoriamente en mí las inquietudes políticas como reflejo de los acontecimientos de la misma índole que se estaban desarrollando en el ámbito nacional: el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el estado de Chiapas desde el primero de Enero de 1994; el posicionamiento importante que la izquierda estaba adquiriendo en México, sobre todo en la capital del país; el agotamiento y posterior derrumbe electoral del Partido Revolucionario Institucional en el estado de Guanajuato y, sobre todo, en el municipio de Acámbaro.

A raíz del triunfo del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en los comicios de 1994 para elegir autoridades municipales en esta localidad, se me presentó la oportunidad de participar directamente, como regidor, en el Ayuntamiento 1995-1997. Como artista visual encontré un medio para canalizar hacia mi comunidad el trabajo creativo a través de la realización de una obra pública, aceptando alegremente, como ha

dicho Benedetto Croce¹, "sin miedo y sin rubor las tareas a que me ha llamado la Providencia".

Ahora bien, creo que es importante mencionar cuales fueron las razones que me motivaron a realizar esta obra y por qué precisamente en el Palacio Municipal de Acámbaro, Gto. :

Durante mis estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) había tenido cierto acercamiento con la tradición muralista nacional, a través del taller de Pintura Mural del maestro Armando López Carmona y de las visitas a las obras pictóricas monumentales, sobre todo las que se encuentran en la ciudad de México y en la ex-capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo que corresponden a la época del Movimiento Muralista Mexicano.

En las desnudas paredes del Palacio Municipal de Acámbaro encontré la posibilidad de desarrollar un proyecto mural con el cual podría yo participar en el enriquecimiento cultural de mi comunidad, al mismo tiempo de iniciarme en la resolución de los problemas particulares que implica una obra monumental. Las características del espacio donde habría de realizarla (ubicación, dimensión, configuración arquitectónica) dejaba entrever un elevado potencial de nuevas experiencias profesionales; es decir, podría ahora sí llevar a la práctica lo que sólo en teoría y en ejercicios elementales había tenido ocasión de realizar en la ENAP.

Por otro lado, asumo la propuesta que ha hecho Michel Ragón acerca de que a las obras de arte hay que llevarlas a todos los ámbitos de la vida social, a todos los espacios que sea posible, pues quererlas mantener en museos, escuelas de arte y galerías es "...cerceñarlas de la vida, circunscribiéndolas a un gueto cultural"².

Una obra pública y monumental como habría de ser ésta conlleva implícita una marcada función social, puesto que su presencia en los patios del principal edificio público del municipio permitiría el ser vivenciada por un gran número de espectadores:

El carácter que tendría esta obra, el ser de propiedad pública, me sugirió la necesidad de trascender lo puramente decorativo y abordar el contenido y las formas plásticas de manera tal que causarían un doble efecto: el de la emoción estética y el de la reflexión. El primero de ellos aceptando que, aún sin ser comprendida, de una obra artística se espera sea un factor que desencadene reacciones emotivas; que sea sentida sin mayores explicaciones. Yo consideraría un valor agregado si lograra, además de ello, la reflexión sobre la temática (histórica, ecológica, política) que motivó esta creación.

Es importante también mencionar que difícilmente podría repetirse la oportunidad de contar con los apoyos materiales y humanos para realizar una obra de tal magnitud como los que en esta ocasión se me habrían de brindar por parte del gobierno municipal de Acámbaro. Fue determinante para ello el hecho de yo mismo haber formado parte del ayuntamiento. En otras condiciones quizá hubiera sido imposible siquiera imaginarme pintando en los muros del Palacio Municipal.

Por si fuera poco, este mural me permitiría vincularme profesionalmente con la comunidad de la cual formo parte, retomando e interpretando -plástica e ideológicamente- algunos de los elementos simbólicos que posee desde su antiquísimo origen; creando configuraciones en las que se mezclan la imaginación y datos históricos reales.

¹ Citado por Alfonso Reyes en "La máquina de pensar", p.142

² Ragon, Michel. "El arte ¿para qué?". P. 17.

En este trabajo he incluido, además de las experiencias que viví en las diferentes etapas que transcurrieron para poder ver concretado este mural, otras reflexiones igualmente importantes que describen las preocupaciones, los problemas –reales algunos, otros imaginarios- y, en fin, la manera como se dio la simbiosis entre el arte pictórico, la historia y cultura de mi comunidad y mi posición política. Todo ello igualmente importante puesto que las imágenes resultantes son fruto de la confluencia, en ocasiones conflictiva, de esos elementos.

Hay otro asunto que considero oportuno mencionar aquí, puesto que, aunque parezca ajeno al tema fundamental, ha sido sin duda también determinante sustancial del curso que tomó el proceso creativo de este mural. Me refiero a la idea acerca del papel que como artista visual debía yo asumir ante una realidad cultural y estética que, en el contexto de esta comunidad, adquiere características notablemente diferentes a las del centro del país, donde se localiza precisamente la institución en la que me he formado profesionalmente.

Entre el cúmulo de principios y valores relativos a las artes plásticas que proclaman las instituciones culturales y, sobre todo, en el público mismo de la gran urbe y las condiciones culturales de la provincia acamberense hay una diferencia abismal, sin que esto signifique un juicio discriminatorio en uno u otro sentido, como mas adelante habré de exponer.

Esta condición de disparidad cultural entre el centro (donde me formé en la plástica), y la periferia (a la que culturalmente pertenezco), me ha generado un conflicto que, aunque quizá subjetivo, ha estado presente en mi trabajo creativo y consideré que al exponerlo en esta oportunidad, habría finalmente de conciliar. Por un lado, la necesidad de que esta pintura mural fuera no sólo disfrutada estéticamente –muchos anuncios espectaculares son altamente estéticos -, sino también que fuera comprendido y apropiado cabalmente por el público de mi comunidad . Por otro lado, la justificada exigencia de plasmar una imagen en la que se alcanzaran valores plásticos actualizados a los ojos de los especialistas. El problema radica en que estas dos posiciones pueden realmente ser antagónicas. Ante una imagen que contenga, según el artista que la realizó o algún crítico de arte, elementos conceptuales revolucionarios y valiosos, puede ser que el ciudadano común o el público no especializado pase indiferente. Esta es una realidad cultural vigente en Acámbaro como en muchos otros lugares de México. Lo que más hubiera lamentado en el caso de este mural hubiera sido que le fuera ajeno a esta comunidad.

Es así como surgieron en mi mente múltiples interrogantes: ¿Tiene inexorablemente que seguir existiendo ese desfase entre los que conformamos el ámbito de las artes y las mayorías demográficas?. ¿Necesariamente tenemos que lanzarnos en la búsqueda de imágenes inéditas, novedosas, para deleite sólo de colegas y eruditos de las metrópolis?. Como bien se pregunta Michel Ragon, “¿Por qué lo nuevo a cualquier precio? ¿Es que el arte es una tienda de novedades?”³

Una respuesta afirmativa me parece que validaría la persistencia de un monólogo en el que quienes conformamos el sistema de las artes plásticas nos hablamos sólo a nosotros mismos, es decir los artistas pintando para los artistas o sólo haciéndolo para halagar a la crítica.

³ Ragon, Michel. Op.Cit. P. 120.

Además de ello, y en auxilio de mis argumentos, bien podemos confirmar la idea de que “no ha habido un progreso específicamente estético desde la Edad de Piedra al arte de nuestros días”, como propone Herbert Read⁴, cuando menos en lo que respecta a la “habilidad y destreza que se requieren para realizar las intenciones del artista”. Basta con observar la gran efectividad expresiva de muchas de las obras de nuestros antepasados prehistóricos que aún nos conmueven. Sin embargo sí ha habido evolución en lo que se refiere a la conciencia estética derivada del enriquecimiento de la conciencia acerca del mundo y del ser humano, pero los grados y sentidos de la evolución no han sido uniformes en todas las gentes y en todos los lugares. Creo que a cada época y –todavía más- a cada lugar corresponde un modo de sentimiento y de expresión.

Mi anhelo en este trabajo ha sido precisamente el que este mural corresponda con las necesidades artísticas de este lugar y de este tiempo y, lo más posible, también llevar un paso adelante mis propias limitaciones y las experiencias estéticas de mi comunidad.

Con el mural creo haber transmutado una parte de mis humanas preocupaciones y mis anhelos en pintura y con la elaboración de este texto, a su vez, espero ser capaz de transmutar la experiencia del pintar en ideas.

⁴ Read, Herbert. “Imagen e idea”. P. 15

Cap. I. El tema, la forma y los significados.

1.1. ¿Ilustración didáctica o detonante emotivo-reflexivo?

Los ejes en los que se desenvuelve mi discurso pictórico son básicamente una visión crítica de la historia oficial de este pueblo – que, como la gran parte de toda la historia oficial mexicana, ha sido escrita con una visión colonialista – y la revaloración de algunos elementos culturales prehispánicos. Uno de los retos que asumí en este proyecto, ante el enorme peso que concedí a su contenido temático y considerando el no contar yo con anteriores experiencias en pintura mural, fue el de evitar que las imágenes fueran meras representaciones ilustrativas y didácticas de la historia de Acámbaro. Mi preocupación fundamental era que los efectos que yo esperaba del público no fueran a ser consecuencia de una descripción llana de mis ideas, sino resultante de la plasticidad de las formas, de la transición y los contrastes tonales y cromáticos, de los ritmos y de la estructura compositiva.

En algunos de los capítulos subsiguientes explico bajo que condiciones culturales de mi entorno social realice esta obra, pero es importante que mencione aquí que la mayoría de las personas que se interesaron en el desarrollo de mi trabajo tenían como expectativa el que este mural mostrara “fidedignamente” los rasgos históricos y culturales de Acámbaro: sus pobladores originales tal y como nos los han mostrado en los libros e ilustraciones de los museos, con los atuendos, actitudes y objetos que realmente tuvieron en cada época. En pocas palabras, creo que había la creencia generalizada de que este mural debería “reconstruir” la historia sin la menor desviación de los hechos reales.

Es comprensible tal actitud si analizamos los esquemas con los que se ha enseñado historia a través de muchas generaciones y la creencia de que la función del arte es copiar aspectos de la realidad concreta, negando el derecho de existencia a la imaginación creadora. Esta realidad quizá sea asunto superado en otros contextos sociales, en otras ciudades; pero en Acámbaro permanece vigente ese gusto preferente por la mimesis fotográfica en la pintura.

En este mural me he basado en un tema histórico, pero no para reproducir miméticamente imágenes de episodios históricos preexistentes en textos o en las creencias colectivas, sino elaborando una imagen específicamente plástica que efectivamente nos remita a ese tema, pero especulando con sus componentes, discriminando datos y exaltando y actualizando valores humanistas. Así he buscado acceder a una verdadera experiencia estética que trascienda hacia los niveles reflexivos donde se enriquece la conciencia.

Los efectos estéticos que el público percibe frente a una obra son más intensos si ésta le causa cierto grado de incertidumbre, de duda e inquietud por no ser las imágenes tan explícitas. Aunque desde luego hay un límite que una vez rebasado nos puede conducir al efecto contrario, que sería en este caso la indiferencia o, en el mejor de los casos, el gusto o el disgusto, pero aislado de la reflexión.

En la época del Movimiento Muralista Mexicano, inmediatamente posterior a las luchas revolucionarias, la visión del arte era eminentemente didáctica. Aunque en su momento David Alfaro Siqueiros hizo una afirmación categórica, fruto de la realidad cultural de la época en que vivió y su posición acerca de lo que para él representa la pintura monumental pública (“...es imposible imaginarse una obra mural sin lenguaje

pedagógico-social".⁵), ya ha habido otras manifestaciones más recientes, otras obras y otras teorías que han logrado trascender esa visión acerca de la función y las posibilidades de la pintura mural.

Debo referirme a una obra en particular que me causó gran impacto y que se aleja de lo que había conocido yo antes acerca de las posibilidades plásticas de una obra monumental. Me refiero al mural que el artista Francisco Moreno Capdevila pintó en 1964 en el Museo de la ciudad de México, cuyo tema es la destrucción de Tenochtitlán (Figs. 63 y 64). Según un análisis realizado por Antonio Rodríguez, aunque ese episodio de la conquista ya había sido representado muchas veces por otros pintores, es con Capdevila cuando "...en vez de ceñirse exclusivamente al pasado, se presentó, pues: en lo temático como presagio de apocalípticas catástrofes, y en el dominio del lenguaje plástico, como adopción de nuevas formas." Esta obra constituyó una "ruptura innovadora"⁶, pues no fue, como lo habían sido sus predecesoras, un medio para mostrar descriptivamente un hecho histórico, es decir, se negó a asumir una función didáctica ya desde entonces anacrónica en el arte.

La potencia expresiva se logra cuando se conjunta la claridad en el manejo de los elementos plásticos y en las ideas rectoras de una imagen unitaria. Ese fue uno de los objetivos que me marque al abordar el proyecto de este mural.

1.2. El tema histórico

*Les cuesta reconocerlo
Pero a los que están con vida
Ya nunca se les olvida
Nuestro pasado es eterno.
Aunque hay quién no quiera verlo.
¡Ay gachupin tan ingrato!
Si dicen de Guanajuato
Que nació con Acámbaro
Se engendró con Chupicuaro
Una nación. hacía rato.*

Rodrigo Ibarra

El 19 de Septiembre de cada año se realizan en Acámbaro actos conmemorativos para "recordar" la fundación de este pueblo, sucedida, según nos han asegurado los cronistas de la ciudad, en el año de 1526. El "acta oficial de fundación" así lo indica. Incluso se encuentra registrado en ella el nombre del "fundador": Don Luis de Nicolás Montañez.

Estas conmemoraciones anuales no hacen sino recordarnos los pesados lastres arraigados en esta cultura que se mantiene en una posición colonialista y que pacientemente, generación tras generación, ha borrado de nuestra conciencia el sabernos poseedores de una herencia cultural que en estas tierras se remonta desde tiempos inmemorables.

⁵ Siqueiros Alfaro, David. *Cómo se pinta un mural*. P.32.

⁶ Rodríguez, Antonio. "El hombre, la ciudad y la luz en la obra de Capdevila" en "Capdevilla. Visión Múltiple". Catálogo de la Exposición Homenaje en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. P. 11. Mayo de 1987.

Según estudios realizados por especialistas en arqueología, existen vestigios de que se fueron asentando en esta región comunidades humanas desde hace aproximadamente 2,400 años, en el periodo denominado Preclásico. Hasta ese lejano pasado tenemos que referirnos para tratar de ubicar en el tiempo el origen de Chupicuaro, nombre de un pueblo y una cultura con características originales propias. Si bien perteneció a la región del occidente de Mesoamérica, sus influencias culturales se propagaron a muchos estados del altiplano central, el norte de México y el suroeste de los Estados Unidos de Norteamérica. Algunos autores opinan que la cultura Chupicuaro en el Occidente y el Norte de México, tiene la misma importancia que la Olmeca en el resto de Mesoamérica.⁷

Estas tierras fueron campo fértil para el desarrollo sucesivo de varias culturas precortesianas:

CULTURA	PERIODO	AÑO(S)
Chupicuaro	Preclásico Superior	800 a.C. al 200 d.C.
Los Morales	Preclásico Superior	400 a.C. al 250 d.C.
Teotihuacana	Horizonte Clásico	200 d.C. al 900 d.C.
Tolteca	Post-clásico Temprano	900 d.C. al 1200 d.C.
Purépecha (Tarasca)	Post-clásico Tardío	1200 d.C. al 1525 d.C. ⁸

Además de los Purépechas, en la zona que hoy ocupa el municipio de Acámbaro vivían al mismo tiempo también los Otomíes y los Chichimecas.

Desde el primer asentamiento humano se inició aquí un proceso de desarrollo cultural con rasgos muy particulares, propiciando que a la llegada de los primeros colonizadores españoles, en Acámbaro como en toda Mesoamérica, ya había una bien conformada civilización con un importante desarrollo científico, agrícola, técnico e ideológico⁹. De ahí que en principio sea necesario poner en tela de juicio la validez de pretender asignar una fecha circunstancial, como lo fue el 19 de Septiembre de 1526, para señalar la fundación de Acámbaro.

Es importante plantear los anteriores datos porque me servirán como referencia para explicar las motivaciones históricas que dieron lugar a la creación de esta pintura mural.

Para traducir esas ideas al lenguaje y fines de la plástica, tuve como primer reto evitar, en la medida de lo posible, plasmar en la obra particularidades anecdóticas e ilustrativas. Si bien aparecen algunos elementos que son tradicionalmente considerados como simbólicos en la identidad de este pueblo (como el maguey, las figurillas prehispánicas de barro, el convento franciscano, etc.), intente ponerlos al servicio de los ejes temáticos que bullían en mi mente. Para ello borre de las imágenes datos que permitieran ubicar con precisión cada objeto o figura como perteneciente a una particular cultura o momento histórico: conviven en un mismo espacio pictórico figuras que lo

⁷ Información obtenida a partir de unas hojas informativas elaboradas por el Museo "Fray Bernardo Padilla" de Nvo. Chupicuaro, Gto.

⁸ Argüeta Saucedo, Gerardo. "Acámbaro a través de los siglos". p.18.

⁹ Bonfil Batalla, Guillermo. "Pensar nuestra cultura". p. 24

mismo pueden pertenecer a la cultura Chupicuaro que a la Purepecha, por ejemplo. También omití el empleo de vestimentas, trajes típicos y otros rasgos etnográficos.

Como la historia de Acámbaro es tan sólo un elemento de un proceso mucho más amplio como lo es el desarrollo de la civilización mesoamericana —historia que, por cierto en su capítulo indígena no ha dejado de escribirse¹⁰—, no sólo conviven en este mural elementos locales, sino también pertenecientes a otras zonas, como los mayas de Chiapas, recreados a partir de imágenes obtenidas recientemente.

A continuación puntualizo algunas ideas acerca de la historia de Acámbaro, no sin antes aceptar que pudieran encontrarse en ellas errores y omisiones. Sin embargo, en descarga de mi probable culpa, teóricos de la historia, como W. Worringer, desde hace muchos años, ya han expuesto, según nos comenta Justino Fernández, la idea de... *"...la imposibilidad de la exacta y completa reconstrucción de la historia y de que por mucho que nos esforcemos, no se trata tanto de los supuestos del pasado, como de los propios, la única forma de ser objetivo"*¹¹.

Pues bien, a continuación expongo los ejes temáticos referentes a la historia que motivaron mi trabajo con este mural. Nacieron como fruto de la confluencia de lecturas, tradiciones orales, impresiones ante obras de nuestros antepasados y, sobre todo, de mi preocupación de darle al pasado nuevos significados que den sentido a nuestra cultura.

-Acámbaro, como todos los pueblos prehispánicos, nació sincrónicamente junto con la agricultura, destacando, como en toda mesoamérica, el cultivo del maíz. Junto a sus raíces, las raíces de nuestra cultura se amarraron en las fértiles tierras de esta parte del bajo mexicano.

Además de que fue y sigue siendo uno de nuestros principales alimentos, a esa semilla se le ha dado una connotación mítica que se pierde en la oscuridad de nuestro más remoto pasado. Quizá por ello en la cosmovisión indígena se le identifica simbólicamente con la esencia del hombre.

- El trabajo es un elemento fundamental para la gradual configuración material y espiritual de nuestra cultura. Es a través de él como el hombre se conoce a sí mismo y dialoga luego con la naturaleza. No significa entonces castigo o penitencia por una culpa original, como en otras tradiciones., sino el reconocimiento y ejercicio de la capacidad creadora en y para la colectividad. Las manos vienen a ser los canales para que esa toma de conciencia se concrete. A las huellas de los pies las borra el tiempo o el paso de otros pies extraños; pero las huellas que las manos han dejado perduran como herencia de valor humano incalculable para esta generación y las siguientes.

-Las fiestas, ceremonias y rituales completan el círculo vital de la existencia indígena. Es mediante esos cíclicos eventos como la comunidad expresa su asombro, respeto, gratitudes,

¹⁰ Para demostrarlo, la existencia viva de más de 8 millones de indígenas en el país, incluyendo los pueblos purépechas de la región circunvecina de Acámbaro; la permanencia activa de elementos culturales —sobre todo populares— que tienen origen milenario, como por ejemplo el propio nombre de Acámbaro y otros de orden festivo y alimenticio; el resurgimiento de luchas de resistencia indígena, como la del EZLN en el estado de Chiapas; etc

¹¹ Fernández, Justino. "Estética del arte mexicano". P. 111.

alegrías, temores y anhelos hacia fuerzas y entidades que se intuyen divinas: la tierra, el agua, el fuego, el viento, la fertilidad, la vida y la muerte.

— El círculo se rompe e inician los intentos invasores de hacer “borrón y cuenta nueva”, de empezar una nueva historia, pero con tabula rasa.

Que vinieron a detener la barbarie y a civilizarnos, han dicho algunos. Se habla también del encuentro y fusión de dos culturas. Se da por un hecho finiquitado sobre el que no vale la pena cuestionar. Sin embargo el saqueo, la explotación y el olvido forzado de gran parte de las tradiciones y conocimientos milenarios nos siguen reclamando que la “fusión”, cuando es sustancialmente desequilibrada y desigual, nos es tal, sino más bien aplastamiento. Así de contundente es la *visión de los vencidos*.¹²

Los vestigios materiales de las culturas prehispánicas de esta región de México están constituidos sobre todo por piezas de cerámica que ahora consideramos como artísticas. Esas figuras han sido el principal material mediante el cual podemos intentar comprender a nuestros antepasados. Nuestra condición cultural actual, “occidentalizada”, como suele llamársele, limita en gran medida esa comprensión. Sin embargo, a pesar de que domina el sentimiento de misterio al colocarnos frente a esas figuras, estas me sirvieron de acicate creativo. Si ese fue uno de los motores que alentó la producción del mural, mi anhelo fue, por un lado, tratar de —como dice Justino Fernández— “...comprender a otros hombres a través de sus expresiones en el arte”¹³, y, por el otro, transmitir a mi comunidad las emociones y las reflexiones que me embargaron con ese acercamiento.

1.3. Del tema histórico al tema plástico.

La parte temática fue un elemento muy importante para la creación de esta obra. El tema fue el detonante y el primer impulso creativo. Ciertamente, como afirmó Diego Rivera, “...no hay razón para espantarse porque el tema sea esencial. Por el contrario, precisamente porque el tema es admitido como una necesidad, el artista es absolutamente libre de crear una perfecta forma plástica de arte. El tema es al pintor como los rieles a la locomotora, no puede pasarse sin él...”¹⁴

Sin embargo, para llevar al terreno pictórico aquellas ideas que conformaron la motivación temática de esta obra, había que dar un paso fundamental: traducirlas al lenguaje plástico-significativo particular de la pintura mural.

Tal lenguaje necesariamente se constituye con elementos formales y por conceptos específicos de la pintura como por ejemplo el color y el tono, el relieve, la atmósfera, el ritmo, etc.

El hecho de estar construyendo una obra que yo anhelaba fuera de interés general para la comunidad también me colocó ante la presión de algunas expectativas no muy alentadoras para la experimentación formal. Me refiero a que buena parte del público esperaban encontrarse con imágenes acordes con el estilo realista ilustrativo y descriptivo al que estaban acostumbrados; esperaban que esta obra mostrara y enseñara la historia de

¹² La UNAM ha editado el texto “Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista” en el que Miguel León Portilla y Ángel Ma. Garibay han recopilado e interpretado los testimonios que dan cuenta de la tragedia ocasionada por la barbarie de la conquista española sobre los pueblos indígenas.

¹³ Fernández Justino. Op. Cit. P. 111

¹⁴ Rivera, Diego, citado por Rodríguez Prampolini, Ida. “El arte contemporáneo” P. 109

este pueblo a propios y extraños; esperaban que con este mural se llegaría a aprender más sobre las particularidades de nuestros antepasados: su vestuario, sus costumbres, etc. En fin, escenas y lugares comunes muy de acuerdo con los textos de historia y los folletos turísticos.

Aunque no logré despegarme tanto como yo deseaba de esas expectativas, al menos intenté concentrar mi esfuerzo en trascender lo anecdótico y poner mi interés principalmente en la reafirmación de experiencias plásticas y la exploración -cautelosa, ciertamente- de algunos fenómenos de la pintura, en general, y de la pintura mural en particular. Para ello consideré a las figuras (cuerpos, objetos y paisaje) como elementos dinámicos interrelacionados en la composición total. Si bien cada uno de ellos mantiene sus rasgos representativos, quedan subordinados al convertirse en factores para que se genere movimiento, contraste tonal, espacio y relieve, que son los principales ejes conceptuales de mi trabajo en este mural.

I.4. En busca de imágenes significativas.

*La anulción de la voluntad de significar
hace del artista un ser insignificante.
Octavio Paz¹⁵*

En varias partes de este trabajo, sobre todo en el capítulo VI.1. he manifestado el importante peso que en las premisas de este esfuerzo creativo tuvo la intención de expresar a través del mural mis ideas acerca de la realidad histórica y cultural de Acámbaro. Ese deseo de expresión implicó necesariamente la intención de comunicar, manifestar o compartir algo con los demás. La intención comunicativa está presente en mi obra y el medio para expresar mis ideas es el lenguaje de las formas plásticas. Es por ello que he considerado importante reflexionar también mis experiencias desde la perspectiva de la semiología.

Este análisis se hace aún más necesario cuando los artistas visuales sentimos en nuestra espalda el peso de una herencia casi normativa que nos impone como uno de los valores más altos de la producción plástica actual una presunta libertad de crear sin las ataduras de códigos convencionales, representativos o alegóricos, componentes todos ellos de algún modo de la comunicación humana.

Me pregunto en qué medida, además, los artistas hemos dejado de comprometernos socialmente con nuestro trabajo. No sólo se han abandonado los referentes objetivos al plantear la problemática de la plástica, sino que además el artista mismo se ha olvidado de que forma parte de una realidad sociocultural con la cual tiene una responsabilidad.

Desde la introducción mencioné que este escrito fue elaborado posteriormente a la realización de la obra mural "*Canto y lamento de Acámbaro Prehispánico*". Por ello puedo mencionar aquí que más de alguna vez sentí cierto grado de inseguridad e insatisfacción por los resultados alcanzados en los muros. Esos sentimientos fueron fruto de la tensión que se daba en mi interior entre asumir esa supuesta libertad y mi propia condición histórica y cultural.

Fue mediante mi acercamiento con la semiología, por un lado, y con la lectura de algunos análisis sobre el movimiento muralista mexicano, por el otro, como puede al menos poner en tela de juicio la posibilidad de una libertad absoluta del artista.

¹⁵ Paz, Octavio. "Los privilegios de la vista II". P. 336.

Con enorme sorpresa e inquietud me he encontrado con algunos datos reveladores que ameritan una investigación más a fondo, pero que de entrada, desenmascaran una realidad oculta para muchos: aquellos movimientos artísticos que rompieron con compromisos y obligaciones sociales de toda índole, que despreciaron al público y se desentendieron de todo interés de participación en la problemática colectiva, no siempre surgieron de manera tan autónoma e independiente como se pregonó. No todas las propuestas plásticas fueron fruto de una investigación y experimentación basada en elementos artísticos, sino que también, como lo documenta Esther Cimet, fueron consecuencia de una bien armada..

"...estrategia de penetración ideológica nitidamente trazada por ciertas instituciones culturales de los Estados Unidos de Norteamérica. Estas ligadas estrechamente con los aparatos políticos y agencias de espionaje de la sede imperialista..."¹⁶

Mediante esa estrategia los representantes institucionales de los grupos hegemónicos han establecido contactos con los intelectuales más prominentes de los países periféricos y los han utilizado para sus fines propagandísticos, presentando una imagen de Estados Unidos como sociedad "verdaderamente libre". Además de ello...

"Concentran sus esfuerzos en atraerlos (a los intelectuales, artistas incluidos) por medio de becas, premios, y la perspectiva de alcanzar un prestigio internacional, favorecen la pintura abstracta, y contribuyen al desarraigo social de los artistas y al desprecio por su realidad `subdesarrollada` en la que no les es dable `realizarse`..."¹⁷

Es así como "libertad", "independencia", "pureza" se convierten en anhelos en el fondo lo bastante relativos como para decir que se han alcanzado, aun después de que se ha logrado enviar al limbo del olvido a los movimientos artísticos ligados con las causas sociales. En ese sentido sólo se han intercambiado unas cadenas por otras.

Podemos aceptar incluso que el interés puramente estético surge y se acrecienta sólo cuando el objeto percibido despliega ante el sujeto, como dice Adolfo Sánchez Vázquez, "toda su fuerza sensible, a la que es inherente -por su forma- un significado."¹⁸

Las obras de arte representan algo que está más allá de lo que las apariencias muestran. "El hombre vive en un universo simbólico del cual el lenguaje, el mito, el arte, la religión forman parte"¹⁹ y, como Pierre Giraud nos propone, "...al menos comencemos por saber que vivimos entre los signos y a darnos cuenta de su naturaleza y de su poder. Esta conciencia semiológica podrá convertirse, en el futuro, en la principal garantía de nuestra libertad".²⁰

Los problemas de la pintura mural no son solo de índole formal, es decir, no sólo hay que analizarlos desde un punto de vista ligado a conceptos estrictamente formales. Tampoco son exclusivos los problemas técnicos. Me refiero específicamente a la pintura mural que ocupa un espacio público, que ha de ser contemplada por gran numero de personas y que es financiada con recursos también públicos.

¹⁶ Cimet, Esther. "El movimiento muralista mexicano: ideología y producción". P. 86

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Sánchez Vázquez, Adolfo. "Invitación a la estética". P. 137.

¹⁹ Cassirer, Ernst, citado por Dorfles Gillo en "El devenir de las artes". P. 32.

²⁰ Guiraud, Pierre. "La semiología". P.133

Creo que podemos estar de acuerdo en un hecho fundamental: entre otras posibilidades, la función del arte es comunicativa. En el momento en que emprendemos la elaboración de una obra plástica, consciente o inconscientemente le estamos dando de antemano a ese objeto-imagen una función comunicativa, aunque en ella concurren características sustancialmente diferentes a otros tipos de comunicación, como la verbal.

En mi caso particular, al elaborar el diseño y, sobre todo, en los trabajos ya sobre los muros del palacio municipal de Acámbaro, estaba presente en mi interior una emotividad que, sumada a los aspectos del tema y de la composición formal, realmente generó un enlace comunicativo con el público. Para comprobarlo bastaba observar la mirada atenta y curiosa de cualquiera de los espectadores. Cuando estaba yo trabajando en los andamios, más de una ocasión se acercaron a cuestionarme sobre lo que estaba yo haciendo. Abundó la pregunta sobre el significado de aquellas imágenes y se me pedía una explicación sobre las razones por las cuales las estaba realizando de aquella manera. Aquellas imágenes, desde su etapa formativa, resultaron entonces ser verdaderos signos de un mensaje, más o menos claro según el caso, que ameritaron la atención y la inquietud del público. Importaban entonces responderme sobre todo a mi mismo a tres cuestiones fundamentales: lo que pinto, la manera o modo como lo pinto y las razones por las cuales lo pinto.

He intentado analizar con un poco más de profundidad este fenómeno recurriendo al estudio de algunos conceptos que conforman el esquema clásico de la teoría de la comunicación que he descrito más arriba. Pero antes de continuar por ese camino quisiera por unos momentos evitar referirme a las particularidades de mi obra y analizar más bien en su conjunto a las artes plásticas.

A diferencia de las ciencias y otros lenguajes lógicos, donde la comunicación tiene primordialmente una función referencial, con el consecuente dominio de la objetividad y la certeza con respecto al objeto, en las artes tiene, sobre todo, una función estético-emotiva.

En este último tipo de comunicación destaca la actitud que como artistas asumimos frente al objeto de referencia: lo calificamos y expresamos las reacciones que sentimos frente a él. El mensaje cobra un mayor grado de autonomía y se intenta que el referente sea el propio mensaje.

Sin embargo en las artes la función estético-emotiva no se presenta sola, sino que además puede también encontrarse combinada con otras funciones, como la connotativa o conminativa, con la que se espera obtener una respuesta por parte del receptor; o con la función fática, donde el fin es mantener o detener la comunicación, cuyo contenido tiene menos importancia que la adhesión o comunión de la colectividad frente al acontecimiento artístico.²¹

Según la corriente o estilo de que se trate, el artista codifica su obra-mensaje de tal manera que sea más o menos explícito con respecto al referente. Los códigos artísticos tienen generalmente un carácter polisémico, o sea que, según las particularidades de cada espectador, pueden descubrirse significaciones insospechadas incluso para el autor de la obra en cuestión.

²¹ Guiraud, Pierre. Op. Cit. P. 12-15.

Es así como el público receptor participa de manera activa en este circuito semiológico, puesto que corresponde a él descifrar e interpretar el código y reaccionar en consecuencia, variando en cada caso según sus propias condiciones socioculturales.

Uno de los principales acicates para muchos artistas ha sido el de crear obras cuyo código tenga características formales inéditas y, por ello, que sea cada vez menos convencional y cada vez más hermético. Esto se ha convertido a su vez en uno de los valores más caros que buena parte de los críticos y de las instituciones culturales han asumido como parámetro para juzgar una obra plástica.

En esta desenfadada carrera para libramos de toda convención queda al margen uno de los participantes del juego que, desde mi punto de vista, es el más importante: el público receptor que no incluye sólo a los aficionados conocedores y actualizados, sino a las mayorías demográficas.

Podemos inferir así la paulatina transformación del arte en monólogo puesto que se ha venido propiciando una tajante separación entre el yo-artista y el nosotros-sociedad. Ya es cotidiano que la mayor parte de las obras plásticas que se producen actualmente carezcan de significación para el común de la población pues, a lo mucho, se puede esperar a partir de ellas un efecto puramente sensitivo, sin posibilidades de trascender hacia el plano verdaderamente estético y reflexivo.

Para que haya una verdadera participación de la población en todo evento colectivo se requiere precisamente de un código en el que se consideren sus propias condiciones culturales, tomando en cuenta, desde luego, las particularidades formales de la plástica. No percibimos igual los habitantes de Acámbaro, por ejemplo, que los de la ciudad de México e, incluso, ante la misma obra no hay la misma lectura en un sector que en otro de la misma ciudad. Ya hemos mencionado antes el carácter polisémico de los lenguajes artísticos.

Seguramente que en este punto ya se habrá preguntado el lector que relación guardan los anteriores argumentos con el tema central de este trabajo, que es el mural "Canto y lamento de Acámbaro prehispánico". Pues bien, consideré importante reflexionar sobre esos temas porque, precisamente, los objetivos que me marqué al realizar dicha obra tuvieron origen en una preocupación fundamental: Que ésta fuera significativa y no ajena principalmente para el público de Acámbaro. No podría haberme lanzado al acto creativo tan sólo con la intención de lograr la aprobación de colegas y críticos, ponerme en sintonía con los lenguajes plásticos de las metrópolis de nuestro tiempo, puesto que ese afán implicaría soslayar al común del público que considero tan importante como los especialistas.

La forma como realicé este mural respondió a dos condiciones fundamentales: la primera de ellas, por cierto ineludible, surge de mis propias experiencias histórico-culturales y las obtenidas en mi formación como artista visual. Este trabajo muestra lo que soy y lo que pienso acerca de —y en— mi contexto social. La segunda condición se derivó de la primera y obedeció a un impulso por equilibrar, en la medida de lo posible, los dos modos como el público se relacionaría con esta obra mural. Me refiero a lo que Guiraud ha llamado "los dos polos de nuestra experiencia": **comprender y sentir.**²²

²² Op. Cit. P. 16

Aunque efectivamente corresponden a modos de percepción “no solamente opuestos sino inversamente proporcionales”, puede también inferirse (lo pude observar en los espectadores mientras pintaba) que se presentan simultáneamente. O al menos había esa voluntad de trascender lo puramente sensitivo y pasar a la comprensión de las imágenes. Pedirles que sólo se limiten a sentir resultaría tan absurdo como pretender desconectar los hemisferios izquierdo y derecho del cerebro.

Esta posición no implica, sin embargo, negar la importancia de los valores que compartimos con todos los artistas plásticos. Ya mencionamos como invariablemente todas las obras de arte son portadoras de significados. Y estos tienen una función connotativa o conminativa, pues generalmente cada imagen evoca un sentido que va más allá de sus formas²³.

Además, creo que el contexto en que se producen y consumen las obras de arte no incluye solamente el aspecto temporal, sino también el ámbito territorial; o sea que no sólo es importante el valor de vigencia actual de los lenguajes plásticos, sino también la reafirmación del *aquí* diferenciado del *allá*.

²³ Op. Cit. P. 13

II. Valores culturales indígenas.

El territorio que comprende actualmente el municipio de Acámbaro formó parte de lo que en la época prehispánica fue el Occidente de Mesoamérica. Aquí florecieron sucesivamente, desde el año 800 a.c. varias culturas como son la Chupicuaro, los Morales, Teotihuacana, Tolteca y Purépecha. A la llegada de los colonizadores españoles en el año de 1526 d.c. estos territorios formaban parte de lo que entonces era el Señorío Purépecha.²⁴ Todavía durante buena parte de la época colonial este municipio perteneció al vecino estado de Michoacán. Por obvias razones de división administrativa del territorio fue a partir de 1786 cuando pasó a formar parte de lo que ahora es el estado de Guanajuato. Las razones para esta decisión – que no se explica por quien fue tomada-, según nos refiere Gerardo Argueta, fueron muchas. “Algunas de ellas fueron las relativas a la poca atención que se tenía de las Autoridades Michoacanas a favor de la comunidad, el atraso social así valorado por los habitantes a causa de lo mismo y la posibilidad de pertenecer a un territorio guanajuatense que aunque nuevo totalmente para Acámbaro, representaba en su momento una mejor forma de buscar el progreso”.²⁵

Coincidencia o no, pero precisamente en esta zona fueron eliminadas casi en su totalidad las tradiciones Purépechas que aún se conservan en las numerosas comunidades indígenas michoacanas, es decir, fue contundente aquí el proceso de lo que Guillermo Bonfil Batalla llamó “desindianización”.²⁶ Muchos de los valores culturales que constituyen importantes alternativas para los problemas actuales –que más adelante mencionaré- se mantienen aún vivos en al menos 22 municipios del estado de Michoacán; por tan sólo mencionar un ejemplo, la lengua purépecha se sigue hablando en 95 de los 113 municipios de ese estado.²⁷

Los objetivos de este trabajo no me permiten extenderme tanto como yo quisiera en este asunto, por lo que me concretaré a mencionar tan sólo algunos aspectos de la vida social en las que se pueden notar con claridad las ventajas que tienen las **formas de organización indígena actual**²⁸, comparándolas con las de **nuestra cultura occidentalizada actual**:

Cultura indígena actual.	Cultura occidentalizada actual.
1. Tendencia común hacia la autosuficiencia.	1. Tendencia global hacia la dependencia.
2. Hay especialización, pero rara vez se ejerce de tiempo completo. Hay tendencia hacia la diversificación y hacia una visión integral del universo.	2. Presiones coercitivas económicas y culturales hacia la especialización (como ejemplo el trabajo en serie). Comprensión parcial del ser humano y su realidad.
3. Ubicación del hombre en la naturaleza en una relación armónica (“la naturaleza no es un enemigo a vencer ni debe ser dominada”). El hombre no es el centro del universo, sino un integrante más que debe encontrar formas de relación armónica con el resto.	3. Actitud depredadora contra la naturaleza. El hombre está colocado por encima de ella ²⁹ , considerándola como objeto de lucro y satisfacción para excesivas necesidades inventadas por el sistema económico capitalista.

²⁴ Argueta Saucedo, Gerardo. Acámbaro a través de los siglos. P.18.

²⁵ Ibid. P. 60.

²⁶ Bonfil Batalla, Guillermo. “México profundo”. P. 52.

²⁷ Instituto Nacional Indigenista. Pueblos Indígenas de México. Serie Monografías. Pag. Web. www.ini.gob.mx/monografias/purepechas.html

²⁸ Bonfil Batalla, Guillermo. Op. Cit. P.p. 51-72 y, del mismo autor, “Pensar nuestra cultura”. P.p. 82-83.

²⁹ V. Génesis de la Biblia.

4. Noción del trabajo que abarca no sólo las actividades llamadas "productivas", sino además otras que nos hacen patente la conciencia sobre nuestra ubicación en la colectividad y en la naturaleza.	4. El trabajo se vive generalmente como un obligado esfuerzo cuyos frutos son alienados por los dueños del capital. Actividad productiva que persigue satisfacer necesidades insaciables creadas, buena parte de ellas, artificialmente.
5. Poco aprecio a la acumulación material.	5. Búsqueda de acumulación material como objetivo vital.
6. Reciprocidad en las relaciones sociales y entre el hombre, la naturaleza y el cosmos.	6. Beneficio unilateral (de los seres humanos frente a la naturaleza o de los seres humanos entre sí) con interés primordial en el corto plazo.

Cada uno de esos modos culturales caracterizan a las comunidades indígenas de la llamada civilización mesoamericana, los Purépechas incluidos. Son rasgos generales comunes en ellas, pero que tienen sus diferencias o variantes particulares según cada pueblo o región.

Con el fin de comprender la importancia de reconocer y -¿por qué no?- aprovechar los valores culturales vigentes en muchos pueblos indígenas actuales, a continuación abundo un poco mas en algunos de los puntos tocados sintéticamente en el cuadro anterior:

Con mucha facilidad podemos observar la enorme dependencia que actualmente sufrimos con respecto incluso a los bienes de consumo más elementales como son los productos alimenticios. La mayor parte de ellos son producidos en zonas distantes de nuestro pueblo. Algunos productos como el maíz o el frijol, tan comunes y antes tan abundantes en nuestro entorno rural, ahora tienen que traerse de lugares distantes, incluso más allá de las fronteras del país. No se diga de otros productos manufacturados con tecnología intermedia o "de punta". La dependencia que tenemos de pueblos y culturas lejanas y extrañas es aun mayor. En las comunidades indígenas este problema no es tan grave. La actividad productiva fundamental de las comunidades indias es la agricultura. Los sistemas de cultivo que se utilizan "buscan el aprovechamiento óptimo de los recursos locales y la mejor adaptación a las condiciones del medio, a partir de los conocimientos, la tecnología, las formas de organización del trabajo, las preferencias y los valores del grupo."³⁰ Los indígenas han resuelto en buena medida sus necesidades alimenticias gracias al cultivo simultaneo de varios productos en un mismo terreno, utilizando instrumentos de trabajo que gran parte también se fabrica en las propias comunidades. Además de que ya conscientes de que los "sistemas de explotación del medio extraños a los indios que se han utilizado han sido nefastos (erosión y agotamiento de la tierra por el abuso de fertilizantes químicos), por eso muchas comunidades se están planteando actualmente la utilización de métodos tradicionales, como la fertilización natural de la tierra"³¹ Estoy refiriéndome sobre todo a aquellas comunidades que han logrado conservar su propio territorio y cultura tradicional y que no han sido aún víctimas de despojo, reubicación y otras formas de enajenación colonialista.

Muy cerca de la cabecera municipal de Acámbaro algunos de esos rasgos culturales se mantienen aún vivos. Me refiero a la comunidad indígena de Tócuaro, integrada ya solamente por unas cuantas familias asentadas a la orilla del poblado del mismo nombre. Algunas de las personas que me ayudaron como modelos para las imágenes de este mural forman parte de esa comunidad.

³⁰ Bonfil Batalla, Guillermo. "México profundo". P. 53.

³¹ Biol. Rodolfo Sandoval, Secretario del Consejo Supremo Purépecha y trabajador del Instituto Nacional Indigenista. Declaración vertida en la entrevista publicada en la página web http://www.ugr.es/pw/ac/g07_07JoseAntonio_Gonzalez_Alcantaud.html

Otra condición cultural ya muy arraigada en nuestra cultura occidentalizada es la marcada especialización de las actividades productivas y del conocimiento (“el especialista que sabe cada vez más de cada vez menos”). Es así como “el poeta le canta a la luna, el astrónomo la estudia; el pintor recrea formas y colores del paisaje, el agrónomo sabe de la tierra; el místico reza... y no hay forma, en la lógica occidental, de unir todo eso en una actitud total, como lo hace el indio”.³²

He mencionado también otra característica de las culturas indígenas en el sentido de que sus labores productivas son sustentables por excelencia. Esto puede ser así porque en su mentalidad está el obrar “en pequeña escala, a escala humana, produciendo cada actividad lo necesario y nada más”. A su vez, esto trae como consecuencia que otra de las características de la economía indígena sea la de que son escasos los márgenes de excedentes y por ello es bajo el nivel de acumulación material. Lo que desde el punto de vista capitalista es una limitación escandalosa, es, sin duda alguna, una ventaja que asegura la justa repartición de la riqueza y la posibilidad de mantener en buenas condiciones su entorno ecológico. Esto, aunado al sentido de autosuficiencia, explica el por qué “los indios no compran, o compran muy poco, no generan capital, no invierten”.³³ Aunque como bien lo aclara Bonfil Batalla estas particularidades de las culturas indígenas de Mesoamérica son una orientación general y nunca una realidad absoluta.

Ante nuestro oscuro panorama (económico, ecológico y cultural en general) sería una lastima y la pérdida de una oportunidad el que no se reconocieran esos modos de organización, esas soluciones una y otra vez comprobadas, mediante las cuales los pueblos han logrado mantener sustentable su existencia y su razón de ser como indígenas, pese a las enormes presiones, discriminación y exterminio que históricamente se ha ejercido sobre ellos.

No creo que sea válido afirmar que el periodo de la civilización indígena ya concluyó. Sin embargo es hasta épocas recientes, específicamente a partir del conocimiento del alzamiento zapatista en el estado de Chiapas, desde el primero de Enero de 1994, cuando muchos —incluyendo al que esto escribe— nos percatamos de que las culturas indígenas aún estaban vivas y que sus portadores son los depositarios de un cúmulo enorme de valores culturales que se fueron acumulando y decantando durante milenios.

La reflexión sobre nuestra realidad local y sobre la alternativa de revalorar a las manifestaciones culturales fueron las bases de mi posición expresada a través de mi mural. Fueron los acicates creativos, constituyen buena parte del contenido de la obra y la fuente de emoción que me brotaba en torno al tema. Como ya lo afirmara alguna ocasión Diego Rivera, “no hay razón para espantarse porque el tema sea esencial. Por el contrario, precisamente porque el tema es admitido como una primera necesidad, el artista es absolutamente libre de crear una perfecta forma plástica.”³⁴ Todavía más, si he basado este y otros capítulos en la idea de que reconocer a la cultura en su sentido más amplio, incluyendo desde luego a las artes, creo que es válido que uno de mis objetivos artísticos haya sido la intención de participar de la resistencia que los indígenas y otros grupos sociales están librando para defender y mantener los valores culturales de los más legítimos y originales habitantes de estas tierras.

Al abordar plásticamente algunos temas que, desde mi punto de vista, constituyen valiosos elementos que conformaron las culturas prehispánicas, es como he intentado

³² Ibid. P. 56.

³³ Bonfil Batalla, Guillermo. Op. Cit. P. 58

³⁴ Rivera, Diego, Citado por Rodríguez Prampolini, Ida. “El arte contemporáneo”. P.109

llevar al terreno de la práctica profesional las ideas que constituyen los ejes de mi posición como artista en la comunidad de Acámbaro.

Cap. III. Pintura mural y arquitectura

III.1. Determinantes arquitectónicas.

En un cuadro de pequeñas dimensiones o “de caballete”, como mejor se le conoce, poco o nada tiene que ver el espacio en el que se le colocará, al menos en el momento en que el pintor proyecta su composición formal. Generalmente tampoco la elección del tema depende del lugar en que el artista tenga planeado exponer su trabajo.

Esta característica de los cuadros transportables es la que más los hace radicalmente diferentes de las pinturas murales, pues en sí mismos constituyen un universo autónomo e independiente.

Los canales de circulación y consumo de un cuadro de caballete pueden ser relativamente variables, pues una misma obra puede primeramente ser expuesta en una galería y después pasar a manos de algún coleccionista o regresar al estudio del autor para ser guardada en su bodega, mientras que una pintura monumental generalmente es colocada o pintada directamente en el muro que la albergará indefinidamente.

Por esa razón para realizar una obra mural definitivamente es un factor determinante la geometría del muro y el espacio arquitectónico que ocupará. Pero no sólo es determinante la estructura física del muro y del edificio, sino que además hay otros elementos arquitectónicos no tangibles que hay que considerar seriamente, como son su función práctica, su carácter simbólico, y hasta si el régimen de propiedad es público o privado.

Cuando inicié los primeros bocetos para el mural “Canto y lamento de Acámbaro Prehispánico”, el contexto arquitectónico dentro del cual quedaría plasmado representaba para mí un factor importante.

Los problemas de la composición formal, además, también dependían en buena medida del entorno arquitectónico.

La elección del contenido temático, histórico-político en este caso, se derivó a partir de la idea de que el Palacio Municipal de Acámbaro es el principal edificio público y la sede principal del poder político en este municipio.

Tanto las sugerencias que las autoridades me hicieron acerca del tema que se tocaría, así como las expectativas del público, giraban, sobre todo, con relación a la historia de Acámbaro. Sin embargo pude gozar de libertad en la mayor parte del conjunto de elementos del contenido y en la configuración formal.

Así pues, desde el punto de vista arquitectónico fueron tres factores los determinantes para la proyección y realización de la obra: el carácter público del edificio, su significación política y social y el espacio arquitectónico concreto.

III.1.1 Carácter público del edificio.

La función social de esta obra mural está determinada por el carácter público del edificio. Pero también ese carácter incidió desde los inicios del trabajo creativo para la composición formal.

En el capítulo V.2. explico cuales fueron mis objetivos acerca de la función social que este proyecto habría de desempeñar en la comunidad de Acámbaro, Gto. Tales objetivos se derivaron precisamente del reconocimiento del principal rasgo distintivo del

edificio sede del gobierno municipal, que es el de ser una propiedad pública, o sea de todos los habitantes de este municipio.

Tanto el contenido temático de este mural como su resolución formal estuvieron en sus orígenes influidos por esa condicionante.

En lo que respecta al tema, evidentemente los asuntos que tocaría deberían ser de interés colectivo. Es así como, en común acuerdo con el Ayuntamiento, se decidió que el eje temático del mural sería una parte de la historia de Acámbaro, desde sus orígenes y hasta la conquista española.

Seguramente podría haber optado por otros temas igualmente representativos de este pueblo, pero este mural constituye apenas la primera etapa de una decoración que, en un futuro, podría abarcar el resto de los muros del patio principal, la escalinata, etc., en donde se podrían pintar otros asuntos.

También para la resolución formal consideré que por el hecho de que este edificio pertenece a todos los acambarenses, el mural que pintaría en su interior debería contar con ciertas características formales que posibilitara también la apropiación colectiva y que motivara el sentimiento de pertenencia como valor social.

Ya he mencionado antes las diferencias que existen entre la pintura de caballete y la mural. Aunque ambas pudieran ser de propiedad pública, para la realización de un cuadro transportable esa característica no tiene un peso tan marcado como para determinar su contenido temático y formal. Por el contrario, en una obra monumental tales elementos sí dependen de la premisa indispensable que es el considerar que, al concluirirla, vendría a formar parte del patrimonio cultural colectivo. Pero no como un bien inerte que pudiera estar en las bodegas municipales, sino que tendría una presencia permanentemente activa en un edificio público al que acuden cientos de personas diariamente.

De ese carácter público se deriva la necesidad de que las imágenes contaran con un contenido temático trascendente.

La arquitectura por sí misma tiene, como bien lo afirma José Villagrán García, un importante papel formativo y de expresión cultural en el interior de las sociedades³⁵. Como ejemplo tenemos el importante peso que tuvo y sigue teniendo la majestuosa arquitectura eclesiástica en el fervor religioso de la comunidad.

La sola posibilidad de fundar la base material y, por que no, en buena medida la base espiritual de una civilización, otorga a la arquitectura un importante valor social. Todavía más si se trata, como en el caso que nos ocupa, de un espacio arquitectónico público. Sin duda tales atributos se elevan exponencialmente al agregar al edificio alguna otra forma artística como lo es la pintura mural. Ello nos obliga como artistas plásticos a ser conscientes de nuestra intencionalidad creativa puesto que esta deviene en un instrumento de gran responsabilidad para nosotros como sujetos sociales.

III.1.2. Significación política.

Ya hemos analizado como el carácter público del edificio que ocupa el Ayuntamiento Municipal determinó en buena medida el contenido y la forma del mural "Canto y lamento de Acámbaro Prehispánico". De igual manera sucede al explorar las implicaciones simbólicas que lo envuelven desde el ámbito político.

³⁵ Villagrán García, José. "Teoría de la arquitectura". P. 126.

En el Palacio Municipal se concentran las principales estructuras de gobierno y administrativas, como son el Ayuntamiento Constitucional, las direcciones y demás dependencias administrativas. Desde ahí se toman las principales decisiones que inciden en la cabecera municipal y en las comunidades rurales de Acámbaro.

Por todo ello, los partidos políticos locales tienen como meta principal, a través de las elecciones que se realizan cada tres años, obtener mayoría de votos y desde este recinto llevar a la práctica sus proyectos políticos.

También este edificio es frecuentemente escenario de reuniones entre gobierno y ciudadanos, mítines de apoyo o de protesta, y a él acuden cotidianamente gran cantidad de personas para solicitar apoyos y permisos, pagar los impuestos a las arcas municipales, etc.

Toda esta dinámica política que se desarrolla en su interior hace que el Palacio Municipal de Acámbaro sea envuelto en un significado que lo hace trascender la mera construcción arquitectónica.

Esta condición hizo que se estableciera una simbiosis entre mi trabajo artístico y el ámbito de la política. Desde que emprendí las iniciativas y realicé las primeras gestiones para la aprobación de este proyecto por parte del Ayuntamiento, se requirió de un trabajo político de convencimiento. Al pretender realizar una obra para que fuera del dominio público ya estaba pisando los terrenos de la política.

Si nos atenemos a algunas de las definiciones de ese concepto nos daríamos cuenta que cualquier persona, consciente de su responsabilidad social, difícilmente puede escapar de su campo de acción. Según Encarta, política es la "manera de conducir un asunto para alcanzar un fin determinado" o también es la "actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, su voto o de otro modo"³⁶

Si también hubiera mostrado yo ese resquemor que -justificadamente o no- buena parte de la población siente hacia las actividades políticas, difícilmente podría haber conseguido realizar esta obra.

Pero no sólo fue importante ese nivel pragmático de la acción política, sino que el mismo carácter simbólico del edificio fue un factor determinante que permitió que pudiera expresar mi posición ideológica y reflejarla en este mural, que básicamente se refiere a una visión crítica de la historia de Acámbaro, a la exaltación de los valores que han tenido las culturas indígenas, y otros ejes temáticos sobre los que comentamos en otros capítulos de este texto.

III.1.3 El espacio arquitectónico.

El edificio de Presidencia Municipal de Acámbaro está ubicado en la calle Benito Juárez No. 280, en la zona centro de la ciudad (figs. 1 y 2). Los datos que he encontrado sobre su historia son muy escasos, pero en una ficha del año de 1990 del catálogo de monumentos históricos del INAH se menciona a los años 1925-1926 quizá como el tiempo en que terminó de construir este edificio. Esas fechas estaban registradas, según este documento, en el piso del acceso principal.

Pueden percibirse en sus detalles la mezcla de estilos con los que se le fue revistiendo en las diversas remodelaciones que se le han hecho. Incluso puede ser que desde su construcción original se haya tenido una actitud ecléctica.

³⁶ CD Enciclopedia Encarta 98.

Se trata de una construcción de adobe recubierto de aplanado de cemento que, según el mismo documento, desde su construcción fue destinada para uso de Presidencia Municipal.

La remodelación más intensa que sufrió fue la efectuada en el trienio de gobierno 1995-1997, periodo en el que se construyó un segundo piso en una de sus áreas y se colocó un domo a todo lo largo del patio central, además de que se renovaron pisos y demás detalles decorativos, como los marcos de imitación piedra en ventanas y puertas.

Fue precisamente cuando se terminó dicha remodelación cuando surgió la iniciativa para realizar este mural. Aunque ninguna de las decisiones arquitectónicas tomadas en el proyecto de remodelación consideraron la posibilidad de una decoración mural, ya la construcción original contaba con grandes superficies en los muros que podrían ser aprovechadas para nuestros fines. Esa posibilidad se vio acrecentada al recubrirse los muros con nuevos aplanados y, sobre todo, con la construcción del domo en el patio central.

Sobre ese aspecto debo mencionar un problema muy serio que se ha presentado para la buena conservación del mural, que es el hecho de que en ese domo se utilizaron laminas plásticas transparentes que permiten el paso de los rayos directos del sol hacia la obra (figs. 3-5). Este problema se derivó de que la iniciativa para realizar el mural se concretó después de que ya estaba proyectado el domo con esas características y no tuve yo suficiente información sobre el material que se utilizaría para filtrar los rayos solares. De haber investigado con mayor insistencia sobre el asunto, se hubiera gestionado quizá a tiempo el cambio de laminas de transparentes a translúcidas (opalinas). Otra de los efectos nocivos que generó este tipo de domo fue el del calentamiento intenso del interior. Por ello la dependencia encargada de estos proyectos corrigió parcial y temporalmente el problema (por lo poco resistente de dicho material a la intemperie) colocando una malla negra que refracta los rayos solares. De cualquier manera, y a pesar de mis gestiones, hasta hoy en día no se ha hecho lo necesario para solucionar totalmente este problema.

En el caso de este mural, y como lo menciona David Alfaro Siqueiros³⁷, nuestro papel como muralistas es aprovechar los espacios disponibles, se trate de arquitectura nueva o vieja, y tan sólo considerar la estructura geométrica de su diseño al margen de su estilo, si es que tuviera algún estilo definido, que no es el de este caso.

El muro seleccionado para realizar este mural es el que se encuentra ubicado en el lado norte del patio central de presidencia. Las razones por las que se eligió esta pared y no otras es que previmos la posibilidad de que algún día el resto de los muros pudieran ser también cubiertos por pinturas. Por la lectura con la que comúnmente se recorre una obra plástica, al igual que la lectura de textos en nuestra cultura occidental, de izquierda a derecha, era el espacio idóneo para iniciar la recreación plástica de la cronología de la historia y la cultura de Acámbaro.

El muro seleccionado tiene una medida de 20 metros de largo y la altura desde el arranque del mural hasta la moldura que remata en su parte superior a este muro es de 4 metros. Descontando los vanos de las tres puertas que rompen en su parte inferior la continuidad de esta superficie, fueron aproximadamente 75 metros cuadrados los que abarcó esta obra.

Afortunadamente este patio tiene aproximadamente 11 metros de ancho, suficiente amplitud como para no haber tenido mayores problemas como pudieran haber sido las distorsiones que se dan en reducidos espacios cuando la pintura es colocada a cierta altura, como en este caso.

³⁷ Alfaro Siqueiros, David. "Cómo se pinta un mural". P.31.

Quizá el problema más importante que tuve que enfrentar en lo que respecta a la arquitectura es el que una parte de este muro, aproximadamente 4 metros de largo, se localiza bajo un techo cuyo límite remata con una arcada que se empotra en el muro donde se realizó la obra, rompiendo también la continuidad del plano pictórico (fig.3). Para resolver ese problema y poder integrar esa parte del mural al resto de la obra tuve que ignorar la obstrucción y continué las líneas de estructuración horizontales que corren de un extremo a otro del total de la superficie (fig. 22). A su vez conecté otras líneas diagonales que arrancan desde la parte del portal con algunos puntos localizados en la parte inferior de la zona adyacente. Esto puede notarse ya en las imágenes finales con la figura del indígena que guía entre sus manos la raíz de maíz hacia la derecha (fig. 22). Esa figura, junto con la del maguey, que brota hacia ambos lados del grueso del arco, me ayudan a enlazar una zona con otra.

Los materiales con los que está construido este muro, que básicamente se trata de adobe, me obligaron a optar por el empleo de tableros de madera desmontables. De esta manera se podrían hacer obras de restauración al muro sin que se afectara la pintura mural. Además de que por estar anclados sobre montenes de hierro, se guardó una distancia suficiente entre tableros y muro como para permitir una ventilación adecuada, reduciendo así el peligro de sufrir daños por humedad en los muros (figs. 8-12).

Otro problema que me planteó la configuración arquitectónica fue el desfaseamiento que en una parte sufre el muro y que impidió que los tableros quedaran alineados en toda su extensión (Gráfico 1).

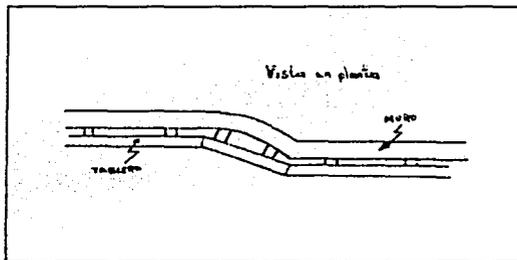


Gráfico 1

Por ello tuve la necesidad de ir corrigiendo, desde el ángulo de vista que tendría el público, la natural distorsión ocasionada por el rompimiento del plano al trazar las figuras que se localizan ahí. Creo haber tenido éxito en esa solución, puesto que, por ejemplo, el brazo del fraile, realmente seccionado por esa irregularidad, se percibe como un bloque bien alineado que se mueve en sentido contrario al que se desfasa el muro (fig. 27).

En lo general el proyecto del mural no tuvo mayores problemas y la mayoría de los ejes de su estructura pudieron trazarse considerándolo como un plano rectangular, salvo algunos rompimientos que determinaron los vanos de las puertas, la arcada y el desfaseamiento antes mencionado.

IV. El humanismo en los murales de México. Algunos ejemplos.

Si yo sostuviera que este mural es absolutamente original estaría cometiendo un gran acto de soberbia, pues lo que surge de nuestras manos siempre es fruto de lo que se nos ha heredado, de las imágenes que hemos visto, de lo que hemos leído, en fin, de lo que brota de nuestra creatividad más personal mezclada siempre con lo que hemos aprendido de otros. Es importante por ello atraer al plano de la conciencia crítica las fuentes de las que nos hemos nutrido como herederos de una valiosa tradición muralista mexicana.

En nuestro trabajo creativo participan elementos que conforman nuestra memoria visual y, generalmente, esta a su vez es fruto de nuestra formación, misma que no esta limitada a la carrera profesional de artes visuales, sino que también se deriva del acercamiento que hayamos tenido a las obras de arte de otros artistas y de otros tiempos, bien sea a través de reproducciones o bien frente a las obras originales.

El objetivo de este trabajo no es el de redactar una historia más del arte mexicano, tarea que es de otros especialistas, sino más bien de hacer un recuento de aquellas particularidades de las obras y las preocupaciones de algunos de los muralistas mexicanos que me han precedido y ubicarme así históricamente en nuestro tiempo y espacio.

Aunque me fue imposible conocer la totalidad de las obras murales que se han hecho en nuestro país, la experiencia de haberme acercado a algunas de ellas me enriqueció y me sirvió de motivación para emprender mi trabajo con el ánimo que da el saber que otros pintores se enfrentaron a problemas similares a los míos y que, en su afán de resolverlos, dejaron tras de sí una larga estela de imágenes artísticamente valiosas.

Me referiré específicamente a algunos aspectos que conformaron al llamado **Movimiento Muralista Mexicano** (MMM), cuyas bases se habían ido decantando desde el inicio del siglo XX y que arranca ya formalmente al responder a la convocatoria que en 1922 hace a los artistas el entonces ministro de educación de México, José Vasconcelos, para que colaborasen con los proyectos de expansión cultural que él impulsaba.³⁸ He tratado también de indagar lo que se hizo en el campo de la pintura mural después de que se vio desplazado, en la década de los cincuentas, por nuevos tipos de producción artística que tenían "...más elementos en común con la predominante en las formaciones capitalistas centrales".³⁹ Mencionaré también algunos ejemplos de lo que se ha hecho en materia de pintura mural, más recientemente, en la región donde vivo.

Con el estudio de esas referencias creo que podré exponer de mejor manera los problemas a los que me he enfrentado como artista plástico en mi propia realidad social. Además significa una oportunidad para analizar cuales han sido las *funciones* y los *finés* que se propusieron en su trabajo nuestros antecesores cotejando y enriqueciendo los nuestros.

El MMM, a través de algunos de sus principales exponentes, como lo fue Diego Rivera, había tenido la oportunidad de conocer las propuestas de algunos artistas europeos como Daumier y Courbet además de las ideas sostenidas por filósofos y otros intelectuales como Proudhon y Kropotkin, mediante las cuales se cuestionaba el papel del arte en la sociedad. Entre esas ideas quiero destacar dos que me han parecido fundamentales:

³⁸ Orozco, José Clemente. "Autobiografía". P. 61.

³⁹ Cimet, Esther, "El movimiento muralista mexicano..." p.85.

- La necesidad de considerar la producción artística como una herramienta didáctica para utilizarla como un elemento "socialmente relevante" pues "... el artista no debía permanecer neutral frente a los acontecimientos sociales."⁴⁰

-La pertinencia de utilizar al arte como instrumento de agitación, de propaganda ideológica y de combate.⁴¹

Esas ideas revolucionarias con respecto a las funciones del arte enriquecieron el bagaje ideológico de los pintores mexicanos.

Otro factor fundamental para el surgimiento de esta renovadora corriente fue el gradual reconocimiento de los valores culturales con los que contábamos desde los orígenes de nuestros pueblos. Hasta antes del estallamiento de la huelga de la Academia de San Carlos en 1911, los programas de enseñanza de las artes plásticas estaban basados en directrices estéticas y culturales que poco tenían que ver con nuestra propia realidad. Recordemos que aún después de consumada la independencia de México dicha institución de enseñanza artística seguía dependiendo en gran medida de la seguridad que representaba tener la guía de los cánones, estilos y temas importados sobre todo de la península ibérica; además de que el gusto afrancesado de las manifestaciones culturales que impulsaba la dictadura porfirista tampoco permitía la exaltación de los valores mexicanos.⁴²

En materia de pintura mural, las funciones que los artistas desempeñaban eran, sobre todo, y como en el periodo colonial, elaborar las imágenes classicistas que se requerían en los templos para afianzar y extender por todos los pueblos del país la presencia de la religión católica. La academia entonces era la encargada de preparar a los jóvenes candidatos de artistas para cubrir tal fin.

Al interior de ese ambiente, sin embargo, ya se había ido gestando una actitud que permitía volver la vista a referentes nacionales. Las obras de Saturnino Herrán y los paisajes de José María Velasco son de los ejemplos más representativos.

Por los motivos que a continuación expondré, ese giro que se dio en los intereses de los artistas constituyó un paso adelante en la generación de valores humanistas en México.

Nos detendremos por un momento en este punto para reflexionar, a propósito del encabezado de este capítulo, acerca de ese valor cultural fundamental como lo es el humanismo.

Aunque la exaltación de la naturaleza humana abarca, por su propia definición, una dimensión universal, para poder identificar al humanismo en las diferentes culturas tendremos que cerrar nuestro campo hacia panoramas más específicos. Así como para poder observar y meditar acerca del universo tenemos que hacerlo necesariamente parados sobre un pequeño fragmento de suelo con características particulares y únicas, también en el ámbito de la cultura nacional, para pretender participar en su enriquecimiento, debemos primeramente tener la conciencia de sus rasgos particulares que la distinguen de otras.

Es por ello que ese interés que empezaron a mostrar algunos pintores por plasmar asuntos y personajes nacionales es digno de mencionarse como un importante paso en la conformación cultural mexicana.

Por un lado, Saturnino Herrán con sus escenas que ilustraban el folclor mexicano con personajes, atuendos y eventos tradicionales, por el otro, el paisajista José María Velasco que, además de sus aportaciones formales en la construcción del espacio pictórico, destaca sobre todo el marcado simbolismo nacionalista de algunas de sus obras.

Hay que mencionar que varios de los principales pintores del MMM, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Ramón Alva

⁴⁰ Ibid. p. 28.

⁴¹ Idem.

⁴² Rodríguez Prampolini, Ida. El Arte Contemporáneo. P. 104

Guadarrama, etc. se habían formado artísticamente bajo un sistema de enseñanza rigurosa, sobre todo en el área de dibujo, que les permitió dotarse con amplios recursos técnicos para enfrentarse a resolver las monumentales obras que después emprendieron. Ya lo ha reconocido el propio Orozco: "Por todos esos medios y trabajando de día y de noche durante años, los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a duda."⁴³ Lo contradictorio fue que posteriormente algunos de ellos participaron en la huelga de estudiantes de la academia (1911-1913), misma que "liberó" la enseñanza artística de todo sistema académico riguroso y en su lugar se implementó un sistema de enseñanza mucho más relajada, promotora del impresionismo entonces en boga, en la que "los muchachos pintores cayeron definitivamente, para no levantarse más..."⁴⁴

Sin embargo hay que señalar que las consecuencias de la revuelta estudiantil desbordaron lo puramente artístico para incluir entre sus objetivos otros del ámbito político, o más bien, propugnaron por incluir en el ámbito de lo artístico elementos que antes le eran ajenos y que comúnmente -aún en nuestro tiempo- se consideran de injerencia exclusiva de los políticos: el modificar el sentido de su trabajo y trasladarlo hacia la reflexión de los problemas cotidianos de la gente.

En eso había coincidencia con los afanes de artistas vanguardistas de Europa que no limitaban sus ambiciones a la "...transformación radical de la obra artística, sino de la práctica artística en su conjunto, incluyendo (sus) condiciones de producción y consumo..."⁴⁵

Regresando a nuestras propias condiciones actuales bajo las cuales tratamos de encontrar un espacio para desenvolvemos como artistas visuales, ¿no podríamos aun hoy día reconocer la vigencia de tales preceptos o al menos encontrar un paralelo entre aquellas condiciones y las nuestras?

El 9 de diciembre de 1923 fue hecho público un manifiesto con el que quedó formalmente integrado el **Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores**. Fue firmado por David, Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. La conformación de esa organización constituyó un intento de sistematizar los nuevos ideales que, en un principio se estaban manifestando de manera dispersa y caótica.

Dicha iniciativa también significó un importante avance en la forma como los artistas plásticos impulsaban, mediante su organización, la incidencia de los esfuerzos su labor creativa en el seno de la comunidad.

Al revisar el manifiesto titulado "Declaración Social, Política y Estética", redactado por David Alfaro Siqueiros, no puedo evitar, con las debidas reservas que sugiere el análisis de algunos de sus postulados más radicales, encontrar una vigencia no tanto en las soluciones que planteaban, sino en la forma en que desnudaban a la realidad cultural de su momento histórico.

En dicho manifiesto los artistas plásticos planteaban nada menos que una crítica al divorcio entre las obras de arte que se estaban produciendo en ese momento y las mayorías demográficas, a la desintegración entre arte y realidad cotidiana, problema que, por cierto, está presente aun hoy día.

Por ello se planteaban como "objetivo estético fundamental" el de "...socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo por burgués"⁴⁶.

⁴³ Orozco, José Clemente. "Autobiografía". P. 18.

⁴⁴ Ibid. p. 32

⁴⁵ Cimet, Esther. Op.Cit. p.29

⁴⁶ Tíbol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano. P.148

Los ideales que enarbolaban, utópicos o no, significaban un profundo humanismo, pues esa preocupación por hacer del propio trabajo un instrumento de emancipación para las mayorías, es un innegable valor en aquellos tiempos como ahora.

Aunque el Movimiento Muralista Mexicano no fue el único que surgió a partir del desgaste y derrumbe de los postulados de las Academias en el mundo, fue de los pocos a los que podemos asignarle una dimensión ética.

Ida Rodríguez Prampolini nos ofrece una síntesis que muestran los valores aportados al arte universal:

“El reconocimiento de la profunda escisión existente entre las manifestaciones artísticas y el público; la conciencia del individualismo como base y fundamentos únicos del arte existente, la tentativa de socializar el lenguaje y llegar, por medio de una expresión monumental, a contar al pueblo su historia, su tradición, sus derechos; a hacerlo sabedor de su talento, a convertirlo en partícipe y conocedor de las inquietudes revolucionarias por medio de una plástica que pudiera ser entendible para las masas...”⁴⁷

En las propuestas de algunos de sus protagonistas, ciertamente podemos identificar algunas ideas cuestionables, como por ejemplo el exceso de fe en el desarrollo científico y tecnológico considerándolos como la panacea que redimiría al hombre —recuérdense las imágenes de un mundo maquinizado, plasmadas por Siqueiros— y la confianza absoluta en modelos políticos que devinieron en fracaso, como el régimen totalitario y antidemocrático de la URSS.

En el primer caso, y refiriéndome específicamente a la sobrevaloración de la búsqueda de herramientas, materiales de pintura y procedimientos “modernos”, sobre todo Siqueiros cometió el error de negar la validez de utilizar elementos que históricamente ya habían mostrado sus cualidades, como son muchas de las técnicas pictóricas utilizadas desde tiempos remotos. Varios de sus murales ya mostraron la falta de permanencia de los materiales industriales con que los realizó como por ejemplo los murales “Mitin en la calle” en la Chouinard School of Art, y “América Tropical” en la plaza Art Center, ambos en Norteamérica.⁴⁸

Varios son los factores que agotaron a los impulsos de este movimiento. Uno de ellos fue la incongruencia en la que cayeron algunos de sus miembros al no seguir los lineamientos de sus propios principios, y otro el advenimiento de otras corrientes más atractivas para los jóvenes pintores, movimientos que, por cierto, tenían una buena dosis de manipulación por los afanes imperialistas en sus estrategias antirrevolucionarias. Se puede encontrar en los programas de la Guerra Fría, promovida por los administradores estadounidenses de la cultura, la noción de la “...supuesta inviabilidad de un arte con preocupaciones y vinculaciones ideológicas y políticas explícitas y de su pretendida incompatibilidad con la experimentación y la modernidad”⁴⁹

Es entonces cuando se derivan dos corrientes artísticas posteriores: El individualismo de arraigo subjetivo y el realista de objetivación histórica-política o simplemente nacionalista.⁵⁰

Entre los principales pioneros de la primera corriente en México estuvo Rufino Tamayo. Raquel Tibol nos ofrece una descripción sintética del carácter de sus obras: “Haciendo a un lado el fundamental contenido ético del realismo pictórico contemporáneo,

⁴⁷ Rodríguez Prampolini, Ida. El Arte Contemporáneo. P.106

⁴⁸ Op.Cit. p. 173

⁴⁹ Cimet, Esther. Op. Cit. p.32.

⁵⁰ Tibol, Raquel. Op. Cit. p. 174

le otorga un puro valor estético, que detracta por confundir su desafecto por el realismo con el agotamiento o el ocaso de esa tendencia”⁵¹

Sin regatear las enormes aportaciones que Tamayo hizo en el aspecto formal, en ese análisis se menciona también, precisamente como un valor artístico, que su condición de gran compositor se esconde “...tras una maraña de símbolos oscuros y torturados que es necesario adivinar o dilucidar, descubrir o recomponer”⁵². Ejemplo este de ese afán por no decir, sino evocar, de invitar al puro goce estético sin connotaciones ideológicas.

Se pueden encontrar en la otra vertiente, la realista, ejemplos con un fuerte contenido ideológico. Francisco Moreno Capdevila realiza, ya en época más reciente, el mural “Destrucción de Tenochtitlan” en el Museo de la ciudad de México. Esta obra, sin embargo, esta desprovista de la función didáctica que tuvieron los murales realistas descriptivos de Rivera o Siqueiros, por ejemplo, pero por sus expresivas formas figurativas y con sus manchas abstractas logra en el espectador una intensa explosión emotiva que, paradójicamente, desencadena una mayor reflexión en el público (figs. 63 y 64).

Otro artista relevante que produjo una buena cantidad de obras monumentales en la segunda mitad del siglo XX fue Arnold Belkin. Aunque de origen canadiense, vivió buena parte de su vida en este país y se consideraba a sí mismo como “hijo adoptivo” de México.⁵³ Sus preocupaciones artísticas giraban sobre todo en torno al impulso del neohumanismo, como el lo llamaba. Sin embargo en sus motivaciones creativas se deja entrever enorme coincidencia con el humanismo por el que pugnaba el Movimiento Muralista Mexicano, pues también aborda decididamente el uso social del arte y el papel activo que el artista debe desempeñar en la organización social. Al igual que antes lo hizo Juan O’Gorman⁵⁴, Belkin encuentra también la posibilidad de que las obras contengan un valor terapéutico para el espectador. Así lo expresa en su bitácora de producción del mural “Todos somos culpables” (1960-1961) realizado en el penal de Santa Marta Acatilla, Distrito Federal.⁵⁵

En fin, Arnold Belkin patentiza, prolonga y actualiza buena parte de las preocupaciones del MMM. En el manifiesto que en 1961 firma junto con Francisco Icaza podemos encontrar enormes coincidencias con el que redactó Siqueiros en 1923. Entre los propósitos expresados en su manifiesto, Belkin e Icaza pugnan por destacar “el arte que no separa al hombre-individuo del hombre como integrante social. Nadie tiene derecho a la indiferencia frente a la organización social. Mucho menos el artista. Lograr para el arte un cometido activo, como única postura responsable del artista frente a su tiempo.”⁵⁶ También rechaza “al arte que se vende a los especuladores del mercado” y al “academismo” así como a la inutilidad de la pintura decorativa.

Quizá la diferencia más notable con respecto al manifiesto del MMM radica en que el artista canadiense rechaza las actitudes nacionalistas y no se percibe la existencia de un compromiso ideológico con ninguna posición partidaria. El llamamiento va dirigido a los hombres de todas las naciones, razas y creencias “porque el arte es el único medio de comunicación que posee un lenguaje universal (y porque también) ha sido, es y será siempre instrumento en la lucha por la evolución pacífica y el engrandecimiento espiritual del género humano.”⁵⁷

⁵¹ Ibid. P. 174

⁵² Ibid. P. 180

⁵³ Belkin, Arnold. “Contra la amnesia”. P. 25

⁵⁴ O’Gorman, Juan. “La palabra de Juan O’Gorman”. P.43.

⁵⁵ Belkin, Arnold. Op. Cit. p. 21

⁵⁶ Ibid. P. 239.

⁵⁷ Ibid. P. 240

Para Belkin, humanismo en el arte implica, más que ideas generales acerca de la condición humana, que las obras presenten de manera directa el tema y que este a su vez tenga como referente situaciones sociales concretas.

En esta posición se hace nuevamente patente la intención que ya antes habían tenido otros artistas, de manera consciente o no, de convertirse en protagonistas del momento histórico que les toca vivir.

Como ya lo he mencionado en este trabajo, además del factor temporal también es importante destacar el territorial. Por ello creo necesario hacer mención de una pequeña parte de las obras murales que se han llevado a cabo en el bajío guanajuatense, lugar donde vivo y trabajo. En ellas he encontrado los motivos suficientes para afirmar que siguen vigentes los valores que han distinguido a la tradición muralista mexicana. Me refiero al equilibrio entre las preocupaciones temáticas, entre los elementos del contenido, y las preocupaciones técnicas y formales.

He tenido oportunidad de conocer los murales que se localizan en el palacio municipal de la ciudad de Irapuato, cuyo autor es Salvador Almaraz. Fueron pintados entre los años 1967 y 1969. En esta obra aparecen mezclados asuntos de carácter histórico nacional con otros de índole local. Son imágenes predominantemente alegóricas, al mismo tiempo dotadas de gran plasticidad, en las que podemos identificar particularidades culturales de la región (leyenda de Eratzicutzio), visiones de la conquista y del mestizaje, retratos de héroes nacionales de la independencia, la reforma y la revolución mexicana, etc (fig. 65).

Los ejemplos que he mencionado en esta oportunidad sólo son una pequeña muestra del enorme patrimonio con el que cuenta México y, en particular, esta región del estado de Guanajuato. A pesar de que han transcurrido varias décadas a partir de la realización de dichas obras, sus valores artísticos (temáticos y formales) siguen vivos en cuanto a que son detonantes de una profunda emoción estética. Además de que los espacios arquitectónicos donde fueron realizadas han cobrado con su presencia una mayor significación.

Habemos algunos que nos consideramos parte de esa tradición muralista y es de ahí de donde hemos abrevado para retomar la estafeta y agregar a ese patrimonio otras pinturas más, considerando también, desde luego, nuestras propias condiciones históricas.

Cap. V. Acámbaro: un proyecto específico.

V.1. El contexto cultural.

Pintar un mural es como echar una semilla a la tierra: las características del suelo son un factor que influye en el desarrollo de la planta y en la calidad de su fruto, pues por sí sola la simiente no determina completamente el carácter de la planta. Pero también la tierra, el entorno, determina el carácter físico y mental del sembrador.

Es así como los pensamientos e impulsos creativos que dieron lugar a la configuración de este mural, así como los efectos que este desencadena en el público, dependen en buena medida del contexto cultural en el que esta obra tiene presencia, pues "... la obra de arte está determinada por una totalidad que es el estado general del espíritu y de las costumbres circundantes"⁵⁸. Lo que he producido y la forma como lo he hecho son consecuencia de la influencia de las circunstancias culturales en las que me he desarrollado.

Me permito primeramente exponer mi punto de vista acerca de lo que entiendo por cultura, en su más amplio sentido.

Enfocada desde la perspectiva de la antropología, el concepto de cultura rebasa con mucho la idea común de delimitarla a los gustos, conocimientos y habilidades con los que cuentan ciertas personas para producir o consumir los bienes artísticos. Aunque si bien los diversos sistemas de las artes (plásticas, musicales, literarias, etc.) están incluidos en la cultura que posee un pueblo o nación, además de ellos están otros que abarcan espacios más cotidianos de la vida: los símbolos, valores, actitudes, habilidades, significados, formas de comunicación y de organización sociales, las costumbres y tradiciones festivas, así como las más diversas expresiones y conocimientos que conforman la memoria colectiva de una sociedad determinada, que se han ido acumulando con el transcurso de su propia historia y que le permiten transformarse y reproducirse como tal de una generación a las siguientes⁵⁹.

En Acámbaro conviven elementos culturales propios, originados en el transcurso de su historia particular, con otros que - como ha sucedido en todos los pueblos de esta y otras naciones- han sido insertados por medio de diversos canales: la industria del entretenimiento (sobre todo la TV), por los programas de las instituciones educativas y por las modas importadas de Norteamérica que han absorbido las numerosas familias de emigrantes originarias de este lugar.

Los gustos y aversiones populares son resultado de este mestizaje cultural en cuya formación ha intervenido poderosamente, como dije antes, los medios audiovisuales de comunicación masiva, así como la religión y nuestra propia herencia cultural.

En lo que corresponde específicamente al terreno de las artes plásticas, en Acámbaro también se cumplen las que el teórico Juan Acha ha denominado *falacias*, refiriéndose a las ideas que tienen las mayorías demográficas para degustar y valorar una obra de arte, sea esta autentica o no:

- El arte es belleza y ésta placer.
- El arte es sentimiento y se privilegia a las sentimentalidades (las telenovelas).

⁵⁸ Silvermann, Alphons y König. Los artistas y la sociedad. P. 81

⁵⁹ Bonfil Batalla, Guillermo. Pensar nuestra cultura. P.128

- El arte es entretenimiento y no lo que aburre o exige esfuerzos intelectuales.
- El arte es realismo fotográfico.
- El arte es magia y está en la esfinge de los santos patrones.⁶⁰

El público busca reafirmar sus preferencias en todas las nuevas creaciones plásticas. Estas preferencias o gustos a su vez se han ido formando históricamente a partir de las vivencias frente a las obras existentes en este lugar. Por ejemplo, en Acámbaro existen infinidad de templos católicos decorados con pinturas murales, cuyos temas y características formales tienen como función extender e intensificar la fe cristiana. En su función didáctica encontramos la razón de su naturalismo neoclásico. Puesto que en la mayoría de la población predomina la religión católica, tiene cotidiano contacto con esas pinturas y a partir de tales experiencias espera que las nuevas creaciones encajen en dicho estilo. Este problema precisamente era una de mis preocupaciones al realizar el proyecto de este mural pues, como lo menciono en la introducción de este trabajo, uno de mis objetivos era enriquecer y diversificar el patrimonio cultural de Acámbaro.

Por su parte, el sistema y las instituciones educativas y culturales de la localidad, con una aparente voluntad de universalizar el gusto de la población y "acercarla" al arte de otros lugares y de otros tiempos, solamente muestra y toma como modelos a obras clásicas en sus materias complementarias de arte. Se desentiende así de la necesidad de actualizar las experiencias estéticas de los estudiantes y voltear la vista hacia su propio entorno, hacia las obras que se producen en este lugar y en este tiempo. Esta penosa omisión se ve reforzada por la reiterada mención, en algunos programas televisivos, de obras y biografías de artistas afamados por la historia del arte universal. Y esto solo cuando de manera excepcional los canales comerciales, que son los que ve la mayoría de la población, se acuerdan de la existencia del arte.

Por otro lado, la percepción que tiene la comunidad de Acámbaro acerca de su propia historia, sobre todo el periodo prehispánico, esta determinada por los contados textos que se han publicado, por las piezas arqueológicas que se exhiben en nuestros museos y por las ilustraciones existentes en dichos espacios. Con el transcurrir de los años aquellas piezas de cerámica, que en su momento tenían fuertes implicaciones simbólicas acerca de la cosmovisión de nuestros antepasados indígenas, devinieron en meros objetos curiosos provenientes de un pasado lejano... y ajeno o, en el mejor de los casos, en mudos documentos históricos a los que poco comprendemos.

Aunque son contadas las ocasiones en que los conocimientos que existen sobre la materia han sido retomados por artistas para la producción de obras de interés local, existen algunas piezas musicales, particularmente corridos populares, que recrean o reafirman lo expuesto por los estudios históricos y que mencionan también otras particularidades culturales de este municipio, como sus monumentos y construcciones coloniales, la tradición del pan grande original de Acámbaro, etc.

En el caso de mi mural, siguiendo los dictados de mis propias convicciones, creo haber participado culturalmente al tomar la historia como motivo de especulación plástica en la que trato de dotar a las escenas y a los objetos prehispánicos con una renovada valoración y actualización. Además de haber establecido en las características formales un marcado distanciamiento con respecto a las obras ya existentes en este lugar, también en lo temático he intentado exponer algunos asuntos que constituyen buena parte de las preocupaciones de actuales movimientos políticos y culturales, como los que se han registrado recientemente por parte de los indígenas mexicanos.

⁶⁰ Acha, Juan. Las actividades básicas de las Artes Plásticas. P. 30

En Acámbaro como en muchas otras poblaciones ha predominado una homogeneización que ha opacado nuestros particulares valores culturales. El caótico paisaje urbano, por ejemplo, está conformado por arquitecturas, anuncios y aparadores que son similares a los de otras ciudades. En lo cotidiano la gente transita entre una abrumadora oferta comercial que inunda fachadas, banquetas y arrollo de las calles de gran parte del centro de la ciudad. Nuestra relación estética con ese panorama no es precisamente relativa a la belleza, sino todo lo contrario.

Son contadas las islas arquitectónicas que se salvan de ser invadidas por la mercadotecnia. El interior de los templos católicos es un ejemplo de ello. No he visto otros lugares donde se respeten y se cuiden con más esmero las obras de arte antiguas y de creación más o menos reciente.

Por ese lado creo que es enormemente fértil el terreno para la creación de arte público. Existen infinitad de edificios de diversas instituciones gubernamentales en los que también pueden realizarse obras murales.

El desempleo que ha generado en Acámbaro la interminable problemática económica del país ha propiciado que los afectados decidan entre convertirse en comerciantes —trabajando en puestos semifijos o ambulantes—, o emigrar a otras ciudades o, en el mejor de los casos, a convertirse en artesanos. Actualmente han proliferado las uniones de artesanos que periódicamente se instalan en la vía pública a ofrecer sus productos, algunas veces originales y otras réplicas de las artesanías de otras regiones.

En Acámbaro, como quizá sucede en todas las ciudades del país, conviven infinitad de tipos de productos culturales con los que los diversos sectores de la población establecen una relación estética.

Por lo general, en los mayores y los ancianos principalmente las imágenes de santos atraen fuertemente su atención. Esta comunidad otorga a la religión una marcada importancia e inconscientemente se manifiesta estéticamente en la categoría de lo sublime. Aunque lo festivo también tiene cabida en esa religiosidad puesto que frecuentemente en los diversos barrios y comunidades rurales se realizan festividades en las que se mezcla lo religioso (celebraciones, peregrinaciones, representaciones, etc.) con lo profano (juegos mecánicos, pirotecnia, Kermesses, borracheras, etc.).

Los gustos de los jóvenes, por su parte están fuertemente determinados por los medios masivos de comunicación y lo nuevo, lo grotesco y lo estridente le son atractivos. Carteles y camisetas con imágenes sicodélicas de personajes del rock o de algunos programas televisivos son de su agrado.

Algunos se escapan de esa estética y más bien prefieren a las imágenes y la música de estrellas norteamericanas de moda en las que se mezcla la inocencia con el erotismo. Pero en los vaivenes del gusto, manipulado por las modas creadas por la industria del entretenimiento, por temporadas prefieren las bandas o el romanticismo exacerbado de grupos musicales mexicanos.

Como se puede notar, las obras de arte ocupan una muy pequeña parte en el interés y en el espacio de la comunidad.

No es diferente nuestro panorama cultural que el de toda América Latina. Como bien lo señala el teórico de arte Juan Acha, "... nacemos rodeados de una amplia pluralidad cultural o étnica y nos es posible asumir actitudes y comportamientos indígenas o africanos, ibéricos o *made in USA*."⁶¹

Esta ha sido una sintética descripción del contexto cultural en el que vivo y al que he tratado, en la medida de mi capacidad, de enriquecer desde la trinchera de la plástica.

⁶¹ Acha, Juan. Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas. P.50.

V.1.1. Situación Política.

El primero de Enero de 1995 inició el periodo de gobierno que por primera vez en la historia de Acámbaro sería encabezado por un Presidente Municipal y la mayoría del Ayuntamiento emanados de un partido hasta entonces de oposición.

En las elecciones para elegir al Ayuntamiento 95-97 el Partido de la Revolución Democrática (PRD) obtuvo la mayoría de los votos y con ello la oportunidad de ejercer el poder a través del Presidente Municipal, el Sindico y cinco de los doce Regidores que conforman el Ayuntamiento.

Es importante mencionar que esas condiciones políticas circunstanciales fueron definitivas no sólo para que se pudiera concretar el proyecto del mural "Canto y lamento de Acámbaro Prehispánico", sino que incluso para que surgiera la iniciativa misma.

Aunque quizá el factor más decisivo fue que -también por razones circunstanciales- tuve la oportunidad de participar como regidor en dicho Ayuntamiento, después de que había sido invitado para conformar la planilla del PRD que participaría en las mencionadas elecciones locales de 1994.

No podría asegurar con certeza que este proyecto se hubiera podido realizar sin tener las ventajas que me dio el hecho de haber participado al interior del órgano donde se toman las decisiones de gobierno.

Todas esas condiciones políticas permitieron que se sintiera un renovado y esperanzador interés y entusiasmo en buena parte de los acambarenses -principalmente los sectores populares y rurales- por los asuntos de la colectividad.

Desde que inició ese periodo de la Administración Municipal se dio una notable participación de sectores e individuos que usualmente nos habíamos mantenido al margen del ámbito de la política. Cuando menos se abrió en ese entonces la oportunidad de que se presentaran ideas e iniciativas novedosas en varias de las áreas en las que tiene ingerencia el Ayuntamiento Municipal, incluyendo el área de la cultura.

Sin embargo la composición plural del Ayuntamiento propició que para llegar a acuerdos se tenía que pasar por intensas y largas discusiones. En las periódicas reuniones de cabildo participábamos el Presidente Municipal -quien encabezaba las mismas-, el Sindico Municipal y los cinco regidores del PRD, cuatro del PRI, dos del PAN y uno del PDM.

El hecho de asistir cotidianamente al edificio de Presidencia Municipal para desempeñar las funciones que tenía como Regidor fue un antecedente que despertó en mí el interés de participar en el terreno del arte público. Más entusiasmo aún cuando estaba por concluirse la remodelación de este edificio.

En ese ambiente fue como se presentó la iniciativa para realizar este mural y, afortunadamente no hubo mayores problemas para que fuera aceptada. Influyeron en ello las favorables condiciones económicas bajo las cuales se realizaría la obra, puesto que yo no cobraría honorarios y el municipio absorbería sólo los gastos de materiales y el pago a mis ayudantes.

Se presentaron también algunos problemas a raíz de mi participación en el Ayuntamiento: por un lado, los trabajos propios de un Regidor no podían limitarse a desarrollar un proyecto artístico y tuve que repartir el tiempo entre el mural y mis comisiones políticas. Esa condición definitivamente no era nada favorable para el avance adecuado del proyecto. Por otro lado, el hecho de ser regidor me colocaba en el terreno de las luchas político-partidistas y la iniciativa de este mural despertó algunas reacciones de personas y medios de comunicación que no simpatizaban con los proyectos del PRD. Por ejemplo, se ponía en duda mi capacidad para realizar una obra de esa magnitud e

importancia. No era para menos. Un mural de 75 metros cuadrados en el llamado con el rimbombante nombre de "Palacio Municipal" tendría un enorme impacto cultural y político.

Esas presiones ocasionaron que yo pospusiera el inicio de los trabajos sobre el muro hasta casi el final de dicho periodo de gobierno.

Con todo y sus inconvenientes, puedo asegurar que la simbiosis entre política y arte -al menos en este caso- tuvo un final feliz.

V.1.2. Condiciones culturales y expectativas sociales.

En el subcapítulo V.1. expuse mi visión personal acerca del contexto cultural en el que he realizado el mural del Palacio Municipal de Acámbaro.

En ese análisis menciono cómo el público está condicionado de tal manera que, ante una obra plástica nueva, espera ver cumplidas sus expectativas; esto es, espera que todas las nuevas imágenes que se encuentre en su camino correspondan con las que tiene registradas en su memoria y con las nociones generales sobre arte con las que cuenta. En la mayoría de la gente dichas nociones se inscriben en las falacias que también menciono en esa parte de este trabajo.

Esta situación constituyó un problema que hubo que enfrentar en la elaboración de este mural, puesto que precisamente uno de los principales objetivos que me marque al realizar esta obra era el de contribuir para que se amplíen y diversifiquen las vivencias artísticas de la comunidad.

Buena parte de los comentarios que yo recibía mientras pintaba en los andamios mostraban un sentimiento de apropiación del mural y, como resultado de ello, la gente también sugería lo que yo debería incluir, la forma o el estilo en que lo debería hacer, lo que debería suprimir, etc. Obviamente no había manera de complacer a tales peticiones, pero sin embargo esos comentarios me han servido para tomar mayor interés en la importancia que tiene intentar establecer un mayor vínculo social y cultural entre mi trabajo plástico y los miembros de mi comunidad.

Es en casos como este cuando se percibe el enorme distanciamiento que hay entre las actuales producciones plásticas y el común de la gente.

Muy pocos son los que realmente se colocan frente a esta obra y perciben conscientemente las calidades plásticas de la misma, la interacción de elementos pictóricos, lo que constituye la poesía de las formas. Y digo conscientemente puesto que no hay duda que todo el público tiene la facultad de sentir, de conmoverse ante el arte, pero son contados los que trascienden esas emociones hacia el plano reflexivo.

A pesar de esta condición creo que hay muchas razones para estar optimista, ya que el público intuye que más allá de las apariencias anecdóticas de las imágenes existe la posibilidad de inventar significados y reconocer mensajes implícitos que, por estar sólo sugeridos, despiertan mayor atención y actividad perceptiva.

Creo que mi objetivo se ve cubierto en tanto que el mural "Canto y lamento de Acámbaro Prehispánico" tiene características formales y temáticas inéditas en esta población.

Aunque las figuras que he utilizado se podrían considerar en cierta medida como "clásicas", hay elementos formales como el color, la entonación, la luz y la estructura compositiva que significaron un salto adelante en las posibilidades expresivas que han desencadenado nuevas relaciones en las vivencias estéticas del público de Acámbaro.

V.1.3. Necesidades artísticas locales.

Para determinar cuales son las necesidades artísticas de una población en lo particular no creo que sería suficiente realizar una encuesta; es más, tampoco creo que fuera necesario puesto que ya hemos visto cómo, por regla general, el público va a exigir sólo aquello que conoce. Como bien lo ha expresado Juan Acha —y nosotros lo tomamos respetuosamente como un buen ejemplo de nuestra realidad— “Los aficionados comunes aspiran únicamente a encontrar las bellezas que conocen y que les confirmen o halaguen su gusto. Igual que los niños, ellos quieren que se les cuente el mismo cuento todos los días con las mismas palabras y lo rechazan cuando cambiamos algo. Los niños se limitan a aceptar y a reconocer valores: nunca valoran”⁶²

Es por ello que nos corresponde a los propios creadores proponer caminos y ofrecer a nuestra comunidad alternativas para que abra su sensibilidad hacia nuevas formas plásticas y nuevos contenidos que, mejor aún, sean relativos a la realidad humana actual, a sus problemas y sus posibles soluciones.

El arte tiene como cualidad el ser producto de un acto libre por excelencia. Cada artista en lo individual y según le dicte su propia conciencia va a decidir con el carácter de su producción cual es su visión sobre las necesidades artísticas de su entorno social. Así como es respetable la decisión de realizar obras aparentemente sin contenidos ni funciones extra-artísticas, también creo que es válido incorporar a las producciones plásticas una función más vinculada con la realidad cotidiana de nuestra comunidad.

En el caso de mi trabajo con esta obra mural, enfoqué mi atención hacia lo que yo consideré una necesidad importante para esta población: retomar la historia particular de Acámbaro y, desde una perspectiva artística actual, hacerla resonar como portadora de valores que constituyen una alternativa ante la problemática humana de hoy. Es decir, partiendo de ciertos asuntos como son el origen de Acámbaro, algunos elementos culturales de la civilización prehispánica y la conquista española ejercida sobre estas tierras, elaborar a partir de ellos un conjunto unitario de imágenes en las que se pueda encontrar plasticidad en las formas y significación humanista en sus contenidos.

Debo aceptar que no sé realmente que tanto alcance tuve en tal sentido, pero dichas ideas sirvieron, como quiera que sea, para mantener mi entusiasmo y dotar de vigor a las formas que fui gradualmente construyendo.

Otro aspecto no menos importante es el de que ciertamente era necesario presentar a nuestro público imágenes actualizadas, es decir, dotadas con valores formales que han sido gradualmente enriquecidos a través de la historia de la plástica en nuestro país. Este público, quizá al igual que el de todas las poblaciones del país, no ha tenido la motivación ni la oportunidad de seguir y disfrutar las diferentes opciones de obras plásticas que se han producido sobre todo en épocas recientes. En esta provincia nuestro gusto permanece estacionado en el renacimiento, en el neoclasicismo y otros estilos similares. La realidad es que nuestro medio cultural y educativo no ha permitido más que eso.

Las pocas obras de arte que los acambarenses podíamos disfrutar son las que se encuentran en templos católicos, las que periódicamente nos ofrecían los espacios culturales oficiales como el Museo de la ciudad y el Museo de Nuevo Chupicuaro y las que aparecen en reproducciones de diversos medios.

Al observar esta realidad creo que podemos deducir la imperiosa necesidad de aprovechar cuanto espacio sea posible para utilizarlo con fines de arte público. Ya más de una ocasión se ha mencionado la pertinencia de acercar las obras a los espacios cotidianos

⁶² Acha, Juan. Los conceptos esenciales.... P.62.

a los que la gente acude. Si las mayorías demográficas no asisten a los pocos centros culturales con los que contamos, hay que sacar las obras y llevarlas a donde están esas mayorías.

El éxito en toda esta lista de intenciones no puede ser mayor que el que mi propia capacidad me permita. Yo también soy fruto de esta particular realidad cultural y seguramente mi trabajo así lo deja entrever. Sin embargo el haber egresado de la Escuela Nacional de Artes plásticas, así como me ha concedido valiosas oportunidades, también me impone algunas responsabilidades que he tratado primeramente de descubrir para posteriormente intentar cumplirlas.

V.2. La función social del proyecto.

Si exploramos en las diferentes épocas de la historia del arte podríamos descubrir como ha ido cambiando en cada una de ellas su función en sincronía con los cambios que se han dado en la sociedad y notaríamos como han aparecido nuevas funciones con el devenir histórico. Así se han sucedido etapas en las que los objetos e imágenes que ahora catalogamos como "obras de arte" han tenido, en el seno de las comunidades, una utilidad mágica, religiosa, científica, educativa, decorativa, práctico-utilitaria, etc.

Por tal motivo, he considerado importante incluir, entre la lista de problemas que me propuse dilucidar cuando inicie este proyecto, la función que esperaba que tuviera mi trabajo en la comunidad donde vivo, partiendo del análisis de sus particulares condiciones culturales.

Ya en el capítulo correspondiente he tratado de presentar un panorama de cuales son esas condiciones. Entre aquellas que inciden poderosamente en la colectividad -no sólo en esta población, sino en la de todo México-, se encuentran las que han sido desfavorablemente determinadas por la industria del entretenimiento que más aceptación ha tenido en las últimas décadas, como lo es la televisión.

A través de ese medio se han venido insertando en la conciencia de sus asiduos espectadores falsos valores y gustos que convienen al sistema político y económico imperante. Consumismo, hedonismo exagerado, indiferencia y visión pasiva, acrítica y evasiva ante nuestra realidad, son algunos de esos modelos de conducta que exitosamente se difunden en sus mensajes

Incluso en buena parte de las obras de arte que se producen y circulan en este tiempo esta ausente cualquier interés de servicio social, pues sólo se limitan a alcanzar valores formales, a dotar de prestigio a individualidades talentosas y creativas, a adornar la sala de quien las pueda comprar, engrosar la lista de coleccionistas *snoobs* y, en última instancia, a servir a intereses institucionales y comerciales.

Por el contrario, una obra de arte realizada con verdadero sentido humanista desencadena una experiencia estética en la que participan en oposición, en un sano "conflicto productivo", dos elementos: el **sentimiento** y la **razón**⁶³. Esta oposición está ausente en las expresiones más cotidianas con las que conviven las mayorías demográficas.

Uno de los problemas que más me han preocupado es dilucidar el papel que como profesional de las artes plásticas he de desempeñar en mi comunidad. Esto me lleva a la necesidad primeramente de definir mi posición y posteriormente seguir o contraponerla a la dominante.

⁶³Fisher, Ernst. La Necesidad del Arte. P.9

Estas y otras reflexiones me llevaron a percatarme de la necesidad de que mi trabajo no se limitara simplemente a decorar el Palacio Municipal. Para ello dedique una buena dosis del esfuerzo creativo a ir construyendo las imágenes de tal manera que permitieran despertar en el público una fuerte emoción estética complementada además con elementos que motiven la reflexión. La primera tarea esta básicamente encomendada a los elementos formales como el color, relieve, el tono, etc. organizados mediante una clara estructura que surgió de las medidas y proporciones del espacio pictórico. Por su lado, la motivación reflexiva sería encomendada a los referentes significativos que constituyen al contenido temático.

Ya he expresado hasta aquí cuales han sido mis propósitos centrales al gestionar y realizar el mural "Canto y lamento de Acámbaro Prehispánico". Sin embargo esas ideas no han surgido de la nada. Han sido fruto de la interacción de mi historia y anhelos personales con las experiencias y conocimientos que otros nos han compartido en el interior de la ENAP y a través de textos relativos a la sociología del arte.

Precisamente quisiera comentar algunos párrafos de un texto de Ernst Fisher editado por primera vez en 1967, pero cuyas ideas creo son de una abrumadora actualidad.

*"El artista sólo puede experimentar lo que su época y sus condiciones sociales le ofrecen. La subjetividad de un artista no consiste, pues, en que su experiencia sea fundamentalmente distinta a la de otros hombres de su época o de su clase, sino en que es más fuerte, más consciente y más concentrada... el más subjetivista de los artistas labora en nombre de la sociedad."*⁶⁴

En ese sentido el autor reincorpora al artista al seno de su comunidad y, por tanto, lo invita a participar de sus anhelos, a desnudar las causas de sus problemas y a proponer caminos alternativos.

Mas adelante continúa diciendo:

*"Sólo el arte puede conseguir esto. El arte puede elevar al hombre desde el estado de fragmentación al de ser total, integrado. El arte permite al hombre comprender la realidad y no sólo le ayuda a soportarla sino que fortalece su decisión de hacerla más humana, más digna de la humanidad. El arte es, en sí mismo, una realidad social. La sociedad tiene necesidad del artista, el brujo supremo, y tiene el derecho a pedirle que sea consciente de su función social. Ninguna sociedad ascendente ha puesto jamás en duda este derecho, al contrario de las sociedades decadentes. El artista empapado de las ideas y de las experiencias de su época no sólo quiere representar la realidad sino también darle forma"*⁶⁵

Y luego nos da un ejemplo concreto:

*"El Moisés de Miguel Ángel no es sólo la imagen artística del hombre del Renacimiento, la expresión de piedra de una nueva personalidad, consciente de sí misma. Es también una orden en piedra que Miguel Ángel da a sus contemporáneos y a sus mecenas: Así es como deberíais ser. La época en la que vivimos lo exige. El mundo a cuyo nacimiento asistimos lo necesita"*⁶⁶

Difícilmente se podría negar la validez de tales argumentos. Fisher nos hace voltear los ojos nuevamente hacia el suelo que pisamos para que desde ahí imaginemos y propongamos un mundo mejor. Así es como podríamos echar abajo ese supuesto común de que no se puede dar al arte una dimensión ética.

⁶⁴ Fisher, Ernst. La necesidad del arte. P. 53.

⁶⁵ Op.cit. P.54.

⁶⁶ Idem.

Reiterando sus convicciones sobre la importancia del papel de los artistas entre la comunidad, remata contra los escépticos:

*"Si no quiere perder la fe en su función social, el arte debe mostrar el mundo como algo que se puede modificar. Y debe contribuir a modificarlo"*⁶⁷

Debo reconocer que al compartir esos propósitos los alcances de mi trabajo quizá son muy limitados, pero por el sólo hecho de tenerlos como guía representan, creo yo, algo artística y socialmente valioso.

V.2.1. El Arte...¿para qué?. Una renovada pregunta.

Durante el desarrollo de las operaciones mentales y manuales que dieron lugar a las imágenes de este mural confluyeron infinidad de ideas de diversos tipos. Algunas de ellas surgían a partir de los conocimientos y las experiencias adquiridas en mi formación profesional, incluyendo no sólo las técnicas sino también las teóricas. Otras estuvieron determinadas por los recuerdos, vivencias, fantasías y anhelos que en conjunto constituyen mi propia ideología.

Dentro de ese conjunto de ideas destacan las que trataban de encontrar respuesta a la cuestión sobre las razones y los fines de las artes plásticas en la sociedad en general y en mi comunidad en particular. La lectura de algunos textos sobre ese tema y la posterior reflexión sobre mi propio entorno cultural me hicieron sentir la necesidad de encontrar las bases éticas y sociales de mi trabajo.

Podemos dar como un hecho que desde tiempo atrás ha habido una tajante separación entre la mayor parte de nuestros congéneres y las producciones artísticas. En lo que respecta a esta población, una muestra de ese fenómeno es que pese al optimismo de las instituciones culturales porque cada año se alcanzan "cifras record" de asistencia a eventos artísticos, todavía no se puede hablar de que ya es generalizado el interés de las mayorías demográficas por las manifestaciones artísticas. Específicamente en las artes plásticas el panorama es aún menos alentador, pues las listas de asistencia a museos no cubren un porcentaje importante del total de la población.

Lo más grave es que este fenómeno es ya considerado como normal y, por tanto no se le cuestiona ni se trata de indagar sobre su origen ni sobre las posibles soluciones.

En lo personal he llegado a la conclusión de que debemos empezar por hacernos una pregunta fundamental: ¿Qué razones hay para la existencia del arte?, o más específicamente ¿qué funciones ha desempeñado el arte en otras sociedades y que funciones creemos que debe desempeñar en la nuestra?

Obviamente que los alcances de este trabajo no permiten hacer una investigación a fondo sobre estos problemas, pero considero importante comentar algunas ideas al respecto, sobre todo porque estas forman parte del proceso creativo que dio lugar a esta pintura mural.

De entrada rechacé tomar como algo inexorable a la serie de funciones actuales que, según las instituciones culturales oficiales y comerciales y buena parte de nuestros colegas, creen que debe desempeñar el arte.

Hasta donde yo he podido comprender, en síntesis tales funciones se refieren a llevar al contemplador las más innovadoras y originales creaciones con el fin de que goce de momentos estéticos excepcionales.

⁶⁷ Op.cit. P.56.

Ciertamente todavía no se ha producido una obra de arte que logre movilizar a las masas hacia su emancipación. Ni siquiera el movimiento muralista mexicano lo logró a pesar que ese era su más fuerte propósito. Sin embargo podemos encontrar algunas propuestas que nos permiten vislumbrar salidas para atenuar el divorcio entre los problemas y los anhelos del común de la gente y las obras de arte.

Además de que efectivamente los artistas debemos contribuir a que se expanda la percepción estética del público a través de nuevos medios de expresión, creo que existen otras posibilidades de participación con la sociedad.

Como lo afirma Ernst Fisher, "la obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva, sino mediante un llamamiento a la razón, que exige a la vez acción y decisión". Es necesario, pues, que la obra proporcione los elementos que permitan al observador trascender la contemplación pasiva y le estimulen a "pensar en y con la obra y acabe proporcionando un juicio..."⁶⁸

El arte puede consistir también en ser un espejo de autocrítica para la sociedad: un factor que desnude las causas últimas de los problemas humanos. Puede representar, como dice Michel Ragón "un mudo testigo y acusador."⁶⁹

Podemos encontrar a lo largo de la historia del arte ejemplos de cómo los artistas se han integrado a su sociedad. Sin embargo ahora predomina ese esclerótico rechazo a toda forma de reconsideración de las experiencias pasadas.

Los problemas fundamentales de nuestra sociedad son los políticos y los culturales. De ellos se derivan los sociales y los económicos. Pues bien, ¿por qué negar al arte la posibilidad de especular sobre ellos, de indagar, de proponer... ?

A continuación transcribo íntegro un pasaje del texto de Michel Ragón que me parece toca con amplitud la gama de posibilidades que el arte ofrece a la sociedad:

*"El arte, prosigue el señor d'Arcy Hayman, no es sólo descubrimiento, sino también ahondamiento (la misión del arte es inflamar e intensificar), medio de expresión (las artes brindan a los hombres ocasión de representar, o sea, de expresar), testimonio (la obra de arte es como el resumen y la crónica de la experiencia humana), interpretación (el arte es a la vez diagnóstico, definición y análisis razonado de nuestra condición), instrumento de reforma (el artista busca cambiar y mejorar la condición humana...tradicionalmente, el artista ha representado un papel importante en todas las reformas), enriquecimiento (los artistas tienen el cometido de descubrir y de hacer admisibles formas nuevas de belleza), orden (la experiencia artística es tanto para el hombre como para el niño manifestación de la búsqueda universal del orden arrancado al caos), integración (establecer relaciones entre el mundo de la imaginación, del pensamiento y el mundo físico de la realidad objetiva)."*⁷⁰

En sus orígenes el arte tenía una función ritual y mágica. Residuos de ella continúan presentes en nuestra psique y hacen que aquellas obras primigenias como las pinturas rupestres de Altamira o de Lascaux, o las figuras de cerámica de la primera cultura en asentarse en Acámbaro, la de Chupícuaro, sigan despertando en nosotros una intensa emoción estética. La magia convertida en religiosidad se mantiene presente en la existencia humana y se manifiesta con la mezcla de temor ante lo desconocido y, al mismo tiempo, asombro por el enorme poder creador del ser humano.

Esa condición de la espiritualidad humana es la que hace que se siga esperando que el artista, como "portavoz" de la sociedad, exprese no sólo su subjetividad personal, sino que refleje y haga resonar "...la experiencia común, los grades acontecimientos e ideas de su pueblo, de su clase, de su época. Esta función social era (y es, agregaría yo) imperativa

⁶⁸ Fisher, Ernst. La necesidad del arte. P. 9.

⁶⁹ Ragón, Michel. El arte ¿para qué?. P. 12.

⁷⁰ Ibid. P.15. Nota: el subrayado es mío.

e irrenunciable, como lo había sido antes la de brujo.”⁷¹ O que ¿ya no es más el deber de los artistas elevar la conciencia individual y vital de los habitantes de su comunidad?

Si la tendencia general de la sociedad es huir de la dolorosa realidad vía la industria del entretenimiento, es tarea de los artistas contrarrestarla en la medida de sus posibilidades, puesto que “cuanto más se alejan de la sociedad los artistas y escritores, más escombros e inmundicias se vierten sobre el público.”⁷²

Todo es cuestión de comprender que nuestras experiencias como artistas plásticos no sólo están constituidas por lo que nos ha dado nuestra actividad artística, sino también por nuestra pertenencia a una comunidad y por el periodo histórico que nos ha tocado vivir y transformar.

⁷¹ Fisher, Ernst. Op.Cit. P. 48.

⁷² Ibid.p.120.

Cap. VI. La producción.

VI.1. De las ideas a lo concreto: los primeros problemas.

El proceso mediante el cual un cúmulo de ideas informes ha de concretarse en una unidad plástica acabada es complejo y quizá la forma más simple y directa de explicarlo, al menos en el caso que nos ocupa, es que esta obra fue configurada por medio de "prueba y error".

En esta parte de mi reflexión trataré de describir cómo sucedió el proceso mediante el cual una serie de ideas e intenciones previamente fijadas en mi mente pasaron, o más bien desencadenaron, a las imágenes que finalmente fueron elaboradas en este proyecto.

Al iniciar los bocetos el "material" de que disponía se componía de un conjunto de ideas que, debo reconocerlo, tenían que ver más con una posición ideológica personal que con preocupaciones formales de la pintura. Bajo estas condiciones la primera intención creativa tenía la limitación de ser de carácter ilustrativo. Los primeros dibujos, titubeantes y difusos (fig. 61), los fui elaborando pensando en cómo hacer que los espectadores que vieran estas imágenes, una vez llevadas a los muros, comprendieran el mensaje que yo quería transmitir. Ese mensaje era sobre todo un afán de crítica de la historia oficial y de revaloración de las culturas indígenas. Al irlos corrigiendo los analizaba en función de que tan efectivos eran en esa intención más que en lo que iba logrando en lo que respecta a sus valores estéticos o artísticos. Cada elemento de esos esbozos debía ser un signo cuya significación fuera clara, completa y sin ambigüedades.

Evidentemente que al dejar de lado aún los conceptos más esenciales, y con ellos las posibilidades de la plástica; y al olvidarme de que en este caso es tan importante el **sentir** como el **comprender**. estaba pisando terrenos que se encontraban fuera del campo específico de la plástica. Aunque comparto la posición de que, como lo menciona Michel Ragón, el arte debe nuevamente acercarse a los asuntos de tipo social⁷³, creo que en ese momento estaba cometiendo el error de confundir el sistema particular de las artes plásticas —con sus propios principios, procesos y funciones— con otros de distinta naturaleza. Me encontraba más bien realizando la labor de un ilustrador que la de un artista visual. La conciencia sobre este problema fue curiosamente apareciendo, al igual que el proyecto, también como un proceso gradual.

El problema ante el cual me enfrentaba era cómo conciliar esas ideas primigenias con un trabajo propiamente artístico. Hacer del tema histórico —dotado con un contenido ideológico intenso— un tema plástico, era el paso indispensable. Además, esta era mi primera obra mural y esa condición también influía en esas preocupaciones iniciales de enfrentarme a lo desconocido.

Sin embargo la solución no podía darse aisladamente en el plano mental sino como consecuencia del "hacer". Fui comprendiendo que es mediante las operaciones prácticas como un proyecto se va definiendo y, también mediante ellas, se aumenta la facultad valorativa para determinar si el camino y los pasos elegidos son los adecuados o debe uno

⁷³ Ragón, Michel. *El arte ¿para qué?*.

rectificar. Como lo afirma el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, "se actúa conociendo de la misma manera que (...) se conoce actuando"⁷⁴

Paralelamente a las convicciones en el orden político, en mi mente estaban también presentes algunas ideas sobre la función social que mi trabajo debía desempeñar en esta comunidad. Esas ideas fueron también determinantes en el proceso de elaboración de los bocetos y, al ir tejiendo ese entramado gráfico, también estaban incidiendo en la concreción formal. La voluntad personal de que esta pintura mural desencadenara efectos emotivo y reflexivo en la vivencia estética del público influyó desde un principio para que yo buscara llevar las imágenes a un plano en el que trascendiera la simple decoración del edificio. A través de la gradual organización de los elementos formales que iba incluyendo en los dibujos, realizaba una operación especulativa mediante la cual, por prueba y error, fui valorando la efectividad de tal o cual figura, colocada en cierta ubicación, con una determinada posición y actitud en relación con su contexto. El objetivo era exaltar los valores de las culturas prehispánicas asentadas en esta región con énfasis especial en lo que respecta a los valores ecológicos.

En todas estas preocupaciones preliminares se encontraba presente en gran medida el problema de la elección de los medios materiales y, sobre todo, conceptuales de expresión pictórica. Estos últimos evidentemente con mucho mayor grado de complejidad. Me explico:

Para elegir entre los diversos tipos de soporte, imprimatura, pintura y demás materiales y herramientas que debía utilizar en esta obra tuve que considerar factores concretos como fueron las características del espacio arquitectónico (dimensiones, condiciones de iluminación, tipo de material utilizado en la construcción del muro, etc.) y el criterio básico en el cual me basaba era el afán de que esta obra resistiera el paso del tiempo sin sufrir daños en los colores. También la ubicación de la obra me imponía, en lo que respecta al proceso del trabajo, la necesidad de usar cierto tipo de andamiaje que fuera fácil de desplazarse y que me brindara comodidad durante el proceso de trabajo.

Hasta aquí el problema podía resolverlo sin tanta dificultad puesto que partía de necesidades bien delimitadas y las variables de solución eran relativamente pocas.

Por el contrario, en el momento en que había que decidir entre los conceptos inherentes a la plástica (espacio, forma, luz, color, relieve...), el problema pasaba a otro plano mucho más complejo. A diferencia de lo preciso, seguro y cuantificable que resultaban las posibilidades de elección de los medios materiales y técnicos, para la elección de los elementos conceptuales y formales disponía de tal cantidad de variables que prácticamente las posibilidades de combinación eran infinitas. Lo que desde el punto de vista creativo resultaba ser una ventaja, se había convertido en mis manos en una madeja enredada antes de empezar a tejer.; Tenía una clara idea del qué pintar, pero no del cómo pintarlo.

Mucho tarde en comprender que la solución ante este "problema" no se encontraba en ninguna fórmula preestablecida y que no se podía resolver *a priori* sino como un proceso en el que la experiencia del hacer, del garabatear, tenía que ser la primera en tiempo. La especulación teórica tendría su espacio como una necesidad de análisis posterior.

⁷⁴ Sánchez Vázquez, Adolfo. Citado por Salazar Antonio en "La praxis artística. Comentarios a la obra de..." Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Vol. 2, Num.8, Mayo de 1989, p. 35.

Todo el cúmulo de ideas extra-formales (sobre la función social del proyecto y los contenidos con los que habría de contar), eran decisiones ya tomadas y, como tales, hasta ahí ya habían cumplido su cometido. En la siguiente etapa tendría que pasar de la especulación ideológica a la pura especulación formal y así ir configurando las imágenes. En un principio tenía temor de que al concentrarme en lo puramente formal caería en el riesgo de perder fuerza en lo temático pero, ahora puedo verificar, por el contrario, al concentrarme en la manipulación de los elementos plásticos se concretan y reafirman las ideas que dan cuerpo al contenido de la obra.

Llevar las ideas a formas plásticas, según fui comprendiendo, consistía en conjugar una dinámica de figuras, planos tonales, volúmenes y demás elementos e integrarlos en una unidad pictórica. A medida que esbozaba cada imagen correspondiente a determinada idea o mensaje, se fueron acumulando escenas aisladas que en un principio no tenían relación entre sí (fig. 43-49). Para que se diera el paso de las ideas e imágenes mentales (prefiguración) a las imágenes concretas (configuración) se desarrolló un proceso en el cual también confluyeron los conocimientos, habilidades y experiencias adquiridas en mi formación profesional así como mis propias limitaciones, historia personal y el perfil de mi personalidad. En las imágenes resultantes el espectador seguramente notará tales condicionantes.

La manera como aborde el problema de que las partes y elementos de este mural se integraran armónicamente en una unidad plástica la explico en el siguiente subcapítulo.

VI.2. Lo técnico-formal: nuevas experiencias.

Las características del espacio en el que se realiza una obra mural, así como su contexto arquitectónico, son un factor determinante en la experiencia creativa. Más aún al considerarla como un tipo específico de obra que la hace algo sustancialmente diferente a un cuadro de caballete amplificado. A diferencia de un cuadro transportable en el que la estructura compositiva se determina considerando factores internos de su superficie, en la pintura mural intervienen, además de ellos, otros determinados por las características del edificio, considerado éste no sólo como espacio físico, sino también con sus implicaciones simbólicas y sociales. Todos ellos fueron factores que propiciaron el surgimiento de problemas técnicos y formales que había que resolver durante los trabajos de planeación y ejecución de este mural.

En esta obra tales problemas fueron fértiles en cuanto a la adquisición de nuevas experiencias. Con esto me refiero a que durante el proceso en el que pasé de la imagen prefigurada (existente sólo en mi mente) a la imagen concreta se presentaron problemas y vivencias que antes no había experimentado. En particular me referiré a las experiencias que tienen que ver, como ya lo mencioné, con lo **técnico-formal**. Como se notará, he colocado un guión de enlace entre ambos términos puesto que así les asigno el carácter dialéctico de interdependencia mutua: no se puede pintar pensando solamente en el aspecto puramente técnico puesto que los **materiales** y **procedimientos** (ambos constituyen la técnica) no pueden concretarse prescindiendo de la **forma**. A su vez, no puede elaborarse una forma sin considerar los materiales y procedimientos pues estos son factores que también determinan el carácter de la imagen final.

También considero en esta reflexión el aspecto conceptual que forma parte de la obra y que se nos aparece de manera aún más clara en la conciencia cuando el espectador asume una relación de tipo analítico frente a la obra o durante su proceso de realización. El ritmo, la luz, el relieve, etc., que son conceptos de la plástica, así como la "vida", el

"trabajo", la "muerte", etc. que en este caso son conceptos temáticos de la obra, no existen por sí mismos de manera independiente en una configuración, sino que mas bien son elementos objetivados -a través de la percepción- en la mente de los espectadores. No siempre se presenta el fenómeno en todos ellos ni se da de la misma manera: es decir, los conceptos son elementos relativos en la obra y dependen de la condición histórica y cultural del espectador o del pintor.

Las condiciones del espacio en donde habría de realizar el mural fueron marcando la pauta en lo que se refiere a las decisiones técnico-formales. Su proporción entre la altura y largo, además de la existencia de vanos que rompían la posibilidad de trabajar sobre un rectángulo regular, determinaron la opción de elaborar una estructura compositiva que surgiera a partir de dichas características (fig. 3-5 y 13). El contenido temático elegido imponía la necesidad de incluir gran cantidad de elementos figurativos que, sin embargo, tendrían que ser integrados orgánicamente en una sola imagen. En la elaboración de los bocetos fui descubriendo una secuencia rítmica de figuras que, a su vez, determinaron una posible estructura compositiva total (figs. 31, 32 y 62).

A través de la utilización de una estructura determinada por las proporciones y relaciones internas de este rectángulo irregular es como busqué que todas las partes se integraran en unidad y, con ello, evitar que se convirtiera en muchos cuadros aislados e independientes. De esta manera cada figura tendría que tener relación con otra u otras ubicadas en otros lugares de la obra. Además esa estructura, por estar conformada en gran medida por líneas diagonales, permitiría generar una mayor dinámica visual no sólo con apego al plano pictórico, sino también en lo que se refiere al espacio y profundidad ilusoria.

Para hacer la subdivisión de la superficie consideré, además de sus características intrínsecas, que eran determinantes inevitables, las de orden temático que había elegido para la obra y otras divisiones compositivas realizadas a voluntad, pero derivadas del propio espacio arquitectónico. Sobre estas últimas lo que hice fue trazar líneas horizontales y verticales que dividieran la superficie en el mínimo número posible de partes que fueran asimétricas, es decir, en tercios. Como una de las secciones de la obra quedaría separada en parte por una arcada, en ella sólo continué las divisiones horizontales de la zona ubicada en el patio central del edificio. De los puntos surgidos del borde de la superficie total con las subdivisiones trace las diagonales que los bocetos me sugirieron. El resultado de esa estructura, entonces, fue fruto de la combinación de la estructura arquitectónica y otra derivada de ella, pero también de decisiones creativas libres. El principio aplicado fue el de que cada parte del mural tuviera relación con el total de la obra que es la superficie completa.

El trazado de las figuras y demás elementos de la obra en los tableros también fue una experiencia nueva para mí. Los estudios y bocetos son una cosa, y otra la operación de dibujar ya en los muros. Las dimensiones de cada figura y su ubicación impusieron un método mediante el cual su anatomía, proporción, tensión y movimiento, así como su relación con otras figuras y con el contexto fueran efectivas. Fue necesario trabajar con herramientas nuevas para mí, como las varas de oate que son como extensiones del brazo y permiten que el dibujo se pueda realizar desde cierta distancia de la superficie por medio de trazos tan largos que no podrían hacerse con el carbón en la mano (fig. 20). Estas experiencias eran prácticamente desconocidas para mí. Descubrí así la posibilidad de generar con fluidez formas monumentales. Sin embargo la mecánica de ir trazando, observar con frecuencia a distancia y corregir no se puede evitar, pues se presentaba el

fenómeno óptico de distorsión causado por la altura del mural: lo que desde los andamios se veía correcto, desde la perspectiva del público en ocasiones se veía de proporciones aberrantes.

Durante el proceso de realización de esta obra y por medio del análisis *in situ* en el que conté con el valioso apoyo de mi director de tesis y de mi asesor, los maestros Aureliano Sánchez Tejada y Salvador Herrera Tapia respectivamente, tomé conciencia de que cada elemento de la obra, además de insertarse en la estructura total, también se relaciona de manera importante con la forma vecina y con el espacio circundante (fondo), que también tiene un peso y un valor específico en las cualidades estéticas de la imagen (fig. 19).

El trazado inicial de las figuras en los tableros no deja de ser determinante también en las cualidades pictóricas finales pues, aunque aparentemente quede oculto con las sucesivas capas de pintura que se le sobreponen, su modelado lineal y tonal determina también los valores plásticos de la configuración; es decir, el dibujar y el pintar se funden en una sola actitud pictórica desde el inicio de los trabajos. Las manchas que el carbón dejaba durante la construcción de las figuras planteaba ya las cualidades volumétricas que había que conservar. El rechazo al método de separar trazo de contornos y rellenado con pintura surgió también como reflexión realizada durante los trabajos en los andamios.

Otro de los problemas que también tuve que resolver fue el del manejo del color: ¿Cómo trascender la elemental asignación de colores locales? ¿Cómo hacer que el color expresara junto con las formas las ideas que cada zona debía transmitir? El tema de las decisiones volvía a ocupar un lugar en las tareas creativas. Se eligen los colores y su interrelación mutua. Se elige también la voluntad significante que queremos darle a ese elemento. Se elige, en síntesis la organización y el manejo de la paleta de acuerdo a un previo plan que inevitablemente no era definitivo pues se modificaría al concretarse en el muro. Algo que aprendí sobre el color es que se sabe como vamos a iniciar su manipulación, pero, a ciencia cierta, no se sabe de antemano el resultado final. Si en alguno de los elementos plásticos se cumple la consigna que reza que el material ofrece cierta resistencia a la forma deseada por el artista, es precisamente el color. Descubrí que no siempre coincide la voluntad del pintor con las posibilidades que cada color y sus combinaciones presentan. En esta obra frecuentemente me tope con esa realidad.

Podría, sin embargo, recordar y expresar aquí algunas de las intenciones que tenía yo al plantear el uso y la distribución del color en el proyecto. Esperaba yo que este elemento me funcionara como un factor atmosférico que hiciera que los colores locales fueran relativos a la zona de entonación correspondiente. Las modificaciones de los colores locales dependerían del color de la luz elegido para cada sección del mural. En la sección "origen" el color-luz es el naranja; en la de "tierra y cultura", es color tierra rojiza; en la zona de "ceremonia y culto" el color-luz es el azul verdoso del agua y, por último, en la sección de "la conquista" es el violeta (fig. 62).

La falta de lo podríamos llamar "certeza previa" en el resultado del acto creativo abarca incluso más allá de la ejecución de la obra pues, como bien lo ha expresado Juan O'Gorman, no podemos realmente obtener un juicio comprobatorio de dicho acto, a diferencia de lo que caracteriza al quehacer científico, donde la hipótesis es seguida de la experimentación que la comprueba; o sea, "en la ciencia sí hay comprobación racional objetiva y en el arte sólo hay apreciación subjetiva"⁷⁵.

⁷⁵ O'Gorman, Juan. "La palabra de Juan O'Gorman". P.44. En el capítulo VI.3. análisis con más detenimiento ese tema.

Otra valiosa experiencia para mí fue el descubrir cómo es posible también generar un movimiento característico que no se refiere propiamente a los elementos de la obra, sino a la ubicación virtual del espectador. En algunas partes del mural el público está observando la escena desde arriba, en otras lo hace desde un punto de vista bajo. Ese fenómeno genera una dinámica adicional que no había yo considerado previamente.

VI.3 Los efectos en el público.

Un aspecto sobre el que me pareció importante reflexionar es el de los efectos que este mural causa en el público, puesto que el sistema de las artes no sólo está constituido por la producción de obras, sino también por su circulación y consumo.

Para este análisis parto de dos realidades complementarias: por un lado, la seguridad de que todo ser humano nace con la facultad de sentir, de conmoverse ante una obra o acontecimiento estético. Por el otro, la relatividad de las reacciones frente a ese acontecimiento, siendo particular en cada individuo dicha respuesta, dependiendo de su propia ideología, contexto familiar, educativo, social y cultural. Aunque se trate del mismo objeto (el mural en cuestión) cada individuo lo percibe de distinta manera, pues "percibir es siempre un acto singular".⁷⁶

En lo que respecta al primer caso debo mencionar que si bien es cierto que hay una enorme diferencia entre *comprender* y *sentir*, y que, desde el punto de vista de la semiología ambas facultades "...constituyen los dos polos de nuestra experiencia y corresponden a modos de percepción no solamente opuestos sino inversamente proporcionales, al punto que podríamos definir a la emoción como una incapacidad de comprender... (y como) ...un desorden y una conmoción de los sentidos"⁷⁷, en los hechos me he percatado que el público no parece estar muy de acuerdo con esa teoría o al menos no está dispuesto a *sentir* libremente, sin el cobijo de las explicaciones racionales. Ambas facultades buscan encontrar cause en el mismo acto de contemplación frente a la obra de arte. Lo he comprobado una y otra vez al recibir continuamente solicitudes de explicación con respecto al tema o a los elementos formales que constituyen este mural.

Este fenómeno quizá podamos comprenderlo remitiéndonos a la teoría *Gestalt*, misma que básicamente nos habla acerca de que la percepción no se lleva a cabo tan sólo con la participación de los órganos sensoriales, sino que en ella intervienen de manera estructural e indisoluble, además de los sentidos también los recuerdos, la imaginación, los sentimientos y, en fin, otras formas más en que se manifiesta el pensamiento. "Todo acto de percibir es al mismo tiempo pensar", ha dicho Rudolf Arheim, uno de los psicólogos que ha basado sus investigaciones en las teorías *Gestalt*.⁷⁸

El problema radica en que las explicaciones o razonamientos que, además de la emoción estética, se supone ha de desencadenar mi obra, no las busca ni las determina el público a partir de sí mismo, sino que exige que se le otorguen por parte del autor. Hay incluso quienes proponen que se coloque una placa explicativa bajo este mural, como se ha hecho con otras obras de arte públicas. Las estructuras o esquemas perceptivos que se han formado histórica y socialmente y que se han impuesto al individuo en verdad han empobrecido "la capacidad de enriquecer con nuevos significados los datos sensibles".⁷⁹

⁷⁶ Sánchez Vázquez, Adolfo. "Invitación a la estética". P. 127.

⁷⁷ Guiraud, Pierre. "La semiología". P. 16

⁷⁸ Citado por Sánchez Vázquez, Adolfo. Op.Cit. p. 128.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 130

Basta con recordar las falacias o ideas erróneas que gran parte del público tiene al juzgar y valorar una obra de arte, mismas que menciono en el sub-capítulo VI.1.

En el momento en que escribo esto aún no sé a ciencia cierta que tanto he logrado con mi obra mural en el sentido de propiciar que el espectador trascienda las relaciones puramente sensibles que puede establecer frente a ella y, como yo lo buscaba, que encuentre significados que le permitan, como establece Sánchez Vázquez, poner en juego "...todo lo que es como ser que siente, piensa y padece."⁸⁰

Si como hemos visto las obras de arte permiten una particular vivencia estética. es en ese sentido como he de enfocar mi análisis.

Las reacciones que frente a este mural han mostrado los espectadores son muy variadas y en ellas se puede descubrir el conjunto de la axiología estética que media entre ellos y la obra, o sea que además de la participación de la percepción ordinaria intervienen las concepciones y valores derivados del bagaje cultural. Algunos se limitan a reaccionar con un "que bonito", otros con un "no entiendo". Realmente es cierto aquello que afirmara Juan Acha en el sentido de que la mayoría del público espera siempre encontrar obras de arte que reafirmen sus gustos y apetencias, es decir, la mayor parte de los individuos no están dispuestos a aceptar obras que amplíen o renueven sus gustos.⁸¹

Lo que es un hecho fundamental, sin embargo, es que desde que realizábamos los trabajos de preparación de los tableros para pintar el mural se podían descubrir en los cotidianos testigos una buena dosis de curiosidad ante nuestra labor. Con mayor razón fue aumentando el interés del público a medida que fueron apareciendo gradualmente las diferentes imágenes de la obra (fig. 18).

Ante la variedad de figuras y de escenas el público mostraba reacciones de diversa índole, dependiendo, como ya lo hemos dicho, de su muy particular axiología.

Si intento sintetizar los diversos puntos en los que el público enfocaba su interés podría mencionar algunas de las características formales y, sobre todo, temáticas:

- los cuerpos humanos desnudos.
- los elementos simbólicos de la historia y la cultura de Acámbaro (piezas de cerámica, maguey, arquitectura indígena y colonial, etc.),
- el significado y las relaciones entre las diferentes unidades figurativas, o sea el discurso y el sentido de la obra
- y, escasamente, en los elementos plásticos como el color, el contraste tonal, la estructura compositiva, el ritmo, el espacio. etc.

Acerca del primer punto debo mencionar que en esta comunidad resultó ser un hecho insólito el que aparezcan tantas figuras de mujeres y hombres desnudos en un lugar público tan solemne como puede ser el Palacio Municipal (Fig. 33-39).

Creo que en su mayoría la gente de Acámbaro ha empezado recientemente a disfrutar sin prejuicios de las posibilidades que ofrece la recreación plástica del cuerpo humano desnudo.

No obstante, y a pesar de que abundan estancillos de revistas en donde en verdad abundan imágenes fotográficas y dibujos de historietas con una evidente intención de vulgar pornografía, no faltaron comentarios ante mi mural que daban muestras de desaprobación y hasta de espanto ante los desnudos. Afortunadamente no fue esta la regla.

⁸⁰ *Ibidem.* p. 137.

⁸¹ Acha, Juan. "Los conceptos esenciales de las artes plásticas". P.57.

En lo que respecta a los elementos simbólicos de Acámbaro que incluí en este mural, pude notar que sirvieron para que la población local se identificara con estas imágenes y esto me ayudo a lograr el objetivo que desde el inicio me propuse acerca de que la obra fuera apropiada por los acambarenses.

Por su lado el sector turístico se congratuló de esos elementos pues significaban un factor más de atracción para los visitantes foráneos. Aunque debo mencionar que para nada era ese uno de los objetivos de mi trabajo.

Algunos con muchos conocimientos sobre la historia de Acámbaro, pero lamentablemente con muy pocos sobre la especificidad de las funciones, principios y procesos de las artes plásticas, esperaban ver al final de mi trabajo una ilustración que pudiera servir para mostrar verídicamente como fue el pasado de esta población, ignorando que aún para los estudios científicos resulta imposible reconstruir el pasado histórico.

En lo que respecta al interés que el público mostró sobre las relaciones de los elementos figurativos y su significado más o menos explícito, debo mencionar que es ahí donde se cumple la cualidad polisémica de los lenguajes artísticos, es decir, que si evitamos predisponer al público, cada individuo va a encontrar matices de significado, o significados radicalmente diferentes al de los demás.

En algunos casos tales interpretaciones coincidían de alguna manera con el sentido que yo busqué, pero en otras ocasiones pude escuchar interpretaciones realmente originales que jamás se me habrían ocurrido.

Cada uno desde su perspectiva encontraba significados particulares: anecdóticos, políticos, históricos, filosóficos, etc.

Por su parte, muy pocos se acercan a este mural poniendo atención a sus componentes formales. Esa situación muestra con evidencia el desfase que existe entre el desarrollo histórico de las formas plásticas y el grado de educación perceptiva para apreciarlas por parte de la sociedad. La mayor parte de los espectadores generalmente ponen atención a la parte temática, teniendo como antecedentes a las ideas equivocadas o falacias que he mencionado antes.

Sin embargo los efectos que este mural ocasionará en un futuro no es predecible pues, como afirma Esther Cimet "... la significación de una imagen no es cosa fija para siempre y se construye parcialmente con base en ciertas necesidades ideológicas de quienes los utilizan, que además puede hacer una selección significativa pertinente a sus intereses"⁸². Para muestra de este fenómeno basta observar como se ha desarticulado todo el discurso ideológico que envolvía los murales del movimiento muralista mexicano. De haber sido -al menos en teoría- herramientas de agitación y de propaganda revolucionaria, se han convertido en un bien políticamente neutral del patrimonio cultural del país.

⁸² Cimet S. Esther. "El movimiento muralista mexicano: ideología y producción." p.139

Cap.VII. Memoria del proceso.

Antecedentes.-

En las elecciones locales de 1994 para elegir Ayuntamiento obtuvo el triunfo por primera ocasión en la historia de Acámbaro un partido hasta entonces de oposición, el Partido de la Revolución Democrática.

Con el triunfo del PRD, a partir del primero de Enero de 1995 y hasta finales de 1997, el Ayuntamiento quedó integrado de la siguiente manera:

PRD.- Presidente Municipal, Sindico y cinco Regidores.

PRI.- Cuatro Regidores.

PAN.- Dos Regidores.

PDM.- Un Regidor.

Esta plural conformación permitió, sobre todo en el inicio del gobierno, una notable apertura y participación política con nuevas ideas y proyectos, incluyendo los relativos a la cultura.

Dos circunstancias políticas fueron decisivas para que yo tuviera la oportunidad de realizar este proyecto: por una parte, el hecho de que un partido de oposición con perfil democrático haya ganado las elecciones y, por otra, el haber tenido la oportunidad de participar como Regidor directamente en el interior del Ayuntamiento, instancia donde se toman las decisiones en el Gobierno Municipal. En otras circunstancias difícilmente se hubiera podido llevar a cabo.

También fue importante mi propia condición personal de haber egresado en 1993 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Es decir, circunstancialmente se dio una simbiosis temporal entre las actividades políticas y las artísticas.

Entre otros proyectos que le tocó realizar a esta Administración estuvo el de la remodelación del edificio de Presidencia Municipal. Ya para 1996 la obra casi estaba terminada. También ese fue un antecedente que propició nuestra iniciativa.

Iniciativa.-

Fue entonces cuando el compañero Regidor Quintín Pérez Martínez - también pintor interesado en la promoción cultural- y el que esto escribe tuvimos la idea de proponer al Ayuntamiento la realización de aprovechar los enormes espacios que tenían los muros del flamante patio central del edificio para cubrirlos con pinturas murales. Con ellas -pensamos- se daría mayor realce a la sede del Gobierno Municipal y podríamos participar así no sólo políticamente, sino también dentro del ámbito del arte, en el enriquecimiento cultural de nuestra comunidad.

La idea sobre la temática que se pintaría fue tomando forma, pero no pudimos ponernos de acuerdo en un boceto elaborado conjuntamente. Fue así como ambos regidores llegamos al acuerdo de que la obra sería proyectada y realizada por mí y que él me ayudaría en algunos de los trabajos.

La importancia de este proyecto me hizo tomar la decisión de que el mismo podría constituir la tesis con la que tramitaría mi titulación. Así fue como registré ante la Escuela Nacional de Artes plásticas la tesis "*Canto y lamento de Acámbaro prehispánico*" ***Proyecto y realización de pintura mural en el Palacio Municipal de Acámbaro Gto.***

Gestión.-

Planteamos dicha iniciativa en primera instancia al Presidente Municipal, Antonio Tirado Patiño, y posteriormente al Ayuntamiento en pleno, la cual fue aprobada por unanimidad.

Aún contando con las facilidades que otorga el estar incluido dentro del Ayuntamiento, las tareas que se debieron llevar a cabo para echar a andar este proyecto fueron arduas y se requirieron infinidad de trámites para que fuera autorizado y liberado el presupuesto para costear la obra.

Sobre este particular, mi compromiso fue elaborar el proyecto y realizar el mural sin cobrar honorarios y la Administración Municipal absorbería el importe de los materiales y el sueldo de dos ayudantes.

La Dirección de Desarrollo Urbano de la Presidencia Municipal fue la instancia que se encargó de elaborar el expediente para que Gobierno del Estado de Guanajuato autorizara este proyecto.

Una vez que se empezó a liberar el presupuesto, dicha Dirección también se encargó de construir los tableros de triplay y de montarlos, por medio de monten metálico, en el muro correspondiente.

Para el resto de los materiales fue necesario hacer un listado que fue surtido personalmente por mí en la ciudad de México. Esta lista incluía lona de algodón, material de imprimación, pintura acrílica Politec, pinceles, etc., además de otros materiales que si se podían conseguir en la ciudad de Acámbaro, como material fotográfico, franelas, tinas y cubetas, etc.

Después de otra larga serie de trámites se consiguieron dos lugares en la lista de raya de la Dirección de Obras Públicas: uno para mi ayudante permanente y otro para el pago de modelos.

Elaboración del proyecto.-

Paralelamente a la gestión también avance en la elaboración de infinidad de apuntes y registros gráficos de ideas que gradualmente fueron tomando forma en mi mente.

El tema elegido era una parte de la historia de Acámbaro, desde su origen prehispánico hasta la colonización española.

Fue elegido el muro norte del patio central del Palacio Municipal. La superficie que cubrió este mural es de veinte metros de largo por cuatro de altura. Restando la parte que en esta superficie invadían los vanos de las tres puertas que se localizan por debajo del mural, este mural mediría aproximadamente setenta y cinco metros cuadrados.

Hicimos un croquis a escala de la configuración de este muro para poder llevar a cabo los bocetos correspondientes.

Sin embargo se me presentaron algunos problemas que es necesario mencionar aquí, pues constituyen parte de las experiencias profesionales. Por un lado contaba con la ventaja de tener acceso a la toma de decisiones y ello aseguró la oportunidad de realizar este mural. Pero también esta circunstancia se convirtió en un factor negativo para mi rendimiento en las actividades plásticas, pues evidentemente las tareas que competen a un Regidor no son propiamente las artísticas. Más bien tenía que realizar estas además de las otras propias de la que en ese entonces era mi función. Esta duplicidad de trabajos inevitablemente estaba afectando mis actividades creativas. Los primeros bocetos que intenté realizar así lo demuestran.

Esta condición hizo que se retrazara por mucho tiempo la concreción de un boceto total de lo que sería esta obra.

Después de que ya estaba registrada en el boceto una idea completa de lo que sería este mural hubo que mostrarlo al Director de la tesis, Mtro. Aureliano Sánchez Tejada.

Una vez hechas las observaciones correspondientes, me di a la tarea de clarificar y afinar todos los elementos que formarían parte de la estructura compositiva del mural.

Por fin el 31 de Diciembre de 1996 inicié los trabajos del trazado ya sobre los tableros. Esto sucedió, naturalmente, después de haber dedicado algunos meses al pegado e imprimación de los 75 metros cuadrados de lienzos.

Trazado y pintura en los muros.-

No obstante que ya creía tener resuelto en el proyecto final todo el conjunto de figuras y demás elementos que conformarían este mural, realmente no se puede evitar la improvisación y los cambios sobre la marcha durante los trabajos en los andamios.

Una cosa es la reducida dimensión de las figuras realizadas a escala en el estudio y otra, sustancialmente diferente, los trazos que exigía la monumental dimensión del espacio en el que habríamos de concretar dicho proyecto.

Durante varios meses trabajé dibujando con carboncillos todas las formas que habrían de incluirse en esta obra (Fig. 13-22).

Para ello no pude evitar recurrir a las formas del dibujo conocidas por mí. Es decir, en lo que respecta al dibujo casi no di lugar a la experimentación. Mi preocupación principal no era la búsqueda de la innovación o de la originalidad, sino el de lograr una composición que me permitiera potenciar lo que yo podía y sabía hacer.

Sin que fuera necesario efectuar grandes correcciones, las observaciones que me hicieron en la visita que realizaron al lugar donde se realizaban los trabajos el Director y el Asesor de la tesis, maestros Aureliano Sánchez Tejada y Salvador Herrera Tapia respectivamente, sirvieron para que yo me percatara de algunos problemas formales que se estaban presentando por no tener absoluta conciencia de las diferencias entre un cuadro de caballete y un mural; por ejemplo, los pesos visuales de algunos elementos eran muy débiles; no estaba percatándome de la belleza inherente a la forma de algunos espacios vacíos; además de otras observaciones relativas a la técnica, pues estaba cometiendo el error de separar dibujo y pintura debilitando las posibilidades plásticas de los medios, en vez de trabajar ambos elementos sincrónicamente, como uno sólo.

Al terminar de trazar todas las formas que incluiría esta obra, empecé a trabajar con los colores acrílicos, primeramente fondeando con pintura transparente cada zona temática con un color diferente, planteando así, desde la base, cada entonación cromática (Figs. 23 y 24

Posteriormente a esta preparación de la base, procedí ya a construir las formas volumétricas entonando cada color local según la zona a la que correspondía: Naranja, pardo, azul o violeta.

En el subcapítulo VI.2. doy cuenta de los pormenores que se presentaron en este proceso.

Lo que sí quisiera mencionar es que no todo el trabajo que tuve que realizar se refiere a lo específicamente artístico; o más bien, lo artístico, en un caso como este, no se desarrolla aislado de otros ámbitos como el burocrático.

Fueron innumerables las ocasiones en que por motivos administrativos me quede sin ayudantes o sin andamios. Más aún después de que los trabajos los estaba realizando con posterioridad al término del periodo de gobierno en el que directamente participé.

Después de salvar dichos obstáculos intermitentes por medio de oficios y entrevistas pude por fin concluir la obra el 13 de Noviembre del 2000.

Quedó pendiente de resolver la protección de este mural contra los rayos directos del sol, pese a que desde que inicié esta obra expliqué la vulnerabilidad de los colores en estas condiciones de luz.

Conclusiones.

Ahora que llega el momento de concluir estas reflexiones sobre una obra plástica ya realizada, aprovecharé para hacer un breve recuento de los cambios sufridos en mi percepción sobre el ejercicio de la profesión artística dentro del entorno social en el que vivo.

Cuando inicié este proyecto prácticamente carecía de experiencias en obras de este tipo. Durante la formación profesional solamente se adquieren nociones generales sobre los elementos básicos de la plástica y por ello el mural del Palacio municipal de Acámbaro constituyó, además de un valioso ejercicio de reafirmación de los conocimientos adquiridos en la ENAP, una oportunidad para descubrir que los horizontes para participar con nuestro trabajo en la sociedad son bastante extensos.

Así como sucede seguramente en muchas poblaciones de la provincia mexicana, prácticamente es amplio el terreno para la creación de obras de arte públicas. Aunque ya existían en Acámbaro obras murales, sólo se podían localizar en el interior de varios templos católicos. Otros espacios públicos carecían de pinturas y de obras de arte en general. Por ello puedo afirmar que es mucho lo que hay que hacer para satisfacer las necesidades artísticas de esta población, sea ella consciente o no de esa necesidad. Ya también he mencionado antes algunas justificaciones acerca del porque es necesario el arte en toda comunidad humana. Sólo agregaría que, como lo ha expresado Juan O'Gorman, estamos convencidos de esa necesidad mediante una especie de convicción que puede traducirse en "la seguridad, mayor o menor, que el artista siente... en lo que pudiera llamarse la redención cultural del hombre a través del arte"⁸³. De algo hay que estar seguros: el papel que el artista juega en una comunidad no es algo accesorio o lujosa gracia para unos cuantos. Con nuestro trabajo podemos colaborar para que la gente desarrolle su percepción simbólica, espacial, política e histórica de su entorno.⁸⁴

A través de esta experiencia he podido comprender la importancia que tiene el estar dispuestos para gestionar, discutir y convencer a quienes se encargan de la administración pública del valor que tiene el arte para toda la población. Todo ello sin olvidar, desde luego, que con cada obra es necesario dar un paso adelante en el dominio del oficio de la pintura y en mayores esfuerzos para racionalizar la actividad creativa. Esto último es quizá el principal reto al que me enfrento, pues de no hacerlo correría el riesgo de caer en una repetición mecánica de anteriores experiencias. Como primer paso debo reconocer lo que me hace falta para próximos trabajos: ser más observador de los fenómenos plásticos que suceden en las imágenes, tanto en los bocetos y en el proyecto, como en el proceso de realización en los muros. Mucho de lo que resultó en este mural fue consecuencia de operaciones sólo visuales y mecánicas de mi mano y los alcances conceptuales fueron muy limitados.

Ha sido necesario analizar críticamente el resultado final de mi trabajo sobre los muros y ser capaz de detectar sus deficiencias y sus puntos débiles. Al hacerlo creo que he podido reflexionar acerca de algunos de los problemas específicos de la pintura mural. Falta todavía profundizar más en los conceptos particulares de ese tipo de obras.

Aunque mi intención original era trascender la representación pictórica elemental -entendida esta como una imagen que busca expresar fidedignamente una idea- debo reconocer que en ese sentido no estoy satisfecho.

⁸³ O'Gorman, Juan. "La palabra de Juan O'Gorman". P. 44.

⁸⁴ Francastel, Pierre. La realidad figurativa. T.I. p.153.

Más que haber encontrado respuestas, este trabajo me ha permitido generar nuevas preguntas que habrá oportunidad de investigar y experimentar en siguientes proyectos; Creo que debo arriesgarme a abandonar un poco la seguridad de lo que ya he descubierto y lanzarme en la búsqueda de nuevas soluciones para que lo que tenga que decir sea dicho con todo vigor mediante el lenguaje de la plástica.

La manera como abordo el acto de dibujar y pintar se vio confirmada en esta obra, pero quizá el pavor escénico que me causó, sobre todo al iniciar los trabajos en los muros, no me permitió intentar llevar más allá mis procedimientos, hacia terrenos de más plasticidad. Ese seguirá siendo un objetivo para los próximos trabajos.

La condición de ser habitante de un lugar de la provincia no otorga licencia para ignorar las obras que se han realizado en otros puntos de nuestro país o, incluso, del mundo. Si reconocemos que las artes plásticas conforman un sistema, entonces aceptaremos que nosotros no somos sólo pintores individuales ni totalmente autónomos, sino parte de un todo al que hay que conocer y con el que hay que interrelacionarnos. Es la mejor manera de impulsar la plástica dentro de la cultura de nuestra sociedad.

El proceso de producción de este mural involucró no solamente aspectos técnicos y formales. Durante él se vivieron otro tipo de situaciones que permiten concebir la plástica en un sentido mucho más amplio. Mi expectativa profesional anterior se limitaba, como seguramente sucede con buena parte de los artistas plásticos, a buscar la oportunidad de participar en exposiciones colectivas e individuales, en concursos auspiciados por instituciones públicas y privadas y a lograr vender mis obras para poder seguir pintando y desarrollándome como artista. Ahora he podido ampliar esas expectativas hacia terrenos socialmente mucho más interesantes. He descubierto que puedo insertarme profesionalmente en la comunidad a través de la gestión para realizar obras de propiedad pública, financiadas también con recursos públicos, que sirvan a la sociedad para extender y diversificar su percepción estética hacia los valores plásticos más actuales.

Entre mis preocupaciones ha sido recurrente la imperiosa necesidad de dotar de significado a aquellas imágenes que originalmente brotaron a partir de las nociones sobre acontecimientos históricos desarrollados en mi comunidad, agregando también aquellas otras que surgieron a partir de mi imaginación y mi fantasía. Pero ¿qué significado podemos asignar a los hechos del pasado de Acámbaro? ¿de que nos sirve en este momento a los miembros de esta comunidad el tener una versión plástica de nuestra historia? Quizá la respuesta se encuentra en que al ensanchar nuestra sensibilidad, al percibir imágenes cuyo contenido y forma nos remiten, de una manera como antes no se había hecho, a ideas relativas a nuestros orígenes, y a nuestra realidad actual, podemos realmente reconocernos como parte de esta cultura y encontrar en ella valiosos aspectos de los cuales antes no nos habíamos percatado. No sé hasta donde mi trabajo pueda contribuir en ello, pero el sólo haber tenido la oportunidad de intentarlo ha sido una gratificación para mí.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

Libros:

1. Acha, Juan. Las actividades básicas de las artes plásticas. México. 1994. Ediciones Coyoacán.
2. Acha, Juan. Los conceptos esenciales de las artes plásticas. México. 1997. Ediciones Coyoacán.
3. Argueta Saucedo, Gerardo. Acámbaro a través de los siglos. De la época prehispánica hasta nuestros días. Acámbaro. Gto. 1998. Edición del autor.
4. Belkin, Arnold. Contra la amnesia. México. 1986. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana.
5. Bonfil Batalla, Guillermo. México profundo. México. 1994. Ed. Grijalbo.
6. Bonfil Batalla, Guillermo. Pensar nuestra cultura. México. 1991. Ed. Alianza Editorial.
7. Cimmet S., Esther. El Movimiento Muralista Mexicano: ideología y producción. México. 1992. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana.
8. Dorfles, Gillo. Últimas tendencias del arte de hoy. Barcelona. 1976. Editorial Labor.
9. Fernández, Justino. Estética del arte mexicano. México. 1990. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.
10. Fisher, Ernst. La necesidad del arte. Barcelona. 1978. Ediciones Península.
11. Francastel, Pierre. La realidad figurativa. Barcelona. 1978. Ed. Paidós.
12. Guiraud, Pierre. La semiología. s/l. 1996. Ed. Siglo Veintiuno Editores.
13. Hess, Walter. Documentos para la comprensión del arte moderno. Buenos Aires. 1967. Ediciones Nueva Visión.
14. León-Portilla, Miguel y Garibay K., Ángel Ma. Visión del los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista. México. 1982. Ed. UNAM.
15. O'Gorman, Juan. La palabra de Juan O'Gorman. México. 1983. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.
16. Paz, Octavio. Los privilegios de la vista I. (En obras completas Vol. 6). México. 1994. Ed. Fondo de Cultura Económica.
17. Ragon, Michel. El arte ¿Para qué?. México. 1985. Ed. Extemporáneos.
18. Read, Herbert. Imagen e idea. México. 1988. Ed. Fondo de Cultura Económica.
19. Reyes, Alfonso y Borges, Jorge Luis. La máquina de pensar. México. 1998. Ed. Asociación Nacional del libro, AC.
20. Rodríguez Prampolini, Ida. El arte contemporáneo. México. 1964. Ed. Pormaca.
21. Romero Brest, Jorge. La pintura del siglo XX (1900-1974). México. 1986. Ed. Fondo de Cultura Económica.
22. Sánchez Vázquez, Adolfo. Invitación a la estética. México, 1992. Ed. Grijalbo.
23. Silvermann, Alphonse y König, René. Los artistas y la sociedad. Barcelona. 1983. Ed. Alfa.
24. Siqueiros Alfaro, David. Cómo se pinta un mural. Cuernavaca, Mor. 1979. Ed. Taller Siqueiros.
25. Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano. s/l. 1963. Ed. Hermes.
26. Villagrán García, José. Teoría de la arquitectura. s/l. 1980. Ed. INBA.

Revistas y catálogos:

1. González Matute, Laura. "Pintura durante la Revolución." Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, Vol. 3 No. 11. Mayo 1990. Pp. 5-10.
2. Salazar, Antonio. "La praxis artística. Comentarios a la obra de Sánchez Vázquez". Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, Vol. 2 No. 8. Mayo 1989. Pp. 35-40.
3. Rodríguez, Antonio. "El hombre, la ciudad y la luz en la obra de Capdevila". En Capdevila. Visión múltiple. Catálogo de la Exposición Homenaje en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Mayo 1987. Pp. 11-14.

Índice de ilustraciones (Anexo fotográfico).

Previas del edificio Figs. 1-5.

Preparativos. Figs. 6-12.

Trazado. Fig. 13-22.

Pintando. Figs. 23-28.

Mural completo. Figs. 29-32.

Detalles. Figs. 33-42.

Bocetos y estudios. Figs. 43-60.

Proyectos. Figs. 61 y 62.

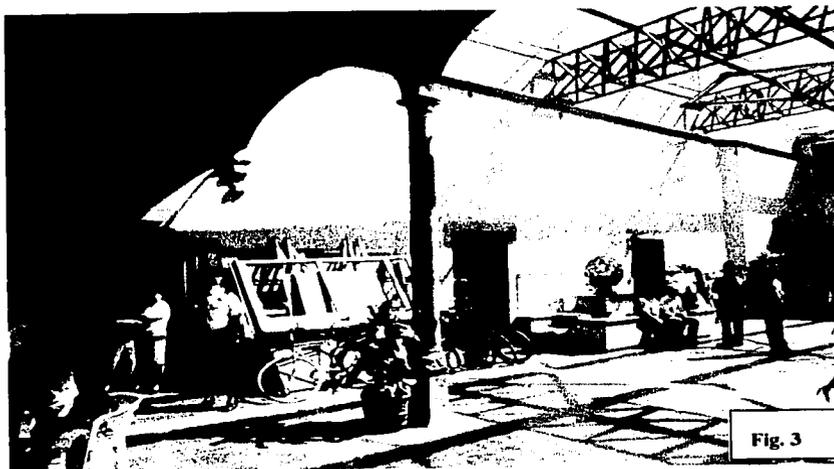
Otros murales:

- Francisco Moreno Capdevila. "Destrucción de Tenochtitlan". Museo de la Ciudad de México. Fig.63 y 64.
- Salvador Almaraz. Palacio Municipal de Irapuato, Gto. Fig. 65.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

ANEXO FOTOGRÁFICO.

Previas del edificio.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

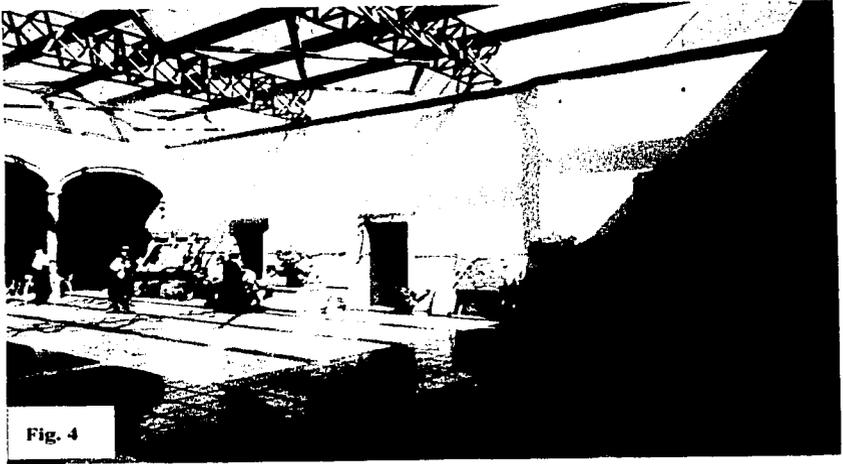


Fig. 4

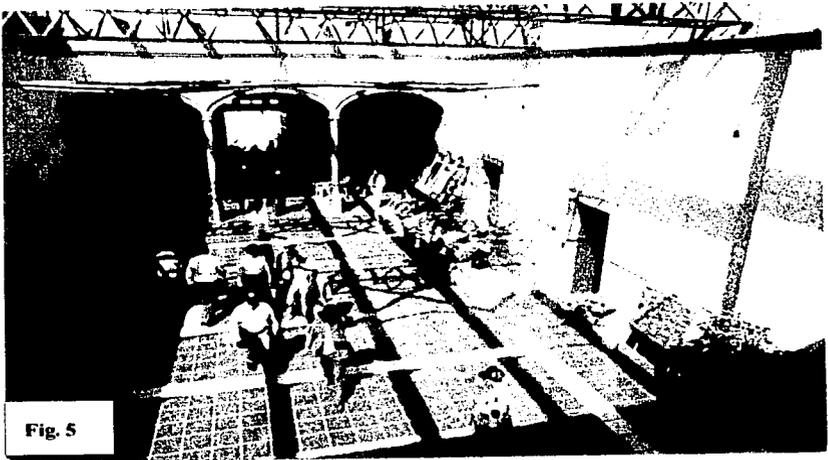


Fig. 5

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preparativos.



Fig. 6

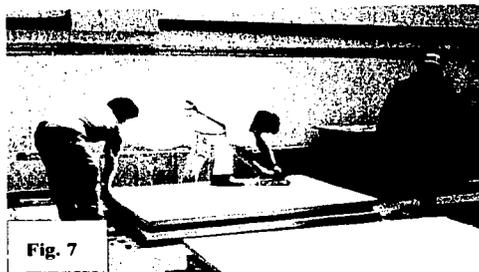


Fig. 7

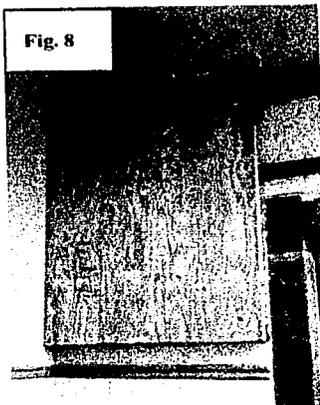
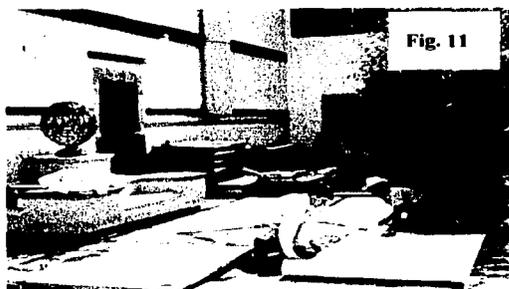
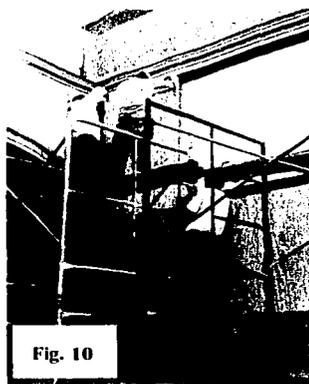


Fig. 8



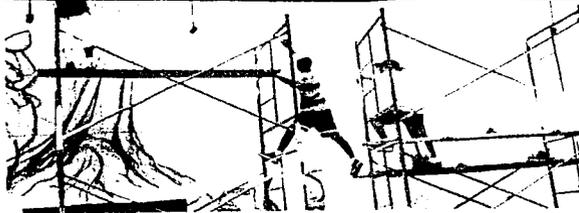
Fig. 9

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

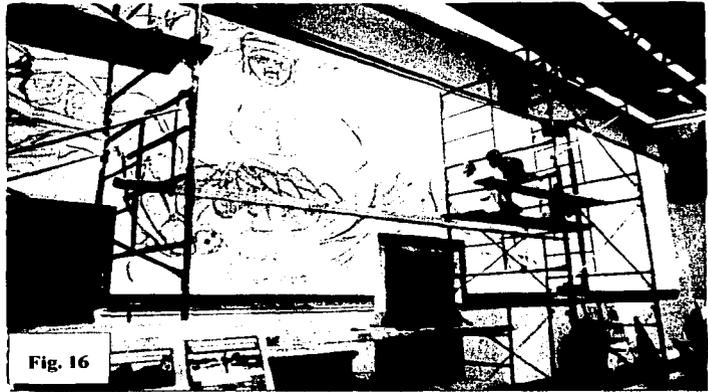


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Trazado.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

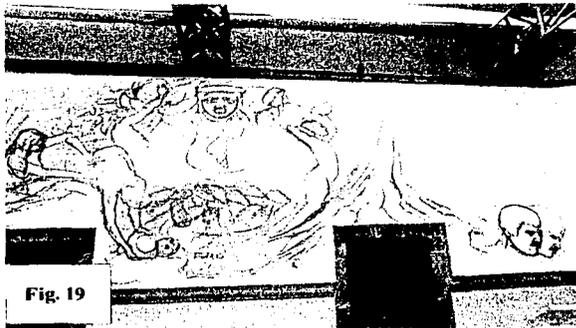


Fig. 19



Fig. 20

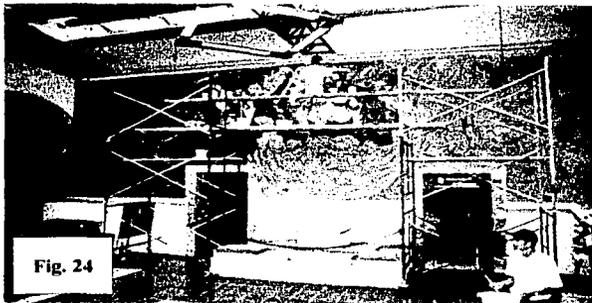
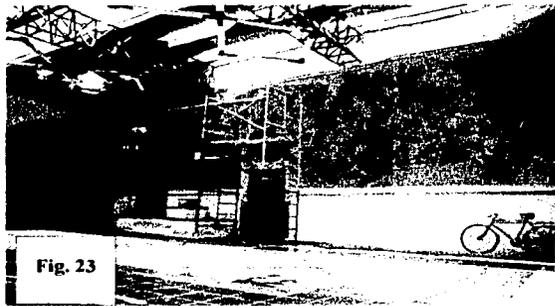


Fig. 21

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Pintando.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 25



Fig. 26



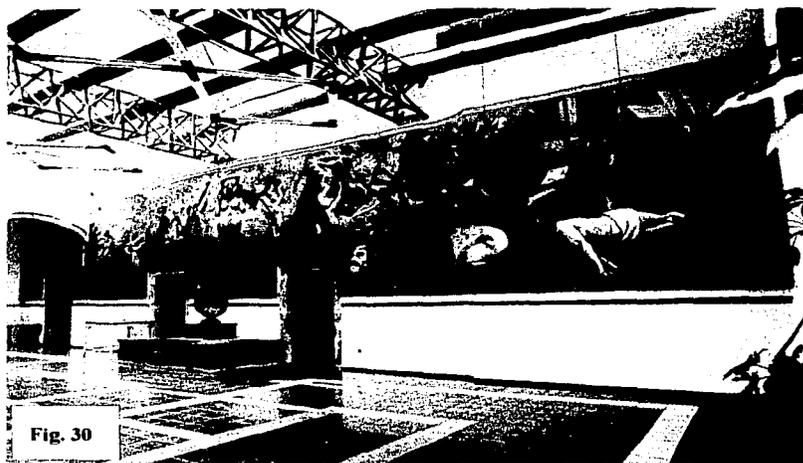
Fig. 27

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mural completo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 31



Fig. 32

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Detalles.



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

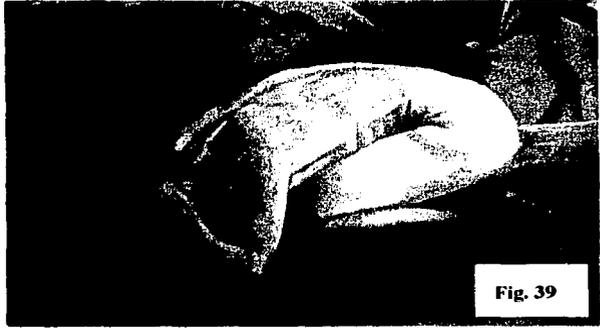


Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



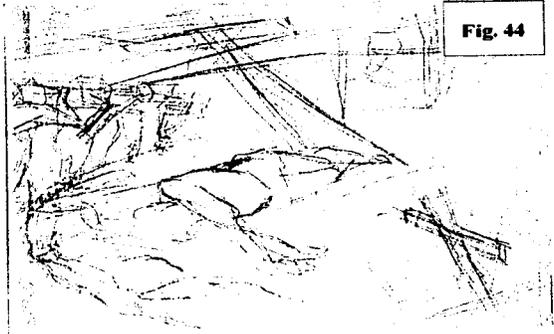
Fig. 42

Bocetos y estudios.



Fig. 43

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 50

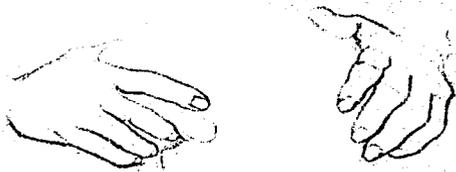


Fig. 51



Fig. 52

Fig. 53



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 54

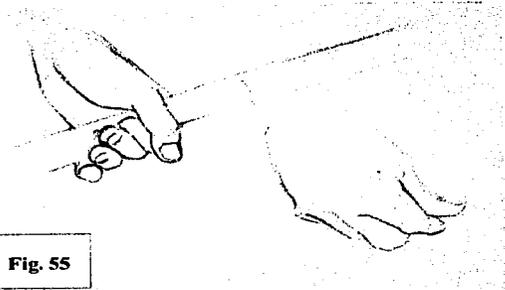


Fig. 55

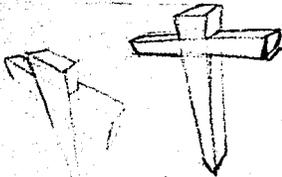


Fig. 56



Fig. 57

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

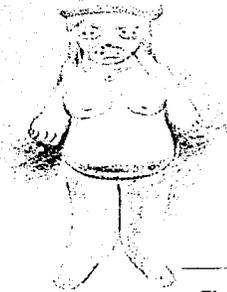


Fig. 58

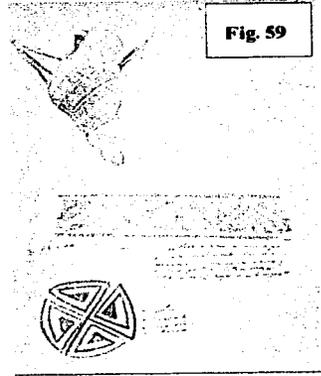


Fig. 59

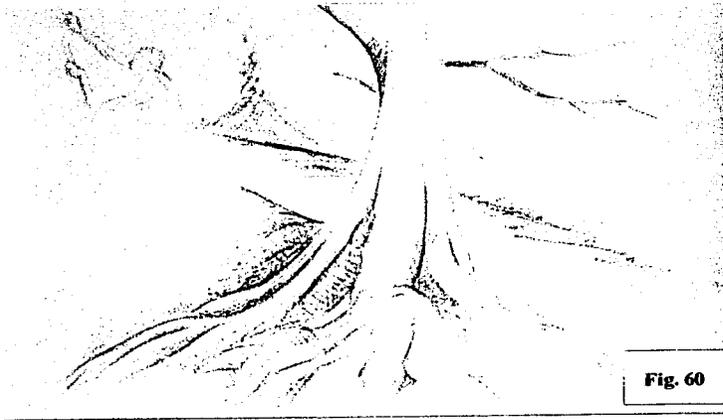
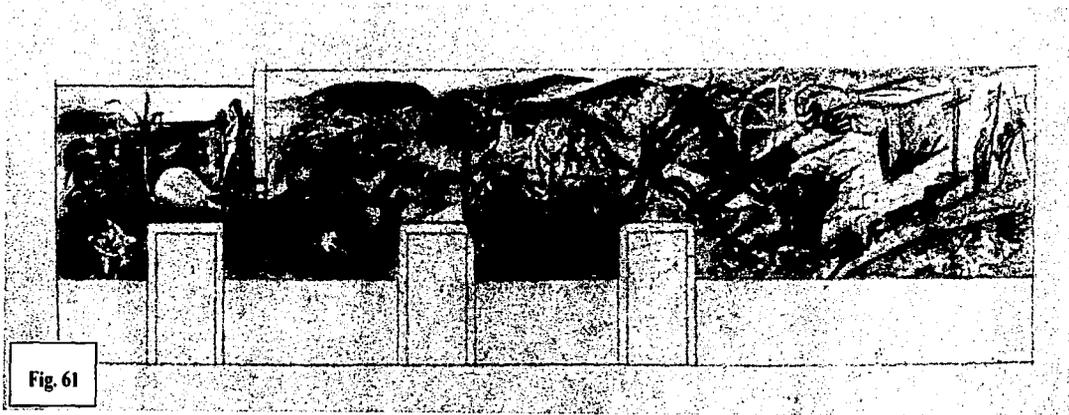


Fig. 60

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Otros murales.

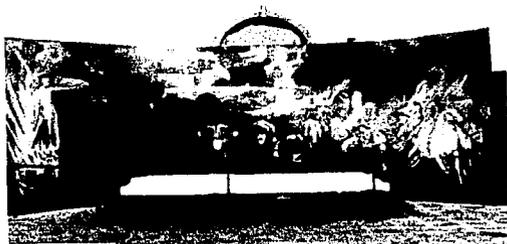


Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN