



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO EN ARTES VISUALES
ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS**

**“EL MURALISMO ACTUAL Y SU INSERCIÓN EN ESPACIOS
PÚBLICOS; UNA EXPERIENCIA PERSONAL DE PLANEACIÓN
Y REALIZACIÓN DE UNA OBRA MURAL EN LA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DEL CARMEN”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN
PINTURA**

**PRESENTA
LIC.D.G. LEONEL CORTES ZEPEDA**

**DIRECTOR DE TESIS
MTRO.FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ**

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, MMX





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.

Agradecimientos

*Picasso dijo en algún momento que “La pintura es otra manera de llevar un diario personal”. Pues bien, estas páginas de mi diario han llegado a su fin... En ellas doy cuenta de más de dos años invertidos en la realización del mural *Identidad Carmelita*. Es un lapso lleno de sucesos, anécdotas, experiencias y, sobre todo, vivencias en todos los registros emocionales: gozar, disfrutar, reír, sufrir y llorar.*

Soy yo quien firma la realización del mural y esta tesis, pero ambos productos son un trabajo en conjunto que de otra manera no hubiese sido posible. Por eso agradezco a mi esposa, Yanet González, haberme acompañado con su fe, su esfuerzo, su crítica y sus oportunos consejos. Ella fue el alma de ambos proyectos; su voz me impulsó siempre y fue el llamado a no claudicar cuando mi propio empeño flaqueaba. Yanet —no está por demás decirlo— estuvo conmigo en los malos y en los buenos momentos, de tal modo que puedo afirmar que sin ella no habría mural ni tesis concluida. Gracias, Yanet, por soportar el mal carácter que me poseyó las tantas veces, que las cosas no salían bien y tropezaba; gracias por estar a mi lado, ubicándome con tus palabras fuertes cuando debieron serlo y dulces cuando las necesité. Sabes todo lo que está detrás de un “muchas gracias”.

Con todo el amor de que soy capaz, dedico el resultado de este trabajo a mi hija Isabella Eréndira, quien se ha cruzado en mi camino dándome una inmensa alegría y fortaleza. Es un pedacito de ser humano que, cuando sonrío —y lo hace a menudo— llena los vacíos de mi existencia.

También dedico este trabajo a mi suegro, Cirilo González, por sus precisos y sabios consejos, así como por el apoyo que me brindó en todo momento mientras vivió. Deseo que donde quiera que te encuentres llegue hasta ti mi agradecimiento.

Doy gracias a mis padres, Javier Cortés León y Eréndira Zepeda Medina, por su inmenso apoyo. Si bien la distancia nos separa, siempre estuvieron presentes y yo los sentí cerca. Agradezco a mi hermano Ismael sus palabras: “Sigue adelante”. Agradezco, además, tus pinceladas: sabes que estuviste presente en cada una que yo di. Gracias te doy, hermana Carolina, por tu constante apoyo, manifiesto de muchas maneras; en especial en el registro de video que hiciste a lo largo del proceso de creación del mural. Y doy cumplidas gracias a mi tía Luisa Cortés y mi tío Bolívar Abimael, a mis sobrinos Illen y Jorhec, por estar dispuestos siempre que los necesité.

Gracias a mis profesores de la Maestría en Artes Visuales por sus conocimientos y su generosa orientación. Especialmente a la Maestra Marina Verdugo, la primera persona que aceptó acompañarme en esta aventura. Donde te encuentres, Maestra, te digo “Gracias”.

Especial agradecimiento ofrezco a mi director de tesis, Mtro. Jesús Felipe Mejía Rodríguez, quien siempre me impulsó y me acompañó. Le agradezco, Maestro, su conocimiento, su sabiduría, su tiempo, su paciencia y seguimiento. Hoy estoy cierto de que no sólo nos une el trabajo académico, sino una gran, entrañable y duradera amistad.

Agradezco al Dr. Antonio Salazar Bañuelos por haberme aceptado en esta aventura del conocimiento; al Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda por su exigencia como mi tutor durante los estudios de Maestría; así como al Mtro. Renato Esquivel Romero por compartir esta experiencia. Mi gratitud también a la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, al Dr. Julio Chávez Guerrero y al Mtro. Javier Anzures, al Lic. Javier Ruiloba Ausin, Mtro. Darío

Alberto Meléndez Manzano, Mtro. Arturo Miranda Videgaray; así como al Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas al Dr. Daniel Manzano Aguila, y todos los administrativos, a la Mtra. Gloria Silvia, Julia y la bibliotecóloga Susana.

Merecen mi especial gratitud todos los maestros del “Taller Infantil de Artes Plásticas 1”, en particularmente la profesora Susana Neve Mercado, a quien debo mi profesión como pintor.

El mural motivo de esta tesis se concretó a la par de mi actividad como docente en la Licenciatura en Pintura en la Universidad Autónoma del Carmen (UNACAR), en Ciudad del Carmen, Campeche, y de hecho mis alumnas participaron en su realización apoyándome en las muchas tareas que implica la ejecución de un mural. Así pues, declaro mi más sincero agradecimiento a todas mis alumnas: Marcela Bolívar, Carmita Pérez, Mar y Ola del Carmen Fonoy y Karina Moha. Agradezco en especial a Laura Soto Liscano, por compartir conmigo cada pincelada y apoyarme en todo momento.

Por su decisiva intervención para hacer posible el mural, motivo de esta tesis, agradezco a las autoridades de la UNACAR en funciones durante el periodo 2008–2010. Me refiero al C.P. Nicolás Novelo Nobles, al Dr. José Manuel Pérez Gutiérrez (†), al Lic. Melchor Ahumada, a la Mtra. Rosa Osorio Loyo, a la Ing. Ondina Castro, así como al Mtro. Andrés Salazar Dzib, en muchos sentidos promotor de este proyecto porque sin su apoyo hubiese sido muy difícil concretar este proyecto. Por favorecer este trabajo, expreso mi agradecimiento a los actuales directivos de la UNACAR: a su Rector, Maestro Sergio Augusto López Peña, al Maestro José Armando Tamayo, al Lic. Juan Manuel Carrillo, a la Lic. Melenie Guzmán, a las Maestras Amada Eulogio, Adela Rebolledo, Irma Cruz Russi y María Luisa; al Mtro. Florentino, al Dr. José Antonio Ruz, la Mtra. Sheyla, a los Arquitectos Antonio Medina y Óscar, al Mtro. Juan Ángel Vázquez, a los Contadores Ramón Díaz Cicler y Gustavo Benítez, así como al Mtro. Jorge Alberto Pacheco Campos.

Finalmente, agradezco al Arqueólogo e Historiador Fernando Álvarez, por la asesoría que me brindo y por su valiosa amistad; al Departamento de Servicios Generales de la UNACAR —Estrella, Ing. Alberto, carpinteros y herreros—; a Lupita Peña, por su apoyo intelectual y sus asesorías técnicas; a Javier y Adriana Villegas, por su apoyo intelectual y humano, así como por la amistad que nos une; a Francisca Beltrán, cuyas gestiones hicieron posible culminar este proyecto; a Joel Acuña y Leni Márquez, por su apoyo en prensa y radio; a mi amigo Roberto Hernández Biosca, quien desde la amistad que nos une me fortaleció día con día; a mis amigos: María Elena, Tello, Eunice, Aída, Yajaira, Gaby, Nancy, Nacho, Toño, Beto y Daniel Anastasio, acompañantes del proyecto; a mis compadres Bertrand y Norma, y a mi ahijado Esteban, así como Laura y Daniel, y mis ahijadas Daniela, Ninbe, Betty y Juan, cuya cercanía representó un aliento para mí necesario; a Maru, Chayo, Mari y Alejandra, alumnas de mis talleres de pintura que no escatimaron su apoyo.

Espero no omitir a nadie, pero si así fuera me disculpo por ello. Estoy consciente de que en alguna medida todas las personas que me rodean contribuyeron a cerrar estas páginas de mi diario pictórico personal.

Leonel Cortés Zepeda

Ciudad del Carmen, Campeche,

Noviembre de 2010.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1	
<i>Relación del muralismo con el arte público y su función sociocultural</i>	
1.1 Generalidades del muralismo mexicano	7
1.2 El espacio público como un recurso expresivo, estético y cultural	11
1.2.1 La resignificación del espacio público: muralismo e intervención	23
1.3 Nuevos lenguajes del muralismo en relación con sus materiales y técnicas	27
1.3.1 Murales contemporáneos: efímeros, móviles y sobre espectaculares	30
1.4 La pintura mural comunitaria como un fenómeno sociocultural	34
1.4.1 La pintura mural y su función ideológica e identitaria	39
Capítulo 2	41
<i>Panorama histórico-cultural, geográfico y económico de Ciudad del Carmen</i>	
2.1 Antecedentes históricos de Ciudad del Carmen	42
2.2 Antecedentes geográficos de Ciudad del Carmen	49
2.3 Economías extractivas: materias primas de la región de Laguna de Términos	51
2.4 Bienes culturales: arquitectura emblemática y barrios antiguos	53
2.5 Proceso multicultural: festividades religiosas y tradiciones populares	54
2.6 Antecedentes y función de la Universidad Autónoma del Carmen (UNACAR)	55
Capítulo 3	
<i>Conceptualización, planeación y proceso de ejecución del mural Identidad Carmelita</i>	
3.1 Temática y conceptualización de la propuesta visual	58
3.1.1 Planteamiento temático-iconográfico: la identidad carmelita	58
3.1.2 Iconicidad y estilo realista como propuesta de representación formal	65
3.2 Descripción del mural	78
3.2.1 Antecedentes pre descriptivos referentes a la temática-iconográfica	78
3.2.2 Descripción iconográfica en el plano sintáctico y semántico	80
3.3 Planteamiento de las técnicas muralísticas y los materiales	103
3.3.1 Técnicas muralísticas	105
3.4 Planteamiento de soportes murales	110
3.5 Planteamiento y preparación del soporte del mural transportable	118
3.5.1 Agentes deteriorantes a considerar	118

3.5.1.1	Agentes externos	118
3.5.1.2	Agentes internos	123
3.6	Selección del soporte, montaje y entelado	124
3.6.1	Tipos de soportes	124
3.6.2	Preparación del soporte modular transportable	126
3.7	Características del muro: ubicación, medidas y descripción del espacio	129
3.8	Etapas de bocetaje	133
3.8.1	Estructura compositiva	140
3.9	Boceto definitivo	144
3.9.1	Traslado del boceto definitivo al soporte real	146
3.10	Fondeado general, aplicación del proceso cromático	149
3.10.1	Entonación por zonas, detallado y acabado final	151
3.11	Mural finalizado: <i>Identidad carmelita</i>	155
3.11.1	Montaje del mural sobre el muro	156
3.11.2	Inauguración del mural "Identidad Carmelita"	162

Conclusiones

Anexos

Fuentes bibliográficas

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la Historia del arte, se han manifestado innumerables maneras de producir objetos artísticos, diferentes entre sí por sus respectivas propuestas estéticas y formales. La pintura mural es una de estas maneras, cuya nota distintiva consiste en ser una expresión plástica de suma importancia en el arte público.

Efectivamente, cuando el mural se integra orgánicamente al espacio arquitectónico, surge un nuevo concepto que se denomina *plástica integral*. La plástica integral conjuga la arquitectura, la escultura y la policromía. En este contexto, la pintura mural adquiere un carácter público definitivo tomando parte en un proceso estético relevante: la interacción del espectador con la obra y su propio entorno.

Generalmente, en la plástica integral la obra mural propone una estética que afecta el ambiente en el sentido que recoge y crea una atmósfera *en/para* el espacio. Asimismo, exalta los valores de la arquitectura, particularmente el expresivo. Los muralistas, pues, transforman estéticamente los espacios públicos mediante su intervención pictórica, contribuyendo a proponer un espacio concreto.

No cabe duda que las personas son impactadas por el arte público, y de hecho se ven involucradas de manera perceptual y emocional; incluso las propuestas del arte público inciden en su conducta. En este sentido, el contacto con una obra de arte público es determinante en la biografía de una persona y es fundamental en los colectivos humanos porque aporta un goce estético y favorece la creación de relaciones significativas con el medio. El arte público —y señaladamente la pintura mural— convierte al transeúnte en espectador y partícipe de una obra plástica, le ofrece conocimiento, lo invita a reflexionar y lo conduce a experiencias diversas. De esta manera, su tránsito por los espacios intervenidos por el arte, genera interés y vínculos afectivos con su entorno. Frente a lo anterior, cabe resaltar que la ausencia de experiencias estéticas al alcance de la población traería consigo un deterioro de la vida, manifiesto como desarraigo, apatía y tensión. El arte, pues, constituye un vehículo de humanización.

La pintura mural —que es el tema central de esta tesis— es un potente medio de expresión y comunicación. Se ha desarrollado desde el pasado más remoto, acumulando un saber rico y extenso, por lo que hoy día sus técnicas son variadas. Las llamadas tradicionales son el fresco, el mosaico y la encáustica; las técnicas secas son el temple, el óleo, el acrílico y el gouache. Con el desarrollo de la industria química, la pintura mural incorporó las pinturas industriales o resinas sintéticas: piroxilina, silicato, vinilita. Y con el

desarrollo de las tecnologías digitales, el muralismo ha incorporado a sus técnicas la computadora y el rayo láser, cuyo empleo permite crear imágenes sobre una superficie arquitectónica o todo espacio público.

El muralismo contemporáneo admite cualquier técnica y recurso para su ejecución, así como cualquier espacio; en este sentido se abren nuevas perspectivas y posibilidades para los creadores. Este nuevo muralismo (a veces enfocado como intervención en el muro o una superficie equivalente) expone también nuevos discursos en los espacios públicos convencionales (auditorios, bibliotecas, aulas académicas, hospitales, centros de investigación, dependencias públicas) y no convencionales. Lo que conserva el nuevo muralismo es su relación con el transeúnte/espectador: la obra pictórica sale a su paso de forma inesperada, lo envuelve e involucra haciéndolo partícipe. Pero no impone, el espectador definirá su aceptación o rechazo a la obra.

Esta tesis da cuenta del desarrollo de un proyecto muralístico montado en el Centro Cultural de la Universidad Autónoma del Carmen (UNACAR), institución localizada en la isla de Ciudad del Carmen, Campeche. En el trabajo, realizado entre 2004 y 2009, se exponen los contenidos empleando símbolos visuales consensuados —y no ideados por el artista— porque se consideró esencial construir los mensajes de la obra a partir de los códigos que emplean quienes serán sus espectadores, pues el mural tiene una vocación social, comunitaria que responde a la necesidad de darle significatividad en su contexto cultural. La idea que dirigió esta decisión es que de este modo se logrará que los espectadores se apropien de la obra, reafirmando su identidad y satisfaciendo sus necesidades estéticas.

La obra mural motivo de este trabajo jugará un papel importantísimo en la creación o recuperación de identidades locales, pues su contenido muestra los orígenes de los grupos sociales que hoy conviven en Ciudad del Carmen, poniendo de manifiesto la unión en la diversidad cultural. *Identidad carmelita* servirá para que el espectador, además de aprender a valorar el arte pictórico en espacios públicos, sepa quién es y, sabiéndolo, se instrumentalice para construir su futuro.

Esta misma intención explica por qué el desarrollo y ejecución del mural contó con la participación de estudiantes de la propia UNACAR y miembros de la comunidad carmelita.

Cabe subrayar que hasta antes de nuestro proyecto, este enfoque participativo no se había intentado en Ciudad del Carmen.

Se pretende poner sobre la mesa de discusión los conceptos de espacio público, muralismo, identidad y de una didáctica colectiva, enmarcados en la propuesta del mural en sus aspectos estético, iconográfico, conceptual, técnico y formal. Para hacerlo, la estructura de este trabajo consta de tres capítulos y unas conclusiones, los cuales presentan las características que se señalan a continuación.

En el primer capítulo, “Relación del muralismo con el arte público y su función sociocultural”, presentamos una serie de consideraciones acerca del muralismo, particularmente referidas a su vigencia e importancia; se trata de un capítulo centrado en el medio que elegimos para concretar la propuesta plástica. No es nuestra intención ofrecer un texto exhaustivo desde el punto de vista histórico sino dejar asentados los atributos del mural que lo hacen idóneo como vehículo de contenidos colectivos e identitarios.

En el segundo capítulo, “Panorama histórico-cultural, geográfico y económico de Ciudad del Carmen”, presentamos los aspectos significativos de la historia, cultura, geografía y economía de Ciudad del Carmen, porque de su análisis y síntesis surge la temática plasmada en el mural. Dado que nuestra obra se propone contribuir a la formación de un sentido de identidad frente a los fenómenos del desarraigo y la indiferencia social, fue necesario recorrer la historia de la isla, reconocer y comprender sus aspectos culturales, identificar sus características geográficas en consonancia con los elementos anteriores, así como estudiar las políticas y dinámicas económicas a que está sujeta la población y desde dónde se explica en gran parte el tejido social carmelita. Creemos que si no compartimos con el lector el resultado de esta investigación lo privaríamos de los elementos necesarios para acceder a los contenidos de *Identidad Carmelita*.

“Conceptualización, planeación y proceso de ejecución del mural *Identidad Carmelita*”, nuestro tercer capítulo, se refiere concretamente al mural, desde su concepción hasta su montaje. Es, como se advierte, el capítulo central de la tesis, hacia el cual convergen los contenidos de los anteriores.

Por último, y dado que consideramos esencial dar cuenta de la experiencia del trabajo plástico, hemos desarrollado las “Conclusiones” como un apartado donde exponemos nuestra reflexión acerca de la empresa que acometimos: pintar un mural.

CAPÍTULO 1

Relación del muralismo con el arte público y su función sociocultural

1.1 Generalidades del muralismo mexicano

De acuerdo con Carlos Pellicer, en los pueblos del México antiguo el lenguaje plástico era el medio expresivo por excelencia y sus elementos —dibujo, relieve, proporción, color, posición de las figuras...— tenían un significado específico, congruente con un universo simbólico. El arte era portador de ideas, representaba la vida y la naturaleza, era mítico y místico, ceremonial y trascendental. Como parte de las manifestaciones de la vida colectiva, el arte respondía a las necesidades y objetivos del Estado y la religión.

En las culturas prehispánicas observamos un gran cuidado en el diseño arquitectónico y plástico de sus ciudades y templos, y hemos llegado a la conclusión de que éste perseguía una armonía con la naturaleza en dos contextos: el circundante y el cósmico. Este cuidado era la forma tangible de una visión del mundo compartida por la comunidad; era, pues, un bien social.

Las evidencias arqueológicas nos conducen a pensar que la técnica pictórica más utilizada en los edificios prehispánicos fue una especie de fresco. La investigación, así como la supervivencia de ciertas técnicas en la zona central del país, revelan que en algunos casos el agua se mezclaba con baba de nopal.

Durante mucho tiempo se creyó que este procedimiento permitía que el aplanado tuviera gran firmeza y el color se fijara mejor; pero David Alfaro Siqueiros señaló que el factor importante en la adherencia del pigmento era la cristalización de la cal. Esta afirmación fue resultado de la investigación y práctica de los muralistas pertenecientes al periodo conocido como Muralismo mexicano.

Los colores utilizados en la pintura mural prehispánica fueron, principalmente, rojo, amarillo, negro, azul, verde y el blanco de la propia cal, los cuales se obtenían de arcillas y minerales como la hematita, la azurita, la malaquita y el carbón, entre otros. El estudio de los murales prehispánicos muestra que los colores fueron aplicados de forma plana para cubrir zonas previamente delineadas.

Es conveniente señalar que la pintura prehispánica, asociada al culto, tenía como función mostrar didácticamente hechos míticos o reales mitificados, aunque en la zona maya algunas obras tienen un carácter fundamentalmente histórico.

Al igual que la pintura mural del México antiguo, la de la Colonia se ejecutó en una modalidad del fresco, pero a diferencia de aquella que fue rica en colorido, ésta se pintó generalmente en blanco y negro.

En este sentido, los escasos murales en color deben considerarse una excepción. Nos referimos, por ejemplo, a los frescos del Templo y ex Convento de San Andrés, en Epazoyucan, así como los de la Parroquia de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan, ambas localidades del estado de Hidalgo.

Los murales de la Colonia, que tuvieron gran importancia como instrumento de evangelización, muestran la paradoja de que sus artífices indios plasmaron su universo visual, pese a que eran dirigidos por los misioneros cristianos. El *tequitqui* es una manifestación plástica donde los temas cristiano-europeos son tratados al estilo indígena o prehispánico.¹

Si observamos la situación de las artes visuales durante la centuria que va de la Independencia a la Revolución (1810-1910), nos damos cuenta de que vivían precariamente, como el propio país. El orden feudal consolidado durante el Virreinato, perdura después de la Independencia, y aun se agrava como resultado de las luchas intestinas y los conflictos que sostiene México con España, Inglaterra, los Estados Unidos de América y Francia.

Una de las notas dominantes en ese periodo es que una minoría latifundista centralizaba el poder: la nación arrastraba una existencia trágica, oprimida por el feudalismo interno y el imperialismo exterior que perpetuaban una estructura semicolonial.

No debe sorprender, por ende, que el arte cultivado en México consistiera en serviles imitaciones de los estilos y escuelas extranjeras. En general, los artistas mexicanos no abordaban motivos nacionales, se diría que huían de la realidad, como la clase dominante, que vivía superficialmente en México con los ojos puestos en Europa. El país en gestación les era extraño y hasta odioso.

Hacia fines del siglo XIX eran principalmente Francia e Italia —modelos de vida, no obstante sus aspectos finiseculares y decadentes— las naciones que fijaban las normas de la

1. Facundo Pérez Orduña (2000). *La pintura mural en la comunidad*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, pp. 18-20.

alta burguesía mexicana. Luis Cardoza y Aragón señala cómo la sociedad porfiriana se retrata con sus gustos y aspiraciones, en la patética arquitectura de “repostería europea” del Palacio de las Bellas Artes.

En este contexto, el artista se encontraba sometido a un criterio europeizante, con todo y la pretendida libertad estética de principios de siglo. De esos años quedan algunos paisajes, retratos y naturalezas muertas, pero la vida indígena, la tradición propia, no figuran como temas artísticos.²

Otra situación se da en el muralismo postrevolucionario. Este vigoroso movimiento tiene como antecedentes a dos importantes artistas: José María Velasco (1840-1912) y José Guadalupe Posada (1851-1913). Velasco fue un gran pintor naturalista, cuya obra contribuyó a descubrir la geografía y naturaleza nacional. Posada, autor de más de 15 mil grabados, supo testimoniar y vivir la vida del pueblo. En este artista *ser popular* significa retomar temas y formas creados y gustados en la tradición popular.

Según Cardoza y Aragón, por su sentido e imaginación Posada tuvo una influencia extraordinaria en artistas como Julio Ruelas (1870-1907), Saturnino Herrán (1887-1918) y Joaquín Clausell (1866-1936).

En lo artístico, el trabajo de Velasco, Posada y los mencionados Ruelas, Herrán y Clausell abrieron el camino al muralismo mexicano; en lo social, fue decisiva la Revolución y, más tarde, el programa que impulsó José Vasconcelos (1882-1959) como Secretario de Instrucción Pública, cuyos ejes fueron la alfabetización masiva y la divulgación de la cultura nacional e internacional.

En su *Autobiografía*, Orozco señala la problemática de la plástica hacia 1920 — que es el periodo al que nos referimos—, contra la cual reaccionan los artistas que conformarán el movimiento muralista. Las siguientes son las palabras de Orozco citadas por Cardoza y Aragón:

1. Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y estupidez de los autores.

2. Luis Cardoza y Aragón (1988). *Pintura contemporánea de México*. México: Era, p. 149.

2. Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del Renacimiento del arte indígena.
3. Llegaba a su máximo el furor por la plástica del indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación en gran escala de todo esto.
4. El arte popular, en todas sus variedades, aparecía con abundancia en la pintura, la escultura, el teatro, la música y la literatura.
5. El nacionalismo agudo hacía su aparición. Ya los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros. Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos.
6. Se hacía más claro el obrerismo. El arte al servicio de los trabajadores. Se pensaba que el arte debía ser esencialmente un arma de lucha en los conflictos sociales.
7. Ya había hecho escuela la actitud del Dr. Atl interviniendo directa y activamente en la política militante.
8. Los artistas se apasionaban por la Sociología y la Historia.³

El muralismo surge, pues, como una respuesta a esta situación. Si bien en un inicio no puede hablarse de que los muralistas contaran con la técnica necesaria para resolver su trabajo plástico, la desarrollaron rápidamente a partir de su experiencia. A esto sumemos las vivencias que varios de ellos tuvieron en los ambientes artísticos de Europa.

No es motivo de este trabajo presentar un inventario de los murales producidos por Orozco, Rivera y Siqueiros, considerados como los representantes más destacados del muralismo mexicano, pero no podemos obviar la mención de su importancia en el desarrollo de la plástica nacional y menos aún su reconocido papel de referente en la pintura mural. En este sentido, cabe citar su trabajo en una de las empresas artísticas donde concurrieron los tres.

3. Ibidem., pp.160-161.

Se trata del Antiguo Colegio de San Ildefonso, sede de la Escuela Nacional Preparatoria desde su fundación a principios del siglo XX, hasta fines de la década de los 60. El Antiguo Colegio de San Ildefonso —o “San Ildefonso”, como lo cita la comunidad estudiantil universitaria desde siempre— se localiza en el centro histórico de la Ciudad de México y forma parte del conjunto urbano declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. En sus muros se encuentran obras de muralistas como Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y, desde luego, de Orozco, Rivera y Siqueiros.

Orozco realizó varias de las obras en este recinto, entre las que se cuentan *Maternidad* (1924), cuyos motivos plásticos aluden a los temas religiosos del Renacimiento, *El banquete de los ricos* (1924), *La ley y la justicia* (1924) *La trinidad revolucionaria* (1924), *Destrucción del viejo orden* (1926), *La trinchera* (1926), obra donde refleja el sufrimiento de los personajes anónimos que cayeron durante la Revolución, así como *La huelga* (1926).

Conviene subrayar que estas obras se alimentan de su contacto con el movimiento armado, pues a diferencia de otros muralistas que regresan de Europa a México una vez que concluye la Revolución, Orozco vivió de cerca el sufrimiento del pueblo y los constantes reacomodos del clan revolucionario.

Por su parte, en el Colegio Chico —otro de los espacios de la Escuela Nacional Preparatoria— David Alfaro Siqueiros plasmó *El espíritu de Occidente* o *Los elementos* (1923), mural donde aparece una figura femenina rodeada por dos alas y los símbolos de los cuatro elementos de la cultura pagana: agua, tierra, viento y fuego. Rivera escogió el Anfiteatro Simón Bolívar, donde su obra es una recreación del arte bizantino.

1.2 El espacio público como un recurso expresivo, estético y cultural

El concepto de *espacio* es fundamental y determinante para las propuestas artísticas realizadas en los espacios públicos. El espacio es el medio en el cual el creador visual se expresa y plantea un discurso visual. Desde sus albores, el hombre ha tenido la necesidad de manifestarse en el espacio de múltiples maneras; de hecho, cualquier actividad realizada por él necesita de un espacio, Fernando Torrijos señala:

Cualquier actividad cultural necesita espacio y una forma de actividad específicamente humana es su utilización estética: una actividad que consiste en transformar materiales mediante una actividad creativa y poblar el entorno con signos cuya misión final es comunicar, mediante un repertorio simbólico consensuado, la descripción que de la realidad hace cada comunidad.⁴

En este sentido, el hombre transforma el espacio a partir de su cultura, organizando símbolos que dejan de ser un espacio natural para convertirse en un espacio transformado, humanizado, creando nuevas formas de sensibilidad. De esta manera “la unidad estética representa el universo simbólico de la comunidad”.⁵

Así pues, el hombre transforma y modifica los espacios privados y los espacios públicos, pero nuestro interés se centra en este último. Entendemos el espacio público como aquel escenario sobre el cual tiene derecho cualquier persona en vista de que no ha sido enajenado bajo el concepto de propiedad privada. Son espacios públicos los entornos naturales y los comunitarios.

Ambos han sido reclamados por el arte, como lo muestra el surgimiento y desarrollo del *land art*, el arte de la naturaleza, los *earthworks* o arte ecológico y las diversas expresiones artísticas que se dan en el contexto de la ciudad.

El *land art* y el arte ecológico son un corolario del arte *povera*. Como sabemos, en general, se designan bajo estos nombres las obras que abandonan el museo y la galería para realizarse en un contexto natural: la montaña, el mar, el desierto, el campo... Estos movimientos se consolidan hacia 1968, año en que se organiza la exposición “Earth Works” en la galería Dwan de Nueva York.

El *land art* tiene como punto de partida las reflexiones minimalistas de R. Morris, C. André y Dan Flavin. Morris nos invita a centrar el interés en el procedimiento y en la materia, mientras André y Flavin resaltan la relevancia de la posición y dejan que sea el lugar —el espacio— lo que determine los resultados finales de la obra.

El campo de acción del *land art* es la naturaleza en sentido amplio. Se podría hablar de un retorno a la naturaleza para recuperarla y resignificarla. Por ejemplo, Dibbets realiza *Correcciones de perspectivas* hacia 1967-1968; se trata de figuras geométricas realizadas

4. Fernando Torrijos (1988). “Sobre el uso estético del espacio”, en José Fernández Arenas [coord.], *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, p. 17.

5. Idem.

en la pradera empleando como principio la corrección de perspectiva. Así, un trapecio aparece al espectador como un cuadrado perfecto. Por su parte, Christo empaqueta las costas de Australia con plástico y Hutchinson colorea químicamente una playa.

El punto de partida de estas obras es la composición yuxtapuesta del *assemblage* con la premisa de que sólo el ambiente real puede ser verdaderamente *real*. En ellas es frecuente el uso de la naturaleza de un modo metafórico. Para Hutchinson, por ejemplo, la metáfora es la del cambio, la evolución, el crecimiento, un modo de demostrar que la vida se desarrolla de la materia inorgánica.⁶

El *land art* abandona los espacios tradicionales para buscar su forma de expresión en el exterior, específicamente en los espacios naturales, utiliza materiales de la naturaleza, interviene la naturaleza y la convierte en la protagonista de su discurso visual. La naturaleza misma forma parte de su contexto.⁷

La obra de los artistas del *land art* es clave en la comprensión del espacio desde el enfoque posmoderno y constituye un referente para pensar el entorno natural y la ciudad. En este sentido, su trabajo muestra que el espacio público es un lugar convenido en sus reglas sociales donde todo ciudadano puede transitar libremente sin importar las diferencias de clase social, religión o género. Así pues, definiremos el espacio público como

el espacio que el habitante de la ciudad —habitual o esporádico— puede utilizar sin más limitaciones que ciertas ordenanzas legales y ateniéndose a unas normas aceptadas por el conjunto social; no existe en ellos ninguna restricción de paso o de estancia ni horario de visitas.⁸

Precisemos que en este trabajo entendemos el espacio de la ciudad como el entorno de convivencia y desarrollo del ser humano, donde prevalece la multiculturalidad, operan diversas normas de conducta y diferentes maneras de pensar.

El fenómeno de la ciudad moderna inicia con la Revolución Industrial, hacia fines del siglo XVIII. Rápidamente, las transformaciones sociales que la ciudad trae consigo redefinen los espacios, su habitabilidad, distribución, valor y uso. En el marco de la Revolución In-

6. Simón Marchán Fiz (1972). *Del arte objetual al arte de concepto, las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón, pp. 203-204.

7. *Op. cit.*, p. 218.

8. Fernando Torrijos, *op. cit.*, p. 35.

dustrial, la ciudad surge como el lugar que atrae grandes cantidades de personas, generando una problemática sociocultural sin precedentes.

De acuerdo con Torrijos, los estudios de etología concluyen que el espacio está subordinado a dos variables: la *territorialidad* y la *orientación*. La *territorialidad* es el escenario físico donde se manifiestan las actividades de supervivencia del individuo, y la *orientación* es la capacidad de decodificar los mensajes que se reciben desde el medio ambiente. Cabe agregar que la *territorialidad* se centra en espacios de poder y dominio, y es la arena de una lucha entre lo público y lo privado. Como en la Antigüedad, la ocupación del espacio se traduce en un medio de control: el espacio cobra un sentido y valor político dentro de un sistema simbólico.⁹

Una versión de la Historia del arte en espacios públicos comienza con el declive de lo que Judith Baca llama la idea del arte público como *cannon in the park* (literalmente “el cañón en el parque”), una concepción del arte público que funcionaba a base de elementos, tales como esculturas dedicadas a glorificar lugares de la historia nacional o popular, y que muy a menudo excluían a amplios segmentos de la población o ignoraban conflictos pasados o presentes.

En los años 60, el *cannon in the park* vio cómo su terreno era usurpado por el “arte elevado”, cuando los espacios exteriores, particularmente en las áreas urbanas, comenzaron a ser vistos y empleados como un nuevo espacio de exhibición del arte. La cuestión era poner a la vista las piezas que previamente se habían mostrado en galerías y museos con el propósito de expandir su mercado.

Este fenómeno respondía también al interés de las corporaciones empresariales y financieras, pues éstas advirtieron rápidamente la capacidad del arte para “realzar” espacios públicos como plazas, parques y sedes empresariales, así como su efectividad para revitalizar las ciudades que estaban comenzando a colapsarse bajo el peso de los crecientes problemas sociales. De este modo, en los espacios públicos se promocionó el arte como un medio de “revalorar” el medio urbano.¹⁰

9. El concepto *sistema simbólico* se refiere a la interconexión de signo, significado y significante. En nuestro caso, el medio, el objeto y la conciencia de quien lo percibe e interpreta.

10. Paloma Blanco y otros (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 24.

Las piezas de arte *site-specific* —como comenzó a llamarse al arte en los espacios públicos— eran encargadas al productor teniendo en cuenta un espacio particular, un destino preestablecido. Esto significaba considerar las características físicas y visuales del emplazamiento. Gradualmente, los proyectos realizados bajo estas condiciones implicaron también incorporar a las piezas alguna referencia a los aspectos históricos, sociológicos o ecológicos del lugar, aunque, por lo general, este aspecto fue secundario. De acuerdo con Paloma Blanco, las piezas ejecutadas no comprometían a los públicos de una forma sustancialmente diferente del modo en que lo hacía el museo, lo cual cuestionaba la efectividad de la propuesta.¹¹

Sin embargo, las crisis económicas que marcan el periodo 1960-1980, los crecientes problemas urbanos y el neoconservadurismo de esos años, se tradujeron en una serie de ataques hacia el arte público y sus fuentes de financiamiento. Entre las situaciones más ilustrativas al respecto se encuentra la controversia en torno al *Tilted Arc* de Richard Serra, cuando los usuarios de las oficinas circundantes de la Plaza Federal de Nueva York, donde se instaló la escultura, pidieron que fuera retirada de su emplazamiento. Todo ello condujo a debates acerca de la responsabilidad pública de los artistas.¹²

Nuevos accesos y nuevas murallas vienen a definir los bordes de la ciudad, del mismo modo que las nuevas funciones económicas modifican sus flujos internos. En este contexto, la mayoría de la población urbana no se ve alentada a participar en los procesos de construcción social del espacio, porque son eliminados los mecanismos de producción o intercambio simbólico tradicionales, que sobreviven como folklore acartonado, sólo útil para el consumo turístico o la propaganda populista. Cualquier otro modo de expresión, grupal o comunitaria, es inmediatamente demonizado o mediatizado institucionalmente, por lo que el Estado y las instituciones afines acaban monopolizando la construcción y ocupación del espacio.

Sin embargo, desde los años 80 apareció un tipo de arte político comprometido con esa nueva topografía, que se unió al esfuerzo por intervenir el proceso de progresivo desplazamiento y alineación que conllevan las políticas espaciales dominantes. En principio vinculado a la denuncia de la actitud oficial contra el SIDA y a la reivindicación feminista,

11. *Op. cit.*, p. 27.

12. Consideramos muy importante al respecto ver el texto que presentamos como Anexo 1.

tales artistas reaccionaron contra el monopolio estatal y financiero sobre el espacio público, apropiándose y alterando los vehículos institucionales de ocupación simbólica del mismo, mediante carteles intencionalmente pseudo-publicitarios y paneles electrónicos de información económica.

Respecto a estas alternativas es interesante revisar las propuestas de Jenny Holzer y Martha Rosler en Times Square.¹³

En lo general, sin embargo, el impacto social de tales intervenciones ha sido muy desigual y, salvo excepciones, sus huellas sólo se conservan en los libros de arte que manejamos, pasando a formar parte del museo sin paredes del que es tan difícil escapar.

Recientemente se van haciendo más frecuentes las propuestas artísticas y las intervenciones más o menos derivadas de ese antecedente, las cuales pretenden estimular la capacidad de los habitantes para recuperar su espacio vital, o que se han unido a los movimientos sociales en sus reivindicaciones. Estos casos hacen pensar en una resurrección de la vieja vocación *enragé* de la vanguardia y de la tradición contestataria de la *intelligentzia* artística.

La estética urbana se inserta y consiste en todo tipo de imágenes publicitarias como espectaculares y anuncios, espacios cada vez más restringidos para el desarrollo humano. El hombre de la ciudad está en contacto con edificios, automóviles, bodegas, jardines, fábricas, escuelas, salas de espera, hospitales, bancos... Nos encontramos ante un universo de objetos, anuncios y personas diversas en movimiento. Lo relevante para este trabajo es que tal universo actúa en nuestros niveles sensoriales y perceptivos y genera de hecho experiencias estéticas.

13. El proyecto de Martha Rosler en *If you lived here (Si vivieras aquí)* tiene como peculiaridad el carácter límite del grupo social con que el que trabajó —el extenso número de personas sin hogar— y la carencia de infraestructuras que secundaran el esfuerzo conjunto de artistas. Martha Rosler tiene una de las trayectorias más largas dentro del activismo artístico estadounidense; su trabajo se centra en la denuncia de la situación de las mujeres, de las minorías étnicas y de las clases trabajadoras en su país.

Rosler tiene en cuenta el presupuesto marxista de considerar el espacio de la ciudad como imagen de una realidad económica que, a su vez, se corresponde con una realidad geopolítica: la del sistema capitalista avanzado imperante en Occidente. Desde este punto de vista, el espacio de la ciudad no sería ya el mundo por antonomasia de la experiencia moderna ni el lugar de encuentro de intereses contrapuestos que defiende el liberalismo, sino la plasmación espacial de las desigualdades y distinciones derivadas del sistema económico y político capitalista. Al respecto véase el texto de Jesús Carrillo, "Espacialidad y arte público", en Blanco, *op.cit.*, pp. 134-140.

De acuerdo con Óscar Olea, la estética urbana nos remite a dos tipos de prácticas. Uno es la práctica artística y otro la práctica estética. La práctica artística se enfoca a embellecer el espacio urbano, remodelando las fachadas, poniendo jardineras, construyendo fuentes y protegiendo todo tipo de obras arquitectónicas con un sentido histórico; este tipo de actividad corresponde a los arquitectos, urbanistas o arquitectos del paisaje urbano. La práctica estética se materializa en monumentos históricos, esculturas de personajes emblemáticos y todo tipo de simbolismos que contribuyan a embellecer los espacios públicos; esta actividad corresponde a los escultores o artistas visuales. El arte público — señala Olea— es más profundo de lo que parece, pues consiste en “una práctica estética que visualiza a la urbe en su totalidad, con todo lo inmerso en ella”.¹⁴

En la zona del Valle de México se han realizado varios proyectos de arte público. Entre los primeros, las *Torres de Satélite*, conjunto escultórico ubicado en el límite del Distrito Federal y el Municipio de Naucalpan de Juárez, perteneciente al Estado de México. En dicha obra participaron el escultor Mathías Goeritz, el arquitecto Luis Barragán y el pintor Jesús Reyes Ferreira, quienes basaron su trabajo en *Las Torres de San Gimignano* en Italia.

Otro ejemplo de arte público es *La ruta de la amistad*, proyecto que consiste en el emplazamiento de 19 obras escultóricas a lo largo de 17 km de la vía Periférico Sur, una de las más importantes de la Ciudad de México. Las obras fueron producidas por escultores de varias partes del mundo en el marco de la “Olimpiada Cultural”, nombre que se dio a un programa de actividades culturales paralelo a la realización de los XIX Juegos Olímpicos celebrados en 1968 en la Ciudad de México.

Otros casos son los *Muros precarios* y el *Espacio escultórico*, creados en 1978 por seis escultores geometristas: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva. El *Espacio escultórico* consta de un círculo monumental de 120 metros de diámetro constituido por 64 poliedros de cemento que encierra una zona pedregosa de origen volcánico.

El *Espacio escultórico* es una obra que transforma el significado del tiempo y el espacio, remitiendo al espectador a lo primitivo y ritual. Su disposición y aprovechamiento del en-

14. Óscar Olea Figueroa (1980). *El arte urbano*. México: UNAM, p. 57.

torno —una vasta extensión de lava, resultado de la erupción del Xitle— enfrenta al espectador con la grandiosidad de la naturaleza y el universo.

Los ejemplos que citamos permiten observar cómo las piezas artísticas se exhiben en lugares específicos donde se prevé el encuentro del espectador con la obra. En general, estos lugares pertenecen a instituciones o cuentan con su financiamiento. Se trata de museos y galerías, pero también de universidades y centros culturales, que al exponer las piezas las legitiman y se legitiman como agentes culturales preocupados por los bienes artísticos, culturales e históricos.

No está de más recordar que el museo porta un sentido ideológico y político, desde donde se explica su preocupación por acrecentar sus colecciones e incidir en el público. El museo determina qué se exhibe, bajo qué discurso se hace y cuál es su público idóneo. En este sentido, el museo es una institución excluyente.

Torrijos señala “que los museos y salas de exposiciones, son espacios restringidos a grupos que posean un determinado nivel intelectual y conocimientos previos, así como gustos acordes con lo expuesto”.¹⁵

Nosotros añadiríamos: proporcionándoles un nivel y un estatus cultural que los homogeneiza dentro de una sociedad y determina en ellos ciertas conductas específicas.

En esta misma línea Néstor García Canclini apunta que

el museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron. Entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras, sino a un sistema ritualizado de acción social.¹⁶

Pretendiendo salvar esta imagen de ritualización y culto, los museos de todo el mundo han implementado políticas de apertura, como talleres para niños, videos interactivos para espectadores legos, conferencias abiertas al público, cursos básicos... Asimismo, se han creado asociaciones de “amigos del museo” de vocación incluyente y, en general, se muestran como posibles lugares de recreación a través de la cultura.

15. Fernando Torrijos, *op.cit.*, p. 44.

16. Néstor García Canclini (1990). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, p. 158.

Por su parte, los creadores visuales buscan legitimar y valorar su obra, exponiendo en museos y galerías importantes, a fin de posicionar su obra en un mercado, lo cual habrá de darles fama y cotización.

Desde los salones franceses, la validación de la crítica se convierte en la aprobación de los coleccionistas privados: una meta del creador visual que se ubica en este circuito es que operan a su favor estos mecanismos de legitimación.

Pero, ¿qué pasa con las manifestaciones culturales que se expresan fuera de los espacios de poder o los lugares y espacios no convencionales ni autorizados por los grupos hegemónicos?; ¿dónde se insertan las propuestas estéticas cuyos escenarios son las calles, los muros de edificios, los espacios abiertos, públicos y masivos?

Estas propuestas se posicionan en la ciudad y representan la expresión más espontánea del arte urbano. La ciudad deviene un albergue para la creación de las diversas manifestaciones estéticas que se insertan en ella, en muchos casos relacionadas con lo popular.

Los creadores visuales que piensan y producen su obra para la ciudad, trabajan a partir de los conceptos de lo efímero y la intervención. Son ejemplo de esto el grafiti y la intervención en los no lugares.

Una perspectiva sobre el grafiti¹⁷ es que se trata de un medio de expresión de grupos sociales marginados que buscan llamar la atención. Su intervención en muros modifica el entorno urbano, transforma el contexto habitual, transgrede el paisaje establecido y pone en crisis los códigos visuales del transeúnte-espectador.

Por su lado, los no lugares, son espacios anómalos, desprovistos de utilidad práctica e incluso no transitados. Mas esto mismo los ha vuelto atractivos para los productores visuales, quienes los asumen como espacios alternativos bajo la idea de que son idóneos para el discurso visual. Intervenirlos implican no sólo utilizarlos sino resignificarlos. Al referirse a éstos Alma Sánchez destaca sus

múltiples significados: simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes. Es decir, que en los espacios públicos urbanos se gesta la producción y

17. Incluso Julio Cortázar le dedica uno de sus famosos cuentos, en el cual describe los sinsabores de un dibujante; sus peripecias, sus amores y su técnica. Cfr. Julio Cortázar, "Graffiti", en *Queremos tanto a Glenda*. México: Nueva Imagen.

exhibición de obras o la realización de actividades artísticas que, por lo general, sustentan un carácter efímero y circunstancial.¹⁸

En ese sentido, el artista transforma y modifica estos espacios, los descontextualiza y resignifica con su discurso, lo cual genera un campo de acción artística. El soporte de este discurso es, por excelencia, los muros, fachadas y artefactos que delimitan el lugar. Cabe recordar que Marchán Fiz caracteriza el concepto de *descontextualización* diciendo que la percepción de cada objeto representado no depende sólo de su estructura singular, sino del contexto en donde está inserto.¹⁹ Es decir: la obra no actúa por sí misma sino en conjunto con el contexto donde se inserta, de suerte que descontextualizar “implica la separación de la obra o imagen de su contexto habitual”²⁰ cuando ésta se encuentra inmersa en un entorno que no es apropiado a su aspecto tectónico.

Al paso de las consideraciones anteriores hemos mencionado el término *intervención*, cuyo sentido explica Arturo Díaz Belmont así:

La intervención es el nivel primario, básico de participación ya sea con finalidades artísticas, de mejoramiento cualitativo en la imagen urbana, de restauración remodelación o rescate. Supone una intencionalidad y proceso proyectual coordinados con la normatividad vigente. Sus fundamentos corresponden a una ética profesional, a una visión prospectiva del espacio y comunicativa de significados. En el territorio de la plástica podemos ubicar aquí la obra pictórica de formato mayor — el mural— e incluso cabe el trabajo de graffiti que trasciende la nueva señalización territorial o la consigna.²¹

Con base en esta definición de Díaz Belmont, planteamos el muralismo como una forma de intervención en espacios públicos. Ciertamente —y como pretendimos sugerir al citar el caso del Colegio de San Ildefonso—, éstos no se realizaron para albergar pintura mural, pero en la práctica muchos de ellos han sido intervenidos a través de obras pictóricas de gran formato. Este hecho los resignifica, por lo que el mural es una forma de intervención.

18. Alma Sánchez Barbosa (2003). *La intervención artística de la ciudad de México*. México: CONACULTA, p. 9.

19. Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 80.

20. *Ibidem*, p. 72.

21. Arturo Díaz Belmont (2002). *Los espacios urbanos arquitectónicos como sujetos de interacción*. Tesis de Maestría en Artes Visuales. México: UNAM, p. 101.

Un ejemplo es la obra de Vlady, quien realiza un mural en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, ubicada en el Ex-templo de San Felipe Neri en la Ciudad de México. La propuesta de Vlady fue experimental, por lo que rompe deliberadamente con las características del recinto, construido hacia el siglo XVII.

La obra de Vlady transformó el recinto al sustraerlo de su naturaleza mística. Nuestro artista intervino el espacio con una obra pictórica monumental que satura de color cada rincón, lo que da al Ex-templo un nuevo sentido tanto simbólico como estético.

Este caso —que presentamos por su representatividad— muestra cómo la intervención plantea un conflicto en el sentido de que puede ser:

- Una obra concebida y autorizada en un lugar no convencional; o
- Una obra no concebida ni autorizada en un lugar o espacio público.

En los dos casos los lugares intervenidos se resignifican, pero en el primero el acto es autorizado y en el segundo no. Sin embargo, en ambos la función es comunicar simbólicamente un sistema ideológico.

De una forma u otra, la producción de pintura mural continúa y es del interés de algunos productores plásticos. En efecto, se realizan intervenciones al muro que pueden ser efímeras o permanentes y estar elaboradas con materiales convencionales o no convencionales. Incluso, con menor o mayor contenido social. Un ejemplo es el proyecto “Murales en proceso. Una experiencia comunitaria”, que se desarrolló en el seno de la Red Urbana de Muralismo Comunitario y surgió en Tlatelolco hacia 1985 bajo el programa llamado “Sismo y resurrección”.

Otro caso: en el Museo de Arte Carrillo Gil, se desarrolló un proyecto de intervenciones al muro, citado en las siguientes palabras por el propio museo:

Durante dos años el Museo de Arte Carrillo Gil se dará a la tarea de mostrar, en espacios alternos o poco convencionales, los procesos de creación y resultados de propuestas realizadas ex profeso por artistas que trabajan sobre muros, en México y en el mundo.²²

22. Catálogo MACG, 2005.

Nuestra intención no es revisar exhaustivamente los proyectos muralísticos de las últimas décadas, sino poner de manifiesto a través de ciertos casos que la intervención al muro en espacios públicos está vigente, representando un recurso a la disposición de los artistas visuales.

Uno de los aspectos singulares del muralismo es que resulta idóneo para simbolizar la problemática social. Esta alternativa plástica se encuentra íntimamente ligada a formas y manifestaciones de protesta social y se traduce en un instrumento que hace frente a un sistema aplastante que persigue la homogeneidad de pensamiento.

Así, el espacio urbano se convierte en una manera de manifestar y expresar ideológicamente la defensa y transformación de la identidad cultural, como señala Alma Sánchez al revisar la intervención artística de la Ciudad de México:

La [intervención en la Ciudad de México tiene la] misión de incidir en la percepción subjetiva y colectiva de los sujetos, ya sea exhibiendo los mecanismos ideológicos que la condicionan, o bien, sus múltiples significados y repercusiones sociales. Por lo tanto, las obras artísticas constituyen vehículos de comunicación social que proponen al espectador elaborar nuevas lecturas sobre sus propios referentes identitarios, territoriales culturales y sociales.²³

Así, los discursos de las intervenciones se asocian a factores sociales y políticos. El dominio y el estatus son determinantes en las tensiones que se dan en el espacio público, demandando al espectador que posea la capacidad de decodificar los mensajes que se reciben desde el medio ambiente. En este escenario —apunta Torrijos— de nuevo el hombre aparece como el animal más complejo, ya que su entorno es también el resultado de interactuar en la naturaleza desde su cultura, y los signos a decodificar tienen cada vez menos que ver con el ecosistema y más con la organización simbólica.²⁴

En todo espacio público existe una ideología de trasfondo, la cual lucha por obtener hegemonía y determina su propia estética. Dada esta tensión, Óscar Olea nos dice que “a nivel urbano, quienes imponen las pautas estéticas como parte de la ideología son los

23. Alma Sánchez Barbosa, *op.cit.*, p. 18.

24. Fernando Torrijos, *op.cit.*, p. 21.

grupos dirigentes. No se puede hacer arte público en contra del Estado a no ser que se convierta en un acto ineficiente”.²⁵

Los espacios que servirán de soporte para las diversas manifestaciones culturales, estos escenarios también sirven para posibles actividades artísticas. Cualquier propuesta tiene un carácter ideológico, el cual rige las conductas y necesidades colectivas. Es por eso que el artista visual enfrenta no sólo lo que a la colectividad le ha sido impuesto sino que opera a través del imaginario colectivo y es en ese campo donde las propuestas deben incidir en primer término. Óscar Olea plantea que al artista “le corresponde resolver los problemas sensibles de la sociedad concreta a la cual pertenece”.²⁶

Si en el marco de la lucha social gran parte del arte público queda supeditado al Estado, el creador visual queda frente a la disyuntiva de la resistencia —que significa oponerse a los valores estéticos impuestos— o la aceptación de un acuerdo con el Estado. Una posible solución es que el productor influya en las políticas del Estado adoptando una estética adecuada a la problemática y las necesidades de la sociedad.

1.2.1 La resignificación del espacio público: muralismo e intervención

Para dar cuenta del uso actual del mural, cabe recordar que en su origen, la expresión *pintura mural* o la palabra *muralismo* se refieren a obras pictóricas realizadas en una pared o techo. Sin embargo, al desarrollarse las técnicas y los soportes, pintura mural o muralismo designan una heterogeneidad de piezas, por lo que en este trabajo proponemos hablar de muralismo entendiendo esta expresión como el tipo de obra que se realiza directamente al muro o se adhiere a la pared.

Aunque al muralismo se le atribuye la característica fundamental de ser realizado en un muro o formar parte de éste, actualmente admite cualquier técnica y recurso para su ejecución, así como cualquier espacio, ya sea público o privado. En este sentido, se abren nuevas perspectivas y posibilidades para los creadores.

Este nuevo muralismo o intervención a las paredes, se plantea nuevos discursos con una multiplicidad de posibilidades en cuanto a técnicas y efectos visuales, apoyándose en las nuevas tecnologías como medios.

25. Óscar Olea (1980). *El arte urbano*. México: UNAM, p. 96.

26. *Ibidem*.

Más allá de las dimensiones que pueda tener un mural, es decir su monumentalidad y escala, lo relevante —como lo señala Esther Cimet en su ponencia “El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”— es que debemos entender cada mural como una entidad significativa en sí misma, en cuanto

acontecimiento histórico-artístico, que se produce por el concurso de situaciones específicas y que tiene efectos sobre la realidad; [entendamos] cada mural, en cuanto arte público, como una especie de escenario discursivo, de “aparato” generador de significaciones, multideterminado por una situación histórica concreta y compleja que explica su existencia, y, a la vez, la inserción en ella de cada mural.²⁷

Siguiendo las ideas de Cimet, cabría precisar como factores influyentes en la obra muralística: el espacio arquitectónico, el color y las atmósferas que actúan de forma directa e indirecta sobre la obra, como la luz natural, artificial y todos los espacios inmediatos.

Pero existen otras características a considerar en la caracterización del mural, como la intención de realizarse en espacios públicos, privados o alternativos. Reiteremos que los primeros son aquellos donde el individuo puede estar sin impedimento de tránsito, estancia o cobro de visita, si bien sujeto a convenciones de tipo social y moral para su estancia, y que los segundos son aquellos espacios públicos que se apropia el productor artístico, como las bardas, los anuncios espectaculares y los muros de las unidades habitacionales, entre otros.

Esta intención de realizar los murales en espacios públicos convencionales (como: auditorios, bibliotecas, aulas académicas, hospitales, centros de investigación, dependencias públicas) genera en el espectador un encuentro inesperado que lo involucra y hace partícipe de la obra. El espectador experimentará aceptación o rechazo hacia la obra; es decir, vivenciará un fenómeno estético subjetivo no condicionado que se articula dentro de una colectividad y una sociedad. Mukarovsky señala que la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo. Por eso —escribe— “una

27. Esther Cimet S. (1999). “El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”, en *Memo-ria del Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: Reflexiones historiográficas y artísticas*. México: UNAM/CONACULTA/Gobierno de la Ciudad de México, p. 45.

extensión determinada de la función estética en el mundo de las cosas está relacionada con un conjunto social determinado”.²⁸

La función de la obra mural es de comunicación y expresión de ideas, a través de un tratamiento y discurso pictórico. Bajo este parámetro la pintura mural, no sólo se refiere a realizar una pintura de gran formato en un muro o una superficie arquitectónica. Así, cabría mencionar —como dice Ralph Mayer— que el sentido estético y tecnológico “implica también un preciso carácter o sentimiento mural, que toma en consideración todos los requerimientos estéticos y tecnológicos constituidos por el trabajo mural en razón de su emplazamiento permanente como parte integral de la estructura del edificio”.²⁹

Por el contrario, al enfrentarse el espectador a una obra en un recinto legitimado para apreciar obras de arte, como un museo o una galería, el visitante está condicionado socialmente para la apreciación subjetiva de las mismas.

Recapitulando: el muralismo tiene características en su conformación que lo diferencian de otras propuestas plásticas, pictóricas y escultóricas, como: el medio en el cual se realiza, su concepción ideológica, su temporalidad, su paradigma de atracción y su filosofía. Si bien, es un arte público que surge en los muros, sus discursos y sus prácticas artísticas han evolucionado a través de la historia, renovando sus contenidos y propuestas estéticas. En este capítulo hacemos un planteamiento que relaciona íntimamente la intervención y el muralismo al cual denominamos *intervención muralística*.

Desde los años 80 a la fecha, el muralismo se concibe dentro de la esfera del arte urbano y las nuevas tecnologías. Los espacios públicos son controlados y determinados para su uso, por lo que desafortunadamente quedan invadidos por la publicidad y la propaganda. Es así que, el arte público se enfrenta a la censura y es dependiente de la aprobación de instituciones gubernamentales, por este motivo los espacios tienen que ser intervenidos de manera significativa, sin importar su permanencia y su destrucción.

De este modo, la práctica del muralismo es una forma de intervención, ya que los espacios no están concebidos y planeados arquitectónicamente para un proyecto muralístico determinado, por lo que resignifican el espacio público.

28. Jan Mukarovsky (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 56.

29. Ralph Mayer (1957). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. New York: Viking Press, p. 10.

Estos espacios no ideados para la realización de murales, se adaptan a nuevos proyectos de arte público con una intencionalidad y un lenguaje propio. Bajo esta idea, el espacio pensado arquitectónicamente no deja de existir, pero puede sufrir alteraciones significativas y estéticas de forma gráfica, pictórica, escultórica, electrónica y conceptual. Éstas, a su vez, no fueron concebidas para su funcionalidad y estética propia de la arquitectura. En este sentido, es un espacio que está siendo alterado.

Pero no me refiero a la *alteración* en un sentido literal (como estado “de inquieta atención a lo exterior, sin sosiego ni intimidad”, según la Real Academia Española) sino como la define Étienne Souriau; esto es: como una “modificación bastante profunda, en virtud de la cual el objeto que la sufre cambia de naturaleza”.³⁰

El muralismo contemporáneo de las últimas décadas destaca como una forma de intervención, pero añadiría que la intervención es una palabra que puede tener un concepto universal para cualquier actividad y propuesta artística, por lo que debe de especificarse en dónde y cómo se realiza tal intervención. Aclaramos que nuestra investigación se refiere a las intervenciones realizadas únicamente en muros en el momento actual, lo que supone el empleo de medios y recursos contemporáneos.

En otras palabras, vemos el muralismo de la era posmoderna como intervención al muro en espacios públicos, donde se integran toda clase de manifestaciones: desde las tradicionales hasta la utilización del performance, la instalación y el arte digital, por mencionar algunos.

Al respecto, un factor relevante es que en su mayoría los espacios arquitectónicos no han sido planeados ni construidos para la realización de un mural, sino que se produce un fenómeno a la inversa: los espacios son intervenidos significativamente, otorgándole un significado distinto al espacio público de forma visual, conceptual y experimental.

Sin embargo, el muralismo adquiere una nueva concepción en cuanto a contenido y experiencia estética, ya que las técnicas empleadas pueden ser vastas. Shifra M. Goldman menciona: murales espectaculares, murales electrónicos, murales instantáneos, murales multimedia y murales holográficos generados por rayo láser. Así, al conjunto de técnicas tradicionales se agrega un repertorio de posibilidades.

30. Cfr. Etienne Souriau (1988). *Diccionario Akal de Estética*. BB. AA: Akal.

El muralismo, entonces, ha renovado sus posibilidades de expresión y experimentación, buscando formas de mantenerse vivo a través de la innovación de técnicas y materiales que redundan en su lenguaje.

1.3 Nuevos lenguajes del muralismo en relación a sus materiales y técnicas

Los artistas que abrieron nuevas rutas al muralismo actual son una prolongación del muralismo mexicano, pero con lenguajes y recursos nuevos. Citaremos a algunos: Benito Messeguer, Francisco Moreno Capdevilla, Mario Orozco Rivera, Guillermo Ceniceros, Vlady y Arnold Belkin. Se trata de una generación con características afines, con un sentido expresionista y humanista, en la cual se reconoce una indiscutible influencia de Siqueiros. Cabe recordar que Siqueiros fue uno de los muralistas que experimentó constantemente, actitud que lo llevó a utilizar la pistola de aire, así como la fotografía, recursos que fueron determinantes en su obra.

Este último recurso amerita puntualizar lo siguiente: La fotografía inaugura una nueva época y una nueva concepción de la cultura visual. Plantea el encuentro entre la modernidad con la vida cotidiana. A ésta sucederán la cinematografía, la videografía, la infografía y la holografía. La finalidad de la utilización de este recurso tecnográfico, es la exactitud y la rapidez en la representación de la realidad, o la imagen deseada al soporte, reformulando nuevas búsquedas en cuanto a las técnicas sin la preocupación de la representación exacta. La fotografía es utilizada como instrumento de representación de la pintura misma, y sus imágenes adquieren otro sentido: son producto de un aparato, por lo tanto son imágenes técnicas, que crean estaticidad a la pintura mural.

Entre las primeras imágenes de Siqueiros en donde adopta la fotografía como herramienta en su trabajo muralístico destaca *América Tropical*, mural pintado en 1932 en Los Angeles, California. En esta obra, la pirámide maya de Chichén Itzá ilustra aplicaciones desarticuladas de la perspectiva tradicional que da a la estructura mayor dinamismo; del mismo modo, el indio central crucificado se derivó sin duda de una fotografía de mediados del siglo XIX.³¹

El trabajo de Siqueiros deja constancia del empleo de las imágenes producidas por un lente fotográfico:

31. Shifra M. Goldman M. (2000). *Congreso Internacional de Muralismo*. México: UNAM, pp. 154-155.

sin embargo Siqueiros siguió empleando la fotografía como base para las imágenes en sus murales con una complejidad cada vez mayor. En el Retrato de la Burguesía en el Sindicato de Electricistas de la ciudad de México, empleó muchas fotografías de periódicos y revistas de los periódicos que llevaron a, y se desarrollaron en, la Segunda Guerra Mundial, para enfatizar el realismo de las imágenes, y combinando tanto montaje cinemático como fotomontaje por sus cualidades dinámicas.³²

En *La Llegada de los generales Zapata y Villa al Palacio Nacional en 1914* (1978-1979), Arnold Belkin hace uso de la fotografía, dando a su obra un carácter “fotorrealista”. La manera de trabajar de Belkin era novedosa y espectacular, utilizaba para su trabajo muralístico un proyector de transparencias, así como documentación iconográfica e histórica, pistola de aire, cinta con pegamento y plantillas. Los bocetos, las correcciones, así como la realización del mural se mostraban al público: el proceso se ponía al descubierto, sin secretos, abierto, acentuando el concepto de un verdadero arte público sin restricciones:

[...] para él un arte era completamente público cuando, además de cumplir su finalidad en sitios de concurrencia masiva, se realiza delante de la gente, poniendo al descubierto todos los recursos que le sirven al artista para componer la artificiosa realidad de la pintura.³³

Belkin aplicó muchas teorías siqueirianas. Citamos a Raquel Tibol:

[...] en nuestro tiempo el pintor no debe eternizarse en la realización de una obra, el dominio de ciertas herramientas, más el uso de materiales de rápido secamiento le brindan al artista la oportunidad de trabajar aceleradamente sin demérito en la calidad física y estética de la obra; un tema de precisión humanista no ha de buscar soluciones precarias porque en su originalidad radica en gran medida su eficacia; universalizar símbolos novedosos gracias a la vigencia y popularidad de su contenido; utilizar al máximo los recursos de la técnica publicitaria e industrial.³⁴

Mención aparte merece José Chávez Morado, quien en 1948, promovió la creación del Taller de Integración Plástica, cuya fundación se concretó un año después y contó con el apoyo del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes.³⁵ Con el Taller, Chávez Morado buscaba formar un nuevo tipo de artista que pudiera “continuar la corriente de un

32. *Ibidem*, p. 155.

33. Raquel Tibol (2003). *Nuevo Realismo y Posvanguardia en las Américas*. México: Plaza Janés, p. 172.

34. *Ibidem*. p. 150.

35. Cfr. Guillermina Guadarrama, “José Chávez Morado: el ambiente escolar y la vocación artística”, en *La pintura mural en los centros de educación de México* (2003). México: SEP, p. 23.

arte nacional humanista y sumarse a los esfuerzos de los arquitectos, escultores, artesanos y técnicos”, para lograr la integración plástica.

Los primeros murales surgidos del Taller fueron pintados con las técnicas del acrílico, piroxilina y vinilita, pero después experimentó con otras técnicas como el mosaico veneciano para obras exteriores. Con ese propósito viajó a Europa a mediados de 1949 a fin de investigar sobre esa técnica, misma que utilizó exitosamente tres años después en dos de sus tres murales de la Facultad de Ciencias de la UNAM.

El regreso de Quetzalcóatl, colocado en un muro anexo a la Torre de Ciencias en la Ciudad Universitaria de la UNAM, y *La conquista de la energía*, para la fachada del Auditorio de la Facultad de Ciencias, fueron elaborados con mosaico veneciano. Colaboró el italiano Francesco de Min, como técnico mosaiquista. El tercer mural, titulado *Los constructores o La ciencia y el trabajo*, fue pintado a la vinilita en un muro externo del mismo auditorio. Participaron Rosendo Soto y Jorge Rodríguez, miembros del Taller, así como María Elena Massad.

En el primero, Quetzalcóatl es personificado en su figuración maya como Ehécalt, dios del viento. Viaja junto a sacerdotes de diferentes religiones originarias de Oriente y Oriente Medio, a bordo de una barca-serpiente azul de obsidiana. También están representados budistas, católicos, musulmanes, egipcios, sirios y griegos, personajes guiados por el mismo Ehécalt en la travesía que marca su retorno.

Originalmente el mural estaba integrado a un espejo de agua que simulaba que una barca navegaba, después el espejo fue retirado. En la actualidad el mural ya no se encuentra en el mismo lugar.

Chávez Morado hizo varios bocetos para pintar *La conquista de la energía*. Decidió enfatizar la importancia de la energía a partir del descubrimiento del fuego, hasta llegar a la energía nuclear, producto de la sociedad tecnológica, que conlleva el riesgo de ser usada para la destrucción. La oscuridad está simbolizada por un abrojo y la energía por un árbol floreciendo.

Los constructores... fue pintado en color sepia, a la vinilita. En esta obra trató un tema social dedicado a los trabajadores, una especie de memoria acerca de aquellos que, con

esfuerzo, hicieron realidad la construcción de la inmensa Ciudad Universitaria: albañiles, electricistas, plomeros, arquitectos e ingenieros.³⁶

Manuel Felguérez, en cambio, experimenta con materiales distintos, como tubos, hierro, alambres, cables, láminas, varillas. Los materiales incrustados en el muro recrean grandes tableros casi escultóricos, los cuales rebasan la superficie plana para lograr una tridimensionalidad buscada ya por Siqueiros.

Felguérez es uno de los artistas modernos que ha producido escultomurales en espacios públicos como cines y clubes. Un ejemplo de su obra es el *Cuadro material*, realizado para la fachada del desaparecido cine Diana, ubicado en Paseo de la Reforma, en la Ciudad de México.

1.3.1 Murales contemporáneos: efímeros, móviles y sobre espectaculares

Hemos señalado que el concepto actual de muralismo no implica, forzosamente, la aplicación directa al muro sino que éste puede ser solamente el soporte de la pieza. Bajo esta premisa —y siguiendo los términos con que Shifra M. Goldman caracteriza al muralismo contemporáneo y sus medios— desarrollaremos este apartado con la intención de hacer referencia a las muchas posibilidades de realización del mural.

Goldman habla de murales espectaculares para referirse a obras realizadas no en muros sino en estructuras similares a aquellas donde se monta la publicidad exterior. Los “espectaculares”, han sido un soporte para la expresión de los artistas desde los años sesenta, particularmente con el *pop art*. Éstos se han convertido en un medio de expresión de consignas políticas, ya que se aprovecha el que pueden ser vistos de forma masiva, pues su ubicación puede generar un impacto social relevante, comunicando así su propuesta visual y simbólica.

Un ejemplo de mural espectacular es el realizado por José Luis Cuevas el 8 de junio de 1967 en las calles de Génova y Londres, en la Zona Rosa de la Ciudad de México. Con dicho mural, Cuevas desafió las convenciones del arte tradicional de su momento; sin duda el impacto de la pieza marcó una trascendencia de índole social como cultural, y

36. *Ibidem*, p. 25.

una nueva forma de muralismo. El *Mural efímero*, como se le conoce, se caracterizó por la utilización de un espectacular como soporte, de 10 x 8 m, montado sobre masonite. Colaboraron los cartelistas de la compañía Calafell y estudiantes de la Academia de San Carlos.

La obra está dividida en cuatro secciones. En la parte superior se encuentra el autorretrato del artista; al lado su nombre, el cual se puede ver en grandes letras, también destaca la figura de un futbolista que en la opinión de Cuevas significa la violencia, y en la parte inferior se encuentran distintas figuras alusivas a las consecuencias ocasionadas por una posible guerra nuclear y la Guerra de los seis días, conflicto entre Israel y una coalición árabe formada por Egipto, Jordania, Iraq y Siria, que tuvo lugar del 5 al 10 de junio de 1967.

Cuevas precisó que:

[...] el mural efímero que inauguraré mañana fue cambiando según mi estado de ánimo. Primero iba a ser una respuesta irónica al muralismo mexicano; ahora, a raíz de los acontecimientos trágicos de los últimos días es más profundo... Sin embargo, aclaró que no tenía una connotación política o social explícita, ya que su intención era: "transmitir la emoción que esa lucha me ha producido." Por lo cual el propósito de la obra fue: "el mural efímero significa una negativa a la solemnidad de los artistas, que se toman muy en serio. El hecho de pintar ese mural para destruirlo poco después, significa un acto de humildad."³⁷

Es así que la obra realizada por Cuevas tiene trascendencia por su sentido temporal y crítico respecto al arte público mexicano público, sobre todo el muralismo convencional, y porque plantea un nuevo discurso visual.

También Manuel Felguérez, Mario Orozco Rivera, Carlos Olachea, Pedro Preux y Gilberto Aceves Navarro realizaron un mural efímero. Su obra, de 150 m², se realizó durante el movimiento estudiantil de 1968 en la explanada de la Ciudad Universitaria de la UNAM. Aquel mural muestra las expresiones contraculturales de la época y fue producido de manera colectiva bajo el concepto de obra efímera. Cabe señalar que estas dos perspectivas serían fundamentales en la siguiente década.

El mural pintado por los artistas mencionados quedó grabado en el documental *Mural efímero* de Raúl Kamffer. La grabación muestra cómo este grupo de pintores utilizó como

37. *Ibidem*.

soporte las láminas que cubrían los restos de la estatua del ex presidente Miguel Alemán Valdés, la cual había sido dinamitada por los estudiantes en esos días.

Es importante señalar que el movimiento estudiantil de 1968 cambió de manera radical la percepción del arte público y, en especial, de las propuestas en muros. La denuncia y el acercamiento a los espacios populares, característicos del movimiento estudiantil, surgió por la necesidad de una expresión efímera y circunstancial. Los lugares públicos adquirieron un sentido de comunicación social y de interacción con los espectadores.

En esa y la siguiente década, caracterizada por los movimientos guerrilleros en Latinoamérica, el arte público se desarrolla bajo dos premisas: 1) un arte que no se establece en lugares oficiales sino en lugares no convencionales; y 2) un arte que es realizado por colectivos de artistas que revaloran los espacios públicos, creando una estética urbana.

Las calles, plazas, bardas y vecindades son los lugares que los productores intervienen. Un claro ejemplo de ello en la Ciudad de México son los murales que realiza Daniel Manrique en las vecindades del barrio de Tepito de la Ciudad de México, denominando al proyecto “Tepito Arte Acá”,³⁸ así como el Grupo SUMA,³⁹ el cual realiza impresiones gráficas y obras pictóricas en bardas y muros de la ciudad, las cuales son de carácter efímero.

En la actualidad, las nuevas propuestas de intervención mediante espectaculares sustentan una connotación cultural y oposición a la contaminación visual generada por los anuncios comerciales, ya que los artistas son los únicos agentes culturales que plantean discursos como una forma de denuncia pública, ante el acaparamiento de estos espacios por parte de la publicidad, cambiando así la estética urbana y apropiándose de ese espacio para propiciar un escenario en donde convergen las ideologías y la cultura urbana.

38. Al respecto, consúltese <http://www.tepitoarteaca.com.mx/portada.html>.

39. SUMA surgió en 1976, en el Taller de Investigación Visual en Pintura Mural, que se impartió en la Academia de San Carlos. El grupo cuestionaba la vigencia del muralismo mexicano y el sentido del arte público, los integrantes del grupo decidieron salir a la calle para llevar a cabo obras que, mediante la creación colectiva y la apropiación de imágenes del paisaje urbano, interpelaban la realidad circundante. Durante siete años, sus actividades artísticas incluyeron pintas de bardas y producción de estampas.

Un ejemplo de ello es Lorena Wolffer,⁴⁰ quien con un proyecto intenta crear en los espectaculares espacios de reflexión sobre la publicidad y el entorno urbano; del mismo modo, Héctor de Anda interviene los que están en desuso, aprovechando las huellas que dejan el paso del tiempo y el clima.⁴¹

Al respecto, comentamos que en Baltimore, Maryland, se da un fenómeno particular: *Murals of Baltimore* es un grupo especializado en pintura mural y arte público que, como “estudio”, ofrece sus servicios de *streetdrawing* (arte efímero callejero) vía internet. Lo señalamos como fenómeno ya que, en este caso, se trata de una empresa que se contrata exclusivamente para ese fin.⁴²

El caso de Farbfieber en Alemania,⁴³ es un proyecto que nace en Düsseldorf, en el cual artistas europeos realizan sus trabajos auspiciados por donaciones. Siendo “Mural-Móvil” el emblema de dicha asociación, muestra imágenes referentes a los problemas de la pobreza global y la destrucción del medio ambiente, satirizando los arquetipos europeos. Una característica del “Mural-Móvil” es que se piden prestadas las instalaciones públicas o casas para instalar un móvil de aproximadamente 10 x 12 m, o en su caso se colocan redes de vinilo transparente sobre las ventanas de edificios contiguos para aparentar un gran mural.

40. Ella ha sido Directora del principal centro de arte alternativo de México (Ex Teresa Arte Actual) y ha colaborado con artistas que, como ella, hacen del arte una herramienta de cambio social. Su más reciente producción consiste en una serie de carteleras que se oponen a la campaña publicitaria de El Palacio de Hierro. Desde un punto de vista estético estas carteleras sientan los puntos para un debate entre imagen corporativa y artística, la relación entre diseño publicitario y arte, sus interdependencias, puntos de contacto y las posibilidades de un discurso apropiado dentro del espacio público.

41. El 3 de octubre del 2000 fue presentada en la Galería Pecanins la exposición de *Fósiles urbanos*; la muestra reunió trabajos de pintura y escultura en los que el artista explora las posibilidades de la abstracción, a partir de las imágenes publicitarias que han invadido el espacio urbano. Los llamados espectaculares son metafóricamente concebidos como ruinas de la moderna sociedad de consumo.

42. Cfr. *Murals of Baltimore*, en <http://www.muralsofbaltimore.com/>.

43. Consúltese *Farbfieber: Kunst im öffentlichen Raum*, en http://www.farbfieber.de/UNI126436582716_059/doc67A.html.

1.4 La pintura mural comunitaria como un fenómeno sociocultural

La presencia de los grupos sociales en la realización de murales se ha incrementado notoriamente en las últimas décadas. Esto obedece tanto a la censura como a la falta de apoyo a proyectos de tipo muralístico, ya sea por parte de instituciones gubernamentales, organizaciones no gubernamentales, así como entidades educativas. Por otro lado, los artistas plásticos han despreciado esta actividad, debido a la novedad de las prácticas artísticas vigentes, como el performance, la instalación, el arte conceptual, la pintura del cuerpo y el arte electrónico. Su producción artística se ha individualizado y aislado, insertándose en un mercado de obras de consumo, donde las galerías y los coleccionistas son los compradores que protegen sus bienes artísticos. Por estas razones, grupos de autodidactas y grupos étnicos han optado por la práctica muralística con el solo fin de expresarse.

Otro factor a considerar en México es que el hombre común tiene una amplia cultura visual que no es compatible con lo que el sistema educacional tradicional considera educación visual, aunado a la lluvia de contaminación comercial mediática.

Los grupos sociales y los individuos autodidactas y autogestivos se han dado a la tarea de realizar murales colectivos. En esta medida, los ciudadanos se convierten en los protagonistas del arte público, que a la vez es una forma de resistencia social.

El muralismo es practicado de forma independiente por algunos artistas influidos por el muralismo tradicional de los años veinte y por creadores contemporáneos como Luis Nishizawa, Guillermo Ceniceros y Eduardo Cohen. Aunque la realización de murales no es una tarea exclusiva de artistas especializados, ni está limitada por las técnicas modernas, muchos de ellos se ven enriquecidos con las proyecciones, el video, la multimedia y el arte digital.

Por otro lado, el muralismo sigue teniendo un espacio formal en la educación, como es el caso de la asignatura de Pintura mural que se imparte en la propia Escuela Nacional de artes Plásticas (ENAP) de la UNAM, o el Taller de gráfica monumental de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) fundado en los años 80 por Arnold Belkin.

Como ya hemos mencionado, grupos de la sociedad civil y grupos étnicos han propiciado el desarrollo de los proyectos muralísticos. Consideramos que el muralismo realizado en los años 20 y 70 influye de manera significativa en estas realizaciones; ya que el trabajo colectivo era una característica del trabajo artesanal. Considerando esta premisa, Jean Charlot explica:

La pintura mural fomenta menos el orgullo egocéntrico que cualquier otra forma de las Bellas Artes. Sólo el mal muralista puede permanecer inmune a la atracción objetiva de una arquitectura, a las responsabilidades sociales involucradas al hablar en las paredes públicas [...] Trabajar con albañiles enfatiza el hecho de que el arte es también un ejercicio manual, que la pintura mural y la pintura de brocha gorda son gemelas. En México los andamios y los overoles eran más que un símbolo: expresaban una necesidad funcional que tendía hacia alguna forma de organización colectiva.⁴⁴

Bajo este parámetro, la interpretación histórico-social que ofreció el muralismo promovió el interés en la construcción de un sentido comunitario, a partir de un imaginario de identificación estética y política. En su momento se fomentó un rechazo hacia lo extranjero, lo cual funcionó como factor de resistencia cultural y exacerbó los estereotipos de lo mexicano. De la misma forma, los grupos sociales y étnicos recrean su propia consigna de resistencia e identidad, valorando su lenguaje, costumbres y creencias. Estos grupos utilizan símbolos populares y su enfoque histórico es regionalista e inmediato; asimismo, los lenguajes visuales que utilizan en algunos casos no son específicamente artísticos.

Estas prácticas colectivas son generalmente anónimas y de carácter efímero, sus medios de expresión más usuales son el grafiti, y los grupos de productores subsisten de forma independiente en cooperativas. Eventualmente son apoyados por sus mismas comunidades o grupos de acción política, como es el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que facilita la acción de productores plásticos.

El funcionamiento de los proyectos muralísticos de grupos sociales se torna en un sentido de participación comunitaria, generando un proceso de cooperación y participación. La problemática social que impera en estas comunidades es el centro de este muralismo comunitario: sus propias necesidades, la discriminación que sufren, la enajenación mediática que los amenaza, y los modelos culturales hegemónicos, así como los conflictos bélicos en que se ven envueltos y la represión política que se practica en su contra.

44. Esther Cimet S. (1992). *Movimiento Muralista Mexicano*. México: UAM-Xochimilco, p. 56.

En gran medida, el trabajo en equipo es la fortaleza de estos proyectos. Siqueiros planteaba que el trabajo en grupo enriquece emotivamente, y afirmaba que “el trabajo colectivo es la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental”.⁴⁵ Este trabajo en equipo genera una riqueza de capacidades y experiencias individuales dentro de un ambiente de disciplina colectiva.

En México existen diversos proyectos de esta índole, como el proyecto ya mencionado de “Murales en proceso. Una experiencia comunitaria”. Este proyecto funciona de manera autogestiva sin depender de ninguna organización institucional, por eso los muralistas son voluntarios de la sociedad civil. Dicho proyecto nace de la búsqueda de un beneficio colectivo a través de la participación de la comunidad. Los postulados del grupo son

- Contribuir a mejorar el entorno a través de la visualidad y mediante acciones de carácter autogestivo.
- Producir bienes culturales comunitarios, que refuercen la identidad de los habitantes.

Este proyecto fue iniciado y fundado por Nicandro Puente, las obras muralísticas en su concepto, plantean un sentido de recuperación, valoración y solidaridad. Los efectos sociales del terremoto de 1985 fueron la pauta para la realización de dicho proyecto, ya que los seis murales ejecutados hasta el momento, transformaron el significado de los espacios habitacionales de la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, una de las zonas habitacionales más afectadas por el terremoto.

Puente señala: “Pintamos a la intemperie y vivimos el arte como ritual solidario de identidad humana, para retener en los ojos del transeúnte la memoria, nuestra historia y preservar nuestra especificidad cultural”.⁴⁶ Al momento de escribir el presente trabajo, aún faltan cuatro murales por realizar dentro del proyecto.

De igual forma, existen los murales comunitarios realizados en Chiapas por comunidades rurales, patrocinadas por ellos mismos y en algunos casos por el EZLN. Estos grupos proyectan un sentido de identidad local y en su mayoría han desaparecido por su carácter

45. David Alfaro Siqueiros, “Sobre integración plástica”, en *Espacios, Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, Octubre de 1952, núm. 11-12, Jalapa, Ver., p. 9.

46. Entrevista realizada a Martha E. Lozano, en *Red urbana de muralismo comunitario*, 18 mayo de 2006.

efímero y contestatario. Dichas obras incluyen imágenes de personajes revolucionarios, como Emiliano Zapata y Ernesto Che Guevara. Hay que subrayar que estos grupos comunitarios son vulnerables a las políticas de Estado y plantean mecanismos de resistencia a través de sus murales, por lo que construyen una democracia cultural. Uno de los autores es “El Checo” Valdez, quien actualmente está encarcelado por insurrección y atentar en contra del sistema político vigente. Su reclusión remite a la idea de que ejercer la expresión artística es un riesgo en nuestro país.

En el contexto urbano existen colectivos como Neza arte nel, la organización independiente El circo volador y Muralistas mexicanos A. C., los cuales realizan actividades como talleres y conferencias. Neza arte nel y El circo volador son grupos que se enfocan a la producción de un arte urbano y su medio de expresión es el grafitti. No está de más decir que hoy el grafitti es un fenómeno global que se inserta en el árbol genealógico del muralismo; de hecho, cabría mencionar la función del grafiti como un medio de expresión y comunicación a través de formas y colores.

Acerca de la condición ideológica del grafiti Manuel Springer dice que éste

[...] surge a partir de una crítica del museo y las galerías, así como la comercialización del arte. Es efímero por naturaleza, se centra en el momento y en las circunstancias. Utiliza lenguajes que imperan en la urbe.⁴⁷

Por tal motivo el grafitti es un lenguaje que se apropia del empleo de los programas digitales, obedeciendo a una temporalidad y una crítica a la sociedad de consumo y mediática, efectuados por colectivos anónimos.

Para ampliar esta revisión del muralismo, señalemos que en otros países se ha generado una proliferación de proyectos y movimientos muralísticos. Por ejemplo los proyectos realizados en Cuba “Muraleando” y “Cubabrazil”.

“Muraleando” surge de la necesidad que tienen los creadores jóvenes de expresarse en espacios públicos. El director del proyecto, Manuel Valdriech, lo describe como un proyecto en donde interactúan el arte y el pueblo, ya que su objetivo es “vincular el arte a la gente común”. En este proyecto las intervenciones se realizan en barrios populares, en

47. Encuentro de pintura mural, José Manuel Springer. *Panorama de la pintura mural*, 16 de mayo de 2006.

donde las paredes, los tanques de basura, las plantas... se transforman en pinturas y esculturas urbanas. Este proyecto es realizado por los propios habitantes de los barrios.

“Cubabrazil”, proyecto apoyado por la UNESCO, consta de diversas actividades, como talleres, colaboraciones, trabajos comunitarios y conferencias. “Cubabrazil”, radicado en Berlín, tuvo lugar por segunda vez en Cuba, con motivo de la celebración de la Novena Bienal de la Habana. En el año 2003 se llevó a cabo una primera intervención, en la que 17 artistas procedentes de Brasil, Alemania y Cuba unieron sus fuerzas, para realizar incontables pinturas, murales a gran escala, talleres, instalaciones y video en las calles de la Habana y Pinar del Río.

Este proyecto tiene una concepción sociocultural, donde se establece una comunicación entre la gente que habita los barrios y los artistas. Sus discursos visuales hacen referencia al cómic, la fotografía pública y el texto tipográfico, así como a la problemática y necesidades sociales de Latinoamérica.

Otros proyectos bajo la misma vertiente se han inaugurado en otros países. En Estados Unidos, por ejemplo, particularmente en los estados de Filadelfia, Portland e Illinois y las ciudades californianas de San Francisco y Los Angeles. En este caso se plantean propuestas muralísticas que incorporan a inmigrantes, presos, niños de la calle, gente con capacidades diferentes y enfermos.

Así pues, el arte mural comunitario se sitúa dentro del posmodernismo, propiciando temas como la diversidad de género y discursos críticos hacia el consumismo y la globalización. Citando a José Manuel Springer, apuntamos que “el arte público está en manos de la sociedad civil”⁴⁸ y que “el arte público es requisito para la construcción de una democracia donde los ciudadanos sean actores públicos”.⁴⁹

En este sentido, en Perú existe un proyecto muy interesante, nacido de la asignatura “Arte latinoamericano del siglo XIX”, dictada en la Escuela de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, con el propósito de iniciar un catálogo de pintura mural peruana contemporánea. El origen de esta asignatura nos conduce a México, pues en 1995 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM cobijó el seminario “El muralismo producto de la

48. *Ibídem*.

49. *Ibídem*.

Revolución Mexicana en América”, que estuvo a cargo de la Dra. Ida Rodríguez Prampolini.

El Perú resultó tierra fértil porque se pinta mural desde 1924 con José Sabogal. Desde la década de 1940, gracias al apoyo gubernamental, el muralismo peruano ganó calles y espacios públicos en diversas oficinas e instituciones oficiales, desarrollando un lenguaje capaz de ser comprendido por la mayoría de las personas.

En el primer catálogo resultado de la asignatura “Arte latinoamericano del siglo XIX” consigna 81 murales, siendo gran parte de ellos producto de la labor de los artistas peruanos más reconocidos. 76 de esos murales se localizan en Lima y cinco en provincias; ocho han desaparecido y los restantes 73 no aseguran su supervivencia debido a su mal estado.

El catálogo cita como productores a Andrés Eyzaguirre Ramírez, Carlos Quizpez Asín, Mauro Rodríguez Cárdenas, José Sabogal Diéguez, Fernando de Szyszlo Valdelomar, Hugo Béjar Navarro, Óscar Bukerz Montenegro, Elio Martuccelli y Herbert Rodríguez.⁵⁰

1.4.1 La pintura mural y su función ideológica e identitaria

Concluimos este capítulo destacando la importancia de la pintura mural como portadora de contenido identitario, pues en esa dirección va nuestra investigación. Decimos así que la singularidad, la unicidad, la exclusividad parecen ser características imprescindibles del concepto que llamamos identidad. A estas características hemos de añadir una cierta continuidad en el tiempo, aunque la temporalidad identitaria como tal reproduzca de nuevo la tensión entre lo igual y lo diferente: todos sabemos que fuimos en el pasado pero al tiempo nos reconocemos como cambiadas y diferentes.

Pero existe otro aspecto de la identidad que no se refiere sólo a la singularidad de cada persona sino a la naturaleza plural del grupo o de la comunidad. Por oposición y complementariedad a la identidad *personal* se habla comúnmente de identidad *social*. La idea de identidad social remite a la experiencia de lo grupal, del “nosotros”, remite también a los vínculos o, como decimos en un lenguaje social más contemporáneo, a las *redes*.

50. Cfr. Nanda Leonardine [Coord.] (2001). *Pintura mural peruana. Siglo XX*. Catálogo, tomos I y II. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El hecho de que en México la pintura mural haya sido inicial y fundamentalmente patrocinada por el Estado, sienta las bases para la consiguiente interpretación, también generalizadora y omnicomprensiva del muralismo, como “arte oficial”, como arte de Estado. Por una fetichización del vehículo mural, esta pintura se convierte en sinónimo de arte de Estado.

Pero además de que el Estado no fue el único patrocinador del muralismo —pues hubo también patrocinio de la iniciativa privada y de sindicatos—, es necesario subrayar que los productores aprovecharon los espacios “otorgados” por el Estado para pintar imágenes críticas sobre la realidad del país, provocando debates de resonancia nacional e internacional.

Cada mural del periodo muralista alude a alguna problemática política, social, histórica, cultural. Al paso del tiempo, sin embargo, su carácter crítico se ha visto acotado y no es raro que las obras se vean como artefactos de legitimación del Estado surgido de la Revolución. Esto nos remite a la cuestión de los usos del mural, que concierne a la problemática de la circulación, a la que podría agregarse la de la fortuna crítica. La reproducción que hace el Estado de las imágenes de los murales a través de distintos medios responde a una selección, no es casual ni azarosa; depende de una especie de “índice de aprovechabilidad” de la significación de las imágenes. La selección de imágenes remite a las posibilidades significativas de las imágenes desde intereses distintos, por ejemplo: la puesta al descubierto de una identidad, la construcción de una identidad o el enmascaramiento de la real.

CAPÍTULO 2

*Panorama histórico-cultural, geográfico y
económico de Ciudad Del Carmen*

Tras la exposición anterior, es necesario describir generalidades y particularidades de Ciudad del Carmen, con el propósito de poner en la mesa la temática del mural. De igual manera, consideramos imprescindible referir el carácter de la Universidad Autónoma del Carmen (UNACAR) dado que sus instalaciones albergan la obra desde el pasado mes de agosto.

En primer lugar, hablaremos de la posición geográfica estratégica de la Isla del Carmen; enseguida nos referiremos a los aspectos relevantes de su historia, ligada a su desarrollo comercial, las migraciones y el auge de la explotación de materias primas —desde el chicle hasta el petrolero; asimismo, nos referiremos al mestizaje del lugar, resultado de la convergencia de población española, maya y mestizada.

Ya que, más que un mural con imperativos didácticos; es un espejo de la riqueza estética, social y cultural de la zona.

2.1 Antecedentes históricos de Ciudad del Carmen

De acuerdo con distintos estudios históricos, el llamado “partido del Carmen”, estuvo habitado por los mayas antes de la llegada de los españoles.⁵¹ El primer grupo de que se tiene noticia, es el de los chanes, quienes procedían del Istmo de Tehuantepec.⁵²

Juan de Grijalva llegó a la isla del Carmen en 1518. Para ese momento, era habitada por indígenas mayas e indígenas pertenecientes a grupos toltecas/zapotecas y xius, conquistadores de Xicalango. Antón de Alaminos, piloto mayor de la expedición de Grijalva, bautizó a la isla y a sus aguas como “Isla de Términos”, por considerar que ahí terminaba la gran isla que creían era Yucatán.⁵³

Aunque fue descubierta en 1518 —como hemos dicho—, la Isla del Carmen fue colonizada por los españoles tardíamente. Varios fueron los factores que influyeron en ello: por un

51. La civilización maya asentada desde el quinto milenio antes de nuestra era, en un territorio que abarca el sur de México, Guatemala, Belice y parte de El Salvador y Honduras. Siglos antes de la llegada de los españoles crearon una gran cultura original, vinculada estrechamente con otras civilizaciones mesoamericanas.

52. Juan José Bolívar Aguilar y Jorge A. Obrador (1999). *Ensayo Histórico de Ciudad del Carmen*. Ciudad del Carmen: UNACAR, p. 13.

53. *Ibidem*, p. 22.

lado, los conquistadores centraron su atención y esfuerzos en el Altiplano durante varias décadas; por otro, siempre encontraron una tenaz resistencia de parte de los mayas; y, finalmente, la misma geografía del Sureste representó un obstáculo para los conquistadores, como lo prueban la tortuosa expedición que emprendió Francisco de Montejo, “El Adelantado”, para someter a Yucatán.

La firma del Tratado de Tordesillas, que dio a España y Portugal un derecho de exclusividad para “colonizar y cristianizar” las Indias Orientales, es decir, América, trajo desagrado a las coronas europeas de Inglaterra, Francia y Holanda. Una vez consumada la Conquista, el control monopólico de los españoles generó la aparición y posterior proliferación de contrabandistas portugueses, flamencos, franceses e ingleses, quienes introducían mercancías y esclavos africanos a las colonias castellanas.

En 1558, piratas ingleses descubrieron la isla y la ocuparon como base de sus correrías.⁵⁴ Hacia 1663 descubrieron el “palo tinte” y se dedicaron a explotarlo. Pronto la demanda de esta sustancia tintórea la convirtió en la más importante del mundo.

Los piratas ingleses fueron desalojados de la isla el 16 de julio de 1717, día de la Virgen del Carmen, por lo que el territorio recibió el nombre de Isla del Carmen. La recuperación de la isla fue obra de Alonso Felipe de Andrade, quien fue su primer gobernador.

Para defender a la naciente población permaneció en la isla una guarnición militar hasta el año de 1724, fecha en que el Gobierno Virreinal estableció un presidio. En este caso — lo aclara Juan A. Bolívar— “presidio” no significa lugar de lugar de reclusión sino que se refiere a un destacamento militar especial y su respectivo edificio. El presidio establecido en la isla se llamó Presidio de San Felipe, en honor de Alonso Felipe de Andrade.⁵⁵

En los primeros años del México independiente, la ciudad sufrió las tensiones entre centralistas y federalistas, y entre el control que provenía de México y el que pretendían hacer valer las autoridades de Yucatán. Pero el conflicto más importante fue el enfrenta-

54. La presencia de piratas en la región (1558-1717), ha inspirado las más insólitas leyendas sobre dichos personajes, “que sin medir peligro alguno se aventuraban por mar o tierra a atacar las posesiones de los españoles, principalmente en los pueblos de San Francisco de Campeche y Santa María de la Victoria (Villahermosa, Tab.)”. La presencia de aquellos hombres todavía perdura en las narraciones populares y aún es frecuente escuchar sobre la posibilidad de descubrir en la región “algún tesoro de los piratas”. Véase “El fantasma del Pirata” en Aguilar Álvarez, Luis Fernando, *Diccionario enciclopédico ilustrado de la Laguna de Términos* (2003), Tomo III, Ciudad del Carmen: UNACAR, p. 809.

55. *Ibidem*, p. 26.

miento entre la Sociedad de San Juan y el grupo de “Los rutineros”. La Sociedad de San Juan estaba integrada por indígenas y criollos que simpatizaban con los ideales de libertad e igualdad, y a ésta se enfrentaba el grupo denominado “Los rutineros”, quienes estaban a favor de continuar con el régimen colonial.

Pero los cambios no repercutieron de inmediato en la zona. Dada su lejanía del centro político la vida en la Isla siguió su propio rumbo. Así en 1822, debido a las exigencias comerciales, el Ayuntamiento acordó construir una galera, a modo de mercado, para que se expendieran los productos que llegaban a la Isla en las embarcaciones. Lo trágico fue que tras la llegada de Iturbide al poder, se emitió un Decreto que aumentaba el derecho de explotación del palo de tinte a un 8%; aunado al hecho de que en 1822 se emitió la orden de que la Isla del Carmen pasara a pertenecer a la provincia de Puebla, cuando en todo momento dependía administrativamente de Yucatán.

Tras la caída de Iturbide en 1823, el Gobierno Federal decretó que la Isla del Carmen pasara a formar parte de la provincia de Tabasco, mas dicha orden fue derogada y de nuevo en 1824 se dispuso que la Isla dependiese de Yucatán.⁵⁶

En 1825 se celebró la jura de la Constitución del Estado de Campeche, y en tal circunstancia el Ayuntamiento del Carmen pidió a las autoridades centrales que se le revalidara el título de Villa a la Isla y que se sustituyera su nombre por el de Villa del Carmen, lo cual fue aprobado el 2 de octubre de 1828, concediéndole a su vez un escudo en el que aparecía un águila destrozando a un león sobre una isla y en círculo una orla con la leyenda: “La laguna por Yucatán y ambas por la República Mexicana”.⁵⁷

Hacia 1828 se reconstruyó la batería de “Guerrero” para resguardar la barra de acceso al puerto, se construyó un cuartel y otra batería en la entrada de Puerto Real. A la vez, el Ayuntamiento otorgaba concesiones para el corte de madera que generaron cierta prosperidad a la Isla.

De gran importancia en la época fue el brote de epidemias en territorios cercanos, pues aunque los pueblos aledaños a la Isla se veían afectados por epidemias, la Isla parecía quedar a salvo por su aislamiento.

56. *Ibidem*, pp. 29- 31.

57. *Supra*.

La Guerra de los pasteles⁵⁸ también tuvo eco en la Isla. Sucede que en 1838 fue apresado “El Campechano” en aguas del Carmen por el cañonero “Laurier” de la Escuadra Francesa. Al Carmen le tocó pagar con este botín, la reclamación hecha por Francia.

Durante la Intervención Norteamericana en México la ciudad fue ocupada por fuerzas estadounidenses al mando del comodoro Perry en 1847; dicha ocupación se vio finalizada con la firma de los “Tratados de paz, amistad y límites”.

Aún no se recuperaba la Isla de tales acontecimientos cuando sucedió la Guerra de castas.⁵⁹ Sirvió entonces como refugio de pobladores yucatecos blancos y mestizos.

En 1856 la Isla recibió el título de Ciudad y dado el reciente conflicto de la Guerra de castas, el distrito de Campeche y la Isla del Carmen se adhirieron a la Federación el 17 de febrero de 1858.

Tras la suspensión del pago de la deuda externa decretada por el entonces presidente Benito Juárez, Inglaterra, España y Francia enviaron sus flotas para exigir su pago. En 1862 la ciudad fue ocupada de nuevo, esta vez por las fuerzas franceses en apoyo del emperador Maximiliano y Carlota. Todos los miembros de aquellas fuerzas murieron de la epidemia de la fiebre amarilla poco después.

58. En la primera intervención francesa, En 1827, se había celebrado un convenio con Francia bajo el nombre de *Declaraciones Provisionales*, que sentaban las bases para el futuro arreglo de las relaciones entre ambos países. A través del barón Deffaudis, embajador francés, los comerciantes franceses avecindados en México enviaron una serie de reclamaciones, que fueron recibidas en París con alarma. Entre estas reclamaciones, se encontraba la del señor Remontel, dueño de un restaurante de Tacubaya, donde algunos oficiales del presidente Santa Anna en 1832 se habían comido unos pasteles sin pagar la cuenta, por lo cual exigía ser indemnizado con sesenta mil pesos. Ese fue el motivo para que el pueblo mexicano identificase esta guerra con Francia con el nombre de *Guerra de los Pasteles*. Adicionalmente ese mismo año, un ciudadano francés fue fusilado en Tampico, acusado de piratería, lo que tensó aún más las relaciones entre los dos países.

59. La Guerra de Castas surgió en Yucatán debido a las precarias condiciones de vida de los indios mayas en la península. Los criollos y mestizos se autodenominaban yucatecos y, en general, solían ocupar la parte superior de la escala económica, por lo que los mayas, pertenecientes a las clases más pauperizadas, no se sentían parte de ellos, eran simplemente mayas. La revuelta empezó en 1847 en el poblado de Tepich, al paso del tiempo los mayas lograron tomar la mayor parte de la península y el gobernador Barbachano se vio obligado a solicitar apoyo militar al gobierno mexicano.

Ante su situación de pobreza y la desigualdad causada por el sistema de repartos de tierras, la población maya se sublevó 30 de julio de 1847 se levantaron en armas contra la élite blanca y mestiza. Fue en Tepich donde estalló la rebelión de los mayas que había de durar más de 55 años, aún cuando los problemas de fondo que lo originaron continuarían siendo motivo de inquietud hasta 1937. Para el año de 1848 la guerra de castas había cundido por toda la península y parecía que los indígenas estaban dispuestos a exterminar a la población blanca y mestiza.

Campeche se constituyó en el último baluarte de los liberales en la península y después de violentos combates fueron dominados por las fuerzas imperialistas, dándose con ello la llegada al país de Maximiliano y Carlota. A fines de 1865, la emperatriz hizo un viaje a la península llegando a Ciudad del Carmen el 17 de diciembre a bordo del vapor “Tabasco”.⁶⁰

A principios de 1866, don Pablo Gracia y otros campechanos regresaron a El Carmen, internándose por Tabasco para reorganizar la liberación de Campeche. El 23 de abril de 1867 las fuerzas liberales, al mando de don Juan Carbo, y la flota, al mando de don Vicente Campan, entraron al Carmen a tomar la plaza, que les fue entregada por el Prefecto Político del Territorio, don José María Ponce.

El Estado comenzó el camino del progreso, un informe estadístico de marzo de 1871 señalaba que se habían exportado a Europa, en el decenio 1861-1870, la cifra de 4 millones 650 mil 139 quintales de palo de tinte.⁶¹

Cada día había más de 25 barcos de distintas nacionalidades atracados en los muelles y otros tantos esperaban para atracar. Se estableció, con capital belga y francés, la fábrica de extracto de palo de tinte y se instaló en la misma el primer generador de corriente eléctrica para alumbrado en el país. Era el año de 1874.

Ya bajo el régimen porfirista se otorgaron grandes extensiones territoriales a compañías extranjeras y personas connotadas de la región; lo cual ocasiono el descontento y la conformación de grupos opositores locales. En las vísperas del movimiento de Revolución, la Isla fue testigo de uno de los primeros mítines de Francisco I. Madero, acompañado de José María Pino Suárez y Serapio Rendón, el 11 de septiembre de 1907.

60. “17 de diciembre de 1865- Hoy a las 8 de la mañana, dos tiros de cañón anunciaron a los habitantes de esta capital que el vapor “Tabasco” conductor de S. M. La Emperatriz, acababa de presentarse a la vista de la barra de este puerto. Tan grata y placentera noticia cundió por todas partes con la velocidad del rayo, y como por encanto fueron simultáneamente ocupados en el muelle, las orillas de ambos lados de la playa, las azoteas y todas las avenidas, por un inmenso gentío ansioso de conocer y saludar a nuestra amable y graciosa soberana”. Cita titulada “Llegada de la Emperatriz Carlota a la capital del Departamento del Carmen”, parte de la reseña tomada del *Diario del Imperio*, Juan José Bolívar Aguilar, *op. cit.*, p. 90.

61. Juan José Bolívar Aguilar presenta un detallado análisis geográfico-estadístico de 1870 en Juan José Bolívar Aguilar (2000). *Monografía del Municipio del Carmen*, Ciudad del Carmen: UNACAR, pp. 70- 72.

Una vez alcanzado el poder por Madero en 1912, hubo un gran colapso económico, los inconformes contra el presidente se le enfrentaron. Los porfiristas, por su parte, lucharon por reconquistar el poder. Estos hechos condujeron al país a la Decena Trágica. En Campeche se sublevó el gobernador, General Manuel Castilla Brito.

En julio de 1914, las fuerzas de Victoriano Huerta se encontraban en franca derrota, Venustiano Carranza se erigió como jefe de la Revolución. Entre los oficiales del ejército constitucionalista de Carranza, se encontraba Joaquín Mucel Acereto, quien había vivido en El Carmen desde su infancia y abandonado sus estudios de ingeniería al inicio del movimiento. El coronel Mucel fue enviado como jefe de armas y gobernador.

Entre 1946 y 1947, los pobladores de la Isla del Carmen buscaban una salida a su crisis económica. De acuerdo con datos de Leriche,⁶² varios eran los proyectos que se tenían en mente para lograrlo: desde un gran hotel hasta una fábrica de botones. De todos estos proyectos el único que llegó a consumarse fue la instalación de empacadoras de marisco.

Mientras en la isla se discutían esas posibilidades, compañías camaroneras nacionales y extranjeras incrementaban su presencia en las costas del Carmen, donde se hallaban los bancos vírgenes de camarón rosado del Golfo. Este inicio anárquico, un tanto caótico, fue el principio de la explotación de este recurso natural que marcaría la economía del Carmen los siguientes 35 años. Las bondades entre esta industria y las que la precedieron — como la del palo de tinte y la explotación de maderas preciosas— permitieron la diversificación de las actividades ocupacionales de la región.

El descubrimiento de petróleo, sella la historia de Ciudad del Carmen. Se dice que el marinerero Rudesindo Cantarell, quien estaba dedicado a la pesca de camarón en el barco “Centenario del Carmen”, sintió un fuerte olor a petróleo una mañana muy temprano, a 35 brazas de gua. Al revisar alrededor del barco, vio una gran cantidad de aceite. Regresó posteriormente, y en el mismo sitio observó la mancha y burbujas.

Fue hasta 1968 cuando decidió dar aviso a las autoridades, pero no consiguió que le hicieran caso; así que se dirigió a Coatzacoalcos, dónde platicó con un ingeniero de ape-

62. Cfr. Luis Fernando Leriche Guzmán (2001). *Isla del Carmen: La historia indecisa de un puerto exportado. El caso de la industria camaronera (1947-1982)*. Ciudad del Carmen: Espacios Naturales y Desarrollo Sustentable A.C. (Edición facsimilar)

lido Centeno. Como consecuencia de la plática, pocos días después llegaron al Carmen, un grupo de especialistas de Petróleos Mexicanos (PEMEX) e iniciaron una serie de estudios que concluyeron en 1971.

Fue entonces que en ese año se inició la exploración en la zona. Cinco años más tarde se logró el primer pozo perforado en el fondo del mar, al cual se llamó “Chac I”; después vinieron el “Bacab”, “Abkantún”, “Akal”, “Nohoch” y el pozo “Cantarell I”.

Pero la infraestructura de aquel momento no estaba lista para lo que se avecinaba, así el 3 de abril de 1979 el pozo de perforación llamado “Ixtoc”, se incendió y no se pudo cerrar la tubería. La situación no pudo ser controlada: el derrame de crudo se calculó en 30 mil barriles diarios, pero esa cifra se considera conservadora, pues la mancha de petróleo llegó a las costas de Texas. Sólo un año después pudo solucionarse el problema: se perforaron dos pozos auxiliares que sirvieron para derivar el petróleo y acabar con la emergencia.⁶³

Tras el incidente, el crecimiento de la industria petrolera fue progresivo. Hasta 1987 se habían construido en el mar 85 plataformas: 39 de perforación fijas, seis de perforación auto elevables, una barcaza de perforación, seis plataformas de telecomunicaciones y 33 de diversos tipos, que formaban parte de cinco complejos mayores y dos menores.

En la Isla del Carmen, se instaló toda una infraestructura exclusiva para PEMEX y sus trabajadores; oficina de gerencia de zona marina, áreas de talleres y laboratorios, unidades habitacionales, hospital regional, clínica de salud, hoteles, muelles de carga, helipuerto e instalaciones deportivas.

En el año de 1854, siendo El Carmen territorio federal, llegó a la isla procedente de Mérida, don Honorato Ignacio Magaloni, religioso que había dejado Italia y venido al país unos años antes debido a sus inquietudes, pues había sido postulado para formar parte del Consistorio como Cardenal. Otros datos asientan que había estado antes en San Juan Bautista, Tabasco, y en Campeche con idea de establecer un liceo.

En El Carmen se dio cuenta del atraso que había en educación, ya que aquí sólo existían escuelas primarias de cuatro años y por lo tanto había necesidad de proporcionar a los

63. Juan José Bolívar Aguilar, *op. cit.*, pp. 79- 81.

jóvenes un medio que les permitiera prepararse mejor.⁶⁴ El Liceo Carmelita fue fundado el 5 de marzo de 1858 como escuela primaria y secundaria. En 1868 se incorporaron los estudios de preparatoria, que se cursaban en cuatro años.

El Liceo proporcionaba al estudiante materias que completaban su preparación, como Geografía, Historia, Ciencias naturales y finalmente elementos de contabilidad, que eran el final de la preparación para desarrollar nuevas actividades.

La vida del Liceo se vio marcada por los constantes cambios de sede, cambios políticos, y cambios institucionales. Hacia 1932 se limitó la secundaria a tres años y la preparatoria a dos.

En diciembre de 1954 el Liceo Carmelita se transforma en las escuelas Secundaria, Preparatoria y Normal de Profesores; y más tarde, el 7 de octubre de 1960, se reestructura para conformar al autónomo Nuevo Liceo Carmelita.

El 13 de junio de 1967 a iniciativa del entonces gobernador del Estado de Campeche, José Ortiz Ávila, se constituye la Universidad Autónoma del Carmen, y el 27 de julio fue inaugurada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz, recibiendo del Nuevo Liceo Carmelita su patrimonio físico, histórico y cultural.

En 1978, abrieron sus puertas las facultades de Derecho y de Comercio y Administración. En los tres años siguientes se inauguraron las de Ciencias Educativas, Ciencias Pesqueras, Ingeniería y Química.⁶⁵

2.2 Antecedentes geográficos de Ciudad del Carmen

Para hablar del proceso sociocultural en Ciudad del Carmen, es menester en primer lugar referirnos a la situación geográfica. La Isla del Carmen forma parte de la zona conocida como Tierras bajas del sureste mexicano. La región de la Laguna de Términos está conformada por una porción de tierra firme y por la Isla del Carmen, que por su forma alargada representa una especie de barrera que separa parcialmente las aguas de la La-

64. *Ibidem*, p. 116.

65. Información consultada en www.unacar.mx, sitio oficial de la Universidad Autónoma del Carmen (UNACAR) el 10.01.2008.

guna de Términos del Golfo de México. Las dimensiones de la isla son 37 kilómetros de largo, con una anchura variable entre cuatro y cinco kilómetros en la parte oeste, donde se ubica el segmento antiguo de la ciudad, el cual se estrecha hacia el este y en la parte más angosta tiene una distancia de 500 metros entre el mar y los esteros que comunican con la Laguna de Términos.⁶⁶

La porción de tierra firme es el espacio de transición entre la montaña y el mar; es una porción del litoral del Golfo de México, llanura pantanosa, bañada por los nortes, huracanes y por la lluvia veraniega, propia de la zona. Es el punto de reposo de los macizos de tierra que descienden de la sierra chiapaneca y siguen hasta la Laguna de Términos, abriéndose camino para descender al mar, sostener la Isla del Carmen y encontrar la llamada Sonda de Campeche.⁶⁷

En segundo, lugar a la composición étnica de la región de la Laguna de Términos permanece inalterada desde fines del siglo XVII hasta el siglo XX y tiene como rasgo característico frente al resto de la Península de Yucatán, el bajo número de indígenas

66. En el municipio se localiza la región hidrológica Grijalva-Usumacinta, el sistema hidrológico más importante del estado que por su carácter de lluvias, periodos de sequía y la topografía del terreno, mantiene un régimen de corrientes poco irregulares a través del año, registrándose los mayores caudales en la época de lluvias de verano y otoño, que disminuyen en invierno y primavera.

La mayoría de los ríos más importantes del estado de Campeche se localizan en esta región, estos son el Chumpan y Mamantel. El río Chumpan, con longitud aproximada de 60 km., tiene su origen en una zona cercana al río Usumacinta, sus afluentes principales son los arroyos de San Joaquín y la Piedad y el río Salsipuedes, desemboca en la Laguna de Términos a través de la boca de Balchacah, su volumen anual de escurrimientos es de 298 millones de metros cúbicos. El río Mamantel tiene una longitud de 45 Km, corre de este a oeste sobre terrenos de formación caliza y desemboca en la Laguna de Términos a través de la boca de Pargos, después de atravesar la Laguna de Paulau. Su volumen medio anual de escurrimiento es de 139 millones de metros cúbicos. Su anchura es de 250 metros en su curso bajo, de 40 a 50 metros en su curso alto y tiene una profundidad de 10 metros. Del poblado de Mamantel toma su nombre y tiene como afluente los arroyos de Cheneil, Montaraz y Xothukan.

Los ríos de menor importancia son: San Pedro y San Pablo, Piña de Vapor, Chivoha Chico y Chivoha Grande. El río San Pedro y San Pablo, es el único en el municipio que desemboca en el Golfo de México. Es afluente del río Usumacinta y sirve como límite entre los estados de Campeche y Tabasco.

Las lagunas que destacan en el municipio son: Pom, Panlao, Balchacah, Atasta y de Términos. De éstas destaca Laguna de Términos, laguna costera de agua salada que cuenta con una superficie de 160 mil hectáreas de las que, en la actualidad, 705,016 son consideradas área de protección para la flora y fauna de la región. Hay esteros como el de Sabancuy, cuya desembocadura en la Laguna de Términos, da lugar a la formación de Isla Aguada.

Los arroyos más importantes del lugar, son: La Caleta, Arroyo Grande, De los franceses y Caracol, localizados en Ciudad del Carmen.

67. Cfr. Claudio Vadillo López (2001). *Los chicleros en la región de Laguna de Términos, Campeche: 1890- 1947*. Ciudad del Carmen: UNACAR, p. 59.

mayas con relación a los mestizos, lo que marcó de manera significativa el ambiente cultural y en particular la composición lingüística y el acervo simbólico de la región.⁶⁸

Respecto a la presencia negra se conocen testimonios sobre la llegada de esclavos provenientes del Caribe a fines del siglo XVIII y en el siglo XIX, tanto para el cultivo de la caña de azúcar en las márgenes de los ríos Palizada y Candelaria, como para los cortes de palo de tinte localizados en la frontera de Tabasco; se tienen noticias de negros aislados en un sitio denominado “Callejón del Purero” en Ciudad del Carmen, que llegaron a desempeñar el oficio que aprendieron de Cuba, consistente en procesar la hoja de tabaco.⁶⁹

2.3 Economías extractivas: materias primas de la región de Laguna de Términos

Como ya mencionamos anteriormente, Ciudad del Carmen fue fundada en el siglo XVIII como presidio para combatir la presencia de bucaneros en la región de la Laguna de Términos. Durante el siglo XIX y XX conoció periodos sucesivos de auge y decadencia ligados a la extracción del palo de tinte, de las maderas preciosas, el chicle y la pesca del camarón.

El palo de tinte, que era conocido por los mayas como “ek”, fue usado como colorante para telas y tejidos, también lo usaban para pintarse el cuerpo con fines ceremoniales o para la guerra. Los españoles supieron del tinto después de terminada la conquista de Yucatán, seguramente por narraciones de algún nativo, cuando ya se encontraban varios emigrantes establecidos en la Península. La primera noticia que se tiene de este material como objeto de explotación, es de Marcos Ayala, personaje que solicitó el privilegio de extraerlo. Esta madera fue conocida en Europa, como “palo de Campeche”, pues era aquel el único puerto de la península, donde llegaban y salían todos los productos. Cabe dar cuenta de su nombre científico: *Hematoxilian campechanunn*.⁷⁰

68. *Ibidem*, p. 61.

69. *Ibidem*, p. 66.

70. Juan José Bolívar Aguilar, *op. cit.*, p. 67.

De las maderas preciosas y duras, se encuentran en la zona cedro, caoba, tinto por supuesto, y cha-ka o chacáh,⁷¹ los cuales se usan para la fabricación de chapas, mangos de herramientas, además que se considera que tienen buenas cualidades para el torneado y pulido y admite muy bien los tintes. También se cuenta el guayakan, granadillo, nabá que se usa localmente para construcciones y diversas partes del árbol con fines medicinales. Otro árbol es el pucté,⁷² cuya madera se usa para durmientes y para construir quillas de barcos, pero aunque es muy dura se pudre fácilmente, es muy pesada y con alto contenido de sílice. El zapote es otra especie de la región.

El chicle —árbol que dio fama al sureste mexicano— comenzó a explotarse comercialmente hacia la segunda mitad del siglo XIX, por la fábrica Adams Chewing Gum Co. Dentro de Campeche, la extracción de látex se realizaba en Los Chenes y Champotón, en la zona de la Laguna de Términos ya que abundaba el árbol del chicozapote. Dicha planta adquirió importancia económica por su utilidad y valor en el mercado mundial de la goma de mascar.

El chicle “lagunero” se catalogó como el mejor por los comerciantes de Nueva Orleans, Nueva York, Liverpool y Havre. La principal empresa exportadora establecida en la región era la Laguna Corporation (1890-1945). En ese tiempo era común observar grandes vapores anclados en Isla del Carmen, donde trabajadores, comerciantes e ingenieros se dedicaban a diversas actividades, pero en especial a la comercialización del chicle.⁷³

Respecto a la pesca del camarón, debemos recordar que en la región de la Laguna, el Golfo de México, los ríos y los arroyos, los pobladores siempre han obtenido distintas variedades de pescados y mariscos. El camarón ya era conocido por los lugareños y era consumido como un producto más. Pero es durante la Segunda Guerra Mundial cuando, se dice, los japoneses hicieron el descubrimiento del potencial camaronero de la zona.

En 1947, la Armada de México sorprendió a cinco barcos estadounidenses con las bodegas llenas de camarón, producto que les fue decomisado, y la mercancía se regaló. He aquí, que entonces se obligó tanto a nacionales como extranjeros a organizarse en esta

71. Luis Fernando Aguilar Álvarez (2003). *Diccionario enciclopédico ilustrado de la Laguna de Términos*. Tomo I. Ciudad del Carmen: UNACAR, pp. 237-238.

72. *Ibidem*, pp. 859 y 860.

73. *Ibidem*, p. 246.

nueva aventura. Se construyeron barcos y se montaron pequeñas fábricas que permitían el transporte y almacenamiento adecuados del crustáceo para satisfacer la normatividad sanitaria existente. Dicha industria más o menos se mantuvo en un constante crecimiento aproximadamente 30 años.⁷⁴

“Identidad en Ciudad del Carmen” A finales de los años 70, la Isla, se convirtió en el centro de operaciones de las plataformas petroleras de la Sonda de Campeche, en donde se concentran los yacimientos de petróleo más ricos de México, lo que generó una transformación radical de esta ciudad a partir de la llegada de miles de trabajadores petroleros e inmigrantes de diversas regiones del país y del mundo.

2.4 Bienes culturales: arquitectura emblemática y barrios antiguos

Por otro lado, entre los atractivos turísticos de la Isla sobresalen los recursos naturales y el patrimonio construido que comprende construcciones históricas y sobre todo valiosos conjuntos arquitectónicos. En efecto, un factor adicional de la identidad de este lugar es su patrimonio urbano arquitectónico que es el resultado de diferentes etapas constructivas, asociadas a los momentos de auge o decadencia de la economía regional. Así, por ejemplo, el auge del comercio internacional del palo de tinte produjo una tipología arquitectónica que actualmente es considerada como uno de los rasgos distintivos de la identidad local.

Las fachadas típicamente “carmelitas” se caracterizan por los muros de piedra y las cubiertas de teja plana de barro conocidas localmente como “tejas francesas”, las cuales originalmente se utilizaban como lastre en los barcos provenientes de Europa. El auge petrolero y una modernización mal entendida alentó la destrucción del patrimonio urbano arquitectónico heredado del siglo XIX y principios del XX.

Adicional a esto, un símbolo de la intensa historia de esta Ciudad es su escudo, el cual es un óvalo limitado por una periferia en color gris que tiene el nombre de la ciudad y el estado al que pertenece. En el centro del óvalo se encuentra la Laguna de Términos y sobre ella la Isla del Carmen. El león simboliza el asedio europeo a México durante el dominio español y la Intervención francesa; se encuentra sobre la isla y sobre él un águila lo hiere

74. Juan José Bolívar Aguilar, *op. cit.* pp. 74- 77.

con el pico y las garras. El águila simboliza al pueblo carmelita, evitando que un país extranjero intervenga en su territorio y la nación.

2.5 Proceso multicultural: festividades religiosas y tradiciones populares

Uno de los ejemplos de la multiculturalidad carmelita es la celebración anual del Carnaval. Esta festividad fue importada por la población negra llegada a la Isla a fines del siglo XVIII. Se trata de una celebración pública que tiene lugar inmediatamente antes de la cuaresma cristiana y que combina disfraces, música, desfiles y fiestas callejeras.

En Ciudad del Carmen, el Carnaval toma rasgos singulares, ya que la fiesta se celebra cada 20 de enero con la llegada del Rey Momo, un rey bufón que era conocido como el “Rey de Reyes Feos”. Los martes del carnaval, música, baile que envuelven a la ciudad y la llevan a término de la festividad para después la purificación carnal La Cruz de Cenizas. De gran tradición es también la comparsa carnavalesca conocida como “La Guaranducha”, que se tomaba como crítica social a manera de sátira de la burguesía local. En la comparsa participaban pescadores, sirvientes y esclavos.⁷⁵

Otra celebración de gran trascendencia en la ciudad es la conmemoración de la Expropiación petrolera, cada 18 de marzo. La vida de los carmelitas, hoy en día, depende casi en el 80% de PEMEX. Es insoslayable mencionar ese gran acontecimiento, ya que cuando se escucha “Cantarell”, de inmediato nos remitimos al gran complejo industrial que en su momento significó la joya de la corona para Petróleos Mexicanos.

Junto al Carnaval, encontramos también las fiestas a Nuestra Señora del Carmen, durante la segunda semana de julio. Esta es la fiesta más importante del año; se trata de la suma de un evento religioso católico que se enriquece con la celebración de distintos eventos, el más llamativo de ellos, el paseo de la Virgen por el mar.

Para realzar las fiestas de julio surgió en 1959, un certamen de poesía “Juegos Florales Nacionales de Ciudad del Carmen”, a cuya celebración con el paso de los años se incorporaron los premios de “Reina de las juegos florales nacionales”.

75. Javier Villegas y Adriana Solís (2000). *Iconografía lagunera*. Ciudad del Carmen: Sistema Regional de Investigación “Justo Sierra Méndez”/UNACAR/Colegio de Arquitectos del Carmen A. C., pp. 32-39.

Dentro de la vasta gastronomía, una tradición del día de muertos son los “pibipollos”, tamales envueltos en hojas de plátano, redondos y grandes que son propios de la zona en el mes de noviembre. Junto con los panuchos y gran variedad de vegetales y pescados, los pibipollos enriquecen la diversidad culinaria de la Isla.

2.6 Antecedentes y función de la Universidad Autónoma del Carmen (UNACAR)

En tus claustros germinando los seres
cuya historia y saber dignifican
y tu paz y tu vida edifican
en las cimas do exclaman ¡loor!

Hoy, dichosos, cantamos tus glorias
que prodigan al Carmen bonanza,
pues le colmas de fe y esperanza
en tus campus sembrados de amor.⁷⁶

Dado que el lugar de instalación del mural es la Universidad Autónoma del Carmen (UNACAR), procederemos a indicar las características de la misma —obviando los antecedentes ya analizados en otro apartado— para enfocarnos en el papel y las características de esta institución.

La UNACAR es una institución pública y autónoma que imparte 13 licenciaturas en las áreas de Ciencias de la Salud, Ciencias Sociales y Administrativas, Educación y Humanidades e Ingeniería y Tecnología, así como 17 posgrados en las áreas de Ciencias Sociales y Administrativas, Educación y Humanidades, Ingeniería y Tecnología y Ciencias Naturales. El periodo escolar está estructurado en forma semestral para licenciatura y posgrado.

De acuerdo con datos de ANUIES,⁷⁷ correspondientes a 2009, la matrícula escolar en licenciatura está conformada por 2,166 alumnos, de los cuales 1,109 son hombres y 1,057 mujeres. En estudios de posgrado hay 320 estudiantes, 198 hombres y 122 mujeres.⁷⁸

76. Fragmento del Himno Universitario.

77. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior.

La UNACAR, tiene como Misión formar integralmente ciudadanos exitosos y proactivos, con conocimientos y valores para ofrecer soluciones regionales, nacionales y globales, integrando personas con deseos de superación y cumpliendo con estándares deseables de preparación en un modelo educativo centrado en el aprendizaje con el apoyo de personal actualizado técnica, científica, pedagógica y administrativamente, innovador, con vocación y actitud de servicio para optimizar con transparencia los recursos financieros y responder a las necesidades de la sociedad, con sustento ambiental y un adecuado mecanismo de vinculación externa, bajo condiciones de mejora continua.

Dentro de su Plan Estratégico 2008, se describe la siguiente Visión al 2016:

[...] ser una institución educativa de primer nivel que forme integralmente ciudadanos exitosos y proactivos, con perspectiva global, logrando atraer a los estudiantes con mayores deseos de superación y egresarlos con los más altos estándares de preparación, con base en el modelo educativo centrado en aprendizaje, contemplando la generación y aplicación de conocimientos que ofrezcan una diversidad de opciones educativas, con especial énfasis en posgrados y educación a distancia, con apoyo de personal competitivo a nivel internacional, optimizando con transparencia los recursos financieros e incrementando su captación, para responder a las necesidades de la sociedad con sustento ambiental y un adecuado mecanismo de vinculación externa, bajo condiciones de mejora continua.⁷⁹

Es importante resaltar que la Visión 2016 cuenta con siete ejes estratégicos, entre los cuales, se ubican dos de especial relevancia para este trabajo:

- Impulsar la optimización, adecuación, ampliación, mantenimiento y construcción de espacios físicos y;
- Extensión de la cultura y los servicios.

El mural, producto de este ensayo, encaja perfectamente con dichos ejes puesto que se pretende reflejar el sincretismo cultural de Ciudad del Carmen junto con el desarrollo que ha aportado a la Isla la UNACAR. ▪

78. Información consultada en www.anuies.mx/servicios/d_estrategicos/afiliadas/28.html, el 03.08.2009.

79. Información consultada en www.unacar.mx/rectoria/contenido/informes/Plan%20estrategico.pdf.

CAPÍTULO 3

Conceptualización, planeación y proceso de ejecución del mural “Identidad Carmelita”

En el presente capítulo abordaremos la elaboración del mural. Desde nuestro punto de vista, nos encontramos en la parte sustancial de este trabajo. La idea orientadora de este capítulo es que la realización del mural representó una labor que, motivada por el entorno y nuestra relación con éste, comprende una fase de ideación, otra de investigación documental y de campo, otra de conceptualización plástica y una más de ejecución que incluye los aspectos técnicos, así como el montaje de la obra para su presentación.

La experiencia previa nos advertía ya que dichas fases pueden no realizarse de manera lineal sino que es frecuente que se traslapen; asimismo, sabíamos que este conjunto de procesos se encuentran interrelacionados y pueden darse hacia adelante y hacia atrás. En la práctica, al realizar el mural confirmamos todo lo anterior, pero abordamos un nuevo aspecto del quehacer artístico: el de la gestión.

En efecto, el carácter público del mural como producto plástico implicó llevar a cabo gestiones ante diversas instancias cuya participación fue y es ineludible, puesto que de ellas dependió el financiamiento de la obra, la donación del espacio de exhibición, así como la prestación de apoyos a lo largo del trabajo.

En este capítulo, pues, nos referimos a la elaboración del mural en sus diversos aspectos, pero antes de iniciar debemos señalar que cambiaremos de voz: pasaremos de la primera del plural —el *nosotros* que hemos venido empleando— a la primera del singular. Este no es un cambio fortuito sino que responde al hecho de que consideramos pertinente manifestar nuestras convicciones, perspectivas como personales (independientemente de que se nutran del saber, la experiencia y la sensibilidad colectivas), al mismo tiempo que transparentamos nuestra subjetividad creadora y asumimos nuestra responsabilidad como productores plásticos. Así pues, iremos cambiando gradualmente y a medida que la exposición lo solicite.

3.1 Temática y conceptualización de la propuesta visual

3.1.1 Planteamiento temático-iconográfico. La identidad carmelita

Para abordar el discurso visual de la identidad carmelita es necesario encontrar la adecuada iconografía identitaria de la sociedad local, así como los valores simbólicos donde se localiza su pertenencia. Esta problemática sólo puede abordarse de manera coherente mediante los recursos metodológicos que ofrecen, por un lado, la Historia, Sociología, la

Antropología y la Economía y, por otro, la Estética, la Semiótica y la propia Filosofía. Justamente acudimos a estas disciplinas durante ciertas fases del trabajo.

Debe entenderse, por supuesto, que hablamos de aprovechar los recursos de dichas disciplinas *en función* de nuestros propósitos artísticos. En este sentido, es claro para nosotros que el productor plástico enfrenta problemas temáticos y técnicos cuya solución idónea sólo se alcanza acudiendo al aporte de otros campos. En la práctica, la plástica — y el arte en general— participa de este intercambio entre actividades humanas, pues constituye un referente para el historiador o el comunicólogo, por ejemplo.

Así tendríamos claro, cómo identificar los espacios, símbolos, individuos y grupos, así como todas las manifestaciones culturales que identifican este territorio. Cabe resaltar la visión de Ciudad del Carmen que expresa el sociólogo Javier Villegas:

Ciudad del Carmen se presenta en el imaginario colectivo como puerto de embarque de materias primas explotadas en el marco de una economía de enclave mientras los procesos de extracción se realizan en una región de múltiples dimensiones establecidas por el tipo de recurso natural que se explota y los procesos productivos desarrollados. De ahí que la estructura y composición de la población se transformen permanentemente, tejiéndose relaciones sociales donde se dan cita los intereses económicos, políticos y culturales debido a los movimientos migratorios generados por las actividades extractivas. De ahí que no sólo son distantes y distintos los orígenes de ciudad y región, sino también del individuo que como parte de esta población transformadora y transformada también es distante y distinto a su lugar de origen. El territorio evidencia esta interacción con hombres, mujeres y niños en signos marcados por la memoria individual y colectiva que dejó cada una de las explotaciones —tintórea, chiclera, maderera, coprera, pesquera y petrolera— hasta configurar la ciudad contemporánea.⁸⁰

De acuerdo con esta visión, ¿cuáles serían las imágenes a realizar en el mural, dada su temática identitaria? Los edificios emblemáticos a plasmar, las prácticas de producción de la isla, a las cuales llamamos *modos productivos* la biodiversidad de las especies marinas y su flora, la interacción de la gente, sus tradiciones y costumbres, sus leyendas y oralidad, una monografía histórica del pasado y del presente, se presentarían sus recursos naturales y su explotación. Por lo extensa que resulta la información, como primer paso al formular la planeación concreta y tomar decisiones, ésta fue dividida de la siguiente manera:

80. Javier Villegas y Adriana Solís, *op. cit.*, p. 19.

Se decidió partir de un concepto general “El surgimiento de la vida y su relación entre la naturaleza y el ser humano”, así como los aspectos “Vida cotidiana” y “Modos productivos”. El concepto de mayor jerarquía —y por ende el que debería situarse al centro de la obra— sería “El surgimiento de la vida” y los otros dos conceptos se desarrollarían a los costados: en el derecho, las escenas de la vida cotidiana y popular; y en el izquierdo, los modos productivos. Estos conceptos permitirían recrear escenas particulares tanto del pasado como del presente, por lo que se recurrió a diversas fuentes, como textos, libros y enciclopedias, para recabar la información necesaria para alimentar estos conceptos.

La investigación histórico-pictórica arrojó información para dar contenido válido al concepto temático de la obra, tomando en cuenta el origen y devenir de la ciudad, cuyas tradiciones prevalecen a pesar de sus transformaciones, la multiculturalidad que la caracteriza, así como sus diferentes mixturas, todo lo cual determina la macrocultura de Ciudad del Carmen.

Tal como lo indicamos en el capítulo anterior, reconociendo que Ciudad del Carmen siempre ha sido un lugar de riquezas naturales y una ciudad importante por su ubicación geográfica, que históricamente ha favorecido la localización de actividades extractivas en sus inmediaciones y la comercialización o embarque de estos productos en la propia ciudad, tales recursos han sido explotados desde la época antigua, como las maderas preciosas y el palo de tinte, el chicle, la copra, el camarón y la pesca. Actualmente constituye una ciudad industrial dedicada principalmente a la extracción de petróleo. Sin embargo, existe la contraparte cultural, las fiestas pagano-religiosas, el paseo de la Virgen del Carmen por el mar, la pesca del sábalo, altares y rituales en el día de muertos, el carnaval, fiestas de los barrios, ferias, sus mercados, sus medios de transporte cotidianos y populares, la convivencia cotidiana en las playas, parques, plazas y bares.

Hago mención de la región de la Laguna de Términos y de la Isla del Carmen ya que es una región en constante transformación histórica:

[...] desde 1752 hasta la fecha con una población fluctuante de ciento setenta y dos mil habitantes, al ser un territorio pequeño de 16,000 km cuadrados, las distribuciones de las riquezas naturales específicamente los hidrocarburos, que son la

base de la producción nacional, representan el 79.18% de la producción nacional.⁸¹

La distribución de las riquezas naturales como de los beneficios de la explotación de hidrocarburos son desiguales, ya que impera un abismo respecto a las oportunidades y las condiciones de vida entre los habitantes. Las riquezas se centran en unos cuantos, la educación y la salud no llegan a todos los sectores poblacionales, existiendo una minoría con riqueza y abundancia, mientras la mayoría de la población tiene carencias básicas, como la alimentación y el vestido. Es necesario presentar las condiciones económicas de la población de Ciudad del Carmen desde la perspectiva del historiador campechano Luis Fernando Álvarez Aguilar, quien asegura que a pesar de ser esta región la productora de uno de los mayores porcentajes de hidrocarburos en el país, posee poblaciones costeras y de tierra adentro rezagadas en los aspectos económico y social.

Efectivamente, en la periferia de Ciudad del Carmen —donde se concentra la mayor infraestructura instalada por PEMEX y otras empresas nacionales y extranjeras dedicadas a la explotación del crudo— abunda la pobreza, que contrasta con la opulencia de los módulos habitacionales petroleros.

En la Isla, se dice, “hay habitantes de primera, segunda, tercera y hasta cuarta y quinta categoría (*sic*)”. Existen sectores de la ciudad donde se carece de los servicios públicos más elementales, lo cual

[...] resulta incongruente y contradictorio, pues en tanto se habla de abundancia en el lugar, en muchas partes prevalece la miseria. Desnutrición, analfabetismo, arcaicos medios de producción, bajos niveles de ingreso de la mayoría de la población e insalubridad prevalecen en las partes bajas isleñas donde predominan las *colonias de Cartón*. La pérdida de valores culturales y el desempleo son algunos de los muchos problemas que aquí se padecen.⁸²

Siguiendo la misma línea, la economía de la Isla, además de la explotación petrolera y los servicios que se generan alrededor de esta actividad, existe otra forma de economía peculiar en la ciudad: las rentas de casas y habitaciones denominadas “cuarterías”. Se trata de pequeñas habitaciones improvisadas, que en numerosos algunos casos comparten baños o cuentan con literas para albergar a varias personas de manera simultánea.

81. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, p. 185.

82. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo III, p. 805.

Las “cuarterías” generan cuantiosos ingresos, ya que su operación no está reguladas por el municipio, lo que se traduce en que se eleven desmedidamente las rentas sin que ello implique a los propietarios mejorar las condiciones materiales y sanitarias de los alojamientos, en detrimento de las personas que las ocupan. En la práctica, sólo las utilizan para pernoctar, después de una jornada laboral de más de ocho horas.

Ciudad del Carmen también es un lugar en donde la forma de vida aún se rige por creencias religiosas: de acuerdo con datos del censo de 1995, “la población de los municipios de Carmen, Escárcega y Candelaria practica la religión católica en un 79.4%; la protestante 11.4%; y otras 2.7%. La población que no sigue ningún culto religioso en el área corresponde al 2.7%”.⁸³ Como es fácil imaginar, muchas de estas religiones o sectas se valen de la ignorancia y la necesidad económica de las personas para inculcar su fe. Existe una diversidad de cultos, entre los que prevalecen los católicos, cristianos, adventistas, mormones y testigos de Jehová.

Por otro lado —y en contraste con lo anterior—, proliferan los establecimientos donde se venden bebidas alcohólicas y se practica la prostitución. Este último hecho es tan grave que Ciudad del Carmen ocupa el primer lugar del Estado en casos de enfermos con SIDA.

El nivel cultural de la población es escaso, ya que son sólo dos las instituciones que salvaguardan la cultura a través de la organización de eventos culturales. Hablamos de la UNACAR y la Casa de Cultura, perteneciente al Ayuntamiento del Carmen. Dichas instituciones luchan contra la dominación mediática que, como en el resto del país, impone conductas, criterios y sistemas de valores a la población. En este sentido es loable la actividad que despliegan la UNACAR, el Ayuntamiento y otras instituciones y organizaciones culturales como el grupo BRECHA, para acercar a los carmelitas a la cultura.

Dado este contexto, consideramos las siguientes cuestiones para la realización del proyecto mural: ¿Cómo presentar el discurso visual de modo que incida en la población?, ¿cómo resolver el estilo pictórico para que resulte legible a los espectadores?, ¿cuál es la técnica idónea para la ejecución de la obra, cuál su dimensionalidad, cuáles las soluciones cromáticas, el ritmo, la composición, el movimiento, las texturas, la expresividad? y,

83. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op.cit.*, Tomo IV, p. 895.

sobre todo, ¿cómo expresar en formas y colores el origen histórico de la ciudad, su devenir hasta el presente, sus condiciones actuales y las diversas interacciones que todo ello supone?

Cabe subrayar que nuestro interés consistía en realizar una obra pictórica accesible a una mayoría de los carmelitas, de tal suerte que comprendieran sus mensajes y generaran sus interpretaciones a partir del entendimiento del universo visual expuesto en el mural. Es decir: nuestra intención era hacer reconocer los códigos visuales de los espectadores potenciales, para lograr que la obra les resultara familiar, merced a la representación de sus símbolos, motivos y temas.

Nuestra convicción radicaba en generar nuestra estética *desde* la estética de los espectadores, de modo que se estableciera un vínculo de identificación entre la obra y su público. Si, en otro sentido, se hubiese proyectado una propuesta conceptual, abstracta o geométrica —o de cualquier otro estilo o vanguardia—nuestro planteamiento pictórico hubiera sido erróneo. Al respecto, tuvimos claro que la obra debe cumplir su función referencial y estética, así como dar respuesta a las condiciones históricas de su momento.

Nos remitimos a Fernández Arenas, quien caracteriza al objeto artístico, como un producto que posee valores medibles por su situación histórica y cualidades artísticas, resultado de una actividad mental y técnica en una determinada sociedad. De acuerdo con Fernández Arenas, las obras de arte no sólo son un hecho histórico y cultural sino, además, un objeto material donde interviene la técnica, la materia, la forma, el lenguaje colectivo e individual y el testimonio social. Es decir: existen motivaciones históricas, estéticas y sociales en el origen de la obra de arte.⁸⁴

En este sentido la obra de arte siempre está vinculada a su contexto histórico:

La obra de arte nace en un contexto histórico, tiene un origen, un autor, una finalidad, unos destinatarios, unos condicionantes económicos, ideológicos y sociales. Es resultado de un grupo social determinado y es, a su vez, agente de ese grupo y de sus proyecciones posteriores, tanto en el aspecto formal como en el aspecto comunicativo de temas y significados.⁸⁵

84. José Fernández Arenas (1990). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos, pp. 29-31.

85. *Ibidem*, p. 34.

A partir de esta postura, la obra artística constituye un sistema que plasma un pensamiento con valores históricos y estéticos; es un reflejo de la realidad interpretada y reinterpretada de forma subjetiva por su autor, quien se encuentra bajo las condiciones de su momento histórico.

Desde esta perspectiva, la obra plástica no se reduce al nivel formal ni a un nivel sintáctico; tampoco se destina a la contemplación —menos aún a cumplir una función contemplativa— sino que pretende generar una conciencia crítica en los espectadores mediante la presentación de imágenes con un valor simbólico.

Consideramos, pues, la obra artística como

[...] un presente del pasado, un signo, síntoma o documento icónico de una manera especial que tiene el hombre de manifestarse en imágenes, comunicando una concepción del universo. La producción de imágenes es un sistema de lenguaje que expresa en signos el conocimiento de un determinado modelo de sociedad.⁸⁶

Por lo anterior, de nada serviría una obra conceptual o abstracta cuando la intención es crear un arte público, dirigido a las mayorías, con la intención de que accedan a sus contenidos, los recreen y se sientan identificadas con la obra. Esta motivación se centra en el establecimiento de un vínculo que haga posible una comunicación intensa entre creador y público, de manera que es contraria a la idea de crear una obra elitista, personal y subjetiva, concebida al margen del público, así como a la lógica de realizar una obra que requiere ser legitimada ante un grupo cerrado.

Dado todo lo anterior, nuestra decisión fue —como hemos venido aproximando en este apartado— crear una obra que representara con un estilo realista, la iconografía identitaria de Ciudad del Carmen.

Después de lo expuesto, en la Isla existen habitantes atados a su pasado, sin ver su presente y su futuro inmediato, añorando lo que fue, formulando un imaginario colectivo del pasado. Sin embargo, los cambios que ha sufrido la Isla, debido a los diversos modos de producción imperantes a través de la historia, se han ido jerarquizando a través del tiempo, dejando reminiscencias de lo que fueron en su pasado.

86. *Ibídem*, p. 32.

Así, en un ir y venir de formas de pensamiento, lenguajes, costumbres y tradiciones, estas se han fusionado, generando nuevas identidades y desembocando en un proceso dialéctico multicultural. Aun con estos movimientos multiculturales, prevalece una identidad, la identidad “carmelita”, con un sentido de pertenencia y supervivencia, aferrándose a su espacio y tiempo, que la hace única e irrepetible. Añorando su pasado para construir su presente inmediato.

3.1.2. Iconicidad y estilo realista como propuesta de representación formal.

Considerando lo anterior podríamos definir el estilo siguiendo a Crespi y Ferrario, para quienes este concepto constituye un *principio organizador*.

Forma, expresión, cualidad, relaciones o elementos que se mantienen constantes a través de las manifestaciones del arte de un individuo, grupo, sociedad o cultura. Es la cualidad inherente a la obra de arte que permite su ubicación histórica en el espacio y en el tiempo.⁸⁷

Yendo más allá de la definición, es importante resaltar al signo icónico y al plástico, refiriéndonos a la propuesta del mural en su función representativa de las formas visibles y existentes. El estilo realista va íntimamente ligado a esta concepción de iconismo, enlazándose a la representación mimética y semejanza de la realidad, su constitución más fidedigna a los códigos visuales que reconocemos a través de un proceso perceptual: aludimos pues, al signo icónico como la representación, la referencialidad, figuración, apoyándose en general en el hecho común y empírico de que algunas pinturas se parecen a cosas del mundo visible —históricamente esta postura imperó por cinco siglos.⁸⁸

Como afirman Carrere y Saborit,⁸⁹ aunque la mimesis no suponía la única referencia del arte de la era moderna, ni tenía una práctica uniforme, constituía un marco conceptual (casi una definición) que se actualizaba en códigos de carácter idealista-ilusionista (imitación a partir de leyes generales para crear la ilusión de realidad, manifestar la belleza,

87. Irene Crespi y Jorge Ferrario (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. BB. AA: Eudeba, p. 41.

88. Alberto Carrere y José Saborit (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 85.

89. *Ídem*.

reproducir el “orden natural”) que durante siglos han ido configurando nuestro conocimiento visual del mundo. Aún hoy, con diferentes objetivos y formulaciones (reforzados por el poder ilusionista de la fotografía, el cine, la televisión...) siguen siendo códigos básicos de nuestro juicio perceptivo. No es de extrañar por ello que las primeras definiciones semióticas de iconismo se basaran en la idea de semejanza respecto de la realidad”.⁹⁰

No obstante, la representación mimética de tradición en la pintura, impera como pintura figurativa a su opuesto que es la pintura abstracta; la figurativa es aquella que reconocemos y sus signos icónicos dependerán del poder referencial al cual se asocie o pertenezca, es decir, a convenciones de representación tradicional. Los códigos visuales están sujetos a convenios, y éstos a su vez a la experiencia perceptiva, la cual los reconoce y entiende.

De esta manera lo que vemos, lo asociamos con una función-utilidad o con un referente que lo hace comprensible; en tanto, lo que no entendemos o causa ambigüedad puede provocar conflicto y configurarse como abstracto.

Veamos la postura de Carrere, cuando expone que el problema surge cuando la pintura no se relaciona con el mundo visible, sino a mundos interiores invisibles, oníricos, imaginarios, irreales, y en especial, cuando lo hace prescindiendo de las convenciones de representación tradicionales, proponiéndose hacer visible lo invisible, y situándose en un territorio ambiguo en lo relativo a su referencialidad. Se da entonces la posibilidad de que siendo la pintura intencionadamente referencial, e incluso imitativa, al no tener el espectador experiencia codificada de aquello a lo que se alude, la vea como “arreferencial”, algo abstracto; incluso conociendo su origen el espectador seguirá viendo una pintura fuera de los sistemas de representación al uso”.⁹¹

Por lo tanto nos encontramos ante una propuesta mural referencial figurativa, en donde cada uno de los motivos visuales tiene clara su referencialidad. Por ejemplo, algunas de las escenas muestran a personajes que por su vestimenta podemos intuir sus características específicas; del lado inferior izquierdo, sabemos que uno de ellos es marino, otro un obrero industrial, y un tercero es pescador u otro tipo de actividad informal; además apa-

90. *Ídem*.

91. *Ibídem*, p. 89.

rece una mujer sexoservidora, una mesa, vasos y una botella; en el plano de la expresión nos recuerda esta escena algún lugar, quizá puede situarse en un bar por las condiciones antes mencionadas. Los personajes son plenamente identificados por su valor simbólico, la actitud, la expresión corporal, la vestimenta, que denotan su actividad; es decir, los códigos visuales son plenamente identificados por los habitantes de la Isla, sus referentes visuales y simbólicos son claros.

Ya Panofsky, con su legendaria obra *La perspectiva como forma simbólica* (1927), o Gombrich, a partir de *Arte e ilusión* (1960), mostraron con distintos matices que el concepto de semejanza entre la representación y lo representado reposa sobre bases convencionales y debe ser aprendido culturalmente.⁹² En este caso en el mural —objeto del presente trabajo—, todos los motivos y sus acciones son identificables, son datos e información recabada en nuestra memoria de nuestras experiencias visibles, de nuestra relación con el espacio inmediato, en el cual habitamos e interactuamos social y culturalmente.

En tanto, la nueva figuración, como una tendencia artística desde 1960, aborda la representación icónica, pero sus propuestas son acordes a las transformaciones y cambios generados por movimientos anteriores como el informalismo, rescata la representación icónica como su principal premisa y la personalidad subjetiva del creador que reconstruye, reforma y transforma los objetos de su mundo visible.

La nueva figuración, en una primera acepción amplia, reintroduce la relación de la obra artística, en cuanto signo, al objeto. Este objeto representado, a quien hace alusión la obra, es denominado objeto designado. En segundo lugar, la relación instaurada es icónica, es decir, la obra neofigurativa es un signo que imita a su objeto, esto es, posee por lo menos un rasgo común con el mismo, por ejemplo, la figura o forma. Lo icónico implica una similitud, una coincidencia con el objeto en ciertos rasgos o propiedades, aunque sólo sea en uno. Asimismo, en calidad de signo icónico, la obra neofigurativa es un signo sustitutivo.⁹³

92. *Ibidem*, p. 95.

93. Simón Marchán Fiz (2001). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal, p. 20.

Nos ocuparemos en considerar al “estilo realista” como el fundamental para la configuración de la obra mural, como mencionamos al inicio de este apartado, el estilo hace referencia a motivos icónicos conocibles e identificables por un individuo o un grupo, el carácter icónico se subordina cada vez más al aspecto operativo del pensamiento que liga a la praxis del sujeto humano como ser histórico”.⁹⁴

Partiendo de estudios en relación a la genética Piaget indica que la imagen posee un carácter estático inicial y que su elaboración no se debe a la sola percepción, sino a un “juego de imitaciones interiorizadas” dirigido por las operaciones intelectuales que son capaces de formar los signos simbólicos de la semiótica connotativa. Así, tanto desde una perspectiva semiótica —su transformación en símbolo— como de los resultados genéticos -significante de la inteligencia conceptual-, la imagen icónica artística apunta hacia la racionalidad y la imagen-concepto. Y esto explica la posibilidad de problematizar simultáneamente la representación plástica y la realidad representada.⁹⁵ Como veremos, los modos de representación pictórica, icónica-simbólica están ligados a esta praxis del pensamiento del hombre en su contexto histórico, en los niveles de expresión plástica y realidad representada. Retomando a Omar Calabrese en su definición de “estilo” señala es un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual (un autor) ya sea colectivo (un grupo, una época). Este conjunto ha recibido también el nombre de “idiolecto”, en el primer caso, y “sociolecto”, en el segundo. Con estos dos términos se llega a explicar cómo un actor, en el plano superficial, puede hacerse cargo de un universo semiótico dado y variar algunos de sus elementos (plano de la expresión) para obtener ciertas connotaciones sociales (plano del contenido).⁹⁶

Por otra parte es importante definir al realismo como un movimiento artístico del siglo XIX surgido en Francia, caracterizado por una rebelión contra los temas tradicionales de carácter histórico, mitológico y religioso a favor de escenas no idealizadas de la vida moderna, cuyo líder fue Courbet. El arte se llama realista cuando los materiales u objetos con los que se construye la obra se presentan exactamente como son y de manera identi-

94. *Ibidem*, p. 23.

95. *Ídem*.

96. Alberto Carrere y José Saborit, *op. cit.*, p. 212.

ficable.⁹⁷ Otras tendencias respecto al realismo imperan en el arte como; el realismo fantástico, figuración fantástica, realismo socialista, realismo crítico social, el hiperrealismo o superrealismo. Ahora bien, describiré cada una de las vanguardias antes mencionadas ya que cada una acentúa características y modos muy específicos de representación de los objetos y la realidad así como sus concepciones ideológicas.

El realismo socialista, es el nombre que se le dio a un estilo aprobado oficialmente en la URSS y otros países comunistas; lejos de implicar un acercamiento crítico a los problemas sociales, significó un sometimiento a la línea del partido en un estilo académico.⁹⁸

El realismo mágico, término acuñado por el crítico alemán Franz Roh en 1925 para describir un aspecto de la *Neue Sachlichkeit* que se caracteriza por la nitidez visual en la representación del detalle. En la crítica posterior, el término ha sido utilizado para referirse a varios tipos de pintura donde los objetos son representados con naturalismo fotográfico pero que, a causa de elementos paradójicos o extrañas yuxtaposiciones, confieren una sensación de irrealidad, impregnando lo ordinario de una sensación misteriosa.⁹⁹ Innumerales artistas en el mundo adoptan este estilo, pero sin duda en México a la obra del maestro Francisco Toledo, al igual que a la de Mario Rangel, se les clasifica dentro de esta tendencia.

La figuración fantástica, también adopta el nombre de neosurrealismo, ya que su raíz radica en el movimiento surrealista de Magritte y Delvaux, la pintura resulta muy académica y detallada, denota lo fantástico en lo perceptible. Surge en la "Escuela de Viena del realismo fantástico". En general se trata de un surrealismo no dogmático. Aun teniendo en cuenta elementos comunes con el tradicional, como la composición asociativa de las obras, se distinguen porque el contenido, en general, es captable racionalmente. Se suelen oponer el automatismo psíquico. Sintácticamente hay una clara influencia de los maestros antiguos a nivel icónico la representación detallista de contenidos alegórico-simbólicos, un extrañamiento de los temas en trabajos asociativos controlados.

97. Ian Chilvers (2007). *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza Editorial, p. 788.

98. *Ídem*.

99. *Ibidem*, pp. 788-789.

En alguna ocasión se denominan estas obras bajo el término de “realismo psíquico”.¹⁰⁰ Marchán Fiz minimiza esa tendencia, pues sin menospreciar las tendencias surrealizantes y de figuración fantástica y a pesar de la abundancia de nombres que las cultivan, no cree que se las deba considerar como una aportación histórica específica de la pasada década. A su criterio, es necesario reconocer que la mayoría de los intentos neosurrealistas resultan muy académicos, reiterativos de fórmulas estilísticas desgastadas. Asimismo, son muy frecuentes los contenidos regresivos, reaccionarios o evasivos, salvo contadas y valiosas excepciones.¹⁰¹

Por otra parte el realismo social o crítico manifiesta

[...] en sus inicios ser un arte testimonio, centrado en la elección de sujetos y temas, dado que en él la cuestión de los contenidos era fundamental. Pero los realistas caerían en formalismos si, a pesar de las exigencias de un medio ambiente en perpetua transformación social, se aferran a formas convencionales del lenguaje. El desenmascaramiento de la realidad social-con sus contenidos conflictivos clasistas- se desvela con nuevos medios. El simple testimonio del realismo social ya no bastaba para desvelar casualidades sociales en una época de la información manipulada y de la producción planificada de la falsa conciencia a través de los nuevos medios. En estas premisas se apoyan las nuevas tendencias realistas de la Crónica de la Realidad y Reportaje social.¹⁰²

El superrealismo o hiperrealismo se centra en la representación verista y exacta, se apoya de la cámara fotográfica, sus soportes y técnicas aluden a las clásicas y tradicionales, como la pintura de caballete. Se agrupa en dos direcciones: la primera se inspira en un realismo fotográfico, derivado del pop. Declara su servidumbre a la fotografía, pero transformándola en un lenguaje pictórico tradicional. La cámara es la premisa para la imagen representativa.

En algunos casos, como Kanovitz, fotografía la escena a introducir en el lienzo. La mayoría se sirve de documentos fotográficos preexistentes. La segunda dirección remite lingüísticamente a la tradición renacentista de la pintura de caballete, reinstaura los valores de la pintura académica. El superrealismo emplea también códigos fuertes de

100. Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 52.

101. *Ibidem*, p. 53.

102. *Ibidem*, p. 66.

imágenes icónicas, claramente perceptibles. Pero estos iconos se ven desprovistos de las connotaciones simbólicas y sociales concretas de nuestro momento histórico.¹⁰³

Marchán Fiz considera que esta tendencia se escuda en las intenciones e intereses burgueses de la mercadotecnia del arte y sólo es una evolución del “pop art” ya que lo sospechoso en esta tendencia no es la posible reivindicación del cuadro de caballete, que con todas sus limitaciones puede responder a ciertas necesidades y exigencias de algunos grupos sociales en cada situación concreta.¹⁰⁴

La intención es abordar el realismo, producto de las necesidades en relación al discurso visual y la técnica utilizada, aunque actualmente el realismo es desdeñado por críticos y teóricos ante las nuevas corrientes artísticas imperantes, pues los movimientos realistas han gozado de mala prensa hasta fechas muy recientes.

A ello han contribuido tanto los prejuicios doctrinales y políticos —imagen del dogmatismo del realismo socialista— como la frecuente alianza de estas obras con técnicas lingüísticas gastadas o incluso reaccionarias, ajenas a la evolución de las “vanguardias” y de la realidad social. Marchán Fiz indica que la recuperación realista ha discurrido paulatinamente, tímida, plagada de obstáculos, lacerada.¹⁰⁵

Sin embargo, se sigue pintando actualmente con las técnicas tradicionales de la pintura de caballete y su representación icónica-realista, sobre todo en países latinoamericanos, a pesar de que sus formas y sus discursos cambian, así como su estética y su propuesta plástica, sigue imperando su discurso visual realista.

Por mencionar a pintores mexicanos contemporáneos que incursionan en algún tipo de realismo tenemos a Daniel Lezama, Víctor Rodríguez, Julio Galán, Enrique Guzmán, Arturo Rivera, Rafael Cauduro, Mario Rangel y Xavier Esqueda, entre otros. Y entre los muralistas actuales a Guillermo Ceniceros, Eduardo Cohen dentro de la neofiguración; Patricia Quijano, de la tradición muralística; Luis Nishizawa y Adolfo Mexiac, en muralismo comunitario; Antonio Ortiz Gritón, Francisco Valdez, Daniel Zamitiz, entre otros, así como los colectivos y el muralismo chicano.

103. *Ibídem*, pp. 58-59.

104. *Ibídem*, p. 62.

105. *Ibídem*, p. 65.

Esto significa que la tradición pictórica realista sigue viva, como todas las tendencias en su mayoría se rigen y surgen en países europeos, llevando ellos la batuta del arte contemporáneo, minimizando otras propuestas y posturas, sobre todo latinoamericanas o de otras culturas. Con ello no descalifico a los artistas jóvenes que utilizan estas nuevas vanguardias como: el conceptual, digital, instalación o el performance, por citar algunos, empero, considero que un artista debe responder a sus necesidades de expresión, sean estas tradicionales como de vanguardia.

Se pretende entonces, exponer el discurso visual de manera realista, la identidad de Ciudad del Carmen, a través de signos visuales consensuados. Al respecto es importante tener en cuenta que “la pintura son sistemas de significación, desde el modo en que los signos pictóricos expresan los conocimientos que transmiten, a través de su ordenación, yuxtaposición y mezcla de pinturas en relación a determinados procesos materiales y mentales”.¹⁰⁶ Una interpretación subjetiva de los procesos identitarios, el estilo realista estaría determinado por las condiciones perceptuales propias, el desarrollo de la obra, así como el sello personal.

Ahora bien, el estilo es un referente para los artistas, en la actualidad existe la libertad de decidir en cuál incursionar, no es una norma asumir las prescripciones estilísticas de la época o momento histórico al cual uno pertenece. De esta forma, el mural *Identidad carmelita* se realiza bajo los sistemas pictóricos tradicionales en cuanto a elementos formales de la pintura mural, me refiero a su constitución del realismo. Como expresa Paulina Trejo:

[...] el realismo en México no sólo se origina en el pasado inmediato; nuestra mejor tradición plástica es realista; nuestros antepasados amaron las líneas expresivas, el colorido brillante, el relato de costumbres y de acontecimientos; hay quienes reconocemos esa herencia y queremos cultivarla; es la médula de nuestra sensibilidad.¹⁰⁷

De esta manera nuestra cultura o tradición pictórica se expresa en el paradigma de la figuración, con esta postura no descalifico a innumerables artistas que han incursionado en las nuevas vanguardias a través de la historia, sino que asumo la responsabilidad de

106. Alberto Carrere y José Saborit, *op. cit.*, p. 70.

107. Raquel Tibol (1987). *Gráficas y neográficas en México*. México: SEP/UNAM, p. 162.

una tradición muralística, que aún prevalece y no ha muerto. Merece la pena resaltar lo dicho por María Ascensión Morales Ramírez:

[...] la tradición muralística mexicana se remonta a la época prehispánica. Bonampak, en el estado de Chiapas, y Cacaxtla, en Tlaxcala, son modelo de esta estética ancestral que, desde sus orígenes, ha cultivado las formas artísticas generadas por la mentalidad mexicana, dando por resultado obras representativas de las costumbres, ritos y tradiciones reveladores de los sentimientos más profundos del pueblo mexicano.¹⁰⁸

Lo cierto es que sigue vigente la pintura mural, aunque han cambiado sus referentes, sus técnicas, así como sus discursos visuales; plantea nuevos modos de actuar y replantea nuevas formas y estilos. Considero la práctica muralística desdeñada por creadores visuales y minimizada por escuelas de arte, académicos y críticos de arte, como una práctica que se ha apoderado de grupos autodidactas y comunidades rurales. Tal como considera José Manuel Springer siguen vigentes las aportaciones del muralismo del periodo de 1920-1970 y puntualiza que

Actualmente el arte mural consigna la vida de comunidades y la micro historia local, como factor de identificación. La práctica marginal de la pintura mural anula la homogenización de la historia y de la identidad nacional y consigna la capacidad de los grupos sociales y étnicos de hacer una lectura democrática de sus propios movimientos emancipatorios, de sus conflictos y creencias, de su lengua y sus costumbres.¹⁰⁹

Sin duda, esta postura se identifica con la propuesta del discurso visual y sus necesidades identitarias y culturales.

Desde mi punto de vista, Ciudad del Carmen enfrenta un analfabetismo visual. Como toda ciudad industrial. Se ha visto afectada por la globalización, la publicidad, la contaminación visual ocasionada por anuncios propagandísticos y comerciales que en los últimos años han imperado en la Isla. Para contrarrestar este hecho existe una necesidad de promover un arte público que fortalezca la apreciación visual.

108. María Ascensión Morales Ramírez (2004). *Guía de murales de la ciudad universitaria*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 5.

109. José Manuel Springer (2006). "Panorama de la pintura mural en México". Conferencia. En *Encuentro internacional de pintura mural*, 17.05.2006. Casa de Cultura "Jesús Reyes Heróles"/Fundación Diego Rivera, A. C.

La ciudad cuenta con antiguas esculturas de corte clásico y monumentos históricos, como los monumentos a la madre, a la bandera, esculturas de personajes emblemáticos del deporte y la historia local y nacional, como Justo Sierra y Benito Juárez, así como el del beisbolista Nelson Barrera Romellón. En 2008 se colocó, además una escultura figurativa de la mujer campechana realizada por Ponzanelli.

Asimismo, existen seis murales en la Isla, todos figurativos realizados en diversas técnicas, los dos primeros son decorativos y están pintados directamente al muro, se ubican en los interiores de dos restaurantes de tradición llamados “El pollo brujo” y “Café la fuente”. El primero es de estilo naif —su estilo es muy similar al de Marc Chagall o a del oaxaqueño Rodolfo Morales— exhibe a una mujer-sirena sosteniendo la isla, muy colorido y con contrastes cromáticos (Imagen 1). El segundo, es una propuesta monográfica de Ciudad del Carmen, un collage de imágenes que presentan edificios y monumentos emblemáticos, medios de transporte, diversos modos de producción, etc. Fue realizado en una monocromía en tonos sepia (Imagen 2).



Imagen 1. Mural anónimo. Directo al muro
Restaurante *El pollo brujo*.



Imagen 2. Mural anónimo. Directo al muro
Restaurante *Café “La fuente”*.

Uno más se encuentra en el interior del deportivo universitario. Éste es un mural descriptivo pintado en acrílico sobre bastidores transportables unidos en uno solo; hace referencia al desarrollo del deporte, donde muestra el surgimiento de los juegos olímpicos en Grecia y la analogía con los juegos prehispánicos, específicamente el juego de pelota maya, además representa a los deportistas más destacados de México en diferentes épocas.

Los tres murales restantes se encuentran en edificios del H. Ayuntamiento del Carmen. El primero en la Biblioteca Central, el cual fue realizado por un artista autodidacta local, becario en los proyectos del FECA (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes). Es de estilo figurativo, realizado en acrílico. En la parte central representa la iglesia del Carmen con la Virgen, a los costados la cultura prehispánica representada por un maya-chontal, y en el lado opuesto un español, estos personajes están enfrentados hieráticos y de gran tamaño sobre la isla y el mar (Imagen 3).

Otro mural, realizado por quien escribe, se encuentra en un nicho exterior del Teatro Carmelita. Su tema es la música y su estilo es geométrico; cromáticamente es una armonización entre tonos cálidos y fríos, realizado con pintura acrílica (Imagen 4).

El último se encuentra en la Casa de cultura. Es un mural pequeño en un bastidor transportable; narra aspectos de la cultura prehispánica. Existen otros murales de corte pintoresquista y decorativo, ubicados en hoteles, restaurantes, bares y cantinas, realizados por rotulistas o artistas autodidactas locales



Imagen 3. Mural anónimo. Directo al muro Biblioteca Central. Ayuntamiento.

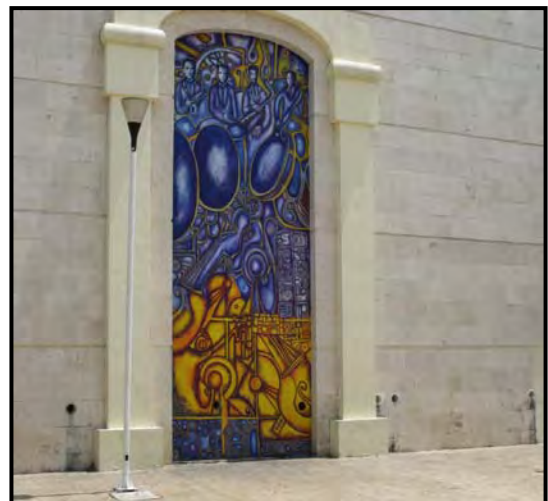


Imagen 4. A. Música. Leonel Cortés Zepeda Teatro Carmelita. Ayuntamiento.

Valdría la pena considerar a la pintura decorativa como la que atiende a la forma por la forma, alude a una estética de lo “bonito”, lo que no va más allá de una simple represen-

tación, sin una propuesta plástica propositiva; su fin es utilitario: únicamente adornar y complementar estéticamente espacios arquitectónicos.

Como es sabido el término de “pintura decorativa” era empleado desde el Renacimiento italiano. Los artistas dividían la pintura en “pintura ilustrativa y decorativa”. Llamaban pintura ilustrativa a la que tenía por cometido divulgar una idea, una doctrina, una ideología, una filosofía; y decorativa a la que no tenía por cometido divulgar idea, doctrina, ideología o filosofía alguna, sino exclusivamente ornamentar, adornar, complementar estéticamente.

La primera, en consecuencia, era pintura religiosa y la segunda profana. Aquella tenía por cometido producir, conforme a un dogma, gólgotas, descensos de la cruz, ascensiones... y ésta, desnudos paganos, paisajes, bodegones. En el primer caso se trataba en realidad de composiciones (obras de carácter general); en el segundo, de estudios parciales (obras de carácter particular). La pintura ilustrativa tenía como mercado la iglesia; la pintura decorativa, la aristocracia y los mercaderes, o sea el embrión de la burguesía, que determinó su correspondiente gusto y consumo estético.

Ahora bien, el mundo moderno (postrenacentista, burgués) optó, naturalmente, por la pintura decorativa, por la pintura adorno, por la pintura que es sólo complemento estético, “libre” de toda supuesta implicación extrapictórica.¹¹⁰ Pues bien, los murales existentes en Ciudad del Carmen se encuentran influenciados por la tradición muralista en cuanto a su propuesta formal, compositiva y su realismo integral, plantean en sus discursos visuales la identidad en mayor o menor escala, son narrativos y se conforman con escenas realistas, pero cumplen una función decorativa pintoresquista y no contienen una propuesta plástica y estética.

Identidad carmelita no pretende retomar una tendencia específica de los realismos o el hiperrealismo, ni someterse a la pintura mural decorativa, tampoco pretende ser un remedo del muralismo tradicional de los años 20 ó 50: se trata de responder a las necesidades de la región y el público, a las condiciones históricas y estéticas propias. Por esto, se basa en un estilo realista personal, determinado por la propia experiencia.

110. David Alfaro Siqueiros (1998). *Como se pinta un mural*. Guanajuato: Ediciones La Rana/Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, pp. 82-83.

Esto no significa que la obra carezca de vínculos en el ámbito de la plástica. Desde luego recibe la influencia de la sintaxis y los valores plásticos del muralismo clásico tradicional y el arte mural de los 70 y 80. Dado el carácter histórico-social del arte, sería imposible que *Identidad carmelita* se definiera al margen de las premisas que expone la obra muralística de Rivera, Anguiano, Belkin, Nishizawa, Lazo, Vlady, Eppens, González Camarena, Ceniceros y Quijano, entre las cuales figuran y adoptamos las siguientes:

1. Tener un concepto temático narrativo-descriptivo de carácter social, histórico, político o testimonial.
2. Perseguir la atención visual de la obra para la colectividad o las masas.
3. Tender a la construcción formal iconográfica-realista.
4. Plantear, en general, una composición geométrica-simétrica.
5. Definir la composición como un barroquismo de elementos formales.
6. Explotar, en general, la perspectiva y la profundidad.
7. Dar a los valores tonales cromáticos intensidad y contraste.
8. Emplear preferentemente las técnicas y soportes tradicionales.
9. Ubicarse en instituciones públicas como edificios gubernamentales universidades, bibliotecas, museos y hospitales.
10. Ser financiados por el Estado o mediante becas o financiamientos.
11. Pronunciarse en contra del arte burgués y las galerías.

Además de retomar en algún sentido las premisas anteriores, al concebir y desarrollar el mural asumo también las siguientes condiciones observables en el muralismo más actual:

12. Estar realizado por colectivos o grupos civiles y comunidades rurales.
13. Ser cuestionado —si no es que desaprobado— por los artistas visuales jóvenes.
14. Emplear las nuevas tecnologías.
15. Tener un carácter efímero.

Estoy convencido de que al realizar una obra mural no podemos descalificar nuestro pasado y tradición muralística sino, por el contrario, fomentarla y aprender de ella. A despecho de algunos críticos, historiadores y teóricos del arte, el muralismo no ha sucumbido; sólo van cambiando sus formas, sus lenguajes, su estética y sus técnicas. Esta dinámica permite gestar estilos personales, como es mi caso: el estilo realista de mi pintu-

ra es personal, resultado de la propia experiencia plástica, entre la que se cuenta el proceso de realización de *Identidad carmelita*.

3.2. Descripción del mural

3.2.1 Antecedentes pre descriptivos, referentes a la temática-iconográfica

El contexto donde se escenifica pictóricamente el mural, en donde interactúan los actores que la habitan, los seres vivos, así como su flora y fauna, se sitúa geográficamente en la zona de Laguna de Términos y la Isla del Carmen. El nombre Laguna de Términos proviene de las primeras exploraciones que los españoles hicieron en la región desde principios del siglo XVI. Cuando estas expediciones tocaron la península de Yucatán creyeron que ésta era una isla y le dieron el nombre de Santa María de los Remedios. Las entradas al mar en la Bahía de la Ascensión, en la costa oriental y en la Laguna de Términos sobre la costa occidental, los llevaron a suponer tal cosa.

Habiendo realizado una investigación histórica y geográfica de la región para sustentar el tema del mural, me planteé la siguiente interrogante: ¿Qué genera la vida en la región? El propósito era contar con un concepto del cual partiera el trabajo, que tuviera su referente en la realidad. No quería dar por sentado que el motor del entorno carmelita era, como parece obvio, el petróleo.

Así, descubrí que la fuente generadora de la vida en la Laguna de Términos, en un sentido biológico y natural es el manglar, que actúa como generador y regulador del ecosistema, propiciando la vida de las especies marinas y su biodiversidad.

Otra interrogante crucial en el proceso de creación del mural consistió en preguntarme cómo fue Ciudad del Carmen antes del auge petrolero. Señalan sus habitantes que hace treinta años El Carmen era una isla sin avances tecnológicos-industriales ni problemas poblacionales agudos. La sociedad era conservadora y sana, a pesar de sus carencias y limitaciones. Era una ciudad tranquila.

Como puede adivinarse, las profundas transformaciones de la Isla han socavado aquellas condiciones, al punto de que en la región existe un constante ecocidio, pues “en los litorales pueden distinguirse aguas residuales de tipo industrial, grasas, detergentes, basura, y

productos químicos de origen agrícola y petróleo procedente de derrames de la sonda de Campeche”.¹¹¹ Ante esto que se ha establecido una reserva ecológica protegida por organizaciones ambientalistas como “Marea azul”, la UNACAR y el gobierno del estado de Campeche, así como organizaciones internacionales como la propia UNESCO.

La trascendencia de estos hechos no podía pasar inadvertidos en la reflexión asociada al mural. Por ejemplo, es imposible ser indiferente al riesgo en que se encuentran el manatí, el delfín, las tortugas carey y blanca, el camarón, la amplia diversidad de especies marinas, así como los diferentes tipos de mangle que más adelante detallaré.

Cabe mencionar que el área protegida se “estableció oficialmente el 6 de junio de 1994. Abarca 706,147 ha; en dirección oeste-este, desde Nuevo Campechito hasta Sabancuy; hacia el sur, hasta Palizada. Por acuerdo de la Secretaría del Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca (Semarnap); Petróleos Mexicanos (Pemex); el Instituto Nacional de Ecología (INE) y el gobierno y sociedad campechana, entre 1996 y 1997 se estableció el Programa de Manejo y Ordenamiento Ecológico del Área de Protección de Flora y Fauna de la Laguna de Términos. El área lagunar quedó dividida en cinco zonas de manejo: restringido, de baja intensidad, intensivo, de desarrollo urbano y reservas territoriales de cuerpos de agua”.¹¹²

Como parte de las interrogantes que me planteé, asumí la tarea de salir a los barrios, colonias, parques, mercados y plazas para documentar la vida diaria de los habitantes y registrarla. Durante este proceso de *redescubrimiento* del entorno juzgué fundamental establecer una relación con las personas. Un resultado de esta tarea fue la conformación de un archivo fotográfico, así como la identificación o reaprehensión de los lugares donde convive la población, los espacios naturales significativos de la Isla y la visualización de escenas de tipo laboral e industrial, características de Ciudad del Carmen.

111. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo II, p. 290.

112. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo III, p. 560.

3.2.2 Descripción iconográfica en el plano sintáctico y semántico.

El mural está estructurado temáticamente en tres secciones: a la izquierda, la primera alude a escenas populares de la vida cotidiana, así como edificaciones emblemáticas, siguiendo la lectura de izquierda a derecha, una mujer desnuda sobre el mangle simbolizando la vida, en la misma sección pero superior del lado derecho se plantean una escena de un barco pirata y un filibustero, del izquierdo las culturas prehispánicas, en la parte derecha superior del mural se muestran las diferentes facetas de la ingeniería y producción petrolera así como diversos modos productivos de la región (Imagen 5).



Imagen 5. *Identidad carmelita*. Leonel Cortés Zepeda
Centro Cultural Universitario. UNACAR.

A continuación, se describirá cada sección o escena en un sentido sintáctico y semántico. Constituido el primer plano visual, dando su jerarquía al mangle, como el generador de la vida y el portador de toda la riqueza natural, la biodiversidad y el ecosistema de la zona. Debemos mencionar los tres tipos de manglar existentes.

El primero es el mangle colorado o mangle rojo (*Xtápché. Rhizophora mangle L*), árbol de la familia de las Rizoforáceas, de 8 a 25 m de altura, cuyo tronco mide de 0.5 a 1.20 m de diámetro. Las raíces adventicias, que penetran oblicuamente en el pantano, levantan el tronco como en zancos. La corteza de éste y de las ramas es de color rojo por dentro y

moreno grisáceo por fuera y la madera es roja, algo purpúrea, de donde la viene el nombre de “mangle rojo”.¹¹³

El mangle blanco (*Sak-olhometros. Laguncularia racemosa L*), también conocido como “mangle bobo”, pertenece a la familia *Combretaceae*. Esta especie de mangle y en menor escala el negro o prieto, han sido aprovechados en la fabricación de vigas, postes, barriles, mangos de herramientas, durmientes, muebles e instrumentos musicales. El mangle blanco y el rojo se han empleado en la producción de carbón y de postes y vigas de viviendas rurales, galeras tabacaleras y cercas de potreros.¹¹⁴

Por último, el mangle negro (*Taabché. Avicennia germinans L.*) pertenece a la familia *Avicenniaceae*. También se le conoce como “mangle prieto”. Al igual que el mangle rojo y el blanco, es un tipo de vegetación arbórea que se distribuye en la línea costera tropical y subtropical del mundo. Es propia de las zonas bajas inundables con influencia marina (lagunas costeras, estuarios y playas).

De esta forma se consideré necesario plantear visualmente las características generales del mangle, especialmente sus raíces, que son prolongaciones aéreas del tallo, lo cual da la apariencia de zancos o numerosas extensiones cortas que emergen del suelo. En el sentido cromático se manejaron diversos contrastes de tonos cálidos. En general predominan los tonos rojizos. La representación del mangle, es una propuesta personal, en cuanto a su estructura formal y cromática, que se basa en el mangle negro y rojo (Imagen 6).

En el aspecto sintáctico, el manglar es un planteamiento de la forma, su constitución adquiere diversas irregularidades que se entrelazan caprichosamente unas con otras; dichas formas conforman un ritmo por su alternancia. Otra característica son los dife-

113. *Ibídem*, p. 607.

114. *Ibídem*, p. 606.



Imagen 6.

Así se genera un collage de espacios y formas, que se conjugan en un solo motivo visual, que perceptivamente y compositivamente culmina en una unidad. Sus áreas de vegetación se distribuyen en las partes superiores aunque se expanden en todos sus ramajes.

Se dio un tratamiento pictórico simulando visualmente efectos de texturas del tronco y el ramaje. Cromáticamente la paleta utilizada fueron tonos cálidos como ocre, sienas, marrones y cafés, así como diversas tonalidades de verdes para el follaje. El mangle compositivamente abarca un espacio dominante en la composición, dándole un mayor peso visual, así como su forma se estructura en un medio círculo, el cual, en la parte inferior, se interrelaciona compositivamente con dos elementos: del lado izquierdo un barco de vapor, cuya existencia documenté y del cual sabemos que fue construido en Tenosique, Tabasco.



Imagen 7.

Se trata de una nave de caldera y ruedas que navegó las aguas campechanas. (Imagen 7). Era de dos pisos, pintado de café y blanco, propiedad del empresario lagunero Gui-

lermo Dorantes. A principio del siglo XX hacia el tráfico marítimo (transporte de carga, correspondencia y pasajeros) cada mes, entre la Isla del Carmen y varios pueblos del río Palizada, el Usumacinta y el Grijalva. En Ciudad del Carmen realizaba sus “arrimes al barranco” (atraques) en el muelle fiscal. Con el azolvamiento de estos afluentes y el crecimiento de las comunicaciones terrestres en la década de los años 20 y 30 desapareció el servicio de dicho vapor.¹¹⁵

En paralelo, del lado derecho aparece una embarcación del siglo XVIII, en la cual cromáticamente predominan los tonos fríos, específicamente el azul oscuro. En este periodo la economía enclave de la región se centró en la explotación y exportación a Europa del palo de tinte, que se empleaba para fabricar colorantes. Su explotación duró más de 350 años, periodo durante el cual fue una de las actividades económicas más importantes.

De igual forma también se explotaron para su exportación, maderas preciosas como la caoba y el cedro. Éstas se representan visualmente ya taladas en enormes trozos de palo de tinte, con una vista frontal en perspectiva, los cuales yacen en el mar esperando ser cargadas en barcos extranjeros. Ambos motivos emergen del mangle y se integran con la parte inferior, la cual es una escena, alusiva a la iconografía marina y su biodiversidad de especies. De este modo, comenzaría representando el manglar como un elemento de suma importancia en el ecosistema, como uno de los generadores de la vida en toda la región de Laguna de Términos. Visualmente esta parte de la obra es donde emanan todos los demás motivos iconográficos.

En yuxtaposición, en el plano central del manglar se muestra un desnudo femenino frontal hierático. Con los brazos extendidos escorzados, de las manos del personaje emana una perla. Sus piernas se encuentran en movimiento, provocando una sensación de avance hacia el frente. Este desnudo femenino se encuentra suspendido entre los manglares, de modo que interactúan dos elementos simbólicos: la mujer y el manglar. Los superpusimos unidos por un concepto, el de ser generadores de vida: La expresión del rostro de la mujer es de serenidad, ya que no tiene una expresión pronunciada en sus facciones, su mirada es hacia arriba, como invocando u ofrendando la perla que sostiene en sus manos; su semblante es de agradecimiento y entrega (Imagen 8).

115. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo I, p. 190.



Imagen 8.

En el plano semántico, la mujer significa la fertilidad, el nacimiento, la generadora de vida, por eso proponemos una analogía con el manglar. Asimismo, esta integración entre la mujer y la perla, es una alusión al nombre con que se denomina a la Isla de forma metafórica y poética: “La perla del Golfo”, en alusión a la riqueza y belleza natural que tuvo en el pasado. De esta forma todo en su conjunto genera una armonía y un equilibrio visual.

En la parte superior izquierda se representan motivos prehispánicos relacionados con la zona de Akalán, un centro ceremonial, así como de comercio marítimo de suma importancia entre las culturas prehispánicas.

En primer plano se localiza un conjunto de chozas, en el mismo nivel se ven representadas embarcaciones comerciales en diversos planos, generando profundidad. Continuando con la lectura visual, en la iconografía contigua se representa un templo de adoración y sacrificio en perspectiva, Itzamkanak. Esta zona arqueológica comprende cuatro grandes estructuras o templos, seis de menores dimensiones, dos plazas, 13 altares y tres estelas. La estructura arquitectónica representada en el mural es la más grande del sitio, mide 200 m de longitud y su forma es cuadrada (Imagen 9).

La zona de Itzamkanak fue la capital de la provincia de Acalán: “Acalán es el nombre del estado mesoamericano que ocupó, entre 1,250 y 1,526 d. n. e. el área de la Laguna de Términos y las desembocaduras de los ríos Grijalva y Usumacinta. Habitado por mayas de habla chontal que tenían una posición privilegiada en sus relaciones comerciales, aún antes de establecerse en el año 1,250 como territorio autónomo. Centro clave en la distribución de mercaderías dentro y fuera de la región”.¹¹⁶

En la sección inmediata del lado derecho superior, en el primer plano de la escena, se sitúa un filibustero arrodillado de espaldas. Observando un buque pirata, sostiene una escopeta en posición de alerta. Al fondo yace una embarcación pirata. Este motivo refiere que “desde 1558 la zona empezó a ser ocupada por piratas, los cuales durante 159 años

116. *Ibidem*, p. 6.

se convirtieron en sus pobladores. Se clasifican en tres grupos (filibusteros, bucaneros y corsarios)".¹¹⁷



Imagen 9.

En la parte inferior se presenta gran parte de la diversidad de peces y especies marinas que habitan en la Laguna de Términos. Muchas de estas especies se encuentran en peligro de extinción. El intercambio de aguas dulces y saladas crea un ambiente propicio para su desarrollo y reproducción. Hablo del cocodrilo, el pejelagarto, el cangrejo moro y rojo, así como la cigüeña jabirú. En los esteros aledaños a la laguna se distinguen el delfín pico de botella, el manatí, la tortuga Carey y blanca.

El sistema hidrológico de la Laguna de Términos es rico en variedad de especies de agua dulce como salada, predominan peces como: robalo, pargo, lisa, cazón, raya, mojarra blanca, corvina, huachinango, bandera, gurrubata, cherna, sierra, cangrejo, chopo, cintilla, cojinuda, ronco, ratón, esmeregal, corcovado, bobo, balá, liseta, bonito, atún, tiburón, pámpano, rubia, lenguado, cananea, tambor, torito, mojarra de río, jurel, bagre, coronado, mojarra prieta, sábalo, martín, carito y palomera, entre otros (Imagen 10).

Compositivamente se encuentra en esta sección del lado izquierdo una familia de delfines pico de botella saltando en diferentes planos. Es el delfín *Tursiops truncatus*, que pertenece al suborden *Odontoceti*, orden *Cetacea*, familia *Delphinidae*, el cual llega a medir entre 1.75 m y 3.6 m de largo. Los adultos pueden pesar alrededor de 200 kg. Comúnmente son de color pardo oscuro con el dorso gris y el vientre más claro. Se ven en

117. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo IV, p. 832.

grupos muy pequeños en las costas. Es raro encontrarlos en las desembocaduras y más raro aún hallarlos en aguas de más de 18 m de profundidad”.¹¹⁸

El delfín adquiere un valor simbólico socialmente y emblemático en la región, ya que es utilizada su imagen en instituciones, negocios, equipos deportivos, estaciones de radio e ilustraciones diversas, además de ser utilizado físicamente para lugares de recreación familiar como acuarios y espectáculos acuáticos. También se ha desarrollado la delfinoterapia. Hoy en día esta especie está en riesgo de extinción, ya que los pescadores lo utilizan como carnada en la pesca de tiburón y huachinango. En realidad, desde la época del auge camaronero se diezmó la población de delfines, pues a menudo quedaban atrapados en las redes. Otros factores adversos al delfín son la contaminación y el deterioro de su hábitat por la industria petrolera, así como su captura y venta sin regulación a acuarios privados (Imagen 11).



Imagen 10.



Imagen 11.

En la parte inmediata inferior se presenta una atmosfera del interior del mar con las diversidad de especies antes citada, en esta misma sección en el plano inferior izquierdo, aparece una familia de manatíes (*Trinchechus mamatus*). Completamente acuático, sus patas delanteras están transformadas en aletas con uñas visibles; carece de patas traseras y la cola tiene la forma de un remo redondeado; la cabeza es chata y se une al cuerpo por un cuello muy corto poco definido. Llega los 600 k de peso y algo más de 4 m de longitud. Para sobrevivir requiere que la temperatura de las aguas donde vive no tenga

118. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo II, p. 320.

fuerres descensos durante el año. Se desplaza de los ríos y lagunas al mar y viceversa, consumiendo plantas acuáticas en abundancia.¹¹⁹

Siguiendo la lectura del mural, en el sentido opuesto yace una tortuga carey, cuyo nombre proviene del malayo *carrah*. Tortuga marina de la familia *Cheloniidae*, su caparazón está formado por 13 escamas o placas córneas traslúcidas e imbricadas: cinco al centro y cuatro a cada lado, rodeadas por otras 24 de menor tamaño. Las más grandes llegan a medir 35 cm de largo, 26 de ancho y 2 mm de espesor. El carey se presenta en cinco colores: ambarino o miel, rojo o caoba, atigrado (con manchas amarillas), pardo y café oscuro. Este material se separa del cuerpo del animal con navaja y calor; las placas se calientan y presionan hasta dejarlas planas, y se lijan para emparejar su grosor. Cortándolo con se-gueta, se elaboran peines, peinetas, diademas, cachirulos y medallones.¹²⁰

Por la ubicación en el mural de estos tres elementos, los delfines, los manatíes y la tortuga, generan en su conjunto una composición triangular equilibrada, además de estar proporcionalmente en las mismas dimensiones, dándoles peso y jerarquía visual sobre los demás motivos, a pesar de que se ubican en diferentes planos.

Continuando con la lectura, del mismo lado izquierdo, imperan los modos de producción generados en la zona en diferentes períodos históricos, en la parte superior izquierda se representa un puente en perspectiva, cromáticamente es plasmado en tonos azules, el cual es el puente Carmen- Zacatal. Esta obra que une Ciudad del Carmen con Zacatal, tiene una longitud total de 3,982 m y un ancho de 9.80 m.¹²¹ Existe otro puente denominado “Puente de la Unidad”, el cual es de los más largos de Latinoamérica y el segundo más largo tendido sobre el mar: tiene 3.22 km de longitud.

El puente simboliza las comunicaciones terrestres, y su objetivo el de modernizar las vías de comunicación obedeciendo al auge de la industria petrolera. Anteriormente la panga era el medio para llegar a la Isla y el tiempo de traslado era mucho mayor.

En el mural se observa que un medio de transporte de pasajeros se desplaza a través de él, en la misma parte superior izquierda, la industria petrolera se recrea, “Los trabajos de

119. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo III, p. 606.

120. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo III, p. 166.

121. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo IV, p. 861.

exploración y explotación de hidrocarburos en la Región Marina, localizada a unos 80 kilómetros al norte de Ciudad del Carmen, se iniciaron en la segunda mitad de la década de los setentas en el siglo XX.

Desde 1981 la Sonda de Campeche ocupa el primer lugar como productor de crudo, y el segundo de gas natural en el ámbito nacional".¹²² Se recrea visualmente una escena en el extremo superior derecho, en donde se muestran una cantidad de barriles distribuidos o acomodados de forma uniforme. Éstos se encuentran almacenados en un espacio abierto en perspectiva paralela, se plantearon plásticamente con efectos visuales de texturas y oxido, en tonos cálidos y fríos. Los barriles simbolizan la producción petrolera.

Siguiendo la lectura visual se representa una composición de tuberías y oleoductos, representados de manera frontal, lateral y otros en perspectivas. Se entrelazan, traslapan y yuxtaponen unos con otros, en tonalidades de grises. Se recrean dos manivelas: una en vista lateral y la segunda de perfil, manipulada por un trabajador petrolero, cuyas piernas se traslapan con ductos y tuberías en perspectiva, así como un fragmento de la torre.

En el primer plano de esta misma escena, se encuentran dos trabajadores petroleros en una perspectiva aérea, estos están en movimiento físico, controlando una barrena de perforación de un pozo petrolero. Sus vestimentas son características de un trabajador petrolero: cascos, guantes y overol en colores naranjas. Uno de ellos se representa completo, el otro trabajador se corta compositivamente por unas redes de pescadores

En segundo plano de la misma escena se encuentra la torre de una plataforma en posición diagonal en color amarillo, integrándose en la parte superior al puente; en la parte inferior se traslapa con el primer plano de uno de los trabajadores. La barrena de perforación cruza en sentido opuesto

En un tercer plano se localiza un trabajador que por sus dimensiones se interpreta que está a lo lejos, este trabajador realiza una actividad manual con tubos o ductos.

La intención de las varias escenas de los trabajadores es unificar compositivamente a todos, recrear un collage de hombres en acción, tubos, ductos, una torre, manivelas, barriles, la relación hombre-máquina. Compositivamente los barriles por su posición se

122. Luis Fernando Aguilar Álvarez (2003). *Monumento a la Historia de la Laguna de Términos*. Ciudad del Carmen: UNACAR, p. 15.

dirigen hacia adentro de la pintura, mientras el trabajador que manipula la manivela se dirige en sentido opuesto, en la parte inferior un tubo en diagonal se integra hacia adentro, esto genera un dinamismo visual en esta escena. Por su parte, del lado izquierdo casi perimetral a un trabajador petrolero de espaldas, se encuentra el faro de la atalaya, esta edificación emblemática de cualquier puerto navegante o pesquero, adquiere una connotación simbólica, “parece ser que una primera torre con este nombre y características se levantó en la Isla del Carmen en 1829”. (Imagen 12)



Imagen 12.



Imagen 13.

Siguiendo la lectura, en el mismo nivel del lado izquierdo, aparece una escena a mar abierto con una plataforma petrolera de perforación en perspectiva. Los tonos del cielo son cálidos, representando un atardecer, donde se conjugan efectos de nubes caprichosas en tonos fríos y cálidos. Un par de gaviotas aparecen en primer plano y una plataforma en alto contraste se percibe a lo lejos. Compositivamente, esta escena se presenta sin una saturación de elementos, generando un descanso visual. En la parte inferior se encuentra una embarcación rustica en tonos fríos, denominada cayuco, utilizada desde tiempos prehispánicos (Imagen 13)..

Al lado se observa un atracadero o muelle de madera para las embarcaciones. Éste, junto con unas redes de pescadores en tonos fríos, colocadas verticalmente, cortan en diagonal descendente la escena de la industria petrolera (Imagen 14).

En esa misma sección en la parte inferior del muelle, se encuentran tres embarcaciones varadas en distintos sentidos yuxtapuestas; la de en medio tiene un motor. Representan la pesca ribereña de altura que más adelante detallaré.

En la siguiente composición se muestra la industria camaronera ya extinta. Es representada por dos embarcaciones, una vista de frente y otra de perfil. La primera en una armonización en tonos verdes con rojo, yace como suspendida rodeada del crustáceo. Sus dimensiones son similares a la embarcación pesquera, dándole énfasis de esta manera al auge camaronero. La segunda embarcación, denominada Tritón XIII, en tonos claros, yace estática, anclada. Ambas embarcaciones están desoladas y demuestran deterioro. Se ubica una más, representándose sólo el detalle de la parte trasera, con tres elementos distintivos de las actividades marítimas: una soga, que corta diagonalmente hacia afuera del mural, una llanta y el palo de anclaje. Muestra óxido y deterioro (Imagen 14).



Imagen 14.

De esta forma, la percepción visual de representación ya no es el auge camaronero del pasado, sino su situación actual: la ruina. Como estas embarcaciones, cientos de barcos se encuentran varados, deteriorándose en el puerto pesquero. En general, son desarmados y vendidos como fierro viejo por kilo, para la subsistencia de los pescadores. Hoy día

sólo unos cuantos pescadores llegan a partir a mar abierto en ellos, arriesgando su vida por el mal estado de las embarcaciones.

La industria camaronera es sólo un recuerdo. Otros fueron los días en que benefició y enriqueció a pescadores, marinos y empresarios. Las fábricas de hielo, astilleros y varaderos donde se emplearon miles de obreros, carpinteros, calafates, pintores y soldados son hoy lugares abandonados.

Como “época dorada podría clasificarse el periodo que va de 1957 a 1965. Pero a principios de los ochentas la industria ya estaba saturada, y los intentos por reestructurar la actividad se hicieron impostergables ante la estrepitosa caída de los precios en 1980 [...]. En 1982, la iniciativa privada había vendido sus barcos al gobierno federal y las cooperativas pesqueras recibieron la flota”.¹²³

El desplome de esta industria hace reflexionar acerca de que la explotación petrolera seguirá el mismo camino. Mi punto de vista es que así será también el rumbo del auge petrolero, a pesar de la generosidad de la zona de Laguna de Términos y la Sonda de Campeche.

En la parte inferior, que remite al primer plano, predomina un cromatismo general en tonos claros; se ubican cinco embarcaciones varadas en la arena, cuatro de ellas se encuentran volteadas y traslapadas en diferentes posiciones. La primera embarcación se encuentra en posición correcta, su sentido genera una diagonal que corta con la escena de las embarcaciones camaroneras y visualmente la forma de la embarcación señala hacia el centro.

Estas embarcaciones simbolizan la pesca riveña de altura, una actividad que fortaleció la economía de Ciudad del Carmen. Entre 1982-1991, la pesca ribereña recibió capitales frescos. La iniciativa privada apoyó a los pescadores para invertir en lanchas, motores y enseres de pesca. “Muchos de esos capitales se perdieron, pero las embarcaciones se quedaron y algunas pasaron a manos de las cooperativas de pesca ribereña. Aunque no existen cifras oficiales [...] acerca del número de lanchas de pesca ribereña, se calcula que en todo el municipio del Carmen existen aproximadamente cinco mil”.¹²⁴

123. *Ibídem*, p. 12.

124. *Ibídem*, p. 11.

Posteriormente en la parte inferior derecha, esquinado se encuentra un pelicano adulto hierático sin movimiento, que cierra la composición; cuatro pájaros comparten esta escena. En contraposición, dos pelicanos adultos yuxtapuestos están aleteando; sus dimensiones aluden al primer plano.

Siguiendo la lectura, una tortuga blanca se dirige al mar después de un desove. Este motivo es importante en el mural porque las playas de la Isla son lugares propicios para el desove de la tortuga blanca y carey, ambas en grave peligro de extinción, como he señalado.

En diagonal, del lado izquierdo se escenifica un pescador rivereño. Este personaje se encuentra de pie inclinado sobre su lancha, después de un día de pesca (Imagen 15).



Imagen 15.

De esta forma la descripción del lado derecho, plantea un discurso visual respecto a la extracción de materias primas de la región: el palo de tinte y las maderas finas, el camarón y la pesca, y por último el petróleo, producto integrado entre otras cosas al proceso de modernización y economía internacional, sin embargo se invita a reflexionar y asumir una posición crítica, para plantear políticas de conservación y preservación del hábitat natural de la región, tomar acciones más enérgicas, sobre esta salvaje explotación de los recursos en la zona, articuladas siempre por políticas nacionales y extranjeras neoliberales. No sólo le pertenece al hombre este espacio geográfico, se le ha olvidado que existen una gran cantidad y diversidad de seres vivos cuyo hábitat merece respeto.

La parte izquierda del mural remite a los aspectos sociales y culturales de la ciudad y la región, aborda la diversidad y complejidad de la vida social humana, la convivencia en un contexto cotidiano, su identidad, su patrimonio, sus imágenes urbanas del pasado como del presente, que interactúan en un imaginario colectivo.

De este modo se crean múltiples imágenes que atienden a las actividades de sus economías enclaves desarrollados a través del tiempo, dejando imágenes que se refieren a prototipos de personajes, edificaciones emblemáticas, viviendas, parques, plazas, medios de transporte popular, en los cuales interactúan sus individuos.

Estas imágenes y representaciones resultan comunes ante un grupo o sociedad heterogénea como la que vive en Ciudad del Carmen. En este sentido las condiciones culturales, socioeconómicas y demográficas son básicas para constituir las múltiples identidades del individuo, así como la identidad colectiva. De este modo se materializan en espacios públicos de convivencia antes mencionados.

En primer plano en la parte inferior, se representa el paseo de la Virgen del Carmen por el mar, la cual es una de las festividades más importantes en la Isla, en conjunto con la tradicional feria de Ciudad del Carmen, que se realiza del 14 al 31 de julio, durante cada año.” Las fiestas tienen su antecedente en la ocupación española de la Laguna de Términos, el 16 de julio de 1717, después que el imperialismo ibero ganó una última batalla a los ingleses piratas, comerciantes del palo de tinte que habitaban la zona desde el siglo XVI. El 16 de julio, para los españoles que practicaban el catolicismo, era el día dedicado a su Virgen del Carmen, Patrona de la marina. No se tienen noticias sobre cuándo se empezó a realizar esta feria pagano-religiosa. Los festejos incluyen alboradas, organizadas por diversos gremios, juegos artificiales y procesiones por tierra y mar que parten de la parroquia. En el templo, cada uno de los grupos familiares que realizaban las alboradas, colocan un arco de flores en la entrada principal” (Imagen 16).¹²⁵

125. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo II, p. 391.



Imagen 16.

La escena se desarrolla en una embarcación denominada “Centenario del Carmen” la cual, corta compositivamente entre la tierra y el mar en la parte final, dicha embarcación está constituida por la imagen de la Virgen del Carmen, así como una cantidad de fieles que se encuentran a bordo, en la parte superior se representa otra embarcación en sentido opuesto, esta alude a el barco de vapor, una embarcación de pasajeros, la cual fue clave en las comunicaciones de la isla con los distintos poblados, esta emerge del manglar.



Imagen 17.

Continuando con la lectura del lado izquierdo, se encuentra en primer plano un niño de aproximadamente diez años de edad, este va caminando de derecha a izquierda con un juego que manipula con sus manos, en un segundo plano en el piso se representa una iguana, en esa misma escena, se encuentra una joven descansando en una hamaca, los modos de convivencia y de forma de vida, se rigen por los modos productivos que se generaron en la isla (Imagen 17).

Antiguamente, los espacios en habitaciones eran grandes y bien ventilados, estaban pensados en el descanso, y por ende en la colocación de la hamaca en sus habitaciones. En

las zonas de calor y del trópico, la hamaca es el medio de descanso por tradición, además de poseer un valor artesanal y estético, único por su tejido, diseño y colorido.

En el siguiente plano, se encuentran dos mujeres conversando de frente, con vestimentas frescas y holgadas, la gente que habita lugares calurosos, siempre busca esparcimiento al exterior de sus habitaciones, simplemente en algunos casos para refrescarse del clima caluroso se sientan en bancas en el exterior de sus casas. Una tradición de las ciudades provincianas es el esparcimiento de sus habitantes en lugares públicos como: en sus calles, plazas y parques (Imagen 17).

Los medios de transporte populares son representados en los subsecuentes planos estos son: el triciclo el cual es un medio de transporte de las clases populares, se representa con dos personas una mujer y un niño. Siguiendo la lectura aparece una motocarga con su conductor de espalda en espera de ser contratado, visualmente se encuentra en un tercer plano, anteponiéndose las dos mujeres que están conversando (Imagen 17).

Este medio de transporte es emblemático de Ciudad del Carmen pertenece al sindicato de transportistas de carga “primero de mayo”, pueden transportar tanto pasajeros, como cualquier tipo de carga, actualmente quedan muy pocos, además sus características son muy peculiares, por ser motos antiguas de la marca “islo,” así como su diseño y estructura en general, le dan una apariencia rustica. Décadas atrás, antes del auge camaronero y actualmente el petrolero, se consideraba a Ciudad del Carmen una ciudad bicicletera por naturaleza, sus trazas de las calles daban cabida a este medio de transporte y a carretas tiradas por mulas, algunos vehículos se hacían notar, de las familias más pudientes como los “Selem”. De esta forma en el mural se representa una bicicleta planteando este medio de transporte tradicional de Ciudad del Carmen.

“Uno de los medios de transporte más populares en las poblaciones de la Laguna de Términos. Las primeras noticias que se tienen acerca de la circulación sobre bicicletas en la región, se remontan a los años 20 (siglo XX). En C. del Carmen, “muchos comerciantes, profesionistas y personas serias” usaron en la década referida este vehículo para transportarse. Hacia los años treinta, en el puerto se estableció la primera agencia de alquiler de bicicletas. Se ubicaba donde hoy está la farmacia Canto, en el centro de la ciudad. A finales de la década se popularizó el uso de dicho medio de transporte. “Numerosos empleados compraban en abonos sus bicicletas.” Tres marcas eran las más

populares: la Hércules (de patente alemana), la Panther (también alemana), y la Hudson (inglesa). Las agencias de bicicletas se multiplicaron: la de Segundo Becerra, en la esquina de la Llorona, y la de don Panchito Gómez, ambas en el Guanabacoa, la de Chelo Palmer y la del Chelo Moreno, en Santo Domingo, así como la de Fidelio Escalante, en la calle del Comercio, frente al mercado de la Galera. Para entonces, “podías, por olvido, dejar la bicicleta parada en un sitio cualquiera y con seguridad ahí la encontrabas unas horas o días después. A pesar del creciente uso de la motocicleta, triciclos, automóviles, camiones urbanos y diversos medios de transporte, la bicicleta en las poblaciones de la Laguna de Términos continúa como el medio de transporte más utilizado. Particularmente en la Isla del Carmen (con una población aproximada de 150,000 habitantes al iniciar el siglo XXI), el tránsito se ha hecho cada vez más complicado y el parque vehicular motorizado rebasa la capacidad de la ciudad, debido a lo cual el uso de la bicicleta se torna cada vez más peligroso, por lo que se ha expuesto como necesario se dispongan calles exclusivas o carriles especiales en las avenidas para su desplazamiento”.¹²⁶

Actualmente los créditos otorgados por tiendas y automotrices, en la adquisición de motocicletas y vehículos se ha incrementado de forma desmedida y sin control, el parque vehicular de las familias pudientes consiste en tres o más vehículos, así como las compañías tienen sus plantillas vehiculares excesivas, otorgándoles vehículos a sus empleados, esto provoca tráfico y contaminación en todos los sentidos. Por eso en esta sección se quiso plantear una temática de Ciudad del Carmen tranquilo, en donde su gente vivía a gusto, sin un ritmo de vida acelerado como el actual, a pesar de su constante transformación y modernización. En este mismo tenor se expresa una ciudad “que desde el siglo XVIII a la fecha se conserva como el entramado urbano que le permite asignarle el carácter de ciudad antigua, con una traza que es evidente desde 1763, con sus casas y calles que representan hitos y referencias toponímicas que se diferencian de aquellas generadas posteriormente por la actividad camaronera y la petrolera”.¹²⁷

Respecto al planteamiento narrativo es necesario reconocer una ciudad antigua y rústica alejada de la modernidad. De este modo en la

126. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo I, p. 102.

127. Javier Villegas Sierra y Adriana Solís Fierro (2000). *Imago de una Isla-Ciudad*. Ciudad del Carmen: UNACAR, p. 64.

parte superior se representan los bienes arquitectónico-urbanísticos del primer centro urbano expresado en sus casas antiguas que definen no sólo un estilo arquitectónico sino un sector económico de la población, una expresión cultural, o en espacios públicos, como sus iglesias, parques y calles que



Imagen 18.

que expresan hitos; como la iglesia del Jesús, la Asunción o la Parroquia del Carmen; los parques Zaragoza del Jesús o Juárez, Antón de Alaminos, o en calles como la 20 o de la playa o de las congeladoras y recién la del malecón, las calles 22 o del comercio, la calle 24 o de los bancos” (Imagen 18)..¹²⁸

El centro urbano es el corazón de la actividad económica. Por ello, se escogieron desde mi perspectiva muy particular la Parroquia del Carmen y el parque Zaragoza con su kiosco. La parroquia del Carmen se remonta al siglo XVIII (1717), cuando el ejército novohispano ganó la región a los ingleses que realizaban actividades de piratería, cortaban y comerciaban el palo de tinte. Una vez expulsados los británicos, sus enemigos españoles establecieron el Presidio del Carmen con capital en la Isla del Carmen.

La batalla definitiva sobre los ciudadanos del Reino Unido ocurrió el 16 de julio, fecha en la que los católicos españoles conmemoraban a la Virgen del Carmen, su Patrona de la Marina. En medio del fuerte de palos que abrigaba la tropa en la cabecera presidencial, se construyó de madera y guano un primer recinto religioso dedicado a dicha imagen. En 1847, durante el bloqueo de EU, el capitán de las acciones militares, Mathew Perry, diseñó e inició el levantamiento de un templo de piedra dedicado a la patrona marina hispana. El término de esta obra ocurrió casi una década más tarde, en 1856.

El local adquirió la categoría de parroquia y empezó a estar bajo la responsabilidad de un sacerdote designado desde la c. de Campeche, capital del nuevo estado (recién separado de Yucatán), donde desde entonces radicó la sede regional vaticana que regiría los destinos de su iglesia en la entidad. El establecimiento del recinto religioso, cuya orientación

128. *Ibidem*, p. 65.

astronómica (con la fachada hacia la Laguna de Términos) la definió el norteamericano Perry, ocurrió en el centro de la población, junto al actual Parque Zaragoza. Al finalizar el siglo XX, el templo recibió de la jerarquía vaticano-campechana el grado de templo Mariano Diocesano”.¹²⁹

Asimismo del lado inferior izquierdo se representa una casa de madera, ubicada en el barrio del guanal, estas construcciones son de muros de madera, sus techumbres son a dos aguas con cubierta de teja plana, posiblemente francesa. A continuación se describe como se planeo la ciudad y como eran las edificaciones; “El trazo urbano de la actual Ciudad del Carmen se inició durante el siglo XVIII, al establecerse en la región el dominio español. La isla era entonces capital del Presidio del Carmen, y ya los planos de la antigua villa nos muestran las primeras calles (las actuales 20, 22 y 31) cuya orientación prevalece hasta nuestros días. Hasta 1850, las casas tenían techos de guano; solamente las del poderoso empresario Victoriano Nieves Céspedes eran de tejas; su principal residencia, en Ciudad del Carmen, estaba ubicada por el actual Parque Juárez, y “se distinguía por su imponente techo de tejas francesas, por su espaciosa distribución y cuatro ventanas verticales con barrotes de hierro...”.

Ese año ocurrieron tres devastadores incendios en la villa, de modo que las autoridades determinaron que las casas debían ser construidas “con material de mampostería, en vez del guano, que era lo que entonces se acostumbraba”.¹³⁰ En este sentido, se representaron tres casas (cabañas), las cuales se sitúan en la parte superior contiguas al kiosco, una se encuentra de frente y las dos siguientes en perspectiva, estas están construidas de guano en sus techumbres y de madera en sus paredes, se encuentran ubicadas hacia el mar, unas palmeras rodean las cabañas. En el caso particular de la palmera, fue una importantísima economía en clave de la región. La industria del coco “parecía simple: se dejaba que los cocos cayeran solos de las matas, se les quitaba la corteza y con una cuchara se les extraía la médula, mejor conocida como copra, está se ponía a secar; luego se enviaba a la coprera de Ciudad del Carmen y de aquí a Villahermosa, donde la copra

129. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.* Tomo III, p. 770.

130. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *Monumento a la Historia de la Laguna de Términos*, p. 8.

se convertía en aceite”.¹³¹ De igual forma se utilizaba la palma para múltiples usos, uno de ellos era para techar las cabañas.

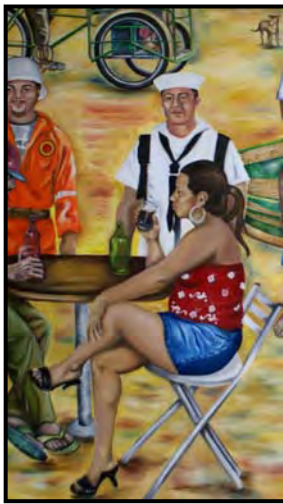


Imagen 19.

En el primer plano del extremo izquierdo se encuentran representados cuatro personajes emblemáticos de Ciudad del Carmen, un trabajador de la industria petrolera denominado coloquialmente “plataformero”, este se representa hierático en una vista frontal, con su uniforme de trabajo en color naranja, en el lado derecho un marino en la misma posición, en el primer plano un pescador y una mujer sexo servidora se encuentran sentados, la escena se representa en un ambiente de convivencia y cordialidad (Imagen 19).

Estos personajes emblemáticos cuyas características peculiares aluden a trabajadores de índole popular y de un estrato socioeconómico que atiende a clases medias y bajas, en este caso son puestos subordinados socialmente, es el resultado de la globalización laboral neoliberalista, que condena a trabajos de esta índole al trabajador local, mientras los puestos gerenciales y claves son asignados frecuentemente a extranjeros, esto se da por el nepotismo y la corrupción imperante en el sistema. En ese sentido el trabajador industrial o “plataformero” representa a un obrero, el marino a uno sin rango.

La pesca es un trabajo minimizado socialmente, actualmente los pescadores están conformados en cooperativas, estas son apoyadas por fideicomisos estatales, estos grupos o cooperativas de pescadores rivereños, se han visto afectados por la contaminación de la zona y los periodos de veda de las especies, de esta forma sus ingresos y necesidades básicas no son satisfactorias. Del mismo modo los pescadores rivereños de altura tienen el espacio marítimo restringido por la industria petrolera, ya que pueden llegar a entorpecer las maniobras de los barcos y barcazas. La pesca es una de las actividades

131. *Ibíd.*, p. 10.

tradicionales de subsistencia de las familias nativas de Ciudad del Carmen, esta actividad laboral no requiere de un nivel de educación, es aprendida de generación en generación.

Otra actividad que prolifera en el género masculino como en el femenino es la prostitución en todos los estratos sociales. De esta forma se representa en el mural la sexoservidora, la cual yace sentada con una pierna cruzada bebiendo licor, su vestimenta es una mini falda en tonos fríos y una blusa en un tono cálido intenso, su vestimenta es llamativa visualmente, su calzado son zapatillas abiertas de tacón. La prostitución y los bares, debido a la corrupción han proliferado en toda la isla sin un lugar específico de tolerancia, estos lugares se encuentran en cualquier lugar de la ciudad, no existe una regulación para su ubicación, así como un control sanitario adecuado y una exigencia de mayoría de edad para quienes la ejercen. Estos lugares tienen grandes ganancias sin importar los riesgos de salud y problemáticas sociales que propicien.

En Ciudad del Carmen han existido muchos establecimientos con la categoría legal de zonas de tolerancia. Entre ellos casas de citas, cabarets y hoteles que son lugar de reunión de sexoservidoras, y clientes que van a divertirse, bailar o a beber. Invitan a las mujeres a estar con ellos y se ponen de acuerdo “respecto al precio por su trabajo”. Con estas características han funcionado en la isla durante décadas casas de citas conocidas con los nombres o apodos de sus propietarios: Doña Julia; Alfonsón; Carmen Loría; Doña Dulce; Palma y Juan Cuchimbal entre otras. Respecto a los cabarets, han sido los más visitados: Bahía; Los Cocos; El Tenampa; El Pigallé; Brisas del Mar; El Pinar; El Ixcabenga; El Íntimo y más recientemente Estrellas de Noche, todos ya desaparecidos. Los hoteles que más frecuentan las sexoservidoras y los sexoservidores (homosexuales) y sus parejas son el Colonial, (antes Roma) y el Gloria. Actualmente no existe en la ciudad zonas de tolerancia legalmente establecidas, “ no pudiéndose controlar a las meretrices que operan en distintos sitios públicos, desde parques y jardines hasta hoteles de paso y cantinas de la urbe”. Esto ha sido cuestionado por la población, debido a que se ignoran las condiciones sanitarias con que trabajan”.¹³²

En este contexto, los habitantes de Ciudad del Carmen, son identificados socialmente por sus vestimentas, ya que estas son usualmente los uniformes de las compañías en las cuales laboran, estas plantean un estatus social y laboral, una pertenencia e incorpora-

132. Luis Fernando Aguilar Álvarez, *op. cit.*, Tomo IV, p. 853.

ción a la sociedad, indiscutiblemente los medios productivos van íntimamente ligados a la fuerza laboral, actualmente lo que produce mayores fuentes laborales es la industria petrolera, aunque quedan remedos de lo que fue la pesca riverseña de altura y otras actividades secundarias.

En la última escena en la parte superior izquierda se representa la fuente del camarón, “esta fue construida en C. del Carmen en 1967. Símbolo de la importante industria camaronesa que desde dos décadas antes se había convertido en la principal base económica de la región. Dicha glorieta incluye una monumental escultura de acero que representa al crustáceo, alrededor del cual hay una fuente iluminada. Se diseñó como parte de la urbanización del área donde confluyen la avenida Aeropuerto y Benito Juárez en la cual se levantan las instalaciones de la Unacar y el Hospital de Petróleos Mexicanos.

De este modo concluyo la descripción iconográfica del mural considerando principalmente los aspectos socio-históricos, así como sus actividades económicas, sus condiciones tecnológicas, laborales y estructurales que se manifiestan en defensa de su identidad. “Si bien la identidad local es un proceso que obedece a la construcción de un imaginario colectivo que por un lado permita la incorporación de nuevos lenguajes y comportamientos en los grupos inmigrantes hasta que estos se asuman como del lugar mientras que paralelamente los grupos locales elaboran discursos escritos y orales relacionados con tradiciones específicas. Es el caso del carnaval o las fiestas religiosas de la Virgen del Carmen el 16 de Julio, que se transmiten por la prensa y radio local e incorporan en el imaginario colectivo de inmigrantes y residentes, haciéndolo suyo”.¹³³

Por otro lado “Los símbolos y significados de una cultura están presentes, entre otras muchas manifestaciones, en sus discursos y narraciones que subsisten con el paso del tiempo entre una y otra generación”.¹³⁴

Por ello se requería entonces de una vasta recopilación de imágenes fijas, algunas de ellas sacadas de libros, el 95% de las imágenes fijas son de una investigación fotográfica de campo, con una cámara cañón de 35 mm análoga, el tiempo destinado a la investigación fotográfica, duro meses en su ejecución, consiguiendo más de 200 imágenes de los diversos temas relacionados con arquitectura emblemática, aspectos socioculturales,

133. Javier Villegas Sierra y Adriana Solís Fierro, *op. cit.*, p. 29.

134. *Ibidem*, p. 53.

productivos, medios naturales y ecológicos de la zona. Se procedió a una clasificación por temas y a una selección de las posibles imágenes que nos servirían para estructurar la composición y plantear el discurso visual, quisiera hacer mención de los referentes a través de la historia que han recurrido a la tecnología para resolver los problemas propios de la representación de imágenes.

De este modo la cámara fotográfica ha sido una herramienta de trabajo por innumerables artistas, aunque a finales del siglo XIX con su invención, los artistas buscaron otras maneras pictóricas de solucionar sus discursos visuales y su manera de expresión, como sucedió con los impresionistas y Fauvistas.

Por otra parte los muralistas por mencionar a Arnol Belkin y David Alfaro Siqueiros entre otros, utilizaban la fotografía como apoyo para solucionar de manera rápida y eficiente sus problemas de representación, Siqueiros hace mención de la cámara como una herramienta fundamental para obtener las imágenes, el hace referencia a la fotografía como la solución para el realismo: “La fotografía no es, pues, más que una ampliación del objeto, o un sobreobjeto; mas esto tiene un inmenso valor documental, tanto que yo considero que, al huir de la realidad los pintores modernos de la escuela de París-precisamente porque había surgido un aparato mecánico captador de una realidad-, cometieron el más grande desatino de la historia del arte. La cámara fotográfica hace posible la salida del impasse en que se encontraba el arte objetivista; hace posible el progreso del realismo. La cámara, pues, es herramienta indispensable para un nuevo realismo, y sin ella no se puede siquiera pensar en la solución de tal problema. La cámara fijó los conocimientos de la astronomía y de la astrofísica. La fotografía sacó a la medicina del conocimiento empírico de las entrañas del hombre con la radiografía, etc. ¿Cómo es posible que siendo una captadora de imágenes la ignoremos o despreciemos los creadores de imágenes? Este nuevo colaborador nos seguirá en nuestra marcha explicativa de la técnica correspondiente al muralismo de nuestro tiempo y para el próximo futuro”.¹³⁵

Por último cabría señalar que el presente mural es una percepción personal de los valores simbólicos y sus significados, que le dan un sentido de pertenencia e identidad a residentes como a los inmigrantes apropiándose de estos símbolos de una isla en constante

135. David Alfaro Siqueiros, *op. cit.*, pp. 128-129.

evolución y crecimiento por un lado los procesos de conservación y protección y por el otro el deterioro y la devastación. Quisiera concluir con la reflexión que hace el sociólogo Javier Villegas “ se propone no quedarse únicamente con los valores, símbolos y significados del pasado sino también con los que están por construirse, insertándose a la modernidad sin negar los antecedentes que permitan incorporar las riquezas obtenidas por las experiencias acumuladas al vivir en un lugar como este. No quedarse en la añoranza sino en la enseñanza, los valores, símbolos y significados que da el vivir en una ínsula, en un entorno ecológicamente frágil, el coexistir una multiplicidad de identidades con sus tensiones, conflictos y diferencias de clase”.¹³⁶

3.3 Planteamiento de las técnicas muralísticas y los materiales.

Considerando la parte práctica, la obra mural *Identidad carmelita* se realizó sobre 16 tableros transportables, era necesario una investigación de las técnicas aplicadas al muralismo, las técnicas tradicionales del muralismo son la encáustica, el fresco, así como el mosaico, siendo esta última una técnica ancestral, estas están basadas en las antiguas pinturas murales druidas, egipcias, romanas, bizantinas y renacentistas.

Para saber cuál sería la técnica y los soportes adecuados a utilizar, bajo esta premisa las técnicas investigadas serían las más representativas en la tradición muralística, así como las más modernas o actuales, Las técnicas empleadas en el muralismo son vastas y con características específicas, aunque algunos artistas han experimentado con nuevos materiales como resinas sintéticas vinilitas, resinas acrílicas, silicato de etilo, piroxilina lacas o ducos, entre otras, actualmente las nuevas tecnologías como el rayo láser y las video proyecciones e intervenciones en espectaculares y bardas pintadas con aerosol como el graffiti, incursionan como técnicas concernientes al muralismo actual y al arte público.

Saber cuál técnica y soporte utilizar considerando las condiciones climáticas y presupuestales, pero la más importante es la relación entre materiales y la propuesta visual, referente al estilo, el contenido y su sentido estético, cuando hablamos de un estilo realista, y la propuesta formal alude al muralismo tradicional en el plano compositivo, de

136. Javier Villegas Sierra y Adriana Solís Fierro, *op. cit.*, p. 72.

colectividad, representatividad narrativa de hechos históricos, tradiciones, costumbres, ritos, como define su concepción ideológica del muralismo de los años 20-50 Miguel Ángel Bahena señalando que “el muralismo tuvo una vocación social y que aspiró a hacer llegar su mensaje a los sectores populares. Por una parte, quiso ser la expresión estética de la revolución mexicana y del espíritu progresista posrevolucionario y, por otra, pretendió instruir al pueblo en temas y valores asociados a la historia de la nación, a la lucha social, planteando aspectos relevantes de la cultura universal; ello explica el carácter narrativo y el estilo predominante realista de gran parte de la producción mural o, por lo menos, de muchas de las obras ejecutadas entre los años veinte y cincuenta.”¹³⁷

Señalando esta postura el carácter narrativo y el estilo realista son los conceptos homogéneos, ya que el contexto histórico e ideológico es distinto, el hecho de manejar una propuesta visual formal realista y narrativa, no significa una pertenencia al muralismo de esos años, eso sería imposible, pero si es posible una marcada influencia del muralismo tradicional, en cuanto al tratamiento pictórico, cromático y compositivo, es frecuente reiterar en los paradigmas compositivos en cuanto a saturación de elementos o escenas, configurar un barroquismo visual, y plantear un elemento casi siempre centrado de gran jerarquía visual, frecuentemente es un personaje emblemático o un elemento simbólico de mucha trascendencia y una fuerte expresión cromática, características de nuestro muralismo, debido a nuestra tradición de nuestros antepasados prehispánicos en concebir sus edificaciones y templos con saturaciones de elementos simbólicos como deidades o calendarios bien estructurados geométricamente y decorados cromáticamente. Al considerarse una integración y armonía entre pintura, arquitectura y escultura.

Recapitulando ¿cuál técnica sería la adecuada para la realización del mural? Considerando las nuevas propuestas artísticas que imperan en este momento histórico, que atienden a las necesidades ideológicas imperantes y socioculturales que vivimos como; el arte conceptual, el digital, el povera, la instalación, el performance, entre otros y sus medios de realización como aerógrafos, proyectores, rayo laser, nuevas tecnologías y materiales reciclables o de desechos industriales, considerando también los nuevos materiales plásticos como resinas sintéticas o fibras de vidrio.

137. María Ascensión Morales Ramírez, *op. cit.*, p. 15.

Cabe señalar que en la descripción de las técnicas seguiremos a Ascención Morales Ferrer (*La pintura mural, su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*) y a José Gutiérrez (*Del fresco a los materiales plásticos*).

3.3.1. Técnicas muralísticas

Pintura al fresco

Los aplanados para esta técnica pictórica deben constar de tres capas. La primera — llamada negra— sirve de anclaje entre el muro y las capas subsiguientes; se extiende a base de materiales gruesos, y cemento y cal, en las proporciones conocidas. En la capa segunda, la proporción de cemento debe reducirse un tanto a favor de la cal. Para la capa tercera y última, o fina, se usa exclusivamente la cal y el grano de mármol fino. También es recomendable la siguiente proporción de materiales: una parte de cal, que debe estar suficiente apagada o podrida; es decir, que debe haber estado sujeta al agua durante un periodo de varios meses; una parte de arena de mina, o de río; debe de estar muy bien lavada para despojarla de toda arcilla o barro. Agua: de ser posible, debe estar destilada, al objeto de quitarle las materias ácidas o salitrosas.

La sustitución de arena por el polvo de mármol es indicada cuando se desea hacer un trabajo muy fino. Con dicho polvo, el aplanado tercero queda completamente blanco. En cuanto a los pigmentos, aunque no es necesario insistir sobre ellos y sobre el modo de usarlos, quiero recordar que son colores minerales, sustancias que permanecen inalterables con la presencia de la cal. La adhesión se logra por la carbonización del hidrogeno de calcio, que proporciona el mismo aplanado. La reacción de la cal húmeda tiene una duración promedio de 8 a 9 horas; es decir, si hace mucho calor, el tiempo para pintar sobre la última capa es menor. Los pigmentos deben ser de buena calidad, para que resistan la alcalinidad del muro; de otra manera, desaparecen en corto tiempo.

Fórmula antisalitrosa

Aquí va la fórmula para eliminar el salitre de los muros, conforme a las indicaciones técnicas del Taller de Ensayo de pinturas y materiales plásticos, dependiente del Instituto Politécnico Nacional de México:

Para muros no muy viejos: agua natural con 10% de ácido clorhídrico. La mezcla se aplica mediante los procedimientos que habitualmente usan los albañiles para humedecer

cualquier muro. Para muros viejos: por cada litro de agua natural, una cucharada grande de cianuro de potasio. Como en el caso anterior, se aplica con los medios comunes de los albañiles. Es conveniente recomendar el mayor cuidado, toda vez que el cianuro es sumamente venenoso. Para muros nuevos: en caso de que el arquitecto no haya tomado en cuenta la posibilidad del mural, puede usarse la fórmula descrita en pintura al fresco.

Pintura a la caseína

La caseína de cuajada del día, es el material indicado para la pintura en interiores, tanto sobre muros como sobre techos, y es estable incluso en exteriores protegidos. Es mejor renunciar a las adiciones de aceite o resina, o sea, a las emulsiones; la unión con cera saponificada es apropiada sólo para los interiores.

La cal todavía fresca, tanto si se trata de un enlucido reciente como de un encalado recién aplicado forma una combinación con la caseína que resiste a los agentes atmosféricos. Los colores quedan bien firmes. Es innecesario el tratamiento con formalina al 2%, pues se ha probado en recientes ensayos que la capa se hace quebradiza.

La pintura a la caseína sobre un encalado fresco, da una sensación de tonalidad más grisácea que en el fresco, pero es muy resistente. Sobre encalados húmedos se obtiene efectos cubrientes muy etéreos y suaves; sobre los secos el efecto obtenido es más de veladuras. Es muy recomendable la adición de algo de cal a cada color. Entre los inconvenientes de ésta técnica está, el que los colores se dilatan y encogen o llegan a podrirse si la dilución de los mismos no es la adecuada (1:3 es lo corriente) o si la caseína comercial llega a contener sosa o potasa cáustica o glicerina en vez de cal.

Pintura con yema de huevo

Se empleó mucho en otro tiempo sobre muros secos. El huevo y la cal forman una combinación que se vuelve muy dura. Cennini describió esta técnica antigua. La superficie del muro recibe previamente una aplicación de yema de huevo diluida, ejecutada con la esponja, y, muchas veces, con un tono igual para todo el conjunto.

Los colores se amasan de forma espesa con agua y se mezclan con yema de huevo en la proporción 1:1. Hasta 1:10. Se puede mejorar esta técnica cuando se pinta sobre fondo

de fresco recién asentado o sobre encalado y particularmente, cuando todos los colores se mezclan, en un empastado, con algo de cal.

Se obtiene así una pintura con efectos plásticos y etéreos de gran atractivo, muy análogos a los de la pintura al fresco, mientras los colores de huevo simples asientan más duros y se desprenden de la superficie fácilmente. Con la esponja se puede aquí pintar y componer, con facilidad y soltura, grandes superficies.

Pintura a la encáustica

Su composición es como sigue: Una parte de cera blanca de abeja. Una parte de copal y una parte de esencia de alhucema, o espliego. (Siendo inflamable el espliego, el compuesto mencionado se licúa mediante el procedimiento llamado baño María).

De tal mezcla resulta una vaselina que, mediante el uso del mortero tradicional (mortero de boticario), se mezcla con los pigmentos, esto es, con los colores en polvo. Al realizarse la mencionada mezcla, el color endurece. Para pintar se necesitará, pues, mantener los colores sobre una lámina situada sobre un brasero. Esto por lo que respecta a los pigmentos.

En lo referente a los muros: Los antiguos los calentaban con una plancha de hierro candente. Después, sucesivamente, barnizaban dicho muro con pedazos de copal derretido por el mismo calor que emanaban las partes calentadas de la superficie. Terminada la obra, volvían a plancharla con un hierro candente, que en la actualidad es sustituido por una llama de soldar que debe ser usada con prudencia para no quemar la cera y alterar los colores.

En cuanto a los aplanados, pueden ser éstos de idéntica naturaleza a los del fresco, cuya composición se explica en el apartado Pintura al Fresco. Con el sistema a la encáustica puede asimismo pintarse sobre tela.

Contracción y expansión de aplanados.

Para eludir los peligros de las diferentes naturalezas de contracción y expansión que tienen los morteros de cemento y arena, y los de cal y arena (naturaleza de expansión que por ahora solo se conoce empíricamente), deben tomarse las siguientes precauciones:

Cuando se quiera pintar al fresco tradicional sobre un muro de concreto u hormigón, debe hacerse lo siguiente: 1º. Picar perfectamente bien el muro; 2º. Mojarlo por lo menos du-

rante dos horas, es decir, hasta que quede completamente empapado; 3º. Aplicar un aplanado o repellado cuya mezcla deberá estar compuesta de dos partes de cemento por una de mármol grueso revuelto con fibra, henequén, yute, celotex, etc. (No está por demás sumar a dicha mezcla un 5% en volumen, de “celita”. Este repellado solo puede aplicarse arrojándolo violentamente sobre la pared, mediante el procedimiento que habitualmente usan los albañiles.); 4º. Cuando este repellado esté comprobadamente seco, deberá humedecerse de nuevo, y en estado de humedad se le aplica el segundo repellado, que consiste de media parte de cal por una de cemento, dos partes de polvo mediano de mármol, fibra y eselite, en las proporciones que se observaron en el repellado anterior; 5º. Por último, se extiende sobre la capa anterior el repellado delgado de cal y mármol que se usa tradicionalmente para la pintura del fresco. Deben tenerse siempre en cuenta para cualquier tipo de pequeñas modificaciones parciales a la fórmula anterior los conocimientos empíricos de los maestros de obra y albañiles de cada lugar, pues las particularidades de los materiales de cada uno de dichos lugares es en extremo importante.

Piroxilina

La piroxilina proviene del algodón nitrado. Es soluble en los acetatos de etilo, amilo y demás solventes orgánicos. La preparaciones contienen además de la nitrocelulosa, soluciones de resinas naturales o sintéticas. Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, se destruye gradualmente por la acción caústica de aquellos materiales. Así, se recomienda que se use sobre metales, cartón prensado, tela, etc. Las preparaciones que de esta pintura se hacen para fines industriales no sirven con fines artísticos. Hay que mezclarles plasticizantes y retardantes que eviten el secado rápido. Pueden usarse en las proporciones que se desee. Ello es muy importante, toda vez que de otro modo surgen problemas de carácter químico debido a las reacciones secundarias que se originan entre los distintos componentes que contienen los colores.

Pintura de silicato

Propiedades. El silicato de etilo es un líquido incoloro de olor suave. Es lentamente hidrolizado por el agua en alcohol, y en ácido silícico, el cual a su vez se deshidrata en sílice puro. Siendo el silicato de etilo un depositante de sílice en su hidratación, se usa como preservativo para cantera, ladrillo, concreto y yeso. La sílice llena los intersticios y ayuda

a resistir la erosión del tiempo. Como tiene tal resistencia para la intemperie, tiende a ser el mejor material para pintar al exterior.

Su preparación, aunque sencilla, es delicada y precisa, de tal manera que el pintor debe primero familiarizarse con el producto antes de emprender cualquier obra. Para ello, recomiendo que realice tantas pruebas como estime necesarias. Los aplanados para esta pintura pueden ser hechos a base de cualquier aplanado de cal o cemento.

Pintura a la vinilita núm. 1

El acetato de vinilo, llamado “vinilita”, es un material plástico sacado del carbón y el oxígeno. Esta clase de vinilita es termoplástico y algunas veces es granulada y otras en polvo. Ambas son extremadamente resistentes al calor y a la luz, y resisten asimismo hasta cierto punto ácidos débiles y soluciones alcalinas. Para pinturas al interior es inmejorable. Se adhiere casi a cualquier superficie, y su flexibilidad hace que se pueda pintar aun sobre cuero. Al mismo tiempo, se pueden hacer empastados gruesos o simples veladuras. Tanto los solventes como los plastificantes que se usan con esta resina son muy suaves de olor y de fácil manejo. Todos los pigmentos usados en la paleta del fresco son los más recomendables para mezclarse con este material. Los aplanados para este material pueden hacerse a base de metales, o sobre compuestos orgánicos, cartón prensado, telas, o superficies preparadas a base de piroxilinas. De no pintarse en esta forma, la causticidad imperante en otros materiales destruye la vinilita.

Pintura a la vinilita núm. 2

El acetato de vinilo clorhídrico, también llamado “vinilita”, es otro material plástico. Los vinilita-clorhídricos tienen un alto grado de resistencia a óxidos concentrados, álcalis y alcoholes. La absorción de agua es prácticamente nula, esta resina también resiste al fuego. La vinilita, formulada con sus propios solventes y plastificantes, es un material inmejorable para la pintura al exterior, siempre que las formulaciones y los pigmentos vayan de acuerdo. Como en el caso anterior, asimismo es muy recomendable usar los pigmentos de la paleta al fresco y mezclarlos con la vinilita.

Pintura acrílica

Las resinas acrílicas son derivados de ácidos acrílicos y metacrilatos. Son termoplásticas, resisten ácidos, álcalis, alcoholes y agua. Sus características principales son la de ser transparentes y resistir a las radiaciones ultravioleta. En la industria, estos plásticos están

siendo utilizados en placas dentales, instrumentos quirúrgicos, vidrio de seguridad y actualmente, textiles y alfombras. Utilizando estas resinas como medio se pueden utilizar en la pintura de caballete y mural ya que su manejo es muy fácil y el secado es relativamente rápido.

3.4. Planteamiento de soportes murales

Habría en primera instancia considerar el clima extremo de la región, humedad, calor extremo y el salitre que serían las adversidades de conservación del mural transportable. En primer lugar se tendría que considerar el soporte en el cual se trabajaría, por las condiciones antes mencionadas, plantear un mural directo al muro nos traería problemas y consecuencias de durabilidad y reacciones de deterioro en él, en ese sentido se tenía que investigar los tipos y características de los soportes en la pintura mural.

Considerando el soporte como “el elemento material que sostiene la pintura. El soporte mural es continuo y fijo y puede estar situado en los muros de los edificios o en los paramentos de abrigos o cuevas”.¹³⁸ Se pueden plantear dos procesos a nivel técnico en relación al soporte, uno el directo al muro y otro el indirecto, el directo al muro es en el cuál se actúa con imprimatura y pigmentos sobre un muro, fachada, o un techo en condiciones inamovibles, fijas o estáticas, solo en casos de deterioro del mural se puede acceder a su traslado para su conservación o restauración.

Este tipo de murales por lo regular sus problemas son de traslado, si las edificaciones fueran derruidas por deterioro o por un fenómeno externo de índole natural como un sismo o una nueva planeación arquitectónica estos se verían seriamente afectados y probablemente sería una pérdida de la obra en su totalidad, por mencionar el mural de Diego Rivera “sueño de una tarde dominical en la alameda central” realizado en el hotel del prado, a raíz del terremoto de 1985, el hotel fue demolido en su totalidad, el mural en su recuperación y traslado fue muy laborioso y costoso, se utilizaron grúas, personal y maquinaria pesada adecuada para su movilidad, sin que sufriera daño alguno, además se construyó un espacio especial para su montaje, actualmente el que lo alberga es el “Mu-

138. Ascensión Ferrer Morales, *op. cit.*, p. 49.

seo Diego Rivera” pero cabria señalar que los intereses institucionales estaban interesados en salvaguardar la obra del gran maestro Diego Rivera por su valor estético, histórico y cultural, además de formar parte del patrimonio artístico del país, en este caso la obra se recuperó, pero que pasa cuando los intereses del estado y las instituciones son apáticas, un caso específico sería el de Máximo Pacheco, sus murales fueron destruidos en su totalidad, se ampliaron las edificaciones o se destruyeron en donde se habían pintado los murales, además del nulo interés por su rescate por las autoridades en ese momento, al ser un muralista poco reconocido que no tuvo la trascendencia de Diego Rivera, Siqueiros o un Orozco por mencionar algunos.

Actualmente las edificaciones nunca consideran espacios para proyectos artísticos ya sean esculturas, murales o intervenciones, los nuevos materiales de construcción y la ignorancia no dan cabida a las obras artísticas, el pensamiento globalizador solo permea construcciones majestuosas e imponentes por su diseño y tamaño reflejando su poder, otro factor son los materiales actuales de fácil construcción y bajo costo, todos estos elementos han incidido en plantear métodos para su sobrevivencia.

Las teorías de Siqueiros de adaptar la pintura mural al espacio, unificar la arquitectura con la pintura han perdido su sentido, uno tiene que adaptarse a los espacios existentes considerando que pueden ser modificados o destruidos para hacer nuevas edificaciones con propuestas arquitectónicas de vanguardia en donde no existe cabida al muralismo, el valor de permanencia y temporalidad ya es obsoleto, un mundo donde impera una ideología de desecho y lo efímero como condición humana, no da cabida a la perdurabilidad.

Aunándole también el poco valor que le dan algunas autoridades a los patrimonios históricos como edificios históricos, esculturas y murales, por citar el caso de Arnol Belkin, el cual realizó un mural, los gustos y la ignorancia del personaje cualesquiera que este en el poder en ese momento, no coincidían con la estética del mural, lo destruyeron sin considerar su valor artístico y estético. Sin lugar a dudas actualmente se tiene que reflexionar en cuanto al lugar y el soporte, y depender de autoridades e instituciones para su aprobación.

Después de este panorama expuesto sobre la pintura mural realizada directamente al muro o al soporte cualquiera. Por estas razones se pensó en la realización del mural que fuera modular y transportable. Si bien innumerables pintores han recurrido a esta forma

de pintar un mural, en este caso su movilidad no sería un problema, además de su ejecución en un espacio cerrado sin afectaciones o distracciones externas de cualquier índole, y sin la necesidad de utilizar andamios que implicaría un costo y seguridad, sin embargo Arnol belkin señalaba que el contacto directo con el público en su proceso de realización lo hacía más autentico en la premisa de un arte realmente público, donde interactuaba el creador, la obra y el público en todo el proceso, hasta la obra terminada. Es verdad pero las condiciones a veces no permiten esta postura de Belkin.

En primer lugar “Esta técnica tiene ya varios siglos de antigüedad, pero su uso se ha intensificado en el último siglo. En la actualidad a los soportes móviles tradicionales en lienzo y madera se están sumando los nuevos materiales existentes en el mercado: el fibrocemento, el hormigón, el aglomerado, el aluminio, el plástico, la fibra de vidrio, el PVC; etc. Gracias a ellos es posible realizar murales móviles mucho más ligeros que los tradicionales. En algunos casos, particularmente cuando la pintura va a alcanzar grandes dimensiones, el soporte se divide en piezas que luego se ensamblan in situ.

De este modo se facilita su manejo y traslado”.¹³⁹ Ciertamente esta técnica es muy práctica y tiene muchas ventajas y desventajas que más adelante detallaré, nos avocaremos a describir los tipos de soportes utilizados en las pinturas murales desde la antigüedad como los actuales. Estos los dividiremos en dos los soportes tradicionales y los soportes modernos. Los soportes tradicionales son los realizados en: piedra natural, tapial, adobe, ladrillo cocido y piedra tallada. Los modernos son el: cemento, hormigón y fibrocemento.

Piedra natural (La roca)

“El primer soporte pictórico mural fue la piedra caliza, granito o arenisca de las cuevas o abrigos. El artista primitivo pintaba sobre la roca en su estado natural o alisada. Aplicando los pigmentos directamente, sin revoques. A veces usaba una preparación de grasa mezclada con pigmentos ocres, como siguen haciéndolo los aborígenes australianos.”¹⁴⁰

Arquitectura de tierra

“El tapial: El tapial es propio de zonas donde la piedra y la madera escasean, constituye el tipo de fábrica de tierra más antiguo empleado en la construcción de muros. Desde

139. *Ídem*.

140. *Ibídem*, p. 50.

Mesopotamia y Egipto esta técnica se extendió por el mundo antiguo y arraigó especialmente en el Norte de África y en la Península Ibérica.

Los romanos adoptaron y desarrollaron este sistema de construcción. Lo encontramos, tanto en la Bética (Itálica), como en el Valle del Ródano, donde es especialmente abundante. Se ha seguido usando en las regiones mediterráneas hasta nuestros días.

Mencionaré las características de esta técnica tan antigua, estos muros de tapial se encalan para estabilizarlos contra la lluvia y otras inclemencias que provocan los esponjamientos y retracción. La cal reacciona con los aluminatos y los silicatos formando un compuesto puzolánico estable.

Estas cualidades de cal justifican su uso como protección mural desde la antigüedad que luego derivarían en preparación de los soportes murales para el fresco. La cal fue utilizada en Mesopotamia desde el origen de sus culturas. Un horno de cal encontrado cerca de Bagdad se ha datado en torno al 2500 a. de C. En el *oppidum* ibérico del Puente de Tablas (Jaén) se han descubierto muros encalados entre los siglos VI y III a. de C.

El proceso del tapial es el siguiente: se seleccionan los terrones más grandes, para obtener la cal blanca, libre de caliches y carbonilla del horno. La calidad depende también de la cantera de procedencia. Se apaga y se deja enfriar (conviene que se apague terrón por terrón y se mueva para evitar grumos). La cal no debe mojarse en exceso pues se apagaría prematura y parcialmente. Después se cierne "por fino", porque se debe utilizar solamente la más delgada. Se mezcla con la arena un día antes de utilizarla. Los estabilizantes que se utilizan son la fibra vegetal, paja y estiércol o bosta animal. Uno de los estabilizantes más antiguos, ya utilizado hace cuatro mil años es el asfalto o betún. Este se solía agregar a la mezcla de arcilla en el ladrillo de adobe y raramente en el hormigón de tierra. Otros estabilizadores utilizados hasta nuestros días son cenizas, carbón y orín de animales. Los estabilizadores se usan también en los revocos, que son especialmente frágiles a las inclemencias del tiempo.

El problema de los revocos y acabados nunca se ha resuelto satisfactoriamente pues al ser de composición cuantitativa distinta a la del tapial, el diferente índice de la dilatación de los materiales provoca, con el tiempo, abofamientos que terminan separando el revoco del muro.

Junto a estos revoques de tierra y paja, o cal y arena es indispensable una adecuada cimentación para defender al muro de la humedad. Se suele emplear piedras sobre las que se apisona la tierra. El soporte pictórico mural de tapial reúne cualidades muy positivas por su gran homogeneidad, escasa retracción en el secado y ausencia de pudrimiento.”

Construcción mixta de fibras vegetales y barro

“La construcción mixta de fibras vegetales y barro es un soporte mural utilizado desde la prehistoria. Esta técnica constructiva parte de un entramado de cañas sobre el que se aplica, por ambas caras, una mezcla de barro reforzada con fibras naturales y estiércol. A veces se utilizan dos armazones y se usaba el barro como mortero. En general no resulta un buen soporte mural porque se contrae con el secado, presenta escaso aislamiento y se pudre con facilidad. Aunque excepcionalmente se han encontrado, bien conservado, restos de pintura mural sobre este soporte”.

El adobe

El adobe es el ladrillo sin cocer, deshidratado al sol. Para prestarle mayor consistencia se le suelen añadir estiércol y fibras vegetales o animales. Adobe se llama también, en general, a la tierra arcillosa que se moldea a mano y que, para su mejor protección, debe dotarse de un estabilizador y un impermeabilizante. Sólo es aconsejable en zonas de clima seco, ya que resulta menos homogéneo que la tierra apisonada. La composición del barro utilizado en el adobe depende de su enclave geográfico y las fibras de la época, o del tipo de cultura.

El adobe presenta muchas ventajas. La principal es su flexibilidad y facilidad de manejo. Estas cualidades lo convierten en un material idóneo para bóvedas, cúpulas, huecos y muros circulares. Las construcciones con este material tienen pronto acabado. Esto posibilita la aplicación rápida de los revoques que son absolutamente necesarios para evitar alteraciones del soporte. No obstante, hay que tener en cuenta que los muros de adobe son sumamente frágiles a la acción de los agentes atmosféricos, es un buen soporte mural siempre que no le afecte la humedad.

Las pinturas murales se aplican directamente sobre el muro de adobe o sobre una capa intermedia de otro material. Las preparaciones más primitivas consisten en lodo o mezclas de lodo y fibras u otros elementos estabilizantes. Posteriormente se imponen un segundo enlucido más fino y morteros más perfeccionados.

A veces se aplican capas sucesivas con barro de distintos colores, conseguidos a base de mezclas, para posteriormente decorar los muros esgrafiándolos de manera que aparezcan los colores de las capas inferiores del enfoscado, rayando sobre el enlucido. Esta preparación se completa con pinturas sobre el muro.”

El ladrillo

El ladrillo fue utilizado desde tiempos antiguos, en diversas culturas como Mesopotamia, Babilonia y Roma, en el Oriente Medio y el Norte de África. Por el contrario, en América no se empleó hasta 1580. A partir del siglo XVII su uso se extendió por el resto del mundo, gracias a la expansión de las potencias coloniales europeas.

A lo largo de la Historia, el muro de ladrillo ha recibido un mortero de protección, que tenía como finalidad primordial evitar su deterioro por las inclemencias del tiempo en las zonas más húmedas y secundariamente, posibilitar la decoración del muro con estucos.

Actualmente, cuando el muro de ladrillo va a llevar un acabado de pintura, se le aplica un enfoscado de mortero de cemento y arena o cemento, arena y cal. Esta primera capa de revestimiento tiene un acabado basto. Para conseguir un acabado fino se añade un enlucido. En la cara interior del muro se pueden hacer tendidos de yeso. No son recomendables en las zonas húmedas porque el yeso es higroscópico. En las construcciones de mejor calidad los enfoscados interiores son de cemento y arena. En algunos casos, la superficie se afina aplicando una delgada capa de yeso.

Algunos muralistas actuales que utilizan el muro de ladrillo como soporte pictórico, construye un segundo tabique de ladrillo que utiliza directamente como soporte. Es una técnica recomendada por Vitruvio para aislar la obra de humedades procedentes del exterior. La preparación de soportes de ladrillo varía dependiendo de la técnica mural a emplear.

El muro de ladrillo es un buen soporte mural siempre que sea de buena calidad, que no le hayan afectado los agentes deteriorantes y que se le apliquen las preparaciones adecuadas a cada una de las técnicas que se pretendan emplear sobre él. Todas las técnicas pictóricas tradicionales han funcionado perfectamente sobre este muro. También admite las técnicas sintéticas, aunque su duración a largo plazo no esté comprobada todavía, es

previsible que los posibles problemas no provendrán del soporte sino de los productos empleados en la pigmentación”.

La piedra elaborada

A pesar de que la piedra viva es un elemento natural, extraído de las canteras, por sus cualidades y características fue empleada por muchos años para edificaciones de tipo religioso, palaciegos y en algunos casos civiles. En lo que nos concierne del muralismo, el tipo de unión puede afectar a la conservación de un soporte pictórico mural, ya que el agua accede al interior del muro precisamente a través de sus juntas. Un modo de evitar la humedad consiste en revocar los muros a junta resaltada siguiendo el trazado de sus mampuestos o de sus ladrillos. En algunas etapas, las piedras se unían en seco prescindiendo de cualquier elemento de unión. En otras se trataban con lañas, grapas, espigas de madera, etc. Pero lo más normal es la unión: con pasta de cal; mortero de yeso; mortero de cal y arena; mortero de cemento y arena y mortero de cemento, cal y arena.

Las pinturas interiores se han conservado mejor y nos permiten estudiar las variadas preparaciones del muro soporte: yeso, cal y arena; arena, cal y mármol; arcilla y fibras, etc. Incluso se ha pintado directamente sobre la piedra sin una preparación previa, o sobre varias capas de mortero. Actualmente el soporte de piedra recibe preparaciones de cemento y arena, o cemento, arena y cal e incluso imprimaciones sintéticas. La piedra viva, es decir, la roca, ha demostrado ser un perfecto soporte para la pintura mural. La piedra idónea para un buen soporte mural debe reunir una serie de cualidades que le permitan resistir el paso del tiempo y le hagan resistente a los agentes deteriorantes. Además, debe ser susceptible de pulimento en caso necesario si bien a menudo es aconsejable dejarla en basto, es decir con su textura rugosa, de manera que pueda retener mejor las capas de mortero.

El cemento

El cemento se usa en la fabricación de mortero de unión para las juntas de los elementos constructivos (piedras naturales o artificiales, ladrillos, etc.), pero también constituye un elemento de construcción que, mezclado o combinado con otros materiales, se transforma en hormigón en masa o armado, fibrocemento, prefabricado y otras variedades. Independientemente de las características intrínsecas del muro (piedra, ladrillo, etc.), una

adecuada composición del mortero es vital para la conservación de los soportes murales. Hay que evitar que se filtren humedades, tan perjudiciales para la pintura.

Existen dos tipos de revocos de cemento que podemos encontrar sobre los distintos soportes: el revoque de cemento que podemos encontrar sobre los distintos soportes: el revoque de cemento apagado, también conocido por mortero bastardo: dos partes de cal apagada, una de cemento y tres de arena con agua suficiente para la mezcla. El revoque de cemento puro: una parte de cemento y tres de arena y agua. Estos revocos se distinguen a simple vista porque el mortero bastardo es más claro que el cemento puro libre de cal. Pueden utilizarse indistintamente en muros exteriores o interiores, siempre que estén libres de humedad y bien aplicados.

Sobre el mortero de cemento no se pueden realizar pinturas al fresco tradicional, ya que las sales del cemento destruyen la cal. No obstante, desde la aparición de los nuevos materiales, los pintores muralistas vienen experimentando con distintos tipos de morteros (cemento y arena, cemento y marmolina, etc.) De su experiencia se deduce que el mortero de cemento puede servir de soporte mural en ciertas técnicas pictóricas.

El hormigón

El hormigón es la mezcla del cemento con arena, agua y grava o cantos rodados. Es fácil de manejar y fraguar dentro de moldes y entre espacios donde se encuentren elementos de refuerzo, o encofrados.

El fibrocemento

El fibrocemento resulta de la mezcla de cemento y amianto. Se presenta en placas de diverso espesor. Las más delgadas resultan excesivamente frágiles a los golpes. Se puede emplear como soporte de pintura aunque es inviable para determinadas técnicas, sobre todo las que hagan uso de la cal. En cualquier caso se debe someter previamente al proceso de fluatización para eliminarle las sales provocadas por la humedad. Lo mismo cabe decir de los revocos de cemento y del hormigón. En el fraguado del hormigón parte del agua se fija químicamente, pero el resto emigra al exterior arrastrando las sales. Una vez fraguado, la humedad puede provocar también la aparición de sales. Estas provienen de su composición en yeso, magnesio y carbonato cálcico.

En cuanto a las pinturas, las que mejor se adaptan al cemento son las acrílicas, vinílicas, emulsiones, etc. El peligro de la aparición de sales es difícil de paliar. Por este motivo, es mejor desistir de aplicar la técnica del fresco tradicional directamente sobre el hormigón.

3.5. Planteamiento y preparación del soporte del mural transportable

3.5.1. Agentes deteriorantes a considerar

Es muy importante considerar los agentes deteriorantes en una obra mural, como la humedad, el salitre o salinidad, factores biológicos, contaminantes atmosféricos y humanos para utilizar las técnicas más apropiadas, así como el tratamiento del soporte, de este modo se conocerían las limitaciones de los materiales, se actuaría con precisión, tomando las precauciones necesarias para la conservación y protección de la pintura. Es de suma importancia la elección de un soporte que reúna las características y cualidades de nuestras necesidades, un buen soporte debe de durar como mínimo cincuenta años. Actualmente las nuevas vanguardias consideran el arte efímero como una propuesta que responde a las condiciones y necesidades de la sociedad actual, en este sentido en la pintura mural no es requisito actualmente su perdurabilidad. Los agentes deteriorantes pueden ser externos e internos, los externos son: el agua, las sales, contaminantes atmosféricos, factores climáticos y seísmo, la presencia humana y los factores biológicos, mientras que los internos serían: la piedra, el adobe, y el ladrillo. A continuación los describiré.

3.5.1.1. Agentes externos

“El agua es un compuesto de oxígeno e hidrógeno que reacciona con otros cuerpos dando lugar a hidratos. Estos producen a su vez compuestos que dañan o destruyen la pintura. Toda obra de arte necesita una temperatura y una humedad relativa adecuada para su perfecta conservación. Son las fluctuaciones de humedad las que dañan o destruyen la pintura. Toda obra de arte necesita una temperatura y una humedad relativa adecuada para su perfecta conservación. Son las fluctuaciones de humedad las que deterioran la obra de arte directamente o a través de su soporte.

Los materiales orgánicos alteran su tamaño al tomar o perder agua. Por lo tanto, el soporte mural aumenta o disminuye, lo que provoca distenciones y encogimientos en la película de pigmentos adherida a su superficie. En casos extremos esta acción puede llegar a desintegrar la obra. Un muro tolera entre un 3% y un 5% de agua, pero, en caso de humedades extremas, el porcentaje puede elevarse hasta el 20%. La relación entre los distintos tipos de soportes y entre diferentes porcentajes de humedad del muro y el enlucido o revoque es muy variable.

La condensación del agua sobre una superficie se produce cuando la humedad relativa del aire en contacto con la superficie alcanza el 100%. En términos generales cabe señalar que cuando más atacado de humedad está un muro, más rápida es la descomposición de sus materiales constituyentes, así como los del mortero y la pintura.

De este modo los murales pintados directamente a la superficie, sufren alteraciones y pueden desaparecer por completo, la humedad es un enemigo latente para el artista así como para los restauradores, existen actualmente aparatos medidores de humedad estos son: sicómetros, higrómetros y cartones, estos se encargan de determinar los niveles de humedad. Las humedades pueden producirse por capilaridad, por condensación o por infiltración.

La humedad por capilaridad, es una humedad ascendente que invade los muros antiguos a través de los conductos capilares de sus materiales. Es favorecida por fuerzas conjuntas, capilares y electro osmóticas, (ya que la fuerza de los capilares por sí sola no habría subir el agua más allá de un metro).

La altura que puede alcanzar la humedad depende fundamentalmente de su estructura capilar, pero también es favorecida por las propiedades físicas del muro, su porosidad y su emplazamiento. La humedad por capilaridad puede ascender hasta varios metros de altura. Estas humedades son relativamente fáciles de detectar ya que denuncian su presencia unas manchas oscuras que se forman sobre el suelo y el soporte mural.

La humedad por condensación. En general la condensación se produce por la diferencia de temperaturas entre el muro y la humedad ambiental. Al estudiar la humedad del muro se comprueba que a medida que profundizamos en él la humedad disminuye. Este tipo de humedad se manifiesta por una veladura blanca y fría que se forma sobre la superficie del

soporte y es absorbida por capilaridad. La zona de eflorescencias resulta claramente visible cuando el muro está en proceso de secado. Una de las características de la condensación es que el agua se desliza por la superficie del soporte produciendo un chorro que ocasiona canales de erosión a la altura del suelo.

Los soportes más dañados son los más expuestos a los elementos, especialmente si están situados en el exterior del edificio. Su fragilidad aumenta si contienen materiales que resulten ser buenos conductores térmicos (piedras calizas, mármoles, sílices, etc.) y por lo tanto tienen poca capacidad de aislamiento térmico. En estos casos, la temperatura superficial de la cara interior del muro es inferior a la temperatura de condensación o punto de rocío muro y por lo tanto tiende a condensar el vapor de agua del ambiente.

La condensación puede ser provocada también por la disminución del aislamiento del muro debido a humedades capilares. El agua reduce el aislamiento térmico del muro y disminuye su temperatura superficial.

La humedad por infiltración se produce a través de roturas producidas en zonas próximas al soporte. El foco deteriorante puede ser la exposición constante al agua de lluvia, un elemento absolutamente nocivo para los soportes murales, ya que destruye el revoco con su capa de pintura y posteriormente afecta al propio soporte.

Cabría entonces considerar el agua como un agente nocivo para la pintura mural cuando esta es directamente al muro o indirectamente, ya que las reacciones atmosféricas, específicamente la humedad inciden en cualquier construcción y los muros. Por lo tanto es importante la orientación del muro en donde se requiera pintar o colocar la obra mural, la lluvia, el viento o las heladas deterioran la pintura, otro aspecto a señalar son las filtraciones de agua, generados por daños o deterioro de las edificaciones, en este caso la acción del agua actuará directamente al muro. Los muros o paredes requieren respiración, si esta no se permite, se tenderá a que reaccione depositando sales y favoreciendo la formación de humedades por condensación. Finalmente debemos de considerar el agua, "ya que es un desencadenante de reacciones químicas cuyos compuestos salinos pueden degradar el muro soporte y deteriorar las pinturas".

Las sales son otro agente destructor de las pinturas murales, estas se transportan por el agua, cristalizándose sobre el soporte, si el muro está en constante contacto con hume-

dad, presentará salinidad, y por ende la desintegración progresiva de la pintura y el enlucido. La técnica del fresco utiliza la cal viva (OCa_2) la cual al mezclarse con el agua produce hidróxido cálcico, esta si reacciona con algún metal, desprenderá hidrógeno y formarán las sales, las sales están constituidas por iones con carga positiva como negativa. Las sales pueden ser ocasionadas por la condensación de la humedad en los muros, otro aspecto a considerar es la humedad interior del soporte del mural, que sobresale hacia la superficie de la pintura mural. No solo el agua puede contener sales, también en los ladrillos se pueden encontrar eflorescencias, es recomendable eliminarlas ya que producirán sustancias como: sulfato cálcico, sulfato de magnesio, sulfato de sodio, estas sustancias podrían afectar considerablemente la pintura.

Existen dos tipos de sales, las sales hidrosolubles y las insolubles, a continuación mencionare cada una de ellas:

“Las sales hidrosolubles de sulfato de sodio, magnesio, potasio y calcio, son las más peligrosas, ya que disuelven los materiales del soporte velando las superficies sobre las que se depositan.”

“Las eflorescencias de nitratos de sodio, potasio y calcio, cristalizan de distinto modo dependiendo de las naturalezas del elemento que las compone. Resultan menos peligrosas que las del grupo anterior”.

El cloruro sódico suele constituir un problema para los soportes murales cercanos al mar, pero también se puede contener en los materiales rocosos que componen el muro soporte de la pintura. Invade la superficie del muro en presencia de humedad.

Las sales insolubles. La eliminación del carbonato cálcico depositado sobre la superficie del soporte es muy complicada debido a su dureza. Antes de intentar eliminarlas debemos tener en cuenta, que la sílice puede provocar eflorescencias blancas similares al carbonato cálcico al ser arrastrada por el agua. De igual forma existen contaminantes atmosféricos, estos son elementos naturales que se encuentran en suspensión en la atmósfera: sales (cloruro sódico), arena y otros. Existen además contaminantes artificiales sobre todo en zonas industriales.

Los principales elementos que contaminan la atmósfera son: acroleína, amoníaco, acetona, bencenos, hidrocarburos del petróleo, acetato de vinilo, dicloroetano, ácido nítrico,

ácido sulfúrico, metanol, el manganeso y sus compuestos, el arsénico y sus compuestos, los óxidos de carbono, óxido de nitrógeno, polvo no tóxico, mercurio metálico, anhídrido sulfuroso, ácido sulfhídrico, hollín, el plomo y sus compuestos, aldehídos fórmicos y los compuestos del flúor, cloro, etanol, cicloexano y otros. La proporción de estos contaminantes artificiales en la atmósfera depende del tipo de industria que exista en la zona.

Los gases sulfurosos son muy contaminantes, ya que el SH_2 reacciona con todos los materiales excepto el oro, particularmente cuando los soportes se hallan a la intemperie. El anhídrido sulfuroso procedente de las calderas de calefacción, de la combustión del carbón o gasoil industrial, reacciona con la humedad de la atmósfera provocando la corrosión constante de los materiales. Los anhídridos sulfurosos se oxidan y se convierten en ácido sulfúrico al reaccionar con la humedad ambiente.

Todos los componentes citados atacan los soportes murales de una forma u otra. Son agentes degradantes de la pintura o del soporte. Las piedras, particularmente las calizas (mármoles, areniscas, revoques de cal, etc.). Reaccionan con el dióxido de carbono. El hollín se deposita sobre la superficie de los soportes y sus partículas nocivas disueltas por la humedad, termina siendo absorbidas por el muro.

La presencia humana es también un elemento contaminante. El aporte de bióxido de carbono (CO_2) y humedad que desprende su respiración disuelve los soportes de caliza de las cuevas naturales y subterráneas excavadas en la roca. El CO_2 se convierte en ácido carbónico al disolverse en el agua. Este ácido reacciona con el enlucido le hace perder parte de su cohesión.

Otros agentes de origen humano son: los defectos de construcción del soporte, las vibraciones de las obras en construcción; el tránsito rodado; las calefacciones, con sus bruscas variaciones de temperatura y humedad e incluso los tratamientos inadecuados de consolidación y restauración.

Cabe considerar los rayados y grafismos realizados por visitantes; las obras posteriores realizadas sobre los soportes murales y el fuego. Los incendios constituyen un poderoso agente deteriorante cuando el soporte está próximo a la fuente de calor.

Puede darse el caso de que el fuego no afecte directamente al soporte pero al secarlo excesivamente cause profundas alteraciones en la pintura y su preparación.

Finalmente los factores climáticos, seísmos y factores biológicos inciden directamente en los soportes murales, los murales realizados en exteriores sufren de las inclemencias del tiempo, el viento, el sol y la lluvia son los principales agentes que dañan profundamente las superficies y las pinturas.” Los vientos dominantes son especialmente nocivos cuando transportan polvo, arena y humedad contra un soporte mural exterior. En el soporte mural de piedra próximo al mar y sometido al viento marino dominante cargado de cloruro sódico puede desencadenar una alveolización, proceso en virtud del cual las partículas de sal cristalizada en los poros de la piedra y la hacen saltar en minúsculas escamas. Este fenómeno afecta especialmente a las areniscas, pero también se produce en las calizas.

Otro efecto contraproducente del viento es el secado prematuro del soporte, con la consiguiente cristalización de sus sales. En este caso influye mucho su orientación hacia los vientos dominantes. Los ciclos estacionales, que comportan alternativamente heladas y deshielo, afectan no sólo a las pinturas emplazadas en oquedades y abrigos, sino también a las de los muros exteriores. Igualmente la alternativa sombra-sol y día-noche entraña bruscas oscilaciones térmicas que provocan variaciones dimensionales. Si el soporte y la pintura no tienen el mismo coeficiente de dilatación térmica (K.C.) el más débil de ellos tiende a fisurarse. Los seísmos pueden destruir total o parcialmente un soporte pictórico mural.

Los factores biológicos como las deyecciones animales pueden afectar también a los soportes murales situados en abrigos u oquedades, tumbas subterráneas y cuevas o edificios frecuentados por pájaros, palomas y murciélagos. El estiércol de palomas se ha mostrado particularmente corrosivo al destruir la estructura mineral de la roca.

A estos factores naturales cabe añadir el variado catálogo de arbustos y plantas que arraigan parasitariamente en los intercisos de las piedras y otros elementos del muro, trastornando gravemente el soporte.

3.5.1.2 Agentes internos

Entre los agentes internos que inciden en la conservación del soporte debemos considerar los propios elementos que lo componen. La piedra, el adobe o el ladrillo, pueden contener sales hidrosolubles que afecten química y mineralmente al muro.

Los agentes deteriorantes inciden sobre cada una de las propiedades físicas del soporte, (porosidad, succión capilar, absorción, permeabilidad y heladicidad).

Es importante conocer la situación de los niveles freáticos próximos al soporte, es decir a que profundidad discurre el agua. En caso de proximidad de una corriente subterránea, el soporte mural absorbe la humedad por capilaridad y puede mantenerse constantemente empapado. En este caso la zona húmeda del muro se ennegrece debido al polvo adherido a ella”.

3.6. Selección del soporte, montaje y entelado

3.6.1. Tipos de soportes

Los soportes adecuados para realizar una pintura mural, son aquellos que:

1. Mantienen la textura de la pintura.
2. Conservan la pintura sin deformarla.
3. Protegen la pintura de posibles traslados
4. Presentan un coeficiente de dilatación térmica mínimo.
5. Ser insensible a la humedad. Es aconsejable que sea impermeable.
6. Ser inmune a los microorganismos.
7. Resistir el envejecimiento provocado por los rayos ultravioleta
8. Ser reversible, para que en caso de necesidad pueda sustituirse por otro soporte.
9. Ser ligero, con vistas al transporte de la pintura.
10. No debe sobrepasar en grosor al enlucido de la pintura, de modo que no se perciba ninguna diferencia si ésta es reinstalada en su lugar de origen.

Una buena elección de un soporte es considerar los puntos antes mencionados y las necesidades particulares de cada realizador, se deben tomar en cuenta las ventajas e inconvenientes de los soportes, el aspecto práctico es muy importante y el presupuestal, también considerar su optima realización, la técnica empleada y su sentido estético, así

como su durabilidad y estabilidad. La durabilidad como lo mencione anteriormente varia, considerando la propuesta y el concepto planteado por el artista.

En cuanto a los tipos de soportes, se pueden mencionar dos soportes tradicionales el primero es el chasis de acero con trama metálica sobre la que se aplica un mortero de cal similar al de la pintura. Este tipo de soporte es adecuado para los arranques con mortero. Los utilizados en los años cincuenta aún conservan sus pinturas en perfecto estado.

“El segundo es el soporte de tela, este es adecuado para pinturas de grandes dimensiones, pero envejece y altera la apariencia de la pintura, que parece realizada al temple. La operación consta de las siguientes etapas:

1. Limpieza de la parte posterior del mortero;
2. Fijación del mortero con resina tipo Paraloid B72 muy diluida, que, además, impermeabiliza el mortero original para que la solución acuosa del nuevo mortero no se afecte a la capa pictórica;
3. Encolado de los tejidos (las gasas de algodón que ya conocemos y una arpillera). Para encolar se puede emplear caseato de cal, Paraloid B72 o acetato de polivinilo.
4. Montaje en un soporte de madera, metal sintético, o simplemente tensado en un bastidor.

Es importante mencionar otras opciones de soportes como:

- El chasis metálico de hierro o aluminio sobre placa de masonita se ha usado para las pinturas de superficies planas levantadas al stacco o alstrappo y que presenten una capa de mortero muy fina.
- La placa de fibra de vidrio y resina resulta el más adecuado cuando las pinturas presentan irregularidades o cobertura en el soporte original. Es más ligero que el anterior.
- El soporte de nido de abeja está indicado en superficies curvas. Resulta muy ligero. Una variante aún más ligera y resistente que tiene actualmente una gran

aceptación está formado por un alma de aluminio recubierta de resina y fibra de vidrio.

- La resina expandida rígida (Cloruro de Polivinilo) hace innecesaria la capa intermedia entre la tela y el soporte nuevo ya que el propio soporte cumple esta función. Es idóneo para pinturas planas o curvas que no presenten irregularidades. Calentándolo previamente se puede adaptar a formas diversas
- El soporte de policarbonado, ligero y estable, es aconsejable para pinturas planas levantadas con capas de mortero muy finas.

3.6.2 Preparación del soporte modular transportable

La solución que se planteo en el soporte considerando la humedad y el salitre, lo más recomendable era un soporte indirecto al muro que fuera transportable y de fácil manejo. Considerando que la colocación del mural es en interior, no existiría una afectación directa de la lluvia, humos industriales, vapores o gases, cabe señalar que Ciudad del Carmen es una ciudad industrial.

Cabe señalar que los soportes móviles o transportables, actualmente se utilizan por diversos artistas visuales o muralistas por su practicidad, se pintan en los talleres y luego se ensamblan en el espacio donde se colocaran,” algunos soportes murales modernos móviles. Cabe diferenciar los que fueron originalmente fijos y se han trasplantado a soporte móvil, y los soportes móviles propiamente dichos pero abordados con la técnica muralística, aunque no se realicen directamente sobre el muro. Son pinturas trabajadas en lienzo o madera y luego aplicadas sobre el paramento”.

A continuación planteo el desarrollo de la realización del soporte, así como los materiales utilizados en su construcción.

El soporte a elegir sería de madera de caobilla (*swictenia humilis*) semidura de color rosa vetado café, de 1.00 cm x 2.44 cm, la zona del sureste es rica en variedad de maderas tropicales, la decisión de la elección de la madera tiene que ver con su durabilidad y resistencia a insectos xilófagos, hongos y la pudrición así como otras causas como el fuego y agentes químicos, todas las maderas no están exentas de estas causas para su destrucción prematura o ha largo tiempo. El cuidado para su preservación es el lavado interno de

la madera, eliminar la savia, debiéndose realizar inmediatamente después del Apeo, porque la savia está fluida. Es muy importante el secado de la madera al exterior y directa al sol por algunos días, existen recubrimientos superficiales como: silicato sódico, fosfato amónico o una lechada de cal.

Para la conservación de los tablones de caobilla se utilizo un químico utilizado por los carpinteros su nombre coloquial es “veneno” los carpinteros cuando aplican el veneno, a este proceso lo llaman “curado de la madera”, este químico está constituido por pentaclorofenol 5.20%, repelentes 2.55%, solventes aromáticos 3.00%, y hidrocarburos 89.25% este producto su nombre comercial es “ vida madera” y es distribuido por “Maderas Bermúdez S.A de C.V.” se puede aplicar con una brocha o estopa en un lugar bien ventilado y con precauciones de seguridad ya que es altamente toxico, se deja que seque bien a la intemperie, su secado dura una semana aproximadamente, la reacción química de los componentes tarda más tiempo, dependiendo de los agentes externos a los cuales se exponga, el “ veneno” es adecuado para evitar el ataque de termitas y otros insectos xilófagos, destruye la polilla y mohos. Existen nuevos químicos industriales para eliminar y proteger la madera, estos se pueden encontrar en tiendas de autoservicio o departamentales, su presentación es generalmente en spray. Una vez aplicado el “veneno” a los 16 tablones de caobilla por ambas caras, el siguiente paso es reforzarlos con bastidores de triplay, para evitar que se pandeen, proporcionándole rigidez y firmeza a cada panel, facilitando el entelado y su movilidad, el bastidor también sirve para su colocación, el bastidor se atornillara a unos soportes que se empotraran al muro. Una gran ventaja de los bastidores realizados individualmente es la movilidad que tienen, ya que frecuentemente existen cambios en los talleres en donde se pinta (Imagen 20).



Imagen 20.

Por otro lado en el entelado se utilizo loneta gruesa, en la cual se aplico la resina sintética de Movilit para el cerrado de los hilos y la adherencia al soporte (tablones de madera) en sustitución de la cola de conejo, cabe señalar que el entelado se realizo engrapando con cierta equidistancia cada grapa aproximadamente tres centímetros y por la parte de atrás para conservar la estética del bastidor, así quedando libres los costados de grapas o bolsas generadas por el entelado, para el entelado se requiere siempre un ayudante para facilitararlo, este proceso de entelar es muy usual, es rápido y práctico, tiene muchas ventajas, una de ellas es que es reversible, es en el caso que se dañe el bastidor, o sea necesario sustituirse por algún motivo, así el soporte dañado se puede cambiar por otro soporte. Para la imprimación se utilizo, pintura vinil acrílica de la marca comex 0300, se le aplicaron tres capas, la primera horizontal en un solo sentido, la segunda en sentido opuesto y la tercera de igual forma que la primera, una vez concluida la aplicación de la imprimatura, el siguiente paso es unir las todas para ver que coincidan correctamente. Es conveniente elegir las que empalmen correctamente, ya que algunas tienden en sus costados a pandearse un poco.

A continuación plantearé los soportes modulares transportables utilizados por algunos pintores muralistas reconocidos, estos bastidores o soportes son de tres tipos el primero es un soporte rígido con chasis o bastidor de madera con un entramado metálico que sostiene una capa de enlucido, el segundo es un soporte en chasis metálico y lamina en una capa de enlucido y el tercero es el bastidor metálico sobre placa de masonita.

Diego Rivera utilizó el procedimiento indirecto al muro, respetando la técnica al fresco, en tableros o bastidores transportables, citare algunos de estos murales, utilizó tableros transportables para el museo de arte moderno en Nueva York. 30.70 m², otra obra de Rivera es Retrato de Norteamérica 1933 fresco transportable utilizó 21 tableros transportables en la técnica al fresco, estos tableros fueron donados a otro sindicato. Trece de ellos fueron destruidos en un incendio y los demás fueron obsequiados al Comité Internacional de Rescate y posteriormente vendidos, otro mural es “El hombre, controlador del universo o El hombre en el cruce de caminos” 1934 mide 55.58 m² se encuentra en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Fresco sobre bastidor metálico transportable.

Otros frescos sobre bastidores transportables 1936, 24.76 m² Museo del Palacio de Bellas Artes. “Carnaval de la vida mexicana” cuatro paneles la dictadura, 1936 Danza de los Huichilobos 1936, México folclórico y turístico, 1936 y Agustín Lorenzo, 1936. Otro mural es “Unidad panamericana o Unión de la expresión artística del norte y del sur en este continente” 1940 fresco sobre bastidores transportables 175.40 m² Vestíbulo del Auditorio Diego Rivera del City College de San Francisco, California, Estados Unidos. Cabe mencionar a otros pintores muralistas que utilizaron esta procedimiento de bastidores transportables, utilizando variadas técnicas, fueron: Jorge González Camarena, Francisco Eppens, Raúl Anguiano, Luis Nishizawa y Arnold Belkin entre otros.

3.7 Características del muro: ubicación, medidas y descripción del espacio

Es importante considerar el espacio en el cual el mural va a ser colocado, indudablemente se debe estar seguro, cual es el espacio más apropiado para su colocación, en el caso de un mural transportable. Las edificaciones actuales por lo general tratándose de interiores como de exteriores, están construidas con ladrillos o concreto, estos están aplanados de cal, ladrillo macizo o concreto, se impermeabilizan y al final se pintan.

Las condiciones atmosféricas no deben de minimizarse, sino todo lo contrario, tomar las precauciones adecuadas para que la obra no sufra ningún deterioro, el aire limpio y una buena temperatura son las condiciones óptimas para una buena preservación, sin embargo los agentes que deterioran son el hollín, humo y vapores químicos, así como el aire con polvo. El carbón en la atmósfera en grandes cantidades puede también afectar la

obra. Cabe señalar que en Ciudad del Carmen, el clima es caluroso y la atmosfera salitrosa y húmeda por ser una isla. Ahora bien, si las condiciones no son favorables, no es ningún impedimento para que el artista coloque su mural en el espacio idóneo ni tampoco es necesario realizar un estudio exhaustivo, ni un análisis químico de las partículas de polvo que existen en la atmosfera. Ahora mencionare los posibles espacios que se propusieron para su colocación, algunos de ellos tenían fuertes inconvenientes y limitantes de acceso, quisiera señalar que cuando se trabajaron los primeros bocetos se tenía pensado ya el lugar del mural, de hecho se planearon pensando en el Centro Cultural Universitario. Sin embargo el comité a cargo del proceso de elaboración del mural, sugirió ver otros espacios con la finalidad en ese momento de tomar la mejor decisión, los espacios visitados fueron:

1. El Centro Cultural Universitario. Medidas del muro interior, ubicado en el acceso principal superior. 11.18 x 5 m.
2. La biblioteca del campus principal. Dos espacios posibles, muro interior principal de acceso, parte superior. 8.35 x 6.50 ms. Segundo espacio, muro interior lateral de acceso, ubicado en la escalera principal. Medidas; 5.35 x 3.00 ms.
3. Campus II. Escuela preparatoria. Salón de usos múltiples y biblioteca, muro interior de acceso a la biblioteca planta baja, medidas; 5.92 x 2.45 ms. Muro interior, superior del salón de usos múltiples, medidas; 8.40 x 6.00 ms. Muro del vestíbulo de la biblioteca, medidas; 6.00 x 2.58 ms. Muro del pasillo del vestíbulo de la biblioteca, medidas; 6.00 x 2.58 ms. Muro de descanso de la escalera, medidas; 5.65 x 2.75 m.
4. Campus III. Muro exterior friso principal del edificio de ingeniería, medidas; 8.15 x 2.65 ms.
5. Rectoría. Muro interior principal de acceso, medidas; 7.50 x 2.80 m.

De esta forma se visitaron cinco posibles espacios para su colocación, cada uno de los espacios tenía inconvenientes por mencionar algunos, el acceso es restringido a todo el público en rectoría, la escuela preparatoria, el campus III y la biblioteca, en estos espacios solo transitan estudiantes, profesores y administrativos, se pretende que el mural como arte público, pueda ser observado por cualquier tipo de gente y no esté restringido

el lugar, el Centro Cultural Universitario en cambio es un lugar que por ubicación en el centro, es de fácil acceso a la población, tiene eventos periódicamente de teatro, danza, música, exposiciones, presentaciones de libros y cine club, también se imparten cursos y talleres. Confluye gente de todo tipo de género, clase social, edad, religión y ocupación, es el lugar idóneo por su tamaño y las características del espacio, ya que las medidas del mural son 4.88 x 9.76 ms. Como he mencionado anteriormente el proyecto del mural se planeo desde el inicio pensando en el Centro Cultural Universitario, pero se requerían realizar gestiones ante el H. Consejo Universitario para su aprobación, las cuales fueron favorables. De este modo el espacio asignado y autorizado para su colocación es el Centro Cultural Universitario en el acceso principal en la parte superior (Imagen 21, 22).

El Centro se inauguró en 1967 como Auditorio municipal “Miguel Zepeda García”. Ubicado en el centro de Ciudad del Carmen. Desde su apertura se presentaron en el recinto obras de teatro de diversas compañías regionales y nacionales, al igual que se realizaron espectáculos y eventos públicos en general. Como Centro Cultural Universitario, lo inauguro el gobernador del estado José Antonio González Curi, el 13 de junio de 2000. Era rector de la Unacar el Ing. Eduardo del Carmen Reyes Sánchez, que además de tomar la iniciativa en la creación de dicho centro, puso mucho empeño en la consecución de lo proyectado. En la obra se invirtieron 11 millones 876 mil 048.77 pesos. Consta de un auditorio con 760 butacas, habilitado con mecánica teatral, aire acondicionado, tratamiento necesario de acústica, camerinos y una cabina de control. Cuenta con un vestíbulo sala de exposiciones, una cafetería y un lobby. En este último está ubicada la administración. En la planta baja hay salas para la proyección de videos educativos, una de ellas facultada como cine club”.



Imagen 21.

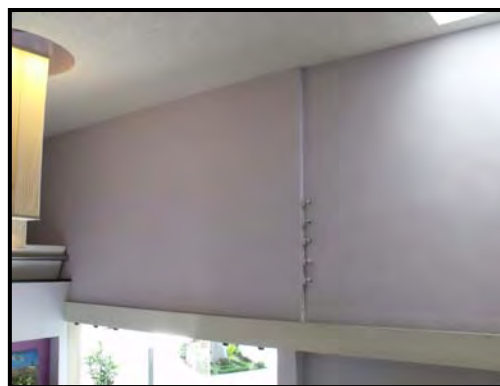


Imagen 22.

En el caso en concreto del espacio destinado a su colocación, las características son de un muro alargado, amplio y liso, conformado por columnas y trabes, la terminación con el muro lateral es cóncava, realizado con ladrillo pesado y macizo con revoque de cemento y arena, impermeabilizado y pintado uniformemente, no sufre de daños o deterioro en la pintura ni en su estructura. Sus medidas son aproximadamente 11 m. De largo por 5 ms. de alto, el cual tiene la función de friso, contiene una jardinera hacia lo largo y un desnivel vertical con iluminación, así como un traga luz en el techo del lado derecho, en el espacio exterior sustenta una tipografía de acero inoxidable haciendo referencia al lugar, en la parte inferior inmediata se encuentra el acceso principal cuyas puertas son de cristal, contiguamente esta la escalera al segundo nivel, este da acceso al auditorio principal y una galería.

Es importante señalar que el acceso principal tiene una estancia la cual en conjunto con las escaleras está libre de loza, quedando el muro libre, con espacio suficiente al frente, pudiéndose apreciar de manera frontal desde el segundo nivel, el cual tiene un barandal de 10 ms. aproximadamente, que colinda con una columna de carga. Una vez expuesto lo anterior hare mención de la importancia de gestionar un espacio para ser intervenido con una obra mural, las edificaciones institucionales son patrimonio arquitectónico urbanístico, las cuales no pueden ser alteradas o modificadas, menos intervenidas visualmente o de cualquier índole, las edificaciones deben conservarse sobrias y limpias arquitectónicamente hablando, así se trate de una obra artística de embellecimiento, es difícil concientizar al sistema burocrático para su aprobación, el seguimiento es paso por paso, desgastante y con lentitud, tiene que ser aprobado en este caso por el H. Consejo Universitario y las autoridades vigentes en los cargos de extensión universitaria y difusión cultural.

En casos específicos se apropián de los espacios a su cargo, considerándolos suyos y no de la comunidad universitaria y la población en general, nos ha demostrado la historia del arte que infinidad de murales se han destruido y quedado como proyectos por no acatar los gustos y la estética personal de los grupos de poder en ese momento. Para finalizar cabria mencionar que no existirían muchos murales si se generalizara esta postura, afortunadamente la constancia, e insistencia de algunos creadores visuales que todavía

creemos en un arte público destinado para la comunidad, existen algunos murales en sitios públicos.

3.8 Etapa de bocetaje

El primer boceto realizado durante la etapa de bocetaje preliminar (Imagen 23), es alusivo a las manifestaciones artísticas, considerando el espacio para su colocación, el Centro Cultural Universitario, es un lugar destinado ex profeso para actividades culturales y artísticas, este centro cultural cuenta con un auditorio, además de una sala para películas y usos múltiples, así como una sala de exposiciones.

La composición del primer boceto es simétrica, su lectura parte del centro, con un escenario teatral, en el cual se integra en yuxtaposición un torso masculino con los brazos abiertos, en la parte inferior se representa a un grupo de músicos, estos aluden a la charanga lagunera, música típica de la región, del lado derecho se representan las artes de la escena, como el teatro y el arte clown (Imagen 24). La escena está construida con rostros en diferentes planos, algunos de gran dimensión, estos rostros gesticulan y expresan emociones, pueden ser mimos o payasos del arte clown, contiguamente en la parte inferior cuerpos en diversas posiciones expresan la danza, del lado izquierdo superior una escena representa la cultura prehispánica enfocada al arte, en la parte inferior de manera geométrica, formas y líneas interactúan para representar la música, en un sentido abstracto. Esta primera idea se trabajó posteriormente en bocetos individuales, planteando cada escena del arte.



Imagen 23.

Paralelamente al primero se trabajaron dos bocetos más. Uno (Imagen 25) presenta una temática basada en la labor educativa de la universidad por medio de imágenes que narran diversas disciplinas científicas, se acompañan del escudo de la universidad, así como edificaciones emblemáticas como el Liceo Carmelita y el centro de cómputo y tecnología. Sobresalen investigadores y estudiantes, una mujer frente a su computadora, uno en primer plano investiga en un microscopio, del lado derecho se representa un grupo de alumnos y un docente, que imparte una cátedra. En este boceto la intención era resaltar la educación e investigación universitaria de manera positiva, se articulan elementos de la ciencia y la tecnología resaltando la ingeniería y la robótica, se plantea la relación del hombre y la ciencia, así como el micro y macrocosmos. Con la finalidad de avanzar y construir una educación de excelencia y por ende un mundo mejor.

El tercer boceto (Imagen 26) plantea una temática que nos remite al mundo prehispánico, específicamente de los mayas-chontales, en la parte izquierda del boceto se describe el juego de pelota maya, en la sección inferior se representa a Pakal con sus atavíos de jerarca maya, se observan fusionados compositivamente varios símbolos prehispánicos, en la parte central un rostro de frente, uno de perfil y un tercero en posición de tres cuartos significan las culturas que se manifestaron en la región, la azteca y la maya, fusionadas estas crean la maya chontal, en la parte superior e inferior se ramifica el mangle, dos mazorcas de maíz colocadas simétricamente remiten a la creación del hombre, a la derecha aparece la diversidad de la flora y fauna de la región como aves y peces, fusionadas dos iguanas se integran a la composición, la cual está estructurada a través de líneas diagonales y verticales regulares, esta composición está basada en la sección áurea. Si bien, los trazos compositivos son planteados como parte de la obra.

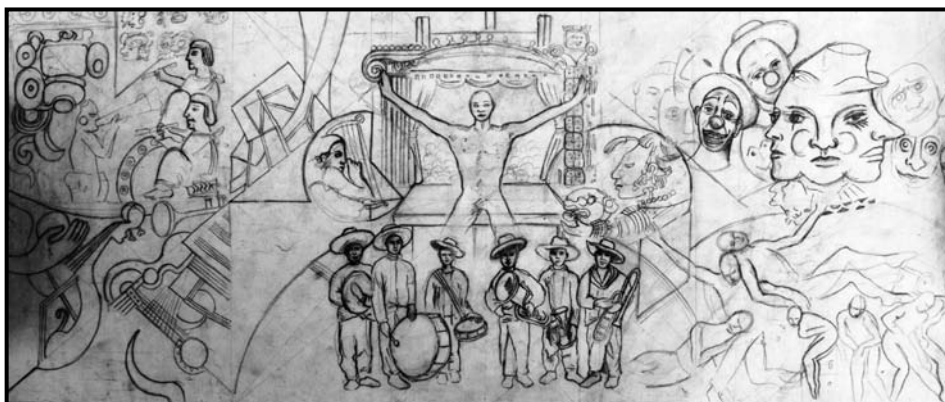


Imagen 24.



Imagen 25.



Imagen 26.

Una vez expuestos los tres bocetos iniciales, las temáticas de las “manifestaciones artísticas”, “la educación, ciencia y tecnología universitaria”, así como el concepto “prehispánico”, como temas principales de la obra mural, se replantearían, considerando una nueva propuesta más completa en relación a la identidad y forma de vida de Ciudad del Carmen, el centro urbano es el lugar indicado para una propuesta que represente su identidad, el centro es un lugar que se caracteriza por tener muchos matices, es un espacio conflictivo e insalubre donde transitan todo tipo de clases sociales y diversidades de género, en donde el comercio, los oficios populares y la colectividad se apropian de sus espacios. Es evidente que estas condiciones repercuten en el Centro Cultural Universitario, el cual se apropia de las necesidades de una sociedad ávida y rica en cultura.

De esta forma consideraría esta estructura arquitectónica cultural, como un espacio en donde convergen y transitan diversas formas culturales y de pensamiento de inmigrantes

y grupos locales, bajo esta premisa se descalifica la idea original de plantear el arte como temática principal, así como la educación, la ciencia y tecnología universitaria y la temática prehispánica, si bien además son temas trillados en múltiples murales, a pesar de la función del Centro Cultural Universitario que es promover la cultura en todas sus manifestaciones, En este contexto es importante considerar una idea basada en un enfoque sociocultural y socio histórico, que represente su identidad mediante la reproducción de símbolos que den cuenta de su memoria histórica y sus condiciones socioeconómicas, demográficas y culturales, así como la multiculturalidad e identidad, expresada en una obra mural que se manifieste en un imaginario colectivo.

En una segunda etapa de bocetaje, se crearon 4 bocetos más con el concepto ya definido, los cuales fueron sufriendo ligeras modificaciones en comparación con los bocetos iniciales. En el siguiente boceto creado (Imagen 27), se colocó a la virgen del lado izquierdo superior y al centro dos mazorcas de maíz basadas en la creación del hombre maya.

En el boceto subsecuente (Imagen 28), fue retiro de la imagen de las mazorcas, la virgen del lado izquierdo, el mangle superior central sobre el rostro maya, siendo incorporado a la composición el carnaval, la ciencia y la arquitectura en la parte izquierda superior del boceto. En la búsqueda por plasmar la identidad, se elaboraron los últimos dos bocetos (Imagen 29, Imagen 30), siendo estos los que a mi juicio plantean con mayor cercanía la temática conceptual de la identidad de Ciudad del Carmen con un enfoque en donde intervienen los valores culturales, que están conformados por edificaciones emblemáticas y arquitectura habitacional, espacios ceremoniales prehispánicos, espacios públicos como plazas y parques de hoy, el discurso visual nos remite en este sentido a los bienes tangibles como intangibles como sus costumbres y tradiciones, como el paseo de la virgen del Carmen y el Carnaval.

Así, la identidad se conjuga con el lugar, una ciudad portuaria donde convergen diversas raíces que comparten un espacio común, el concepto visual pretende construir los valores simbólicos y sus significados del pasado como del presente en un entorno ecológicamente frágil, el coexistir una multiplicidad de identidades con sus tensiones, conflictos, modos productivos y diferencias de clase.



Imagen 27.



Imagen 28.

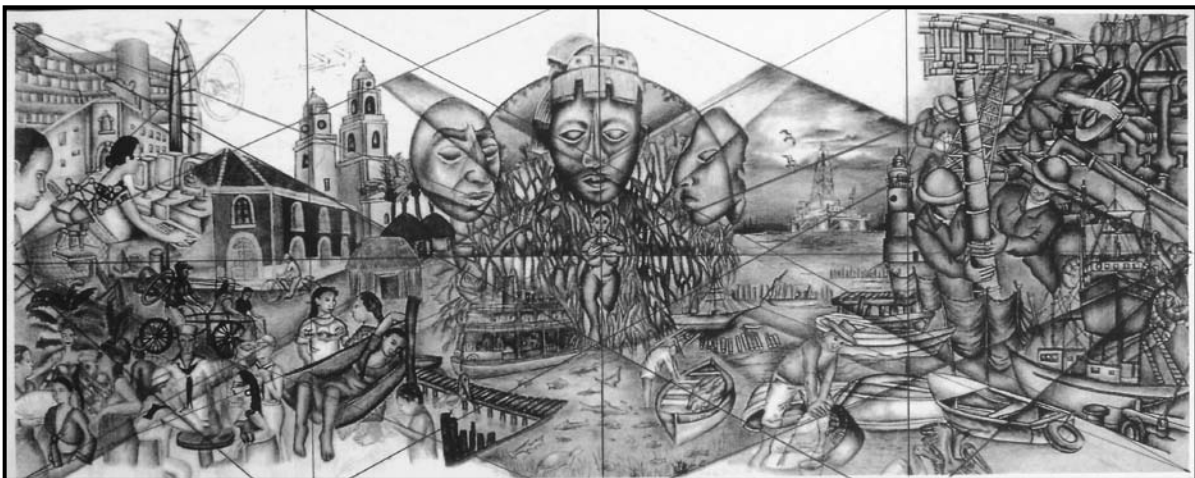


Imagen 29.



Imagen 30.

De esta manera, se construye una red compositiva de líneas diagonales, verticales y horizontales básicas, se representa al centro una circunferencia que domina la composición de la cual emana el mangle, yuxtapuestos se representan tres rostros, remitiendo a la fusión de mayas con aztecas, esta mezcla crea el maya chontal que es la cultura prehispánica representativa de la zona, en esta misma sección central se destaca una figura femenina escorzada con los brazos hacia el frente sosteniendo una perla, en la parte inferior del boceto remite al mar y a la diversidad de peces de la región, dos embarcaciones se representan un vapor y un pescador rivereño con su embarcación.

A la derecha del boceto del mural se representa la actividad petrolera y el auge camaronero ya extinto, unos barriles en la parte superior y un puente, una plataforma en perspectiva, un faro y diversas embarcaciones, una figura en primer plano se encuentra en una actividad pesquera. Del lado izquierdo se representan los edificios emblemáticos, la parroquia del Carmen, el liceo Carmelita, el centro de computo y tecnología y una escultura contemporánea del faro, una edificación del barrio del Guanab, palmeras, una bicicleta, un triciclo y en primer plano el carnaval, un bar con tres marinos y dos mujeres una bailando y la otra conversando con un marino, contiguamente del lado derecho una mujer joven descansa en una hamaca y dos atrás charlan, en primer plano un niño camina, se incorpora a este una escena del boceto de "ciencia y tecnología en la universidad"

La mujer manipulando una computadora y un investigador observa en un microscopio. En el caso particular de este boceto las redes compositivas son muy notorias, ya que estas se integran como parte cromática propiciando un sentido más plástico y armónico. En este sentido esta propuesta es más detallada, planteando una gama cromática que armoniza con tonos cálidos y fríos.

En el siguiente boceto (Imagen 31) conserva la misma estructura compositiva y los mismos elementos simbólicos, así como las figuras humanas, edificaciones, medios de transporte populares, diversidad de especies marinas y modos productivos como las maderas preciosas, el palo de tinte, el camarón y la industria petrolera, las variaciones son mínimas, los tres rostros al centro cambian, en este boceto se representa del lado izquierdo y el derecho la cultura maya, al centro una máscara del jerarca Pakal, está elaborada en jadeíta, en la parte superior izquierda se representa el escudo universitario contiguamente hacia la derecha se representa la zona de akalán un lugar de suma importancia de intercambio comercial entre las diversas culturas prehispánicas, del lado derecho se anexo la época de los piratas, un filibustero ,la caña de timón, un pirata y dos navíos piratas.



Imagen 31.

Cabe señalar que este boceto se presentó en el año del 2007 ante el H. Consejo Universitario de la Unacar, para su aprobación se levantó un acta con votación de mayoría, aunque existieron votos a favor, también existieron en contra, finalmente la aprobación se consumió, con un presupuesto destinado para su realización y se conformó un comité para su seguimiento conformado por dos docentes y un secretario general, dicho comité cuestionó el boceto sugiriendo modificaciones.

3.8.1 Estructura compositiva

A este respecto, cuando se planea realizar una pintura mural, o cualquier obra plástica o pictórica, nos enfrentaremos a “como componer refiriéndonos a ajustar, conciliar y equilibrar las partes de la obra, con el total de la misma de una forma armónica con las diferentes partes relacionándolas proporcionalmente entre sí”.

De este modo nos enfrentamos a estas interrogantes ¿Cómo equilibrar los pesos y contrapesos visuales? ¿Cómo distribuir los elementos visuales con un sentido lógico y artístico? ¿Cómo organizar las relaciones armónicas? Resueltas estas interrogantes podemos haber logrado una obra organizada, con coherencia, con un orden, con lógica. Citare a Santos Balmori en su definición de composición “En las artes plásticas llámese “componer” a la acción que permite disponer armoniosamente, conciliar entre sí y equilibrar las diversas partes de una obra” y continua afirmando que “En una buena obra plástica “no hay motivo y fondo” como valores independientes: todo debe formar un total ligado, inseparable, homogéneo y unido”.

Esta planeación digamos que nos brinda cierta seguridad de que vamos en buen camino, pero en el arte, el acto creativo es inesperado, este puede generar nuevas propuestas compositivas. Como plantea S. Balmori es necesario realizar una serie de trazados que nos guíen hacia conformar una unidad, remito a S. Balmori cuando afirma que “esos trazos o esquemas previos es muy conveniente que sean geométricos, tendiendo a situar en sentido direccional a las masas antes que definir sus perfiles.

Por esto es muy útil acostumbrarse a concebir “toda línea como una gráfica de un sentido direccional” antes que como “perfil” o límite de una masa. Para crear una composición es preciso basarse en las dimensiones del área, volumen o espacio en que vamos a realizarla, pues estas dimensiones van a regir, en cierta forma, el ritmo de subdivisiones a realizar para lograr la justa ubicación de las partes que van a constituir la obra. Van por consiguiente a ligar entre sí a esas partes haciéndolas interdependientes y generadoras unas de otras.

Van a proporcionar armónicamente el tamaño de las partes así como la “medida” de los “vacíos” aparentes que la separan.” de este modo los trazados de líneas horizontales como verticales así como diagonales, estas se subdividen en el espacio sucesivamente, conformando retículas. Igualmente se conforman por módulos, el módulo es un elemento que se repite uniformemente hasta conformar una red, estas se clasifican en regulares, semiregulares e irregulares, las redes regulares se pueden conformar por cuadrados, triángulos y hexágonos, además de cumplir ciertas condiciones como: sus polígonos deben ser regulares, todos sus lados deben de medir lo mismo, todos los vértices debe de ser iguales, todos los polígonos deben ser iguales.

Tal metodología es básica para motivos o diseños que se repetirán uniformemente, así como para tener una base como referente para distribuir elementos visuales. Por otra parte hablar de composición nos remite inmediatamente al empleo de la Sección aurea o de oro la cual “es la que consideramos más apta, dúctil y flexible, para producir una cadencia de desarrollo, continuidad lógica rítmica de desenvolvimiento eurítmico de un espacio en la plástica”.

Es importante como menciona Santos Balmori al crear una red compositiva, utilizar los trazos necesarios ya que un abuso de estos, ocasiona confusión y poca claridad en la composición. “Creemos que continuamente hay que huir de trazos y formas parasitarias, de recursos de “relleno” gratuito y “grafismo injustificado” en el medio que lo rodea”.

En este caso en particular se utilizó una red mediante líneas rectas horizontales y verticales, las cuales generan un ritmo y estabilidad, el mural quedó dividido en 16 módulos regulares rectangulares, esta estructura modular básica nos permite una cadencia rítmica, la cual nos ayuda a conocer nuestros formatos de manera individual y una mejor disposición del espacio, así como los límites entre una escena y la subsiguiente. En este caso cada rectángulo es armónico entre sí (Imagen 32).

El procedimiento de creación de esta red es el siguiente. Ya realizada la estructura modular básica de rectángulos armónicos entre sí, se procede a los trazos de líneas diagonales partiendo del centro de la superficie dada, hacia el ángulo de la línea del centro horizontal, estas se trazan de igual modo, en cada uno de sus lados, y así sucesivamente en cada vértice de las líneas verticales como horizontales, se trazaran líneas diagonales, estas se interceptan con otras líneas, buscando relaciones armónicas de mitades hasta el

infinito, es importante distribuir las líneas homogéneamente de un lado, como de su lado opuesto, también con el espacio de arriba como el de abajo.

Cabe señalar que en esta composición, prevalece la asimetría, la figura femenina no se encuentra al centro esto provoca ciertas ventajas como el dinamismo en la composición, así como su estructura es circular generando movimiento. Las composiciones simétricas son generalmente inmóviles, mientras que las asimétricas son compensadas por su dinamismo, cabe mencionar a Curie “Para que un fenómeno pueda producirse, en un medio, es necesario que no existan en este medio ciertos elementos de simetría. La causa del fenómeno es la disimetría” (Imagen 33, Imagen 34).

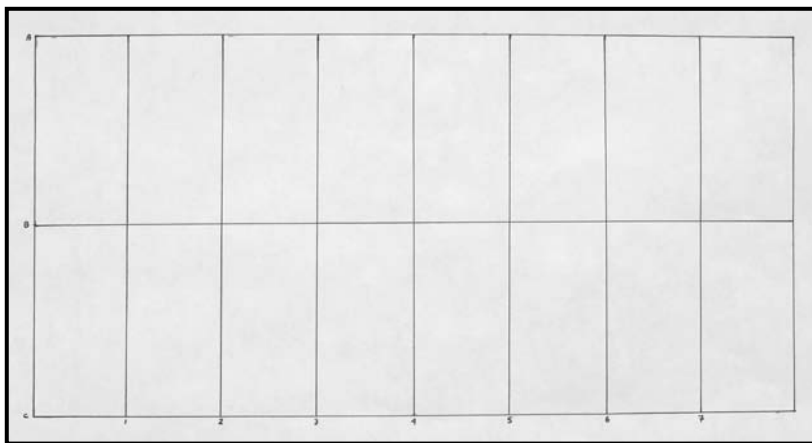


Imagen 32.

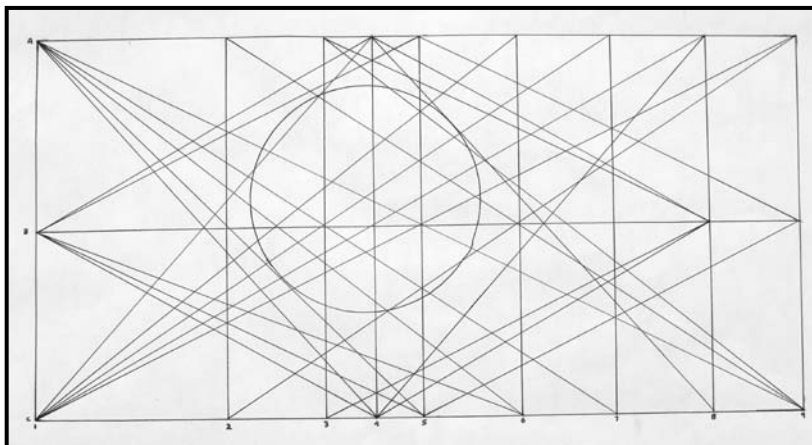


Imagen 33.

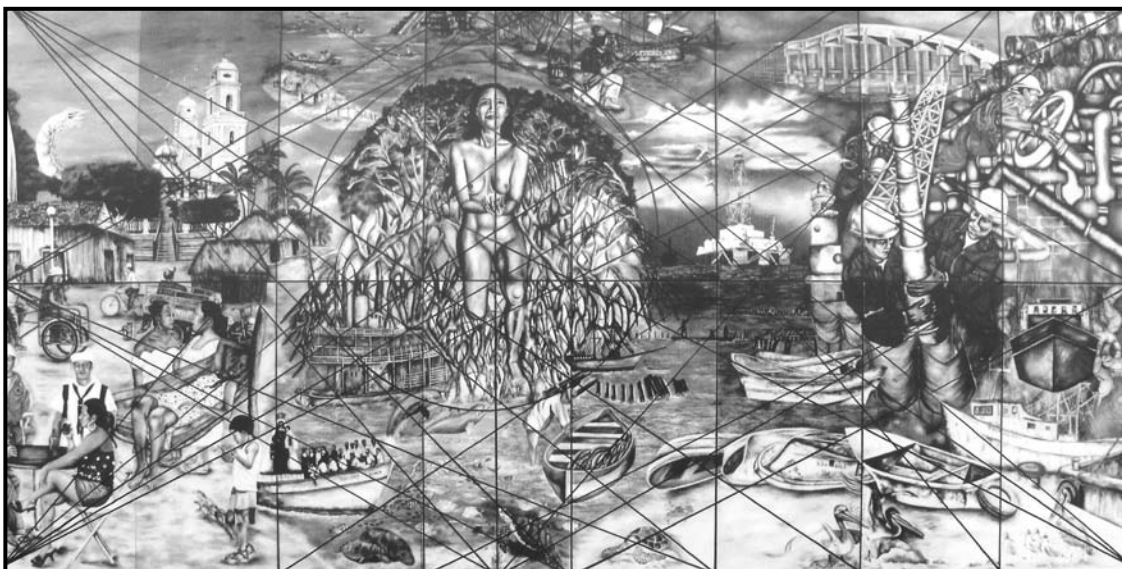


Imagen 34.

Otro elemento a considerar es la relación de la obra mural con el espectador como plantea Siqueiros en su teoría de la poliangularidad y los diversos puntos de vista existentes del observador en movimiento o transeúnte, esta premisa se sustenta en " el transito normal del espectador en una topografía dada lo que determina la composición pictórica dentro de la misma" así como también plantea de su método como " el ordenamiento visual conforme al tránsito normal del espectador, debería seguirnos en todo el proceso de la obra.

Nos siguió para el trazo geométrico; nos siguió para el engranaje de perspectivas multivisuales; nos siguió para la policromía inicial de la sala (el color, por sí mismo, establece ya términos, y esta premisa constituye uno de los pocos aportes técnico-teóricos del formalismo snob de París). Un método que nos seguirá en toda la marcha constructiva de la obra hasta la propia culminación neorrealista de la misma".

Considero que es muy severo con esta postura Siqueiros, descalificando a muchos pintores aun del Movimiento Muralista Mexicano y contemporáneos. No se puede juzgar una obra por una simple teoría y su composición, puede tener otras riquezas, simplemente su propuesta y su concepto, así como el planteamiento temático como se aborda, su propuesta cromática, su sentido plástico. Considero mi propuesta muralística, en el tenor de adjudicarse a la tradicional obra rectangular, por condiciones del espacio donde se colocara y el planteamiento compositivo, así como su jerarquía radica en la solución temática

de la identidad. Siqueiros afirma que un mural rectangular es solo un agrandamiento de un cuadro de caballete, y no da cabida a una obra mural como tal, como muchos maestros y teóricos del arte, coinciden con Siqueiros y continua afirmando “Esto es, como un problema que se resuelve dentro de un rectángulo mucho mayor, pero considerando de hecho a tal rectángulo como una forma geométrica estática y sin salirse, para nada, de los extremos horizontales y verticales de su propia superficie. Un rectángulo, en consecuencia, independiente, autónomo, frente a la naturaleza esencial del espectador humano”.

Conscientes de esta postura, aunque ya superada por las nuevas teorías de las vanguardias, pero que aun es válida en muchos casos particulares, nuestra propuesta se basa en ese rectángulo, y si se descalifica por ello, no hay ningún problema, al fin es una obra, una creación pictórica, los calificativos que se le asignen son por menores, lo importante es que es un arte público, una obra que interactúa con una población en particular, el cromatismo de gran intensidad, una composición dinámica, plagada de una simbología identitaria y lo más importante que plantea una estética acorde a las necesidades de su contexto.

3.9 Boceto definitivo

En este boceto se omite la máscara de jadeíta de Calakmul y los dos perfiles mayas, esta decisión se considera por sugerencia del antropólogo e historiador Luis Fernando Álvarez Aguilar y la crítica de especialistas de Ciudad del Carmen. De manera que la histórica vinculación de los mayas en la región, no se enraíza del todo en el proceso identitario de Cd, del Carmen, creando confusión, e incluso cuestionando la procedencia de cada iconografía e imágenes utilizadas en el boceto.

Es evidente que la iconografía maya es de procedencia de Palenque y por lo tanto corresponde a Chiapas, de igual forma la máscara central de Calakmul, tiene más arraigo a Campeche, así que el problema iconográfico y geográfico, se gestaba en que ninguna pertenecía a Ciudad del Carmen y no eran parte de un proceso identitario directo. Así, aunque existen vínculos históricos, en este sentido lo más conveniente era omitir estos elementos iconográficos con una fuerte carga simbólica e histórica para Chiapas y Cam-

peche, para no generar un conflicto de procedencias y espacios territoriales se omiten definitivamente.

Creando una solución plástica emergente, considerar la figura femenina que emana del mangle, otorgándole una fuerte carga visual, en aumentarle sus dimensiones, y composítivamente no se saturaría con muchos elementos alternos, quedando así libre con su carga simbólica metafórica de la “perla del golfo” así como el surgimiento de la vida.

En un contexto similar se omiten las imágenes que planteaban la temática de la educación la ciencia y la tecnología, así como el logotipo Universitario, de igual modo también se omiten la caña de timón, un pirata y un pescador que se encuentra en el primer plano. Por otra parte, se le añade una familia de delfines y manatíes, la tortuga blanca y carey, se prolonga el puente, se representa el paseo de la virgen del Carmen por el mar, del lado izquierdo se representa una moto carga del sindicato de transportistas primero de mayo, un perro callejero, una iguana, se replantean los edificios emblemáticos, considerando la plaza Zaragoza con su kiosco, la glorieta de la escultura del camarón, y una casa de madera en perspectiva, los personajes del bar, se reestructuran, en el boceto anterior todos eran marinos, ahora surge un plata formero, y un pescador, así como se omite la pareja que bailaba atrás y las escenas del carnaval.

De esta forma el boceto definitivo, a mi parecer consolida después de varios bocetos realizados, una perspectiva visual de Ciudad del Carmen en la cual, se plantea un imaginario de lo que es la isla, dicho de otra manera la realidad y la identidad se expresan en una pintura mural, ante todo se ve reflejada la cultura transformada a través del tiempo, siendo el mejor boceto de los anteriores de esta realidad, Ciudad del Carmen es una isla que por sus características naturales ha sido alterada por la obra del hombre, generando una expresión de organización, supervivencia y convivencia muy peculiares que la hacen única e irrepetible, y en efecto se ve reflejado en este humilde proyecto de un pintor que pese a las críticas severas, por ser un artista de afuera, (geográficamente hablando) realizando una obra para los carmelitas, sin embargo se realiza esta obra mural por una necesidad personal, contribuyendo a la defensa de sus identidades. (Imagen 35).



Imagen 35.

3.9.1. Traslado del boceto definitivo al soporte real

Las formas tradicionales de transportar o calcar el dibujo o las imágenes, a los soportes es de múltiples formas, dependiendo de las dimensiones del espacio y las técnicas que se van a utilizar. “El estarcido “spolvero” es un método tradicional que se utiliza en la técnica de la pintura al fresco, consiste en agujerear el calco siguiendo las líneas del dibujo.

Posteriormente el calco se coloca sobre el muro y se le pasa una muñequilla llena de polvo de carbón, deja adheridas sobre el enlucido las partículas de carbón que constituyen el dibujo”, otra manera de transportar el dibujo al soporte, es utilizando el papel bond cuadriculado, o un papel mantequilla mediano, aunque también por las dimensiones se puede utilizar papel kraf.

Se van dibujando sobre el papel cada una de las escenas a escala del espacio donde se realizará el mural, o del tamaño de los bastidores, el papel se adhiere al bastidor o soporte, se procede a redibujar encima del dibujo ya existente, se recomienda utilizar un carboncillo virgen o una tiza, esta se aplica en el reverso o parte trasera del papel, para que se fije el dibujo, como una especie de calca, se recomienda un grafito suave para el trazado del dibujo. Este método es muy eficaz y con precisión, ya que el dibujo se representa sin sufrir ninguna modificación, distorsión o alteración alguna.

En el caso particular del mural modular transportable, “la identidad en Ciudad del Carmen”, la manera de transportarlo tenía que ser por secciones de manera rápida, precisa y práctica, el primer paso fue colocar los paneles en un orden de tres en tres, se utilizó un proyector (cañón) conectado a una computadora, el trabajo de computo consistió en escanear en una buena resolución el boceto final y definitivo, en segundo término se realizó una retícula o red en el boceto, esta tiene que ser a escala, considerando el tamaño de

cada panel, dividiéndolo 16 partes iguales con relación a cada bastidor, de este modo cada división correspondería a un panel, el trabajo de computo debe de ser muy preciso utilizando los programas correctos en plataforma adobe o Corel Draw. Las medidas tienen que coincidir perfectamente con los paneles o bastidores (Imagen 36-38).

A pesar de la precisión de la tecnología al transportar el dibujo, este sufre de distorsión en menor grado, es importante considerar los talleres o espacios de transporte del dibujo al soporte real, en este sentido se deben de acondicionar los espacios, en primer lugar debe estar en obscuridad total, las distancias entre el proyector y los bastidores tiene que ser optimas, cabe señalar que los bastidores tienen que estar en completa verticalidad y no al contacto directo al piso, se necesitan tres personas para este trabajo, un operador del equipo tecnológico, un ayudante para movilizar y sostener los bastidores, y el dibujante, es recomendable utilizar un pincel mediano suave y largo, con la pintura acrílica diluida, este proceso depende de la habilidad del dibujante para que sea más manejable al desplazarse sobre el soporte, el tono utilizado en este caso fue un sepia, por ser un tono neutro, también es recomendable utilizar un lápiz suave o un carboncillo, esto depende de la preferencia y la habilidad que tenga en cuanto a los materiales el dibujante.

Una vez realizado el dibujo en cada panel o bastidor se tiene que retocar el trazo, para darle mas definición a las figuras o objetos transportados, este proceso puede llevar varios días dependiendo de la habilidad del dibujante, en el caso particular se destino una semana completa de siete horas al día para todo el transporte del boceto a los bastidores.



Imagen 36.

Imagen 37.

Imagen 38.

Este método es muy eficaz y rápido, aunque como mencione anteriormente, tiene desventajas en cuanto a la distorsión que se provoca, este método facilita las dimensiones a una escala mayor sin provocar alteraciones en la composición total, a pesar que de que se realiza en paneles aislados, esta es una gran ventaja porque se respetan las proporciones a mayor escala sin errores en cuanto al espacio, en este caso todo embona perfectamente sin desfasarse. Entre las diversas formas o métodos de traslado del dibujo al soporte real es recomendable utilizar las nuevas tecnologías ya que facilitan el trabajo y los tiempos se reducen. La tecnología va de la mano del proceso creador, quedando como los secretos del artista.

3.10 Fondeado general, aplicación del proceso cromático.

Entre las diversas maneras de aplicación del color, valdría valerse de algunas reglas básicas, la primera es comenzar con las tonalidades menos intensas o colores claros, o el tono base o predominante, la segunda no utilizar negro ya que este ensucia el color, es decir provoca pérdida de saturación y luminosidad, así como también existen variaciones en el tono original, la aplicación tonal del fondeado en su totalidad se realizó con colores acrílicos de la marca Pebeo, las primeras capas pueden ser uniformes, aplicando el color puro, careciendo absolutamente de blanco y negro logrando una máxima fuerza y pureza, en la segunda intervención cromática, o capa, se empieza a matizar, se utiliza el blanco para lograr zonas con luminosidad, cabe señalar que las pinturas acrílicas secan muy rápido y el clima no favorece mucho, de esta manera se tiene que trabajar con velocidad, primero se pintan las áreas del fondo, matizando y respetando los espacios positivos, o los espacios que planteen otra tonalidad.



Imagen 39.

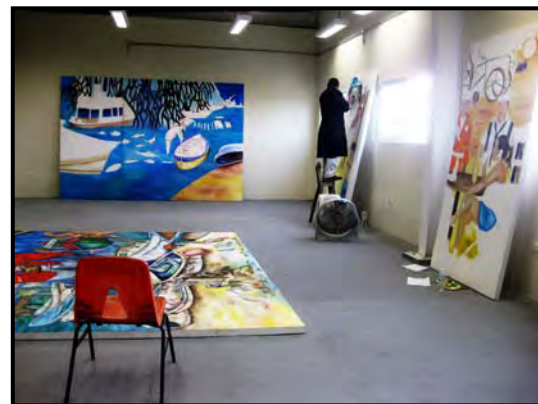


Imagen 40.

En este caso los tonos fríos son los predominantes y se requiere menos espacios fondeados de los cálidos ya que estos tienden a expandirse, provocando más vida y fuerza, en el caso particular del mural la zona donde se aplicaron colores cálidos, fue en donde se ubica la plataforma, planteando un paisaje de un atardecer, así como también en los trajes de los obreros petroleros y algunos barriles.

La gama cromática utilizada fue, el azul ultramar (ácido salicílico azufre y tierra arcillosa) este color se utilizó combinado con azul de Prusia (ferri cianuro férrico) azul cobalto (protóxido de cobalto y arcilla) y el azul celeste o cielo (protóxido de cobalto y óxido de zinc) estos se matizaron con blanco, el azul ultramar como el celeste son los dominantes

en toda la obra mural, únicamente en el primer plano del lado derecho, donde se ubican las lanchas varadas y la zona del lado izquierdo que corresponde a la parte urbana y social se utilizaron tonalidades en marrones”.

Los pigmentos sombras o marrones se hallan en estado natural en forma de tierras coloreadas” los marrones utilizados son el siena tostada (óxido de hierro y de manganeso) siena natural (hidróxido de hierro) y sombra (hidróxido de hierro y de manganeso) estos se aplicaron combinados en las techumbres (tejas y guano) el mangle, los tonos de piel, el barco pirata, la pirámide y canoas prehispánicas, la tortuga blanca, los pelicanos, el faro y las edificaciones emblemáticas como la parroquia, el camarón y el kiosco, así como todo lo concerniente a las maderas.

Las tonalidades en verdes utilizadas fueron el verde esmeralda, verde oscuro, verde amarillento y verde hoja, estos se aplicaron en todo el follaje del mangle, las palmeras, la motocarga, la hamaca, la botella y el pantalón del pescador del bar, un barco camaronero con su vista frontal, así como se utilizó mezclado en el mar y en sus profundidades. Por otra parte el blanco es el que más se utilizó, los dos tipos de blanco son: óxido de zinc “es el mejor blanco, no es opaco ni se ennegrece. Pero retarda mucho el endurecimiento de los pigmentos con los que se mezcla, especialmente en los colores al óleo”. El segundo es el Blanco de titanio” bióxido de titanio. Opaco, de buena resistencia a la luz, no retarda el secado del pigmento, pero no se puede mezclar con pigmentos de origen orgánico, por ejemplo con el rojo de alizarina”.

Cuando se comienza a trabajar es recomendable utilizar un plato de peltre o plástico de recycle, un recipiente con agua, un trapo y una brocha larga o un pincel de numeración mayor de cerdas suaves. Si se quiere cubrir de manera uniforme, no se debe diluir tanto el color, se tiene que tener precaución cuando se mezclan con otros colores, ya que puede ensuciar el color. Hablar de aplicación y el manejo del color es un proceso de creación muy subjetivo, pero sí, se tiene que tener cierto conocimiento de la teoría del color y el dominio de la técnica que se aplica, el reto es lograr una armonía cromática global en toda la obra.

En el caso particular de la pincelada y el tratamiento pictórico, consiste en integrar y degradar el color uniformemente, sin cambios bruscos de las tonalidades, las pinceladas son una características muy peculiar de cada artista o del creador visual, es decir, es muy subjetiva y depende de la experiencia que se tenga y el bagaje visual, en este caso se

utilizo un tratamiento pictórico con degradaciones finas tratando de omitir la pincelada o el brochazo que fuese brusco y notorio, dándole un sentido más apegado al realismo, en algunos casos se aplico la espátula, generando texturas visuales como en el caso de los barriles y las embarcaciones camaroneras y las lanchas de los pescadores rivereños de altura, que se ubican en la parte inferior derecha del mural.

La metodología de trabajo no tiene una regla específica al aplicar el color de fondo, pero si se tiene que aplicar correctamente con la solidez y seguridad que proporciona el oficio del pintor (Imagen 41, Imagen 42).



Imagen 41.



Imagen 42.

3.10.1. Entonación por zonas, detallado y acabado final.

En este momento el trabajo tiene que empezar a seleccionarse por áreas o zonas de trabajo específicas y estimar tiempos, como en toda obra pictórica hay que partir de lo general a lo particular. Antes de pasar a la explicación del proceso quisiera mencionar que en la pintura mural se plantea que al ser observada a distancia, como menciona Siqueiros “exige la eliminación de los elementos que pudiéramos llamar superfluos. Por ejemplo, las sinuosidades de un rostro, como de cualquier otro detalle anatómico, tienen que ser eliminados por la simple razón de que, al no percibirse desde la distancia desde la que se observa, no haría más que debilitar la construcción pictórica”. Conscientes de esta teoría del Maestro Siqueiros, me referiré a Diego Rivera otro de los grandes maestros de la pintura mural del movimiento muralista mexicano, en este caso el maestro

Diego en su trabajo, llega a manifestar el virtuosismo sin menoscabar en el más mínimo detalle, consolidando un realismo muy peculiar, basado en el estilo del gran maestro.

Ahora bien, considero que una obra mural puede ser observada a una distancia corta, media y larga, a una distancia corta y media se percibirían escenas o rasgos muy peculiares, que a una distancia lejana no se percibirían, un caso específico es el mural de la biblioteca central de ciudad universitaria realizado por Juan O' Gorman, este mural realizado en la técnica del mosaico, representando la cultura nacional, de mil metros cuadrados, en su propuesta conceptual y visual O Gorman recrea un barroquismo de elementos y formas muy bien diseñadas y construidas, no escatimando en el más mínimo detalle, tanto conceptual como visual, así podríamos mencionar a muchos artistas que consideran la parte de este proceso muy importante sin minimizar las del fondeado general.

En este caso, en particular, se trabajó de tres en tres los paneles o bastidores en un sentido lateral como superior, las zonas de trabajo fueron los tres paneles superiores de la actividad petrolera, continuando con los tres inferiores, los referentes a las embarcaciones camaroneras y las lanchas varadas de los pescadores rivereños de altura, se tuvieron que trabajar los seis unidos y sobre el piso para que coincidieran las uniones de los seis, en el proceso se trabajaron los tres paneles unidos, se utilizó la técnica al óleo por tardar un poco más que el acrílico en el secado y poder matizar adecuadamente, así como crear los efectos de los pliegues de las telas de los trabajadores petroleros, los volúmenes de los cascos, en los barriles que se encuentran en la parte superior derecha, se consiguió una armonización entre cálidos y fríos, el trabajo de texturas se realizó con espátulas, la espátula es una paleta de acero, parecida a un cuchillo que sirve para empastar, batir y mezclar los colores, existen en diversas graduaciones y formas en la paleta, pueden ser planas o en forma de cuchara de albañil. (Imagen 43).

Esta herramienta se utilizó en darle texturas y acabado de viejo, así como de óxido a los barriles. El empastado que ofrece la espátula es muy rico en cuanto a la mezcla de los colores yuxtapuestos, resuelve de manera plástica los claroscuros y acabados metálicos, los efectos de deterioro de maderas, metales, así como las fibras de vidrio de las embarcaciones, se aplicó en los barcos camaroneros y las embarcaciones varadas de los pescadores y en las que se encuentran en el mar, también se utilizó en el mangle, la em-

barcación de la Virgen del Carmen, en las techumbres de teja, en las edificaciones de madera, en el barco pirata y en el barril del filibustero, sin duda la espátula soluciono de manera rápida y eficaz los efectos deseados además de que les da un acabado realista y plástico. En este contexto consideraría que provoca un estilo personal el raspado de la espátula, nos conduce a la experimentación y a la sorpresa, las mezclas de colores son impredecibles (Imagen 44).

Cabe mencionar que antes de aplicar la espátula se fondea y se logra el volumen con pincel ancho o una brocha mediana de cerdas suaves, después se procede a lograr los efectos deseados de texturas o volúmenes. Los detalles se trabajaron inmediatamente de estos seis paneles, por estar unidos y acomodados adecuadamente, si prosiguiéramos con otros el espacio se limitaría, además que la técnica al óleo en fresco nos permite manipular mejor la pintura y lograr los volúmenes y matices deseados, bajo ese panorama lo mejor era terminar los seis bastidores, el detalle que es el proceso final, aísla las figuras o elementos para trabajarlos de forma autónoma o particular, esto no significa que no se considere la obra en su concepción global, se tienen que considerar los paneles subsecuentes que coincidan en cuanto a color y armonía, así como la proporción que no sufra alteraciones ni distorsiones.

Es evidente que el detalle implica más horas de trabajo, en ese sentido uno tiene que ser dedicado y preciso, los rostros, manos, pies y en general la figura humana requiere de proporción, expresión, tonos de piel exactos, así como las vestimentas y accesorios, los pliegues y los motivos o adornos que lleven, en realidad detallar es llevar a sus límites más exactos la representación del objeto real o representado, considerando sus texturas, luces, el color lo más apegado a la tonalidad real, estos elementos son en un sentido formal o de sintaxis, pero también se debe contemplar las cuestiones tipográficas, el más mínimo elemento, no puede pasar desapercibido, este proceso requiere de un gran nivel de percepción, observación y agudeza visual sobre el objeto representado, se debe realizar un estudio del objeto en todos sus sentidos, en el caso del mural respecto a su apreciación a distancia, no valdría la pena minimizar los detalles y dar soluciones únicamente perceptivas a distancia como los impresionistas, o como las teorías de Siqueiros antes mencionada, que sus pinturas únicamente alejándose el espectador podía identificar claramente los elementos representados, tal vez el ejemplo de los impresionista dista

mucho, pero en el aspecto del fenómeno perceptivo no, este efecto de percepción, ha sido utilizado por muralistas, pero no es de manera intencional, la propia obra por ser de grandes dimensiones ocasiona este efecto visual que es propio de su naturaleza (Imagen 45).



Imagen 43.

Imagen 44.

Imagen 45.

La parte de este proceso puede llevar varias horas o días de trabajo sobre un solo objeto, es recomendable parar cuando se considere resuelto visualmente, otro aspecto a considerar es pintar de inmediato objetos o elementos con mayor grado de dificultad, como edificaciones en perspectivas, la figura humana o objetos que requieran mucho detalle como en este caso por citar algunos: la motocarga o la plataforma, es conveniente resolverlos de inmediato o como se vaya planeando el proceso de trabajo. Sin embargo, creo que la planeación por día, semana, o mes es muy importante, llevar un cronograma de trabajo, así como una bitácora.

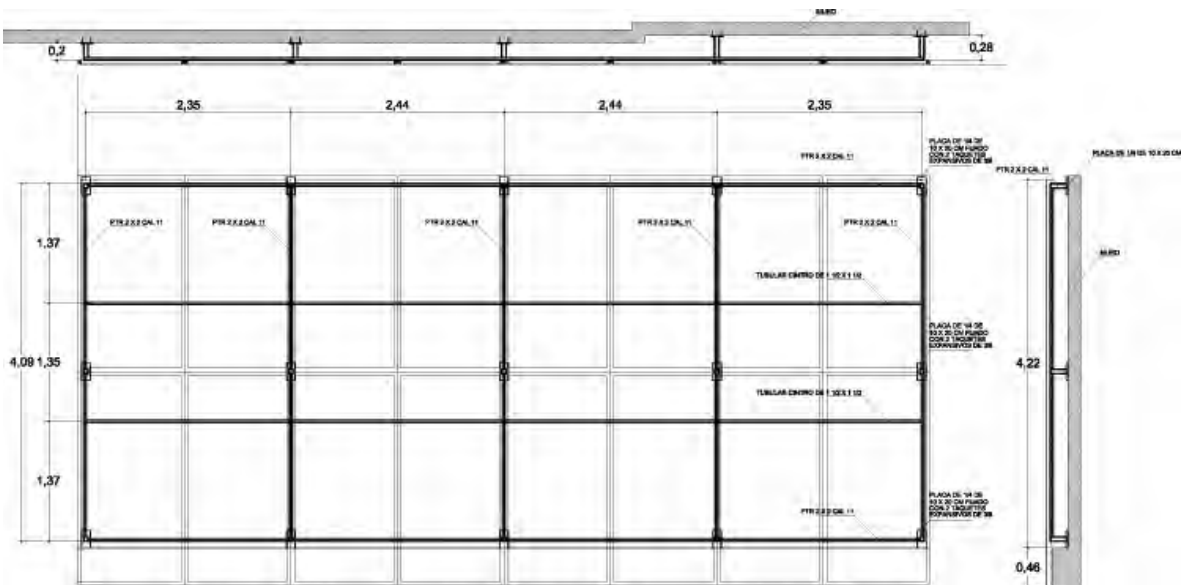
Como se ha visto con muchas teorías y manifiestos acerca del acto de creación, solo el propio artista, es el que determinara si la obra está culminada, solo el reflexionara en torno a su trabajo y a sus propios errores y aciertos, que solo da la experiencia al estar pintando una obra de grandes dimensiones.

3.11 Mural finalizado Identidad carmelita



3.11.1. Montaje del mural sobre el muro.

El montaje del mural se realizó de la siguiente manera, primero se consideró el peso de cada bastidor, el cual era de 40 kilos cada uno aproximadamente, sería un total de 640 kilos, más de media tonelada. Este peso se tenía que distribuir uniformemente sin dañar la estructura arquitectónica. Para el montaje se recurrió a los arquitectos de la universidad, y específicamente al departamento de obras de la UNACAR, se realizó una visita con los arquitectos al lugar de la colocación, el Centro Cultural Universitario, se determinó en una reunión, realizar una estructura de tubular PTR 2X2 calibre 11, de forma rectangular, con 4 divisiones verticales de 2.35 cm, 2.44 cm, 2.44 cm y 2.35 cm, cada una, y tres divisiones horizontales de 1.37 cm, 1.35 cm, 1.37 cm. la estructura se realizaría soldada y se dividiría en tres partes iguales, esto, debido al traslado y al acceso al Centro Cultural Universitario. La estructura total mide 9.58 cm. de largo por 4.09 cm. de alto. De igual forma, se realizaron 15 placas de acero de $\frac{1}{4}$, de 10x20cm. fijadas con 2 taquetes expansivos de $\frac{3}{8}$, la estructura rectangular se atornilló a estas placas de acero, este trabajo se realizó con ocho trabajadores con la supervisión de un arquitecto, durante un día entero, en un horario de ocho de la mañana a once de la noche.



Plano con medidas de la estructura metálica.

Materiales:

1. 38.61cm. de PTR 2X2 calibre 11.
2. 19.16cm. de Tubulares cintra de 1½ x 1½
3. 15 Placas de acero ¼
4. 30 Taquetes expansivos de ½
5. Tornillos angulares de ½ x ½
6. Soldadura 6013 de 1/8
7. 20 litros de Pintura anticorrosiva.
8. Un andamio de tres niveles armable.

Una vez lista la estructura y colocada debidamente, con una separación de 28 cm. Al muro, se fueron colocando cada uno de los bastidores en un orden de izquierda a derecha, primero el inferior, después el superior, los bastidores se atornillaban con unas soleras de acero en forma de ele a la estructura metálica, y entre cada bastidor, y así cada uno sucesivamente hasta el último bastidor.



Este trabajo necesito ocho trabajadores en un día de jornada laboral.



Colocación de la estructura metálica

De esta manera se colocaron los 16 bastidores quedando perfectamente embonados, sin ningún problema en cuanto a su alteración o desfase, ya que, se considero desde el inicio del proyecto como se colocarían.





Colocación de cada bastidor de manera uniforme

3.11.2. Inauguración del mural “Identidad Carmelita”

La inauguración del mural, se realizó dentro de las actividades del II informe del rector de la Unacar, el Mtro. Sergio Augusto López Peña, el día jueves 10 de junio a las ocho y media de la noche.



Momentos de la inauguración, explicación del mural y agradecimientos.

La inauguración se efectuó con un corte de listón presidido por el gobernador del Estado, Fernando Ortega Bernés y la presidenta municipal del ayuntamiento del Carmen, Aracely Escalante Jasso, y el rector de la Unacar.



Momentos previos antes de la inauguración.



Algunas personas apreciando el mural.

A mi consideración el acto inaugural del mural, fue muy destacado y significativo por las personalidades que asistieron y por ser parte del informe del rector, tuvo un eco y un impacto en la sociedad carmelita, además de ser una contribución al patrimonio artístico y cultural de Cd. Del Carmen.

INTERNET DIARIOS

MONTEPIO

Casa Mazatlán

Calle 24 N. 150, Centro.
Calle 24 N. 150, Centro.
Calle 22 N. 186, Centro.
Calle 24 N. 150, Centro.
Calle 11 N. 150, col. Aviación.
Calle 29 N. 116, col. Cuauhtémoc.
Calle 15 N. 164, entre 36 y 38, col. Tecoluita.

TRIBUNA del

DIARIO INDEPENDIENTE AL SERVICIO DE LA PROVINCIA

Año XXV Ciudad del Carmen, Cam., viernes 11 de junio de 2010

Inician modelo de educación a distancia

La enseñanza superior llega a lugares sin Universidad

El gobernador del Estado, Fernando Ortega Bernés, refrendó ayer su compromiso con la juventud de Campeche para impulsar la educación media superior y superior, pero ahora haciendo uso de las nuevas tecnologías denominadas unidades académicas interculturales bajo la modalidad "A distancia", que estarán en funcionamiento en la comunidad de Sabancuy en el Municipio de Carmen, así como en Calakmul y Palizada.

En la sala de usos múltiples del Centro Cultural Universitario (CCU) firmaron el documento el mandatario estatal, el rector y el secretario general de la máxima Casa de Estudios, Sergio Augusto López Peña, y José Armandito Tamayo García; el secretario de Educación en el Estado, Francisco Ortiz Betancourt.

Así también la presidenta municipal de El Carmen, Aracely Escalante Jasso; el presidente de la Junta Municipal de Sabancuy, Eduardo Pasos Moreno; el presidente municipal de Calakmul, Miguel Gutiérrez Sánchez; el alcalde de Palizada, Vicente Guerrero del Rivero y el director de la División Sur de Teléfonos de Mexicanos (Tel-mex), Ing. Manuel Ontiveros Medrano.

Con la firma de las autoridades gubernamentales y académicas se inicia el Proyecto Institucional de Educación "A Distancia" en las que se impartirán cursos, talleres y licenciaturas en la que los jóvenes estudiantes podrán continuar adquiriendo conocimientos en varias temáticas. En el caso de la comunidad de Sabancuy, en la unidad académica "Mannuel García Pinto" los alumnos que cursan la preparatoria culminan con el perfil de Profesional Técnico Asociado (PTA) en Desarrollo Sustentable, y con la apertura de esta nueva oferta educativa no habrá necesidad de trasladarse a la zona urbana de Ciudad del Carmen.

En las tres unidades académicas interculturales se impartirán las licenciaturas en Administración de Empresas Turísticas, Contaduría Pública, y Administración de Empresas mismas que contribuirán a formar recurso humano para impulsar las actividades productivas de cada espacio geográfico como lo es la acuicultura, pesca, ganadería, entre otras. La infraestructura en estos sitios cuenta con sala de clases interactiva, sala de lectura y un centro de cómputo.

La educación que se impartirá será de calidad, con mayor atención en los procesos de aprendi-



Inauguración de la Plaza "Bicentenario de la Independencia de México", firma del Convenio de Educación a Distancia, y la revelación de un mural, actividades que realizó ayer aquí el gobernador Fernando Ortega Bernés, quien asistió al Informe de la Rectoría de la Unacar.

zaje y el compromiso de mejorar sustancialmente la calidad en la dinámica de aprendizaje.

En este acto se dieron cita diputados locales, federales y senadores de la República con representatividad en el Estado, así como autoridades académicas de instituciones hermanas como la Universidad Autónoma de Campeche (UAC) y la Universidad Tecnológica de Campeche (Utcam).

INAGURACION DEL MURAL

Más tarde, las autoridades se trasladaron al pasillo principal del Auditorio "Miguel Zapeda García", en el que el maestro Leonel Cortés Zapeda cortó el listón de la obra titulada "Identidad Carmelita", en la que retrata las etapas productivas del Municipio de Carmen desde la actividad chicleña hasta la actual industrial petrolera.

En el centro del lienzo se dibujó a una mujer la cual emerge del mangle símbolo de la productividad y representatividad de la Isla. En ella se plasman lanchas ribereñas, barcos camaroneeros, la Catedral de la Virgen del

Carmen, el Parque Zaragoza, plataformas y una diversidad de especies marinas que aún predominan en la Isla como tortugas, delfines, manatíes, pelicanos, etc.

Este día mide 10 por 5 metros y se encuentra colocado en la parte superior del edificio, en donde puede ser disfrutado por el público que desee conocer esta obra realizada por un destacado pintor y académico de la Unacar.

En esta gira de trabajo, con inversión de un millón 700 mil pesos, el mandatario estatal inauguró, en compañía de la presidenta municipal Aracely Escalante Jasso y de la directora general del Instituto Estatal para la Educación de los Adultos (IEEA), Margarita Duarte Quijano, la Plaza Comunitaria Intercultural "Bicentenario de la Independencia de México", con la que se extiende el servicio de esta dependencia para disminuir el rezago educativo en el que se encuentra el estado y el Municipio de Carmen.

Este sitio se encuentra acondicionado con 10 mesas, 2 gabinetes, un servidor, sillas, 10 terminales ultraligeros, una impresora, 10 no break, un switch para conexión de red, aire

acondicionado, material e instalación de red todo ello en una construcción de 4 mil 800 metros cuadrados instalados en un terreno de 2 mil 500 metros cuadrados.

El gobernador Fernando Ortega Bernés, en una de sus intervenciones, dijo que es un esfuerzo que "se concreta con la suma de recursos y la suma de buenas voluntades, con la puesta en marcha de mecanismos tecnológicos que permiten y posibilitan, por primera vez en la historia, y de manera inmediata ofertarle educación a cientos de jóvenes en esos municipios del Estado".

"El modelo es nuevo en Campeche, y requerirá del esfuerzo y de la voluntad de todos, pero (...) quien tiene ganas de derribar los retos, los obstáculos y los desafíos más grandes que pueda tener enfrente, si tiene voluntad, si en el hay tenacidad, si hay ganas de salir adelante y ganas de crecer, seguramente con ese modelo, o con cualquier otro habrá de adquirir los conocimientos y el título que lo posicione con la capacidad y las habilidades y destrezas necesarias para ser excelentes profesionales".

Busca el Co reco a la

Bajo el co sar a la ed rector de la noma del gusto López está año bu del Consejo de la Educ PAES) para dad de est creado m tanto acabó

En sesión Universitar de la mism el gobiern mando Orte denta mu Aracely Esc asumió la conducir a horizontes i localía y v bierno y coadyuvar mico y soc de Carmen.

"Hoy vivi plejo cuya saños del porque ext diatas, con zas", sin e agudo m impulsar u dad e inno el espíritu fosores y e

Otro de J mantener mica en e cional, p latitudes e cubrimien novedades Universidad experienc sores y ab las funcio cipalmente la invest

En su inf duro 45 m plió que l nuevas fue to, porque los gobiern no es sufo do casi en na al p salarios".

En el tra será nese mando y docente, p versidad t renovación que hizo v a los pro vos, servi "trabaja e fortalece



Cuidan que barcos fondeados en la laguna cumplan normatividad

Luego de asegurar que las grandes embarcaciones que anclan cerca del malecón no violan ninguna normatividad legal, y si garantizan fuentes de empleo a la mano de obra local, el capitán de Puerto, Sergio Jaramillo Guel, señaló que en cuanto a movimientos portuarios el Puerto del Carmen es líder a nivel nacional en movimientos, operaciones y mercancías.

piano nacional la Secretaría de Comunicaciones y Transportes informó que se tiene un incremento, con respecto al año anterior, de un 26 por ciento en cuanto a movimientos operacionales y de mercancía.

Dijo que se continúa con la producción petrolera en la Sonda de Campeche y añadió que los últimos datos, aun cuando no dan un porcentaje oficial, indican que se in-

que en cualquier momento llegará otra plataforma. lo que significa que traerá mayor número de embarcaciones que funcionarían o por lo menos se registraría un incremento de solicitud de los servicios de esa importante estructura".

Afirmó que cuando concluyan las obras de las que dio el banderazo de inicio el pasado fin de semana el gobernador del Estado, Fernando Or-

Nota periodística del evento, periódico local tribuna.

Los medios de comunicación más importantes de la isla, tanto impresos como electrónicos contribuyeron a darle más realce, entre los medios impresos, destacaría al periódico local, "Tribuna", ya que este, es el más importante en la entidad, el cual publico la nota en

primera plana, con un párrafo dedicado exclusivamente a la inauguración del mural, así como la fotografía del corte del listón. Por otra parte, los medio electrónicos; Radio delfín-Universidad, transmitió todo el evento.

La inauguración del mural, es un acontecimiento muy satisfactorio para uno como pintor y artista visual, el ver consumado todo su esfuerzo y dedicación de años de trabajo, además del reconocimiento de la sociedad Carmelita, que a mí consideración es el más importante.

CONCLUSIONES

Con este trabajo se intenta crear una conciencia acerca del quehacer muralístico contemporáneo, vinculado con el arte público, aportando elementos que orienten a otros pintores en la toma de decisiones en la realización de un mural, así como una búsqueda en el plano estético como en la propuesta temática.

En la actualidad estamos inmersos en una diversidad de tendencias y estilos artísticos, que surgen al finalizar la segunda guerra mundial, posterior a 1945, denominándose segundas vanguardias, adjudicándose el termino de neos en lugar de ismos, estos neos se consolidan actualmente y emergen otros, por mencionar algunos: el performance, el hiperrealismo, body paint, la instalación, el grafitti, el arte conceptual, arte mediático, arte chicano, net art, web art, arte digital, arte necrófilo o necrofilia, arte de la transgresión, arte acumulación, arte povera, arte reciclable, arte de desecho, arte erótico, arte decrepito, de género, intervenciones, etc. Adoptando un sin fin de calificativos que se les atribuyen a estas nuevas formas estéticas de creación artística, de hecho tienden a particularizarse en cada creador visual, dependiendo de su propuesta artística.

En el caso de los artistas de la ruptura, una generación que desdeño la pintura mural, esta se apropia de las segundas vanguardias, posteriormente las propuestas artísticas a partir de los años setentas y ochentas eran eclécticas o híbridos, fusionaban varios estilos, esto crea confusión entre los teóricos y críticos del arte, denominando a estas mezclas de estilos, "arte posmoderno", lo mismo ocurre actualmente, a lo que no se le puede clasificar en una tendencia o un estilo, se le denomina "arte conceptual". considerando lo antes expuesto, uno como creador es libre de la elección de su propuesta artística, técnica, estilo y tendencia, por muchos años y siglos hemos dependido de los movimientos artísticos y los códigos estéticos que se han gestado en Europa y Nueva York, llevando ellos la batuta, minimizando cualquier propuesta surgida en países latinoamericano. Por otro lado, las formas pictóricas tradicionales, así como el muralismo, han sido rechazados por algunas instituciones, teóricos y pintores contemporáneos, estableciendo juicios del fin, o la muerte de la pintura, y en particular de la pintura mural, considero desde mi punto de vista particular, que no mueren, sino cambian, se transforman sus formas de creación, sus discursos, así como sus códigos estéticos y sus lenguajes.

Estoy de acuerdo, en que las nuevas tendencias son el reflejo de la sociedad en la cual vivimos, y a su vez el artista contemporáneo es el portavoz de su momento histórico, en este caso podría decirse de la obra de Edvard Much, *El grito*, emblemática de la corriente expresionista, que responde a las condiciones y necesidades de su época, nos plantea a un hombre del siglo XX, desolado, angustiado por su existencia ante un futuro incierto, en este contexto los discursos de las nuevas tendencias, plantean al hombre del siglo XXI, como un hombre vacío, que deposita su felicidad en lo material, en donde el consumismo se ha apropiado de su conciencia y su forma de vida, un hombre atemorizado por las guerras en el mundo, los armamentos letales y sofisticados, como las armas químicas y nucleares, afectado por el calentamiento global, la desnutrición mundial, la carencia de agua y alimentos, el racismo y la discriminación, las pandemias sin control, gobiernos dictatoriales y autoritarios, un mundo globalizado en donde las comunicaciones y la tecnología se apropian de la existencia del hombre, de esta forma, el arte contemporáneo se manifiesta con estas temáticas, planteando nuevas formas estéticas y conceptuales. En ese sentido, fortuitamente los creadores se insertan en estilos y vanguardias contemporáneas, así como en las temáticas citadas con anterioridad, considero importante plantear estas vanguardias y temáticas, acordes a las necesidades de la humanidad.

Ante este panorama, es evidente un desinterés por los creadores visuales por la pintura mural tradicional, aunque algunos se insertan en la evolución del muralismo, que detona en propuestas actuales como el grafiti, el muralismo holográfico, el efímero, intervenciones en espectaculares y bardas, el láser y las video proyecciones, sin embargo, las nuevas tendencias pueden ser peligrosas si no se conocen sus lenguajes y solo quedan en modas pasajeras, atribuyéndoles el término de “arte espectacular” por sus efectos y la tecnología aplicada.

Después de expuesto este panorama, yo creo en la pintura mural como una forma de expresión plástica, pero no descalifico las nuevas tendencias, el muralismo aun existe y se seguirá realizando por pintores que todavía creemos en esta forma de expresión, tanto de manera tradicional como contemporánea, apartar del renglón del arte visual contemporáneo al muralismo, sería un error, ya que se cerraría una ruta más de creación.

El muralismo, en este caso particular atiende las necesidades de su localidad en una isla donde las condiciones urbanas son deprimentes, ante un bombardeo de imágenes co-

merciales sin planeación, aunándole las condiciones de contaminación ambientales, ocasionadas por la industria petrolera, el mural *Identidad carmelita* contrarresta estos males sociales y es el parte aguas de otras creaciones muralísticas, así como el primer mural que muestra la cultura e identidad de esta ínsula.

Tenemos una cultura del muralismo muy sólida, nuestros antecesores pintaban murales, y cualquier espacio es digno de pintarse un mural, existen en mercados, escuelas, bibliotecas, hospitales, iglesias, recintos culturales, etc. estamos inmersos en una cultura visual del muralismo.

En las últimas décadas las propuestas muralísticas se han apropiado de la comunidad común, de grupos independientes, de agrupaciones campesinas y rurales, grupos contestatarios e insurrectos como el EZLN, colectivos vecinales populares y artistas empíricos, que necesitan expresar sus inquietudes y defender su identidad de alguna forma, Daniel Manríquez reconoce que hoy en día se han realizado más murales que los que se realizaron en el Movimiento Muralista Mexicano, pero los espacios son diferentes, son en muchos casos espacios tomados, como pueden ser: bardas, unidades habitacionales, mercados públicos, pasos peatonales. Remito a un movimiento que se gestó a principios de los ochentas denominado “Tepito arte acá”, es una propuesta estética, donde el barrio y las vecindades son los espacios intervenidos por pinturas murales, en donde interactúa el lugar común- popular, la vivienda como un espacio- museo y la vida cotidiana con sus atavíos, así como su identidad.

En el caso de la pintura mural *Identidad carmelita* fue todo un reto la realización y planeación del concepto “la identidad carmelita” de una forma iconográfica, que cumpliera su objetivo basado en los símbolos y sus significados, de identificar la cultura carmelita, de esta forma, se construyó el discurso visual a partir de la memoria colectiva, la cual se arraiga en lo cotidiano, en las transformaciones de sus lugares, sus edificaciones, así como sus actividades de explotación de los recursos naturales de la región. La diversidad de imágenes expresa las significaciones y representaciones comunes, de una sociedad heterogénea que habita un mismo lugar y contribuye en la constitución de las múltiples identidades del individuo y de la identidad colectiva expresada en una ciudad, denominada, Ciudad del Carmen. Así el mural, es una obra que contribuye al patrimonio de la comunidad –carmelita.

El proceso de realización de la obra mural, es una experiencia que consolida a cualquiera que domine el oficio de pintor. Al realizar un proyecto de esta magnitud, uno como creador está expuesto a todas las miradas y críticas, de este modo uno asume una responsabilidad como pintor. La experiencia y la seguridad de nuestro oficio es fundamental, ya que uno evidencia su conocimiento de composición, color, habilidad en el dibujo y la pintura, así como el dominio de la perspectiva y la profundidad, uno se desnuda con sus limitaciones y virtudes ante un público masivo del cual dependerá su aprobación a través del tiempo, como una gran pintura mural. ▪

ANEXO 1

Tilted Arc se encontraba en una plaza flanqueada por un edificio oficial del gobierno que alberga oficinas y por el Tribunal Estadounidense de Comercio Internacional. La plaza es adyacente a Foley Square, sede de los tribunales federal y estatal de Nueva York. *Tilted Arc* se situaba, por tanto, en el centro mismo de los mecanismos del poder estatal.

La plaza es un área vacía y desierta cuya única función es proyectar tráfico humano dentro y fuera de los edificios. Hay una fuente en una esquina pero no puede utilizarse ya que la corriente de aire producida por el efecto túnel de los edificios inundaría la plaza de agua. La escultura de Serra, un muro de acero de doce pies de alto, 120 de largo e inclinado ligeramente hacia el edificio de oficinas y el Tribunal de comercio, barre el centro de la plaza dividiéndola en dos parcelas distintas. La escultura imponía su absoluta diferencia en el conglomerado de la arquitectura cívica del entorno. Proponía al paseante una experiencia especial totalmente nueva que se contraponía a la eficiencia sosa establecida por los arquitectos de la plaza. Aunque *Tilted Arc* no interrumpía el tráfico normal —los caminos más cortos entre los edificios y la calle quedaban libres— se implantaba contundentemente dentro del campo público de la visión.

Al reorientar el uso de la Plaza Federal que pasó de ser un espacio de control de tráfico humano a un sitio escultórico de nuevo Serra estaba utilizando la escultura para secuestrar el lugar, para insistir en la necesidad de que el arte realice sus propias funciones en vez de aquellas que le asignan las instituciones y los discursos que lo gobiernan. Por otra razón, *Tilted Arc* fue tildado de egoísta y agresivo, considerándose que Serra había antepuesto sus deseos y necesidades a los de la gente que había de vivir con su obra. Sin embargo, en tanto en cuanto nuestra sociedad se construye fundamentalmente sobre el egoísmo y sobre el principio de que las necesidades de cada uno entran en conflicto inevitablemente con las de los demás, la obra de Serra no hacía sino hacernos presente la verdad de nuestra condición social. La política de consenso que asegura el buen funcionamiento de la sociedad se sustenta en la creencia de que, aunque cada individuo es único, todos podemos vivir en armonía si aceptamos el benefactor papel regulador del Estado. La función real del Estado, sin embargo, no es tanto la defensa del ciudadano en su individualidad, sino más bien la defensa de la propiedad privada es decir, la defensa del conflicto mismo entre los individuos. Dentro de esta política de consenso se supone que el artista ha de jugar un papel distinguido, ofreciendo su “sensibilidad privada y única” convenientemente universalizada para reforzar el sentimiento general de armonía. La razón de que acusara a Serra de egoísmo frente a otros artistas que sitúan armónicamente su “sensibilidad privada en un lugar público” reside, en primer lugar, en que su obra no parece reflejar su sensibilidad privada. Cuando la obra de arte rehúsa jugar el rol prescrito de reconciliar ilusoriamente las contradicciones, se convierte en objeto de escarnio. Un público que ha aprendido a aceptar socialmente la atomización de los individuos y la falsa dicotomía entre esfera pública y privada no puede enfrentarse directamente con la realidad de su situación. Cuando una obra de arte público rechaza los términos de la política de consenso auspiciada por el aparato del Estado, la reacción tiende a la censura. No es de extrañar que el poder coercitivo del Estado disfrazado de procedimiento democrático, actuara con prontitud sobre *Tilted Arc*. En el juicio-espectáculo montado para justificar el desmontaje de la obra, las voces que más ferozmente se opusieron a *Tilted Arc* fueron las de los representantes del Estado, desde jueces a altos dignatarios de la administración federal cuyas oficinas se encuentran en el *Federal Building*. Tomado de Douglas, Crimp, “La redefinición de la especificidad espacial”, en Blanco, Paloma, *op. cit.*, pp. 168-169

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Muralismo y teoría

- Alfaro Siqueiros, David, *Como se pinta un mural*, Ediciones Mexicanas, México, 1951.
- Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el coronelazo*, Editorial Grijalbo, México, 1977.
- Brook, Carolina. *Muralismo Mexicano, el impresionismo y los inicios de la pintura moderna*, Editorial Planeta-D Agostini, España, 2000.
- Balmori, Santos P. *Aúrea Mesura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- Blanco, Paloma y otros (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Belmont Díaz, Arturo, *Los espacios urbanos arquitectónicos como sujetos de interacción*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes, UNAM, México, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo- CNCA, México, 1990.
- Cardoza y Aragón, Luis (1988). *Pintura contemporánea de México*. México: Era.
- Carritt, E. F.. *Estética*, Fondo de cultura económica, México, 2004.
- Cué, Ana Laura, coord., *Tijuana Sessions*, UNAM-CONACULTA, Turner publicaciones, México, 2005.
- De la Fuente, Beatriz, coord., *Muros que hablan: ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*, El Colegio Nacional, México, 2004.
- De las Rivas, Luis Juan, *El espacio como lugar*, Universidad de Valladolid, España, 1992.
- Dorfles, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*, Lumen, España, 1974.
- Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Editorial Akal, España, 2001
- Fabris, S y Germani R, *Color; proyecto y estética en las artes gráficas*, Edebe, Barcelona.
- Fernández Arenas, José, coord., *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, España, 1988.
- García, Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1990.
- Gómez Ugalde, Nadia, *Arnold Belkin*, Círculo de arte, CNCA, México, 1999.
- Hegel, G. W. F., *Lecciones de estética*, Ediciones Coyoacán, México, 2002.
- Instituto de Investigaciones Estéticas, *Guía de murales de la Ciudad Universitaria*, UNAM, México, 2004.

- La pintura mural en los centros de educación de México*, SEP, México, 2003.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Editorial Akal, España, 2001.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto, las artes plásticas desde 1960*, Alberto Corazón, España, 1972.
- Mayer, Ralph, *Manual del artista*, Continental, México, 1956.
- Memoria del Congreso internacional de muralismo- San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM-CONACULTA-Gobierno de la Ciudad de México, México, 1999.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Editorial Gustavo Gili, España, 1977.
- Nanda Leonardine, coord., *Pintura mural peruana, siglo XX, Catálogo*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tomos I y II Lima, 2001.
- Olea Figueroa, Óscar, *El arte urbano*, UNAM, México, 1980.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ediciones Era, México, 1970.
- Pérez Orduña, Facundo (2000). *La pintura mural en la comunidad*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM, 2000.
- Rochfort, Desmond, *La pintura Mural Mexicana*, Versión en español, Rodolfo Piña García, Noriega Editores, México, 1999.
- Romero de Solís, Diego, et al., *Símbolos Estéticos*, Universidad de Sevilla, España, 2001.
- Rivera, Diego, *Mi arte, mi vida*, Herrero, México, 1963.
- Rivera, Diego, *Iconografía personal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Rodríguez, Antonio, *El hombre en llamas, Historia de la pintura mural en México*. Thames and Hudson, Alemania, 1970.
- Sánchez B. Alma, *La intervención artística de la ciudad de México*, CONACULTA, México, 2003.
- S. Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano*, UNAM, México, 1972.
- Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Editorial Akal, Argentina, 1998
- Shojjet Cimet, Esther, *Movimiento muralista mexicano*, UAM- Xochimilco, México, 1992.
- Tibol, Raquel, *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*, Plaza Juanés, México, 2003.
- Torrijos, Fernando (1988). "Sobre el uso estético del espacio". En José Fernández Arenas [coord.], *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.

Técnicas y materiales

- Gutiérrez, José, *Del fresco a los materiales plásticos*, Domés, México, 1986.
- Mayer, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, Hermann Blume, España, 1993.
- Morales Ferrer, Ascensión, *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, España, 1995.

Especializadas en Ciudad del Carmen

- Aguilar Álvarez, Luis Fernando, *Golfo de México, formación geológica y cambios climáticos*, UNACAR, México, 2002.
- Aguilar Álvarez, Luis Fernando, *La educación Náhuatl- Maya en la Laguna de Términos*, UNACAR, México, 2000.
- Aguilar Álvarez, Luis Fernando, *Diccionario enciclopédico ilustrado de la Laguna de Términos, tomos I-VI*, UNACAR, México, 2003.
- Aguilar Álvarez, Luis Fernando, *Sabancuy: Del esplendor mesoamericano a los tiempos modernos*, UNACAR, México, 2006.
- Bolívar Aguilar, Juan José, *Monografía del Municipio del Carmen*, UNACAR, México, 2000.
- Bolívar, Juan y Jorge A. Obrador, *Ensayo Histórico de Ciudad del Carmen*, UNACAR, México, 1999.
- Caldera Noriega, Efraín, *El álbum Carmelita*, UNACAR-INAH, México, 2003.
- Ceballos y Borjas, José Armando, *Los mercados públicos en la isla del carmen*, UNACAR, México, 2002.
- Ceballos y Borjas, José Armando, *El liceo carmelita*, UNACAR, México, 2002.
- Fleischer, Luis A., *Mamíferos marinos en el litoral de Campeche*, UNACAR, México, 2001.
- González Mier Gabriel, *Añoranzas del viejo solar carmelita*, UNACAR, México, 1999.
- López Vadillo, Claudio, *Los chicleros en la región de la laguna de términos, Campeche: 1890-1947*, UNACAR, México, 2001.
- Palma Linga, María Enriqueta, *Los chicleros en el carmen*, UNACAR, México, 2002.
- Sierra Villegas, Javier y Adriana Solís, *Iconografía Lagunera*, UNACAR, México, 2000.
- Sierra Villegas, Javier et al., *Aproximación a la historia de una ciudad portuaria. (Ciudad del Carmen, Campeche, a través de sus inmuebles)*, UNACAR, México, 1999.

Especializadas en la cultura maya

- Cabrera Bernat, Ciprian Aurelio, *La historia de los Mactunes o Chontales de Acálan en los papeles Paxbolon- Maldonado*, Editora Municipal Tabasco, México, 1984.
- Contreras Garcés, Guillermo, *Los códices Mayas*, Serie Sepsetentas- SEP, México, 1975.
- De la Fuente, Beatriz y Alfonso Arellano H., *El hombre Maya en la plástica Antigua*, UNAM, México, 2001.
- Pérez González, Benjamín y Santiago de la Cruz, *Diccionario Chontal*, INAH- Tabasco, México, 1998.
- Piña Chan, Román. *Historia y arqueología y arte prehispánico*. FCE, México, 1994.
- Popol Vuh*. Posada, México, 1998.
- Valverde, María del Carmen. *Los Mayas*, Tercer Milenio/CNCA, México, 2000.
- Villar Montolío, María. *Cuando los dioses despertaron. Conceptos cosmológicos de los antiguos mayas de Yucatán estudiados en el Chilán Balam de Chumayel*. UNAM, México, 1989.

Folletos y catálogos

- Acevedo Velarde, Gabriel, *A la pared. Muralismo Contemporáneo. Conmemoración*, MACG. CONACULTA-INBA.
- CONACULTA, *Muralística entorno-relativa. Homenaje a Armando López Carmona*, SAPS/ENAP/CONACULTA.
- Fox, Jasón, *A la pared. Muralismo Contemporáneo. Army of one*, MACG. CONACULTA-INBA.
- Monumento a la historia de la Laguna de Términos*, UNACAR, 2003.
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público, *Un nuevo muralismo, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada*, México, 1982.
- Vargas Suárez, *A la pared. Muralismo Contemporáneo. Space Station: Tenochtitlán*, MACG. CONACULTA-INBA.
- Waters, Robert. *A la pared. Muralismo Contemporáneo. Man at computer*, MACG. CONACULTA-INBA.
- UNESCO, *Cuba-Brasil colectivo del arte del aerosol, video y murales*, UNESCO 2003-2006.

Sitios de internet

- Murals of Estacada: www.estcadasummercelebration.org
- Proyecto CUBABRASIL: www.cubabrasil.net
- Friends of Community Public Art: www.press.uillinois.edu/s01/hubner.htm/

Portland mural defense: portlandmuraldefense@yahoo.com
Voices of Community-The murals of Philadelphia: www.muralarts.org
The Muralists Painting Studio: www.themuralists.com
www.adrianaguirre.com
www.martaayalaminero.com
www.susanberesford.co.uk
Precita Eyes Mural Arts and Visitors Center: www.precitaeyes.org
Cité Création: www.cite-creation.fr
www.undercroydon.com
www.artsphere.org
www.hardyart.com
Murals of Baltimore: www.muralsofbaltimore.com
www.farbfieber.de

Revistas

- “Los mayas. Vida cotidiana”, en *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. V, No. 28, CONACULTA-INAH, noviembre-diciembre de 1997.
- “Últimos descubrimientos mayas: Parte I. Campeche”, en *Revista Arqueología Mexicana*. Vol. XII, No. 75, CONACULTA-INAH, septiembre-octubre de 2005.
- Revista de la Universidad de México*, núm. 609, UNAM, 2002.
- “Siqueiros en la integración plástica” en *Arquitectura*, núm. 20, UNAM.
- “Rostros del México antiguo”, en *Revista Arqueología Mexicana*, núm. 6 [Edición especial], CONACULTA-INAH, México.
- “La pintura mural prehispánica”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 55, CONACULTA-INAH, Vol. X, 2002.