



## **Universidad Nacional Autónoma de México**

**Programa de Maestría y Doctorado en Urbanismo**

### **EL DISCURSO IDEOLÓGICO, ESTÉTICO Y SOCIAL DE LA ESCULTURA PÚBLICA MEXICANA. EL CASO DE LAS INTERVENCIONES EN SAN FRANCISCO DE CAMPECHE 1960-2010.**

**Doctorado en Urbanismo**

**Alumno: Mtro. Carlos Alfonso de Jesús Domínguez Vargas**

**Director de tesis: Dr. Iván San Martín Córdova**

**Facultad de Arquitectura**



**2012**



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.

**EL DISCURSO IDEOLÓGICO, ESTÉTICO Y SOCIAL DE LA  
ESCULTURA PÚBLICA MEXICANA. EL CASO DE LAS  
INTERVENCIONES EN SAN FRANCISCO DE CAMPECHE 1960-2010.**

**Trabajo de tesis que para obtener el grado de Doctor en Urbanismo presenta:**

**Mtro. Carlos Alfonso de Jesús Domínguez Vargas**

**Director de tesis: Dr. Iván San Martín Córdova**

**Programa de Maestría y Doctorado en Urbanismo**

**2012**

**Director de tesis: Dr. Iván San Martín Córdova**

**Sinodales:**

**Dr. Héctor Quiroz Rothe**

**Dr. Hugo Antonio Arciniega Ávila**

**Dra. Julieta Salgado Ordóñez**

**Dra. Mónica Cejudo Collera**

## **DEDICATORIAS**

**Dedico el presente trabajo a:**

**Mi Padre y Madre por darme vida, amor, tenacidad y sabiduría**

**Mi prima Delia Alcántara de Silva† con cariño en su memoria**

**Toda mi familia, que siempre llevo en el corazón**

**Mis amigos y amigas, con quienes he caminado en la vida**

**Especialmente**

**a todos los niños y niñas**

**muchachas y muchachos**

**hombres y mujeres**

**que han nacido en esta maravillosa tierra de Dios,**

**¡Ah-Kim-Pech!**

## **Agradecimientos**

**Agradezco hoy y siempre a mi director de tesis y tutores:**

**Dr. Iván San Martín Córdova por su firme y sabia guía**

**Dr. Héctor Quiroz Rothe por enseñarme a enfrentar el reto**

**Dr. Hugo Antonio Arciniega Ávila por darme fortaleza y templanza**

**A los tres por ser el *arco* que disparó la flecha**

**A las Dras. Julieta Salgado Ordóñez y Mónica Cejudo Collera por su valiosa aportación**

**Al Dr. Joaquín Álvarez Ordóñez por la inspiración en su obra**

**Al Mtro. José Antonio González Curi por su invaluable e histórica opinión**

**A Ileana Elizabeth López Aguilar, Manuel Antonio Pacheco Castro, Margarita Alicia Muñoz Romero, Héctor Manuel Páez Osuna, José Ángel Cu Pirrón, María Elena Collí Misset, Luis Alberto Herrera Soancatl, Víctor Manuel Zetina Chan, Walberto Antonio Cervera Estrella y Jorge Alberto Pérez Cobá por su colaboración ciudadana.**

**A la Fundación Pablo García A. C. del Estado de Campeche y el acompañamiento comprometido e incondicional de su Director, el Mtro. Ricardo Medina Farfán.**

**Al equipo técnico:**

**Asesoría urbanística y cartografía: Mtro. en D.U. A. Santiago Cahuich Borges**

**Apoyo logístico: Mtro. en D.U.A. José Gregorio Choza Hernández**

**Cartografía y planos: Arq. J. Gaspar Rodríguez Salazar**

**Dibujante: Arq. Erwin Vidal Cimé Jiménez**

**Apoyo en grupos focales: Arq. David Enrique Castillo Gutiérrez**

**A la llegada de los españoles un día de San Lázaro a la costa de *Ah-Kim-Pech*, la realidad se confundía con el sueño....con el mito... como un espejismo en medio de la bruma se asomaba un caserío y un templo de cal y canto, con una torre blanca, y en su cúspide una serpiente devoraba un león salpicado de sangre...., he ahí la evidencia por la cual iremos en búsqueda del significado del ídolo....**

**Carlos A. de J. Domínguez V.**

## CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>17</b>
Generalidades del problema en México.....	18
Localización de la ciudad de San Francisco de Campeche.....	21
Especificidades problemáticas del estudio de caso.....	22
Pregunta de investigación.....	25
Criterios de selección del caso.....	25
Hipótesis.....	31
Objetivos.....	31
Justificación.....	32
Metodología.....	34
Organización del texto.....	42

### CAPÍTULO I

<b>MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>45</b>
Introducción al marco conceptual.....	47
Aproximación al concepto de escultura.....	47
Escultura pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana.....	48
Ideología y discurso ideológico de la escultura pública.....	52
Estética, proceso de recepción estética y discurso estético.....	58
Recepción del discurso ideológico-estético, síntesis conceptual.....	66
Imagen social: Imagen e imaginario de la escultura pública.....	67
La imagen en sus dimensiones mental y afectiva.....	69
El imaginario como dimensión cultural de la imagen social.....	76
Repertorio discursivo ideológico-estético de la escultura mexicana.....	83
Conclusiones.....	108

### CAPÍTULO II

<b>ORIGEN DE LA ESCULTURA PÚBLICA.....</b>	<b>111</b>
Visión del origen.....	113

La escultura pública primigenia en la bruma del mito.....	113
San Francisco de Campeche y escultura pública en el siglo XVI.....	116
La traza urbana a fines del siglo XVIII y la ciudad contemporánea.....	125
Génesis de la escultura en el espacio público del siglo XIX.....	128
Plataforma urbana y política de la nueva escultura pública del siglo XX.....	144
Conclusiones.....	157

### CAPÍTULO III

<b>LA ESCULTURA PÚBLICA EN SAN FRANCISCO DE CAMPECHE 1960-2010.....</b>	<b>161</b>
La escultura pública moderna, 1960-2010.....	163
<b>1. Período de la “Libertad”, 1961-1967.....</b>	<b>165</b>
Generalidades del proyecto urbano.....	166
Esquema articulador urbano de la “Libertad”.....	167
Nuevo centro fundacional.....	170
<b>a) El Águila.....</b>	<b>174</b>
<b>b) Fuente del Progreso.....</b>	<b>177</b>
<b>c) Busto de Adolfo López Mateos.....</b>	<b>180</b>
<b>d) Fuente de la Nacionalización de la Electricidad.....</b>	<b>182</b>
<b>e) Monumento a Héctor Pérez Martínez.....</b>	<b>188</b>
<b>f) Monumento a los Héroes.....</b>	<b>190</b>
<b>g) Monumento al Resurgimiento.....</b>	<b>193</b>
<b>h) Monumento a Pablo García y Montilla.....</b>	<b>198</b>
<b>i) Fuente a los Pescadores.....</b>	<b>201</b>
<b>2. Período de latencia discursiva escultórica, 1967-1985.....</b>	<b>203</b>
Esquema articulador, concepto filosófico y formal.....	204
<b>j) Monumento a la Madre.....</b>	<b>204</b>
<b>k) Monumento a Benito Juárez.....</b>	<b>206</b>
<b>3. Período de la Concordia, 1985-1991.....</b>	<b>213</b>
Proyectos urbanísticos emblemáticos.....	214
Esquema articulador urbano de la “Concordia”.....	216
<b>l) Monumento a la Solidaridad.....</b>	<b>216</b>

m)	Monumento al 4 de Octubre.....	220
n)	La Novia del Mar.....	224
o)	El Libertador.....	227
p)	El Pescador.....	229
<b>4.</b>	<b>Período de la “Campechanidad”, 1997-2009.....</b>	<b>232</b>
	Planes y programas urbanos y culturales.....	233
	Esquema articulador urbano de la “Campechanidad”.....	240
q)	Estatua a María Lavalle Urbina.....	243
r)	Estatua a la Mujer Campechana.....	246
s)	Monumento “Naach Kinil”.....	248
	Conclusiones.....	252

## CAPÍTULO IV

<b>ANÁLISIS-DIAGNÓSTICO.....</b>	<b>255</b>
Estructura general.....	257
<b>1. Condiciones urbanas vinculadas con la escultura pública.....</b>	<b>258</b>
a) Nominación de los períodos.....	258
b) Modelo urbano.....	258
c) Espacio público tipo.....	259
d) Desempeño de la escultura pública.....	260
e) Esquema articulador escultórico.....	261
f) Carácter ideológico y estético.....	262
g) Edificios representativos.....	263
h) Desarrollo económico.....	264
i) Síntesis diagramática.....	264
<b>2. Constantes de diseño de la escultura pública.....</b>	<b>266</b>
a) Constantes materiales.....	266
b) Constantes compositivas forma-significado.....	269
c) Constantes de estructuración forma-movimiento.....	275
d) Constantes de relación escala y contexto urbano.....	279

<b>3. Resultados de la aplicación del instrumento con dos grupos focales.....</b>	<b>284</b>
Primer grupo focal de adultos maduros.....	285
Segundo grupo focal con adultos jóvenes.....	294
Conclusiones.....	311

## **CAPÍTULO V**

<b>LINEAMIENTOS DE LA ESCULTURA PÚBLICA EN CAMPECHE.....</b>	<b>315</b>
Lineamientos generales.....	317
1. Condiciones generales urbanísticas de la escultura pública.....	317
2. Valores escultóricos relevantes.....	318
3. Retos de la escultura en el espacio público.....	319
4. Tendencias actuales de la escultura pública.....	321
5. Lineamientos orientadores del manejo escultórico .....	323
I. Selección de criterios para intervenir el espacio urbano abierto.....	323
a) Criterios de creación e innovación.....	324
b) Criterios de mejoramiento .....	324
c) Criterios de preservación.....	324
d) Criterios alternativos a la escultura pública.....	324
e) Criterios educativos.....	324
II. Valores guía de la escultura pública.....	325
III. Políticas públicas de la escultura pública.....	326
IV. Proyectos estratégicos de la escultura pública.....	327
V. Propuesta de rutas o itinerarios turísticos.....	329
6. Firma de la Carta de la Escultura Pública.....	329
Conclusiones.....	330
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>331</b>
Visión de las conclusiones.....	333
Conclusiones generales.....	333
Conclusiones desde el ámbito de la relación urbanismo y artes plásticas.....	334
Conclusiones desde el ámbito metodológico.....	335

Conclusiones desde lo histórico-social.....	337
Conclusiones prospectivas desde el ámbito político-urbanístico.....	337
Algunos horizontes y limitaciones, sus reflexiones.....	340
<b>ANEXOS.....</b>	<b>343</b>
Anexo A.....	345
Anexo B.....	354
Anexo C.....	363
Anexo D.....	409
Anexo E.....	411
Anexo F.....	415
<b>FUENTES DE CONSULTA.....</b>	<b>417</b>

## INTRODUCCIÓN

La escultura en México ha sido estudiada bajo una diversidad de enfoques que abordan su praxis y manifestación como objeto desde perspectivas disciplinarias que han generado resultados relevantes, sin embargo, no existen trabajos bajo una visión multidisciplinaria que construya un conocimiento integral de la escultura emplazada en el espacio urbano abierto de la ciudad. Siguiendo este criterio holístico, en función a la relación del espacio urbano con el objeto escultórico como una dualidad dialéctica, Edna Pallares Vega concluye que “el puente de unión entre el trabajo escultórico y lo que representan los sitios ha sido posible a partir del manejo del espacio...”,<sup>1</sup> tanto por la definición de su forma, como de su contenido a partir de la intuición “como una cualidad cognoscitiva no elaborada en los conceptos racionales, sino en la percepción misma”,<sup>2</sup> generando los elementos formales escultóricos en su condición y significación objetivada.

Desde esta óptica predominantemente subjetiva, es usual observar que los autores de las obras escultóricas no trabajan de manera usual, tomando en consideración información que provenga directamente de los habitantes de una ciudad, y en la ruta de la concepción y realización de la escultura pública solo destaca en su trabajo creativo un sentimiento intuitivo-perceptual del espacio y la escultura misma. Sin embargo, puede señalarse a favor de los realizadores, que posiblemente este sentimiento expresivo dista en sí mismo de ser un acto que provenga de lo que conocemos popularmente como un “capricho de autor”, y potencialmente puede significar una necesidad de expresar “algo que se sienta intensamente”,<sup>3</sup> y con ello responda a la búsqueda de una solución configurativa exitosa que logre el equilibrio entre las organización formal de la escultura y los sentimientos que despierta en el observador.<sup>4</sup>

Bajo este panorama, el realizar una lectura específica sobre el fenómeno escultórico en el espacio exterior de la ciudad, obliga a considerar la significación que la escultura pública de una ciudad tiene para la comunidad que la vive y transforma como parte constitutiva de los fenómenos urbanos que pueden analizarse sistemáticamente<sup>5</sup> para conocer la urbe a profundidad. En este ámbito se desempeña la escultura pública como eje transversal del presente estudio, que plantea desarrollar en sus dos primeras fases un proceso analítico de la configuración morfológica escultórica como manifestación ideológico-estética que

---

<sup>1</sup> Pallares Vega, Edna A. (2001), *El espacio como escultura o la escultura como espacio*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, México, UNAM, p. 72

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>3</sup> Muñoz, Miguel Ángel (2008), «Una escultura no es una idea: conversación con Anthony Caro», en Miguel A. Muñoz, *El espacio vacío*, México, CONACULTA, p. 197

<sup>4</sup> Hernández León, Juan Miguel (2003), «¿Habitar la escultura?», en María M. de Argila (coord. ed.), *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, p. 161

<sup>5</sup> Campos Salgado, José A. (2005), *Para leer la ciudad. El texto urbano y el contexto de la arquitectura*, México, UNAM, p. 12

promueven los gobernantes como evidencia de lo que pretenden construir en la memoria colectiva de una sociedad, como "...un «complejo tejido de significados anclados a múltiples espacios...".<sup>6</sup>

En este sentido, al respecto del manejo de las partidas económicas erogadas en escultura pública, y de manera análoga a los líderes<sup>7</sup> del siglo XIX, es evidente que los ciudadanos gobernantes actuales tienen una posición privilegiada en la toma de decisiones para situar una pieza en la ciudad, que representa en sí una manifestación estética y elemento urbano donde se materializan las cualidades tangibles de la ideología<sup>8</sup> de los grupos hegemónicos de una sociedad específica, sin embargo, la presente investigación subraya que "... una de las condiciones de la escultura de exteriores es que también debe satisfacer las demandas del pueblo",<sup>9</sup> en esta dirección se orientan las fases finales del trabajo como parte de un proceso integral.

Las ciudades mexicanas, y específicamente las consideradas ciudades medias, experimentan un proceso de transformación acelerada con cambios significativos y dinámicos que se manifiestan en intervenciones urbanas realizadas a finales del pasado siglo XX e inicios del XXI,<sup>10</sup> en las cuales no cesan de utilizarse esculturas públicas diversas con el fin de continuar construyendo una narrativa y un discurso social,<sup>11</sup> acorde a las ideas e intereses de los que detentan el poder para decidir quién debe realizar la escultura pública, que temáticas contemplar y donde situarla en la ciudad. Esta compleja realidad urbana obliga a considerar el estudio e investigación del desempeño que tiene la escultura pública como parte esencial del actual proceso de transformación urbano profundo de las ciudades en todas las diferentes regiones del país.

## **GENERALIDADES DEL PROBLEMA EN MÉXICO**

Los monumentos son una parte importante dentro del conjunto de esculturas públicas existentes en una ciudad mexicana, las cuales se encuentran en un punto de quiebre, entre la conservación de su patrimonio histórico tangible, y el que debe construir para sus futuras generaciones. Desde esta visión prospectiva, Néstor García Canclini menciona que existe la necesidad de "...una memoria que no oponga la celebración del pasado a lo que ahora emerge y exige revisar lo que

---

<sup>6</sup> Portal, M.A. (2001), «Del centro histórico de Tlalpan al centro comercial Cuicuilco: la construcción de la multimedialidad urbana», en M. A. Aguilar, A. Sevilla y A. Vergara (coords.), *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, México, UAM/ CONACULTA/ Miguel Ángel Porrúa, pp. 239-269

<sup>7</sup> García Canclini, Néstor (2009), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Debolsillo, p. 202

<sup>8</sup> Majluf, Natalia (1994), *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1857*, Perú, IEP ediciones, p. 9

<sup>9</sup> Gombrich, E. H. (2003), *Los usos de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 149

<sup>10</sup> Álvarez de la Torre, Guillermo B. (2010), «El crecimiento urbano y estructura urbana en las ciudades medias mexicanas», en *Quivera*, vol 12, núm. 2, 2010, Edo. de México, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 94-114

<sup>11</sup> Angenot, Marc (2010), *El discurso social*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 47

fue. Se trata de elaborar un discurso histórico que no hable solo de lo que se ha vivido, sino de lo que se quiere vivir”,<sup>12</sup> lo anterior sugiere tentativamente develar los significados de este patrimonio<sup>13</sup> futuro, como una ruta posible hacia una nueva escultura pública con posibilidades de éxito basada en el conocimiento profundo e integral de su trayecto histórico, su discurso ideológico-estético y la valoración que hacen los ciudadanos de su morfología.

En un trabajo relevante y con alcances nacionales de Helen Escobedo, García Canclini sobre la problemática que enfrentan los monumentos de las ciudades mexicanas propone una taxonomía<sup>14</sup> que agrupa ocho tipos de modificaciones operadas en los monumentos por su relación con el contexto urbano y las actitudes de los ciudadanos, categorizando las siguientes: a) neutralización o cambio de significado de los monumentos por ruptura de escala; b) neutralización del monumento por saturación publicitaria del contexto; c) perturbación del mensaje iconográfico por la señalización urbana; d) subordinación del monumento histórico a un significado mercantil-publicitario contiguo; e) conflicto semántico entre un elemento histórico y un cartel publicitario; f) ironización de un símbolo histórico por asociación con el lenguaje publicitario; g) ironización de un símbolo histórico con relación con el contexto urbano y h) la intervención popular como discusión política del sentido del monumento.

Como aproximación taxonómica, la propuesta realizada por Canclini posibilita exponer un primer acercamiento sólido a la problemática de la escultura pública desde la perspectiva de los monumentos, donde como puerta de acceso es posible señalar evidencias en las expresiones verbales cotidianas de los habitantes de una ciudad, manifestación cultural factible de encontrar en elementos expresivos verbales peyorativos o burlescos, los cuales pueden enmarcarse en la categoría de ironización o denuedo del elemento escultórico como intervención popular de los ciudadanos. La categoría acotada es una propuesta del autor del presente trabajo, articulada a partir de las dos últimas propuestas por García Canclini, la cual se manifiesta cotidianamente en los diversos sobrenombres irónicos o abiertamente despectivos, que son atribuidos a numerosas esculturas públicas en numerosas partes del país.

En la república Mexicana, la problemática que enfrenta la escultura de exteriores contemporánea es vasta y compleja, en la cual cabe acceder desde un referente paradigmático manifiesto en un fenómeno experimentado por una escultura pública contemporánea, conocida popularmente durante la década de los años ochenta en la ciudad de México como “Las Regaderas”, ironizando una

---

<sup>12</sup> García Canclini, Néstor (1992), «Monumentos, Carteles y Grafittis», en Helen Escobedo (coord.), *Monumentos Mexicanos, de las estatuas de sal y de piedra* (215-229), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo, p. 229

<sup>13</sup> Vázquez, C. (2001), «Chapultepec: paseos y recreación, entre la historia y el mito», en M. A. Aguilar, A. Sevilla y A. Vergara (coords.), *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli* (pp. 385-421). México, UAM/ CONACULTA/ Miguel Ángel Porrúa.

<sup>14</sup> García Canclini, Néstor. (1992), *op. cit.*, pp. 217-223

escultura urbana que estuvo situada en una glorieta del Paseo de Reforma; este conjunto, fue desmantelado años después sin existir un documento que señale o explique a la ciudadanía acerca de su paradero o destino, sin embargo, la existencia de una imagen tomada por un ciudadano es una evidencia gráfica de que muy pesar de que algunos funcionarios pretenden sumir en el olvido unas piezas escultóricas, existe gente de la sociedad civil que manifiesta una resistencia a este actuar de carácter hegemónico, como una lucha por preservar esta importante parte de nuestra memoria histórica.



Imagen 1: La Fuente de Cutzamala, del arq. Sergio Zaldívar Guerra conocida popularmente en los años ochenta como las “Regaderas” del Paseo de Reforma, obra desmantelada, ca. 1982. Foto: Don Mabry. Imagen tomada del sitio de México Mágico: <http://www.mexicomaxico.org/Reforma/reformaGlor.htm> (Fecha de actualización: 16 de marzo del 2012).

El planteamiento problemático inicial pretende rebasar una valoración unilateral especializada de observadores expertos, e ingresar a un nuevo universo de posibles respuestas sobre los cuestionamientos que despierta la existencia de la escultura pública en los habitantes de la ciudad, contemplando la pervivencia de un discurso ideológico y estético concebido por sus constructores.<sup>15</sup> Es desde este enfoque, que se propone estudiar un caso mexicano situado geográficamente en la península de Yucatán, en una zona donde las necesidades urbanísticas son apremiantes, la cual es la ciudad capital del Estado de Campeche, denominada San Francisco de Campeche y situada en la siguiente localización geográfica:

### **LOCALIZACIÓN DE LA CIUDAD DE SAN FRANCISCO DE CAMPECHE**

<sup>15</sup> Vázquez Rodríguez, Gerardo y Soto Canales, Karina (2009), Hacia una aproximación del imaginario de la ciudad de Monterrey en el albor del siglo XXI, en Adolfo Benito Narvárez Tijerina (ed.), *Aedificare 2009*, Monterrey, Nuevo León, UANL, p. 31

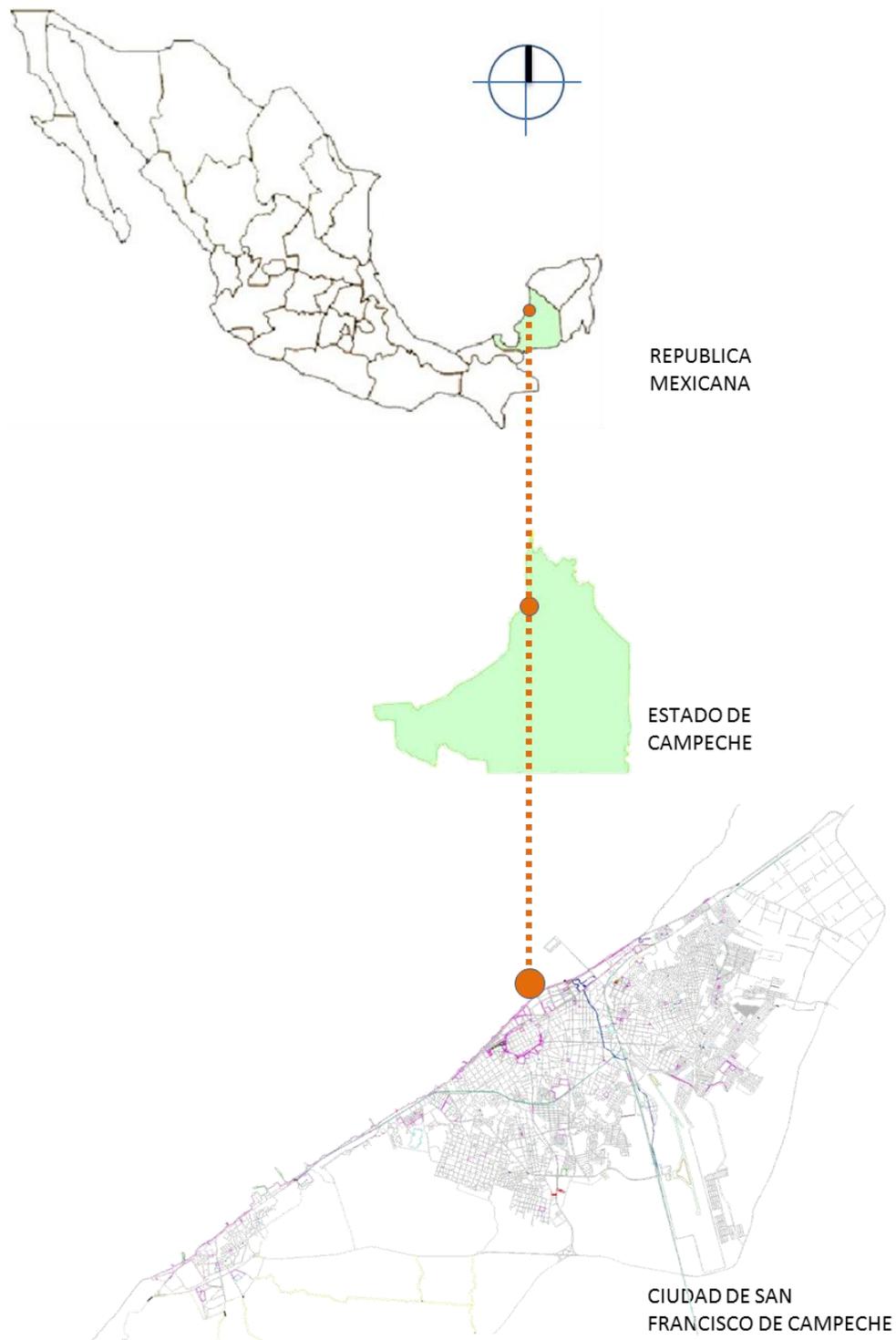


Imagen 2: Localización geográfica de la ciudad de San Francisco de Campeche, situada a 19° 50' 45" latitud Norte, y 90° 32' 12" longitud Oeste.

## ESPECIFICIDADES PROBLEMÁTICAS DEL ESTUDIO DE CASO

En todo el país el utilizar sobrenombres para denominar elementos urbanos es un fenómeno innumerablemente diverso, sin embargo, en el caso de la ciudad de San Francisco de Campeche adquiere una singularidad tal, que cobra relevancia especial digna de investigar, ya que puede ser un ejemplo representativo del fenómeno escultórico, sobre todo de las ciudades que se encuentran en proceso de acelerado crecimiento, como es el caso de las ciudades medias del país. Es así que se denota la necesidad apremiante para realizar el estudio, como condición que pone en la palestra el urgente desarrollo de alternativas metodológicas que permitan abordar esta problemática con las especificidades de cada caso, de las cuales se particularizan cinco que corresponden a la región geográfica donde se encuentra la ciudad estudiada.

En la ciudad de San Francisco de Campeche existen una serie de piezas escultóricas o inmuebles que son elementos conocidos con algún sobrenombre o expresión peyorativa o irónica, y no por el nombre que le fue asignado por las autoridades responsables, entre ellos destacan: *El Monumento al Resurgimiento*, que es conocido por la gente como “El Atorado” ya que representa el torso de un hombre en actitud de emerger del subsuelo; o una fuente conocida popularmente como “El Cigüeñal” por su similitud con ese tipo de pieza mecánica, cuyo nombre original es *La Fuente del Progreso*. A los sobrenombres de las esculturas públicas se suman las de los edificios gubernamentales como el Edificio de los Poderes o Palacio de Gobierno, que fuera conocida en los sesentas como “La Consola”, por su semejanza con un aparato electrónico reproductor de discos de acetato que estuvo de moda en esos años, o el popular Edificio del Congreso conocido ampliamente como “El Panucho” o “El Platillo Volador”, por su parecido con el conocido platillo típico peninsular de ese mismo nombre, o con la hipotética forma de una nave espacial extraterrestre.

En un salto temporal desde las transformaciones urbanas a nivel ciudad de los años sesenta a la actualidad, emerge como uno de los referentes históricos contemporáneos relevantes en función a la escultura pública, el monumento llamado en maya *Naach K'inil*, traducido al español como “Al infinito”,<sup>16</sup> el cual ha sido denominado popularmente con los sobrenombres de “El Monumento al Queso de Bola” y “La Engrapadora”, ambos caracterizados por hacer alusión a elementos de su configuración física. De manera específica, esta pieza escultórica ha provocado numerosos cuestionamientos ciudadanos de diversa índole que transitan desde la dificultad para interpretar su significado ininteligible, pasando por lo económico, ya que el costo de su construcción fue de 13 millones de pesos, e incluso señalamientos de orden político.<sup>17</sup> Desde este ámbito, es relevante señalar una problemática paralela como antecedente histórico de la glorieta donde se encuentra localizada la escultura pública mencionada, en la cual estuvo situada en los años ochenta una estatua del expresidente de México, José López Portillo,

<sup>16</sup> *Tribuna*, Primera sección, Año XXXIII, No. 11807, San Francisco de Campeche, 2 de mayo de 2008, p. 1

<sup>17</sup> *Tribuna*, Primera sección, Año XXIII, No. 11736, San Francisco de Campeche, 6 de abril de 2007, p. 1

la cual fue derribada en esa misma década por un grupo de ciudadanos inconformes por la presencia de la misma, en el espacio urbano abierto de San Francisco de Campeche.

En esencia la valoración estética adjudicada por la ciudadanía le es adversa a la pieza denominada Naach K'inil, en función a los sobrenombres de carácter irónico que la ciudadanía le adjudica, y desde esta evidencia, como señala taxonómicamente García Canclini, las expresiones populares se manifiestan como una categoría cotidiana que mide la aceptación o rechazo hacia el diseño del elemento escultórico, el cual pareciera significar una vez más, ser el resultado del capricho de su realizador. La búsqueda y afán de trascender históricamente es una actitud que se refleja claramente cuando el arquitecto Luis Arriaga López, autor del monumento Naach K'inil refiere en plural que, "Proyectamos pensando en el futuro, y a lo mejor ahora no nos gusta o se señala como fuera de todo contexto, pero nadie nos puede negar que a lo mejor en un futuro se tome como una nueva referencia del estado, y eso es lo que más nos llena de satisfacción, al habernos puesto con esta obra en la antesala de la posteridad".<sup>18</sup>

En los otros municipios de Campeche también se manifiestan actos que pueden considerarse adversos a la realización de las esculturas públicas, ya que con fecha 9 de noviembre de 2008, se suscitó un evento de significativo vandalismo a una estatua representativa de la mujer local, sobre el cuál un periódico refiere que «desconocidos quemaron ayer el material de plástico que cubría la estatua de la "Mujer Campechana" ubicada en la glorieta de la avenida Dzibalché-Calkiní. Fue colocada el 19 de octubre y aún no es inaugurada oficialmente». <sup>19</sup> En este hecho queda manifiesto el desprecio hacia una escultura pública como objetivación de una ideología que deviene del poder, manifestación plástica que tiene implicaciones importantes derivadas de un programa cultural estatal con el fin de resaltar y consolidar la identidad del campechano en un mundo globalizado, en el cual se pueden observar actitudes ciudadanas con un abierto rechazo hacia estas acciones urbanísticas.

Las actitudes negativas hacia la escultura pública, no sólo son privativas de la ciudad capital, sino que en uno de los más importantes municipios del estado de Campeche, del desprecio se transita también al olvido,<sup>20</sup> como una condición normal de la escultura de espacios exteriores como lo señala E. H. Gombrich, la cual tiene evidencias en las afirmaciones de algunos pobladores del municipio de Hecelchakán, cuando denuncian que "Se pierde el patrimonio histórico de Hecelchakán, por culpa de autoridades ...Las seis torres, también conocidas como jirafas, que mandara construir durante su administración, el extinto general José Ortiz Ávila se encuentran en estado deplorable...",<sup>21</sup> triste olvido de las autoridades y habitantes del municipio.

---

<sup>18</sup> *Tribuna*, Primera sección, Año XXIII, No. 11735, San Francisco de Campeche, 5 de abril de 2007, p. 1

<sup>19</sup> *Tribuna*, Primera sección, Año XXXIV, No.12029, San Francisco de Campeche 9 de noviembre de 2008, p. 1

<sup>20</sup> Gombrich, E. H. (2003), *op. cit.*, p. 153

<sup>21</sup> *Tribuna*, Primera sección, Año XXXV, No. 12452, San Francisco de Campeche, 10 de enero de 2010, p. 8

Desde esta visión problemática compleja emergen en la presente primera década del siglo XX una pléyade de piezas escultóricas que han sido emplazadas en la ciudad de San Francisco de Campeche sin un plan integral para incidir positivamente en la estructura urbana, y pretenden ser representativas de un imaginario urbano social todavía vigente en los inicios de la segunda mitad del siglo XX. Las esculturas referidas son estatuas de personajes provenientes de un universo fantasmal que se diluye en la ya desgastada modernidad local, y son: “La Ventera de Guayas”, “El Pescador”, “El Panadero” y “El Ponteduro”, las cuales han despertado numerosas críticas expresadas en expresiones peyorativas e irónicas que enuncian adversamente la falta de representatividad de las piezas con respecto a los personajes reales, los cuales han inspirado una canción del dominio público conocida como “El Pregonero”, de autoría de Choya Quijano.



Imagen 3: Estatua de Benito Juárez en la colonia Bellavista próxima al fuerte de San José el Alto, realizada en el año de 1972 por el escultor Víctor Gutiérrez Guerra. En la gráfica se aprecia olvidada por el mal estado de la pieza, con un daño específico en la cabeza, que fue desprendida en su parte superior por un rayo durante una tormenta. Aspecto antes de su restauración para las celebraciones del Bicentenario en el año 2010. Foto: Carlos D. V., 2009.

Con base a los argumentos referenciados se plantea la evidencia que la escultura pública ha sido ironizada, incendiada, olvidada, ignorada, objeto de burla, derribada y observa una carencia de compromiso por parte de los realizadores para producir, al menos, obras de buena factura. En consecuencia se hace necesario realizar una serie de cuestionamientos en cascada que parten de una pregunta detonante, la cual desencadena y desgrana en una secuencia de preguntas específicas que denotan diferentes niveles de búsqueda que contemplan como eje transversal la escultura pública y su potencial de “asumir vida propia”,<sup>22</sup> teniendo como esencia la satisfacción de necesidades y deseos estéticos de los habitantes de la ciudad. Es así que ante la enorme vastedad de la problemática el presente proyecto plantea la siguiente:

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

- **¿Cómo guiar la realización de la escultura pública, con posibilidades de ser aceptada por los habitantes de San Francisco de Campeche, en los inicios del siglo XXI?**

Del cuestionamiento se derivan las siguientes preguntas específicas:

- **¿Cuáles son los antecedentes históricos relevantes de la escultura pública realizada en San Francisco de Campeche, desde su origen prehispánico y fundación como villa en el período colonial, hasta llegar a la propuesta urbanística del Campeche Nuevo?**
- **¿Cuáles son las características morfológicas de las esculturas públicas representativas de los diferentes discursos ideológicos y estéticos propuestos por sus realizadores, en los proyectos urbanos de la ciudad de San Francisco de Campeche durante el período 1961-2009?**
- **¿Cómo valora la gente campechana la escultura pública realizada de 1961 al año 2009 en el espacio urbano de la ciudad de San Francisco de Campeche?**

La ciudad de San Francisco de Campeche es una de las ciudades medias que crecen aceleradamente y con severas carencias en los planes urbanos que intervienen su territorio, y con base a esta carencia se acotaron los siguientes criterios de selección que la favorecen para priorizar su estudio.

## **CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA CIUDAD CASO**

EL caso ha sido seleccionado de las ciudades de la península de Yucatán a partir de una serie de criterios de trabajo después de observar el desarrollo escultórico como ciudadano investigador de los procesos de transformación urbanos de las ciudades del sureste de México, que incluyen las ciudades de: Chetumal, Mérida,

---

<sup>22</sup> Gombrich, E. H. (2003), *op. cit.*, p. 156

Cancún, Villahermosa y San Francisco de Campeche. El fenómeno escultórico-urbano de la ciudad de San Francisco de Campeche se distingue por poseer características específicas que lo destacan, y marcan las directrices de los siguientes cuatro criterios de selección y acotación cronológica del estudio:

- La ciudad seleccionada debería poseer esculturas públicas como elemento constitutivo de proyectos urbanos integrales que posibiliten su caracterización temporal y clasificación morfológica.
- La urbe a seleccionar debería contener un proceso inicial de alta producción de monumentos a partir de los años sesenta que destacara notoriamente, como lo señalan especialistas en la materia, que sucedió históricamente en muchas ciudades del mundo,<sup>23</sup> donde se dieron a la tarea de realizar numerosas fuentes y esculturas.
- La ciudad caso debería tener el mayor número de esculturas públicas implantadas temporalmente en una etapa posterior a un momento de cambio en las concepciones estéticas representadas por el modernismo, el cual de acuerdo a Habermas y otros teóricos, observan que se manifiesta en los años sesenta, ya que en ese período el espíritu de modernidad estética muestra evidencias de caducidad.<sup>24</sup>
- La ciudad caso debe cumplir a partir de los años sesenta con la existencia de elementos que en su realización se hayan utilizado una diversidad de materiales innovadores,<sup>25</sup> no utilizados previamente, situación que marca un momento de transición y cambio a nivel de la escultura pública mexicana.

De las ciudades consideradas de la región de la península de Yucatán, como región mexicana donde se encuentra nuestra ciudad caso, se observan los siguientes aspectos generales:

- I. En la ciudad de Mérida la escultura urbana se ha manifestado en un desarrollo paulatino y sus ejemplos escultóricos modernos durante las décadas de 1960 a 1990 no son numerosos. Esta carencia ha sido detectada por responsables de la plástica estatal y se han dado a la tarea de crear la plataforma educativa local que prepara a los futuros creadores de artes visuales en el estado de Yucatán, en varias escuelas de nueva creación en diferentes instituciones como la Universidad Autónoma de Yucatán y la Escuela Superior de Artes de Yucatán, entre otras.

---

<sup>23</sup> Maderuelo, Javier (1998), *La pérdida del pedestal*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, p. 35.

<sup>24</sup> Solé, Carlota (1998), *Modernidad y modernización*, Barcelona, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, p. 205

<sup>25</sup> Maderuelo, Javier (2010), *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, p. 119. Maderuelo asevera tácitamente que a partir de los años sesenta uno de los rasgos que mejor caracteriza a la escultura y la arquitectura es el uso de nuevos materiales que jamás se habían utilizado en las obras de arte.

La ciudad se caracteriza por tener ejemplos escultóricos únicos de un fuerte carácter individual como el proyecto inaugurado en el año de 1942 para el Parque de las Américas,<sup>26</sup> con elementos escultóricos compuestos por una Concha Acústica, un hemiciclo y pergolados de estilo neomaya. En esta corriente se realizó el Monumento a la Patria, el cual fue construido del 7 de marzo de 1945 al 23 de abril de 1956 por el arquitecto Manuel Amábilis y el escultor colombiano Rómulo Rozo; estos hitos escultóricos son relevantes, sin embargo, son piezas únicas en proyectos urbanos puntuales, que no representan manifestaciones representativas que arranquen en los años sesenta y que utilicen materiales innovadores.



Imagen 4: Monumento a la Patria de Rómulo Rozo, en el Paseo de Montejo en Mérida, Yucatán, inaugurado el 23 de abril de 1956 por Adolfo Ruiz Cortínez, Foto: Obed Aquileo Ix Manrique. Imagen tomada del sitio EN\_YUCATÁN: <http://www.en-yucatan.com.mx/merida-yucatan/monumento-a-la-bandera/fotos-monumento-a-la-patria-6.php>. (Fecha de actualización: 16 de marzo de 2012)

- II. La ciudad de Chetumal posee escasos ejemplos de escultura moderna de los años sesenta, y los elementos relevantes que nacen a partir de finales del siglo XX, son causa de otro posible tipo de estudio, como es el caso de la megaescultura denominada “Monumento al Mestizaje”,<sup>27</sup> de Sebastián. Esta condición de la escultura pública en Chetumal no cumple con el criterio de haber desarrollado conjuntos de esculturas públicas en los años sesenta

<sup>26</sup> Rozo Krauss, Leticia (1999), Rómulo Rozo Peña, semblanza, en Napoleón Peralta Barrera (comp.), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal*, Boyacá, Colombia: Gobernación de Boyacá, Academia Boyacense de Historia, p. 35

<sup>27</sup> Herrera Muñoz, Ignacio A. (2011), “Megaescultura... trilogía en polémica”, consultado en línea el 7 de mayo de 2011 en [http://www.panoramaquintanaroo.com/cronicas.php?id\\_cr=35](http://www.panoramaquintanaroo.com/cronicas.php?id_cr=35)

como resultado de proyectos urbanos integrales en ese período; bajo esta limitante, no se considera su estudio para este caso. En el presente cabe señalar, que existen señalamientos ciudadanos que denotan un rechazo a la escultura pública denominada *Monumento al Mestizaje*, como una respuesta al turbio actuar administrativo de las autoridades, calificándola como ejemplo representativo de la corrupción política.



Imagen 5: Monumento al Mestizaje, de Sebastián en el malecón de Chetumal, Quintana Roo, ca. 2004-2010 (sin concluir). Imagen tomada del sitio de Cuarto Poder: <http://elcuartopoder.com.mx/?p=13011>. (Fecha de actualización 16 de marzo de 2012)

- III. Cancún por ser una joven urbe que nace en los años setenta como ciudad, no cumple con el requisito de poseer desarrollos de los años sesenta, lo cual imposibilita cumplir con el acotamiento temporal especificado como criterio y requisito esencial; es así, un caso atípico de alta complejidad que genera dos tipos de hábitat local, uno representado por la Zona Hotelera y otro por la ciudad definida por el municipio de Benito Juárez, ambos integran un espacio urbano complejo en un territorio con marcados antagonismos, que podría ser abordado en un futuro como un caso atípico nacional con otros objetivos y alcances.



Imagen 6: Escultura pública conocida popularmente como el “Monumento al Ceviche”, de Lorraine Pinto, escultora neoyorkina, en la avenida Tulum en la ciudad de Cancún, Quintana Roo, *ca.* 1995. Imagen tomada del sitio de Tripadvisor: <http://elcuartopoder.com.mx/?p=13011>. (Fecha de actualización 16 de marzo de 2012)



Imagen 7. Fuente de los Pescadores, de Augusto Escobedo en Villahermosa ubicada en la Plaza de la Revolución en el Centro de Convenciones Tabasco 2000, *ca.* 1959-1964. Foto: Angel Mario de la Cruz. Imagen tomada del sitio de Carlos Coronel: <http://carloscoronelsolis.blogspot.com/2011/01/augusto-escobedo-el-escultor-en.html>. (Fecha de actualización: 16 de marzo de 2012)

- IV. La ciudad de Tabasco tiene esculturas públicas con alta calidad estética de diferentes épocas, sin embargo, los elementos representativos se encuentran dispersos en una amplia temporalidad que no se caracteriza por ser abundante durante la cronología propuesta por el presente estudio a partir de los años sesenta, y como parte integral de un proyecto urbano. Cabe destacar que existen piezas maravillosas realizadas por el escultor Augusto Escobedo, y otras esculturas modernas realizadas por GUCADIGOSE, integrado por un grupo de escultores de la talla de Sebastián y Mathias Goeritz, elementos que son propuesta para un estudio con otro enfoque o recorte histórico.
- V. La ciudad de San Francisco de Campeche fue seleccionada como la idónea para el presente estudio por cumplir con los criterios formulados, como el haber desarrollado numerosas esculturas como parte esencial de proyectos urbanísticos integrales durante la época moderna a inicios de los años sesenta, y poseer piezas realizadas con materiales innovadores; destacando que, su crecimiento urbano tiene un fuerte empuje en un momento en que el modernismo presentaba evidencias de caducidad, y en el mundo en numerosas ciudades se manifestó una generación de monumentos como esculturas y fuentes.<sup>28</sup>



Imagen 8: El templo de San Francisco, lugar donde llegaron los españoles a tierra firme y fue fundada la actual ciudad de San Francisco de Campeche, ca. 1920. Foto: Anónima: Imagen tomada de Xixitos: <http://xixitos.blogspot.com/>. (Fecha de actualización: 16 de marzo de 2012)

---

<sup>28</sup> El caso cobra una especial singularidad personal como investigador, al haber sido la ciudad de San Francisco de Campeche la tierra donde nació un 4 de noviembre de 1959. Nota coincidente como una fecha próxima significativa, vinculada con los cambios que sufre la escultura pública mexicana moderna, y en otras latitudes.

El seleccionar como modelo para el estudio de caso la ciudad de San Francisco de Campeche, no significa en ningún momento, que las otras urbes no puedan o deban ser analizadas, en este sentido, los estados del sureste mexicano o cualquier otra ciudad media del país, pueden ser estudiados bajo sus especificidades, y de acuerdo a las características locales que las acotan desde la escultura pública en el espacio exterior de la ciudad. Con base en los argumentos estructurados es relevante para el presente estudio de caso proponer los elementos siguientes:

## **HIPÓTESIS**

- **Tomando como base la construcción de un análisis-diagnóstico integral, que incluya la imagen de los habitantes campechanos acerca del discurso ideológico-estético de la escultura pública de la Ciudad de San Francisco de Campeche realizada en los proyectos urbanos entre 1961 y 2009, la comprensión de su origen histórico y desarrollo en los proyectos urbanísticos, es posible formular principios para orientar la creación de la escultura pública local del siglo XXI.**

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo General**

- **Proponer lineamientos para crear la escultura pública de inicios del siglo XXI en la ciudad de San Francisco de Campeche, basados en conocer: su origen y desarrollo, analizar su discurso ideológico-estético e imagen que la gente local tiene acerca de las manifestaciones escultóricas realizadas entre 1961 y 2009.**

### **Objetivos específicos del primer nivel de análisis**

- **Identificar los antecedentes históricos que dieron origen a la escultura pública moderna, acotados panorámicamente desde su germen prehispánico y fundación de la ciudad durante el proceso de colonización.**
- **Distinguir la ruta transitada por la escultura pública local desde su nacimiento en Campeche durante el siglo XIX y desarrollo ulterior en la primera mitad del XX.**

### **Objetivos específicos del segundo nivel de análisis**

- **Clasificar las esculturas públicas de acuerdo a sus características discursivas ideológico-estéticas específicas y como elementos**

**integrales propuestos en los proyectos urbanísticos de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.**

- **Caracterizar las intervenciones urbanísticas relevantes realizadas por los diferentes períodos gubernamentales desde José Ortiz Ávila hasta el primer año de gobierno de Jorge Carlos Hurtado Valdez, a partir de 1961 al 2009, como contexto generador de la escultura pública en éste período.**
- **Analizar el discurso ideológico-estético específico de la muestra de piezas existentes en la ciudad.**

### **Objetivos específicos del tercer nivel de análisis y síntesis final**

- **Identificar valoraciones de un grupo de habitantes de la ciudad de San Francisco de Campeche acerca de la escultura durante el desarrollo de la ciudad de 1960 a 2009.**
- **Formular lineamientos como un escenario prospectivo de solución a la problemática diagnosticada de la escultura pública.**

## **JUSTIFICACIÓN**

Las justificaciones que hacen que la realización del presente trabajo sea relevante se pueden categorizar desde diferentes ámbitos que se señalan de acuerdo al siguiente listado no extensivo, el cual pretende señalar líneas de acción que clarifican justificaciones específicas:

- El trabajo de manera directa permitirá tener criterios concretos que expliciten si la escultura pública es un “signo social”<sup>29</sup>, al conocer cuál es la percepción que tienen los ciudadanos de los elementos escultóricos en el espacio público de la ciudad, incluyendo saber cuáles son sus expectativas y aspiraciones actuales para poder proponer en un futuro próximo escenarios de diseño urbano que contemple estrategias participativas que permita a los habitantes la posibilidad de crear y recrear su ciudad, específicamente desde la escultura pública.
- El desarrollo del proyecto posibilita contar con una primera versión de modelo metodológico de búsqueda, en función de explorar una nueva ruta de carácter multidisciplinario que facilitará el proceso de toma de decisiones para el mejoramiento, preservación, innovación y realización de las esculturas públicas, bajo un enfoque integral con el objeto de incrementar sus posibilidades de aceptación ciudadana en espacios públicos nuevos a generar, o potenciando los existentes.
- La investigación es relevante ya que inicia una experiencia que detona un proceso de diseño urbano de carácter participativo, al proponer a la ciudadanía para que sea incluida en la determinación de su hábitat. Desde esta visión participativa y creativa de los futuros nuevos lugares importantes

---

<sup>29</sup> Guirard, Pierre (1972), *La semiología*, México, Siglo XXI, p. 108

para los habitantes de una ciudad encontramos que son acciones prioritarias, de las que Antonio Vélez argumenta como una recomendación que “no solamente es cuestión de proteger y de conservar, o de potenciar el espacio público, como vía complementaria y efectiva para la preservación del patrimonio artístico, sino que es preciso crearlo”,<sup>30</sup> rebasando las visiones que sugieren utilizar solo los espacios públicos exitosos y modelos escultóricos desde la visión de los grupos hegemónicos.

- En este sentido la investigación promueve la construcción del patrimonio tangible e intangible del mañana como esencia del patrimonio futuro de una sociedad, en otros términos, la memoria histórica del porvenir con sus iconos y signos, representados frecuentemente por la escultura pública. En esta dirección cabe señalar que el trabajo facilitará la comprensión de la naturaleza múltiple la escultura pública como elemento del paisaje diseñado, e importante componente de la cultura ambiental de una sociedad,<sup>31</sup> desde donde cabe señalar que, si no creamos los estudios e instancias correspondientes se corre el riesgo de prolongar las condiciones del subdesarrollo urbanístico indefinidamente en función a la generación de esculturas públicas superfluas, anodinas y carentes de significado para la sociedad, como futuros símbolos de la ciudad del siglo XXI.
- A las justificaciones señaladas para resolver la problemática central de la escultura pública de San Francisco de Campeche, se suma la existencia de otros problemas periféricos dentro de los cuales destaca la falta de interés sobre la riqueza del urbanismo moderno realizado durante los años sesenta en la ciudad capital; por parte de algunos investigadores locales que con una visión unidisciplinaria y actitud historicista manifiestan expresiones y juicios como resultado del desconocimiento de los valores representativos de la obra plástica emplazada en el espacio público generado en este período contemporáneo. Bajo esta óptica encontramos como ejemplo un señalamiento de la historiadora Jaqueline Leal, quien expone sus valoraciones sobre los pavimentos de la plaza principal construida en los años sesenta, ya demolida actualmente, sobre la que refiere que “...completando el conjunto grandes murales por multitud de piedras de colores, a la manera del pintor y escultor Juan O’gorman; estos eran muy difícil de apreciarse en conjunto por estar en el piso de la plaza”.<sup>32</sup>

Es así que desde la perspectiva de la presente investigación, es relevante incluir en el diseño de los espacios públicos un entramado o puntos de anclaje de elementos con significado para la ciudadanía, que integren una malla o red, dentro de la estructura de la ciudad contemporánea. Estos puntos clave o hitos

---

<sup>30</sup> Vélez Catrain, Antonio (2004), «La dinámica de la rehabilitación frente a la estética de la restauración», en L. Noelle (ed.), *La ciudad problema integral de preservación patrimonial*, México, UNAM/IIE, p. 290

<sup>31</sup> Salinas y González Mendive, Fernando (1995), «La cultura ambiental de nuestra América», en Enrique Ayala Alonso (comp.), *La odisea iberoamericana, arquitectura y urbanismo* (pp. 168-174). México D.F., UAM-Xochimilco, p. 168

<sup>32</sup> Leal, Jaqueline (2003). *La Plaza, como eje rector de la vida en Campeche*, Campeche, CONACULTA/INAH, p. 174

potenciales pueden corresponder a componentes del orden establecido (esculturas públicas existentes) que sean reposicionadas en el espacio urbano, o ser innovadores (nuevas esculturas públicas), sin embargo, ante cualquier disyuntiva o perspectivas de acción, lo significativo es tomar rutas de acción que satisfagan las necesidades colectivas<sup>33</sup> de la sociedad que habita la ciudad, que en este caso responde a satisfacer las importantes necesidades estéticas de los habitantes de la ciudad contemporánea.

## **METODOLOGÍA**

Cabe subrayar que el presente estudio posee como una de sus principales aristas es el ser un estudio de caso de tipo instrumental,<sup>34</sup> con fuertes implicaciones prácticas, donde predominantemente pretende como otro de sus fines el proponer una alternativa metodológica para el estudio de la escultura pública, la cual respondió al siguiente diseño.

### **Diseño de la investigación**

La investigación se realizó como un estudio no experimental, ya que el investigador "...no tiene control directo sobre las variables, ni puede influir sobre ellas porque ya sucedieron al igual que sus efecto."<sup>35</sup> En función a la variable independiente es de carácter transeccional o transversal ya que se describe a profundidad está variable, pero también de tipo correlacional-causal, ya que analiza las relaciones entre la variable independiente (discurso ideológico-estético de la escultura pública) y la dependiente (imagen social de la escultura pública). Sin embargo el trabajo tuvo que pasar una serie de etapas previas que demandaron un considerable trabajo de investigación documental para dar soporte a la construcción de una serie de herramientas metodológicas que posibilitaron la aplicación de un instrumento adecuado aplicable a los habitantes de la ciudad para obtener datos que se articulen a los otros niveles de análisis con el fin de lograr un análisis integral.

De una manera global el trabajo es en esencia un estudio explicativo que pasó por una fase exploratoria y otra de carácter descriptiva, que aportaron los datos para lograr el primer nivel de análisis, iniciando con una dinámica característica de la investigación acción y una analogía desde el ámbito de la pedagogía, al proponer que la escultura pública puede interpretarse como un eje transversal<sup>36</sup> a investigar. La transversalidad de la problemática escultórica demanda como un paso obligado la aplicación de una estrategia multidisciplinaria.

---

<sup>33</sup> Fernández Güell, José M. (1997), *La planificación estratégica de ciudades*, Barcelona, Gustavo Gili. p. 111

<sup>34</sup> Hernández Sampieri, Roberto, Fernández Collado, Carlos y Baptista Lucio, Pilar (2004), *Metodología de la Investigación*, Chile, Mc Graw Hill, p. 332

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 266

<sup>36</sup> Palos, José (2000), *Estrategias para el desarrollo de los temas transversales del currículum*, Barcelona, Editorial Horsori.

El presente estudio es un estudio de carácter cualitativo, desarrollado bajo una metodología emergente propuesta por el investigador. El planteamiento derivó en una serie de fases con sus respectivas etapas que se desarrollaron como una serie de procesos diacrónicos y sincrónicos, en una multiplicidad de espacios donde se recabó información de diferente orden, tanto documental, bibliográfica, fotográfica y oral. La exigencia de conocimiento multitemporal del proyecto demandó un método que se adecuara a la amplitud de las necesidades cronológicas del estudio, lo cual halló respuesta en el método de las aproximaciones sucesivas,<sup>37</sup> en las siguientes:

### **Fase exploratoria y sensibilización**

El inicio de los trabajos al realizar las indagaciones, se manifestó como una investigación acción sin haber determinado el enfoque definitivo del estudio, que fue tomando matices diversos durante el desarrollo de las diferentes fases del proyecto. Las posibilidades multidisciplinares del trabajo demandaron construir una visión panorámica y vivencial por parte del investigador como resultado de un proceso previo de sensibilización, caracterizado por visitas a numerosas esculturas públicas en diversas ciudades, aún sin conocer información previa sobre las mismas y representando ser un “tanteo intuitivo”<sup>38</sup> no especializado, como una estrategia para aproximarse al problema.

#### **a) Primera etapa – Exploración y sensibilización**

En esta etapa la sensibilización y el explorar fueron dos estrategias importantes en el presente estudio, debido a que posibilitaron una primera aproximación que permitió observar la escultura pública sin juicios teóricos o técnicos escultóricos “a priori”,<sup>39</sup> inicialmente bajo las siguientes estrategias:

- Se realizó un registro fotográfico que inició con una toma aleatoria de numerosas fotografías de esculturas públicas en la ciudad de México y de San Francisco de Campeche, e inclusive en espacios interiores de museos importantes que albergan muestras arquetípicas de la escultura nacional en diferentes lugares como, el Museo Nacional de Arte y el Museo de Arte Moderno.
- Se utilizó la observación no participante<sup>40</sup> para obtener información valiosa desde recorridos realizados como “*flâneur*”, actividad desarrollada

---

<sup>37</sup> Sánchez Ruiz, Gerardo G. (2004), *Guía de investigación para niños interesados en problemas urbanos y en otras cuestiones*, México, Miguel Ángel Porrúa /UAM –Azcapotzalco.

<sup>38</sup> Se ha utilizado el término de “tanteo intuitivo” en lugar del término aproximación como un concepto que define la acción cognitiva con un carácter analítico y trayecto experimental desde variadas y múltiples rutas, unas recorridas en etapas de vida previas y otras no, vinculadas con las vivencias del propio investigador (en este caso, al ser el investigador nacido en la ciudad estudiada).

<sup>39</sup> Esta condición señala la ausencia de juicios de valor técnicos no especializados que se derivan por la condición inicial de que el investigador responsable no es un especialista en escultura.

<sup>40</sup> Guzmán Ríos, Vicente (2007), «Espacio público y apropiación socioespacial: La plaza de Tlalpan», en Blanca Paredes Guerrero (coord. y ed.), *Memoria III, Anuario de investigación sobre Conservación, Historia, y Crítica del Patrimonio Arquitectónico y Urbano*, Mérida, Yucatán, UADY, p. 151

deambulando sin rumbo fijo aparente, desde una perspectiva ambiental con el objeto de abrir “la consciencia a la aprehensión de los múltiples mensajes sensoriales”.

- En los recorridos de campo iniciales se propuso el andar mirando “hacia adentro y hacia afuera”,<sup>41</sup> como una práctica estética que tiene antecedentes desde inicios del siglo XX con trabajos realizados por Dada, donde el “*flâneur*” desarrolla una actividad de caminar en aparentes recorridos erráticos como instrumento, donde de acuerdo Carreri, el andar es: “...un instrumento estético...”.<sup>42</sup>
- En síntesis los instrumentos iniciales del trabajo son elementos<sup>43</sup> considerados desde la Teoría de la Deriva contemplando la deriva situacionista como método de análisis estético-psicogeográfico,<sup>44</sup> y congruente con los objetivos pretendidos de la primera etapa del trabajo.

b) Segunda etapa – Primera aproximación al marco teórico

De manera paralela a la primera etapa se desarrollaron las siguientes actividades:

- La revisión de fuentes bibliográficas proporcionó información que posibilitó una primera propuesta de enfoques teóricos y metodológicos, los cuales expusieron los potenciales enfoques disciplinarios de la investigación, entre los cuales se observaron: la semiótica, la historia, las artes visuales, la historia del arte y la psicología ambiental como una vertiente de la urbanística.
- En esta fase el marco teórico se manifestó como una propuesta genérica para estudiar el problema desde diferentes campos disciplinares, tomando en consideración cuatro planos fundamentales, su origen histórico, sus implicaciones urbanísticas, los patrones morfológicos y la repuesta psicosocial de los habitantes.
- La primera fase determinó un primer nivel de análisis que se categorizó como resultado de una primera inmersión al mundo de la escultura pública que demostró su inmensa riqueza, al poder aportar a la investigación una visión panorámica primigenia, bajo una visión amplia tentativa que se articuló como resultado de una primera ruta metodológica que pretendió lograr un código compartido de carácter multidisciplinario.

---

<sup>41</sup> Aguilar Díaz, Miguel Ángel (2006), «Recorridos e itinerarios urbanos: de la mirada a las prácticas urbanas», en Patricia Ramírez Kuri y Miguel A. Aguilar Díaz (coords.), *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Barcelona, Antrophos Editorial – UAM- Iztapalapa, p. 134

<sup>42</sup> Careri, Francesco (2009), *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 27

<sup>43</sup> Con este tipo de estrategias se trabajó frecuentemente en el Centro Histórico de la Ciudad de México en investigaciones realizadas en la UAM-Xochimilco por los Maestros Leonardo Meraz y Alejandro Reséndiz en la primera mitad de los años ochenta, en las cuales el autor del presente trabajo fungió como apoyo durante su período formativo como alumno de la licenciatura en arquitectura impartida en la UAM-Xochimilco.

<sup>44</sup> López Rodríguez, Silvia (2005), *Orientación y desorientación en la ciudad. La Teoría de la Deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*, Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, p. 29.

- Se determinó un primer borrador de mapa metodológico que estructuró una primera versión de ruta crítica operativa para organizar las acciones a seguir con el fin de optimizar los tiempos ante el cronograma inicial.

### **Fase constructiva del marco histórico y organización de la muestra**

La construcción del marco histórico inició como una actividad que tentativamente se acotaba a unas décadas previas al año de 1960, sin embargo, de acuerdo a las necesidades de explicar los sucesos que dieron origen al fenómeno escultórico y urbano, el corte temporal se fue ampliando cronológicamente hasta comprender un inicio desde la etapa fundacional de la ciudad, lo cual elevó la complejidad de búsqueda de fuentes en las siguientes:

#### a) Primera etapa – Elaboración del marco histórico

- Los antecedentes históricos se construyeron con búsqueda exhaustiva y diversa de fuentes de información documental, aunado a un intenso trabajo en campo y gabinete. Se investigaron principalmente en archivos hemerográficos, bibliográficos y fotográficos en la Ciudad de México y Campeche.

#### b) Segunda Etapa - Trabajo de campo inicial y selección de la muestra

- Esta etapa del trabajo partió esencialmente de dos estrategias metodológicas experimentadas en las fases anteriores, la observación no participante y la fotografía, las cuales articularon las actividades de valoración técnica con el fin de encontrar información relevante para conocer y analizar la escultura pública; y para construir una clasificación de carácter técnico que fungiera como la muestra a estudiar.
- Con base a este conocimiento se realizó la selección de una muestra constituida por las piezas escultóricas que se analizaron técnicamente, y que fueron valoradas por la ciudadanía desde dos criterios generales,<sup>45</sup> donde las piezas a considerar deberían tener al menos uno de los siguientes: 1) tener una escala mayor a la humana, y/o 2) estar situadas en un espacio urbano diseñado específicamente para ellas.

#### c) Tercera etapa - Trabajo de campo final y clasificación de la muestra

- Durante esta fase de la investigación ya seleccionadas las esculturas se procedió a un nuevo acercamiento a las piezas con mayor detalle, realizando un levantamiento de campo que demandó una serie de numerosas visitas para obtener información utilizando dos estrategias, la observación directa y la fotografía.
- En función a la estrategia fotográfica como importante registro interpretativo, cabe señalar que fueron dos tipos de fotografía utilizados, el

---

<sup>45</sup> Izcara Palacios, Simón Pedro (2007), *Introducción al muestreo*, México, Miguel Ángel Porrúa, p. 27

primero fue el retrato para obtener información de las unidades de estudio en su condición individual, y el segundo fue la foto panorámica o de paisaje para interpretar sus relaciones contextuales con su entorno urbano próximo.

### **Fase de análisis ideológico-estético**

La fase de análisis ideológico estético significó una estrategia continua como un proceso global en el estudio con base en dos procesos analíticos sincrónicos: uno que despiezó su constitución morfológica, y otro que analizó los principios generadores derivados de la concepción de los autores intelectuales de las piezas escultóricas de la muestra, tomando en consideración como criterio eje: su vinculación esencial con los proyectos urbanísticos que las incluyeron o vieron nacer, desde visiones parciales o totales de la ciudad.

#### **a) Primer etapa - Análisis conceptual**

El proceso de análisis conceptual partió esencialmente de dos vertientes de información obtenidas durante la construcción del marco teórico y de los antecedentes históricos, las cuales permiten realizar un análisis integral de la muestra a estudiar, esta fase de la estructura del proceso de análisis se determinó con base a:

- 1) Un repertorio de ideas determinadas de los momentos paradigmáticos, escuelas o tendencias escultóricas durante los siglos XIX y XX en nuestro país, sin obviar los referentes internacionales sincrónicos en su tiempo.
- 2) Las ideas políticas prevalecientes en el momento histórico nacional y específicamente en lo local.

Los criterios anteriores se observaron durante el proceso analítico que se construyó con base al conocimiento obtenido de estrategias y acciones de búsqueda de:

- Planes culturales estatales o locales
- Conceptos propagandísticos de los diferentes períodos gubernamentales en el estado de Campeche.
- Ideas rescatadas de fuentes bibliográficas documentadas que denoten una estrategia que haya fundamentado conceptualmente las esculturas públicas y los proyectos urbanos de los períodos de gobierno respectivos durante cincuenta años.
- Los informes de los ocho gobiernos estatales que abarcaron de 1961 al 2009, más un año del gobierno actual,<sup>46</sup> ya que las tendencias temáticas

---

<sup>46</sup> Lo anterior puede sugerir una falta de perspectiva histórica, sin embargo, se determinó este recorte temporal como criterio metodológico, ya que los elementos escultóricos emplazados en el naciente período de gobierno de Fernando Ortega Bernés, se muestran claramente como una línea de acción escultórica que representa un epílogo de cierre o interface hacia una nueva etapa, desde el concepto discurso ideológico-estético propuesto por el presente trabajo.

observadas sugieren una versión alternativa del último período ideológico y estético.<sup>47</sup>

- Consulta en bibliografía alternativa de carácter cultural en búsqueda de elementos de juicio conceptual.
- Entrevista al exgobernador que propone el último discurso ideológico contemplado en las políticas públicas del Estado de Campeche (consultar entrevista y modelo de guía de la misma en el anexo A).
- Conferencias de actores principales de los períodos respectivos (ver conferencia de Joaquín Álvarez Ordóñez en el anexo B).

#### b) Segunda etapa - Análisis morfológico

El análisis morfológico no se manifiesta como una etapa aislada, sino que se contrasta con los referentes plásticos que se expresan en diferentes rasgos formales categorizados durante el análisis formal de las obras seleccionadas.

- El análisis formal se determinó con base a una interpretación que buscó patrones básicos en su forma general, que se manifestó como la clarificación de una sintaxis de la forma.
- En esta etapa del análisis se desarrolló una descripción profunda o densa, como la categoriza Víctor Guzmán Ríos, de cada una de las piezas seleccionadas para desarrollar una nueva aproximación al conjunto de elementos desde dos ejes principales que son, configuración y significado. De su configuración como sintaxis plástica se articularon cuatro categorías esenciales derivadas de su morfología que son: 1) constantes materiales, 2) constantes forma-significado, 3) constantes estructura-movimiento, y 4) constantes escala-contexto.

#### c) Tercera etapa - Comprobación técnica

El análisis morfológico se complementó con la realización de un análisis-diagnóstico urbanístico tomando una muestra de 4 sectores de la ciudad como representativa del espacio urbano total de la ciudad, los cuales contienen más del 50% de las 19 piezas que integran la muestra de piezas escultóricas, obteniendo así una visión global integral del fenómeno (ver anexo C). El proceso de análisis diagnóstico espacial posibilitó realizar un proceso de “retorno” después de haber realizado la propuesta metodológica del presente trabajo de investigación en el cual la escultura pública fue la protagonista y eje del análisis urbanístico, en este sentido, tuvo un relevante valor en el cual se obtuvo una visión más completa de la complejidad inherente del fenómeno estudiado. Este proceso se realizó de la siguiente manera:

---

<sup>47</sup> Desde la perspectiva propuesta por la presente investigación, se señala que no ha concluido el último período ideológico-estético de la escultura pública denominado de “La Campechanidad”, denotando con claridad la ruta abierta hacia el futuro de las intervenciones estéticas en la ciudad, donde en los últimos años se definen como una interface que posibilita mirar en todas direcciones los nuevos caminos de la plástica urbana local hacia el siglo XXI.

- El desarrollo del análisis se llevó a cabo posteriormente al haber concluido el análisis morfológico global, como un proceso de comprobación y de reaprendizaje de las piezas desde el espacio urbano, y no desde su especificidad plástica y urbanística.
- Se utilizó como herramienta de análisis y representación la realización de croquis urbanos a detalle, con el objeto de obtener un resultado articulado del espacio público como protagonista del análisis-diagnóstico lo más objetivo posible, y como un nuevo punto de mira de la escultura pública.
- El análisis se desarrolló bajo una perspectiva integral que se detalla en el anexo C, tomando como eje del mismo el uso del espacio urbano, su permeabilidad, legibilidad, uso de suelo e imagen global del sector con el soporte de numerosos recorridos de campo, que se representaron bajo la técnica de Story Board, en una selección de 120 imágenes de más de 1000 fotografías tomadas en los cuatro sectores.
- Como un elemento relevante en esta etapa, fue la utilización de cartografía histórica como lo es el Plano de Agustín Crame, documento histórico que data de fines del siglo XVIII (ver anexo D).
- El análisis tuvo como herramienta digital, el uso de fotografía satelital que posibilitó la realización del análisis-diagnóstico bajo el conocimiento integral del espacio urbano.

### **Fase de planeación del grupo de enfoque, análisis-diagnóstico de resultados**

#### a) Primera etapa – Diseño de la guía del moderador

Desde esta perspectiva al existir la necesidad de determinar las preferencias de los habitantes hacia un conjunto de objetos situados en el espacio urbano, se consideró viable el aplicar una forma de trabajo derivada de los estudios de mercado denominada grupos de enfoque que indaga en los gustos y preferencias de la gente hacia productos existentes o por ingresar al mercado consumidor, con el objeto de clarificar la satisfacción grupal experimentada por la ciudadanía. La guía está estructurada de las siguientes secciones: introducción, calentamiento, presentación del tema principal, aspectos relevantes del concepto principal, cierre de la sesión, y al final despedida y agradecimientos (ver modelo de guía y una hoja de respuesta en el anexo E).

#### b) Segunda etapa - Realización de los grupos focales

La realización de dos grupos focales se desarrolló en un espacio proporcionado por la Universidad Autónoma de Campeche, en el Área de Difusión y Cultura, en un aula que reunió las condiciones físicas ideales para trabajar con comodidad e implementos como: cámara de video, grabadora digital, computadora, cañón digital, pantalla de proyecciones, mesas de trabajo y sillas en cuanto a los implementos muebles. Se incluyeron también formatos, hojas blancas, fotografías de retrato y panorámicas de las esculturas públicas en los contextos urbanos donde se encuentran, lápices, plumones. Se utilizaron recursos cartográficos como planos de la ciudad de Campeche y ejemplos gráficos.

c) Tercera etapa - Análisis y síntesis de resultados

El análisis de las respuestas de los integrantes del grupo focal se basó en la revisión de las cintas de video y de grabación digital y documentos escritos, los cuales se organizaron en las hojas de respuesta que se diseñaron para tal fin. En función a las ideas eje, se pudo elaborar una organización de los conceptos que son relevantes para los participantes y se organizaron también tres mapas conceptuales que integraron los principios de diseño de las obras realizadas vinculadas al pensamiento político de los gobernantes en cada período.

**Fase de análisis-diagnóstico global y solución conceptual prospectiva**

a) Primera etapa - análisis-diagnóstico global

En esta etapa se realizó el análisis integral derivado de una revisión de las tres grandes fases, que determinaron la esencia de los lineamientos propuestos, la cual se construyó a partir de los aspectos medulares diagnosticados de: sus antecedentes históricos, análisis del discurso ideológico-estético e imagen de la escultura pública, de donde se identificaron condiciones deseables específicas para la ciudad caso con el objeto de proponer lineamientos que orienten un escenario futuro que sea conveniente para la ciudad de San Francisco de Campeche.

b) Segunda etapa – Propuesta de lineamientos de la escultura pública

Con la información recabada en los tres niveles de análisis previos se realizó una interpretación profunda de tipo cualitativa, de acuerdo a las categorías de los constructos dominantes, y sus connotaciones al respecto de las configuraciones dominantes, en relación del comportamiento actual del fenómeno en México, para fundamentar un escenario de optimización en función a una serie de: 1) criterios, 2) políticas de desarrollo urbano, 3) estrategias, 4) proyectos específicos modelo como una primera versión de documento que señale líneas de acción a favor de la escultura pública como componente relevante de la ciudad.

c) Tercera etapa – Reflexión general y conclusiones integrales

Se revisaron todas y cada una de las etapas de la investigación, como un autoanálisis de todo el proceso, en el cual se evaluaron las fortalezas y debilidades de los aspectos cualitativos y cuantitativos. Esta acción se llevó a cabo bajo una nueva visión de los instrumentos aplicados, considerando nuevas ideas iniciales como posibilidades transformadoras que incidan en nuevas versiones de los mismos, con aplicación a grupos de ciudadanos diferentes. En este sentido, se incluyeron y vivenciaron dos capacitaciones paralelas tanto de carácter cualitativo como cuantitativo, con la intención de lograr una nueva aproximación futura que abra nuevos horizontes para lograr una construcción alternativa con nuevos instrumentos transformados para recabar nuevos datos en otro momento de la historia de esta importante ciudad Patrimonio Cultura de la Humanidad.

## **ORGANIZACIÓN DEL TEXTO**

El presente trabajo se encuentra estructurado en un conjunto de capítulos, donde en su introducción se plantea el problema tomando como eje la ciudad caso, bajo un contexto regional y nacional. Es así que seguidamente a partir del capítulo primero, se pretende construir con claridad la perspectiva teórica propuesta para el caso y clarificar los conceptos esenciales de la investigación, y en este sentido, abrir el campo teórico hacia la búsqueda de planteamientos metodológicos contruidos a considerar como los más convenientes, ya que la metodología se construyó de manera emergente durante todo el proceso de la investigación, sin ser una réplica exacta ni derivada de otra existente.

A partir de la construcción procesual del capítulo inicial se integra el capítulo segundo, que parte hacia el conocimiento del origen de la escultura pública y no en pos de simples antecedentes históricos de carácter relativo, trabajando hacia el fondo de la problemática en tres direcciones, pasado, presente, y futuro. El texto del capítulo surge a partir de un punto de inflexión, en función de la pieza considerada como primera escultura pública en la historia de la ciudad caso, e inquiera en el desarrollo del proceso urbanístico desde la existencia de la ciudad como un territorio geográfico mesoamericano a partir de la llegada de los españoles a sus costas. Es así, que el texto hilvana ejemplos que han sido tomados como modelos a partir de su fundación durante la colonia, y los componentes escultóricos realizados después de la primera escultura pública realizada en el año de 1830.

Con el pasado claro y nítido fue posible articular en el capítulo tercero los períodos propuestos como realidad experimentada por la escultura pública durante cuarenta y ocho años de 1961 a 2009, el cual representó ser la exposición de una descripción profunda del fenómeno, con implicaciones relevantes en el proceso de análisis de las piezas y de toda la muestra seleccionada inserta en un proceso de desarrollo urbano específico; donde se observan dos grandes ámbitos, lo urbanístico y las cualidades plásticas de la escultura pública. En este sentido el capítulo representa una reconstrucción de la realidad existente como una visión amplia de la realidad estudiada, la cual pretende ser un documento invaluable por la tradición política de algunos gobernantes de destruir lo realizado por sus antecesores, sustituyéndolos luego con nuevos componentes con un diseño de bajo perfil en muchos de sus casos.

A partir del conocimiento amplio y profundo de la realidad estudiada, y con base a la información detallada expuesta en el capítulo anterior, emerge el capítulo cuarto, en el cual, se organiza y estructura sin cortapisas la evidencia empírica siguiente: un conjunto de patrones formales de la escultura pública, sintetizados los trabajos de campo y gabinete realizados durante las fases anteriores, desde dos directrices; la primera, es una línea marcada por el análisis-diagnóstico de las esculturas públicas como piezas individuales en su contexto urbano inmediato, y otra, al ser contemplada como conjunto-muestra desde el aspecto de ser esencia de un desarrollo urbanístico derivado de intervenciones realizadas durante cincuenta años. La dimensión social, se recaba y analiza a partir de los juicios de

los ciudadanos entrevistados durante esa etapa de trabajo, la cual denota aspectos claves que destacan como puntos de anclaje fundamentales para la construcción de un apartado de los principios propuestos para orientar y guiar la realización de la escultura pública de inicios del siglo XXI.

El capítulo quinto se divide en varios incisos donde se determinan los lineamientos finales propuestos que guiaran a la nueva escultura pública, proyectados como un escenario prospectivo posible y optimizable. Los lineamientos son resultado del análisis-diagnóstico global de los tres niveles de comprensión del fenómeno estudiado. En los apartados del capítulo cinco, se sintetizan una serie de componentes que denotan la esencia problemática diagnosticada señalando líneas duales que son en sí mismas problemas/respuesta que marcan un rumbo nítido hacia la esencia de las fortalezas y debilidades de la escultura pública local desde un enfoque, y desde otro expone los retos y tendencias que hay que rebasar como prognosis de la realidad problemática. Con base a los fundamentos anteriores se delinean una serie de aspectos generales como: criterios generales de intervención, políticas de desarrollo urbano que deben articularse a las políticas existentes y proyectos estratégicos a realizar.

En este sentido también en el quinto capítulo se incluye la sugerencia de cristalizar la firma de una carta o documento que proponga a la escultura pública como posible punta de lanza de la creación e innovación del espacio público de la ciudad de San Francisco de Campeche, ya que la condición de Patrimonio Cultural de la Humanidad que detenta, debe contemplarse como un valor a incrementar y no a demeritar, ya que existe el riesgo de perder esa valiosa nominación. El impacto de las decisiones que puedan orientar futuros planes de gestión sobre elementos que incrementen la calidad ambiental del espacio público de la ciudad, es relevante, ya que representa una causa importante a enarbolar para intervenir incluso las zonas urbanas vulnerables y olvidadas, que están representadas por algunas colonias internas y en la periferia de la urbe.

El cuerpo principal del texto de la investigación finaliza con un sexto capítulo que organiza una serie de conclusiones generales de todo el trabajo, que pretenden rebasar los aspectos abordados como conclusiones específicas de cada capítulo, las cuales acotan grandes aspectos concluyentes que son relevantes a nivel global de todo el trayecto investigativo, desde esta perspectiva, más que un capítulo de conclusiones es un texto prospectivo de aperturas y propuestas. En las páginas finales se suman la bibliografía general y los anexos, los cuales contienen los elementos instrumentales e información relevante de campo, que fueron fundamentales como tareas generales, pero no como objetivos específicos derivados de todas las actividades realizadas durante casi cuatro años intensos, productivos e inolvidables de trabajo.

**CAPITULO I**  
**MARCO TEÓRICO**





## INTRODUCCIÓN AL MARCO CONCEPTUAL

En el presente capítulo se construye el andamiaje conceptual que soporta teóricamente la presente investigación articulado en dos constructos, el discurso ideológico-estético y la imagen social de la escultura pública, los cuales se constituyen como los ejes que vertebran la construcción teórica propuesta. Las necesidades del trabajo hicieron necesario que el proyecto se realizara desde una perspectiva novedosa que dio inicio bajo un ambiente de incertidumbre teórica, la cual representó un reto académico y al mismo tiempo el detonante motivador al iniciar un estudio relevante desde lo teórico-conceptual y lo metodológico, como mapa de una nueva ruta.

El estudio de enfoque predominantemente cualitativo, devino en la construcción de un andamiaje teórico sintetizado en el presente capítulo como un marco intuitivo y flexible, que funcionó en un inicio para expandir panorámicamente las posibilidades potenciales de la investigación desde diversas ópticas, que tuvo como resultado la integración de una perspectiva teórica multidisciplinaria que se articuló transversalmente en la escultura pública como eje vertebrador del trabajo. Las dos variables y el modelo metodológico se construyeron procesualmente bajo una espiral de aproximaciones sucesivas, con base en la perspectiva teórica descrita en los apartados siguientes:

### **Aproximación al concepto de escultura**

Los conceptos coyunturales en la ruta de identificar la variable independiente del presente trabajo corresponden a una secuencia de conceptualización que contiene tres constructos básicos: la escultura, la escultura pública y el discurso ideológico-estético de la escultura pública, que es parte inmanente desde la concepción de una pieza escultórica, hasta su emplazamiento definitivo como decisión de los responsables de idear, concebir, realizar y situar la obra en un espacio público específico, en este sentido, se hace pertinente revisar su definición:

#### 1) Concepto de escultura

El concepto escultura se deriva del latín *sculptura*, de *sculpere*, que significa cortar la piedra, siendo en esencia desde esta perspectiva la escultura<sup>1</sup> un arte tridimensional, que comprende la organización de masas o volúmenes, sin embargo, es relevante señalar que los conceptos integrados en el término de escultura han variado con el paso del tiempo, y especialmente en las décadas recientes<sup>2</sup>, lo cual sugiere que es un concepto inmerso en un proceso de constante evolución durante la segunda mitad del siglo XX, hasta nuestros días. Blanch González sostiene que las esculturas como resultado del método utilizado para su realización se pueden categorizar<sup>3</sup> en cuatro, que son: modelado, tallado,

---

<sup>1</sup> Rich, Jack C. (1988), *The materials and methods of sculpture*, Nueva York, Dover, p. 3

<sup>2</sup> Blanch González, Elena (2009), «Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)», en Rosa Gallego (ed.), *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Ediciones AKal, p. 9

<sup>3</sup> Blanch González, Elena (2009), *op. cit.*, p. 10

construcción y vaciado, las cuales pueden agruparse en dos amplias categorías que son las técnicas aditiva y la sustractiva

Gottold Lessing define<sup>4</sup> a la escultura desde una perspectiva disciplinaria como: “un arte que tiene que ver con el despliegue de cuerpos en el espacio”, conceptualización que subraya su eminente carácter espacial, y la sitúa como objeto en términos de volúmenes o masas, planos, contornos o perfiles, áreas de sombra y luz, y texturas.<sup>5</sup> Ante estas categorías pareciera que su acotamiento es nítido en lo tridimensionalmente espacial, sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, estas manifestaciones plásticas han sido rebasadas y han nacido nuevas líneas de acción escultóricas aceptadas como válidas, este es el caso de las instalaciones.<sup>6</sup>

Inmersos en un mar de interpretaciones y expresiones escultóricas, desde una visión alternativa de carácter crítico en el contexto nacional y contemporáneo, Rosalind Krauss señala que el concepto de escultura es inválido actualmente debido a que toco fondo<sup>7</sup> de acuerdo a una práctica acrítica derivada de una institucionalización del actuar de los creadores, quienes han sido acotados por los modelos políticos que los han generado, soportados por el mecenazgo de una clase hegemónica que ha determinado la objetivación de sus ideas y concepciones, es así que han surgido nuevas expresiones de la escultura, incluso desde sus técnicas de producción.

En las últimas décadas del siglo XX y primera del XXI han emergido nuevos tipos de manifestaciones escultóricas en el espacio urbano, que son resultado de una fase de transición en lo conceptual y la práctica escultórica contemporánea, que se manifiesta en una diversidad de expresiones como: instalaciones, arte-objeto, esculturas virtuales, esculturas-arquitecturas, esculturas vivas, entre otras, que no serán consideradas en el presente trabajo por ser inexistentes en el espacio público de la ciudad de San Francisco de Campeche.

## **Escultura pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana**

La escultura como resultado de una práctica en el devenir histórico ha sido numerosamente diversa, y su estudio emerge a partir de enfoques donde predominan las visiones históricas, estéticas, y de la escultura como una rama de la disciplina de las artes visuales. Estas perspectivas la enfocan como una praxis disciplinaria y metodológica, sin embargo, es relevante considerar la visión de Hans J. Albrecht, quien considera la opción de ampliar el concepto hacia el campo

---

<sup>4</sup> Krauss, Rosalind (2002), *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Ediciones Akal, p. 9

<sup>5</sup> Rich, Jack C. (1988), *op. cit.*, p. 3

<sup>6</sup> Vargas, Itzel (2001), «Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales», en Magdalena Zavala y Alejandrina Escudero (coord. ed.), *De la Academia a la Instalación*, México, INBA-Landucci Editores, p. 347

<sup>7</sup> Cruzvillegas, Abraham (2001), «Sonrisas en el tiempo», en Magdalena Zavala y Alejandrina Escudero (Coord. Ed.), *De la Academia a la Instalación*, México, INBA-Landucci Editores, p. 354

de la arquitectura y propone ubicar y nominar a la escultura como un *objeto escultórico*,<sup>8</sup> lo cual representa un claro enfoque objetual desde la práctica escultórica contemplada bajo connotaciones arquitectónicas.

Dentro de los enfoques objetuales híbridos destaca en México, la práctica profesional del arquitecto y escultor mexicano Fernando González Gortázar, quien en su obra desarrolla una “escultura que alude a la arquitectura y arquitectura escultórica”,<sup>9</sup> postura teórica que ha decantado en diseños escultóricos y arquitectónicos específicos de alta calidad plástica.<sup>10</sup> En una de sus vertientes la hibridación de escultura y arquitectura como línea conceptual, se manifiesta en una obra arquitectónica que alude a la escultura de carácter extremo, con ejemplos que han sido denominados recientemente por Juan Antonio Ramírez bajo el término “escultecturas”, un concepto híbrido de inmuebles que son resultado de lo que el autor refiere como “marginales y extravagantes”.<sup>11</sup>

Expandiendo el campo comprensivo, es menester encuadrar más el concepto de escultura pública, donde es relevante partir de una visión dialógica que supere un enfoque polarizado entre lo disciplinario y lo objetual, el cual explicita el concepto de escultura desde una perspectiva alternativa. En este sentido partamos de una serie de acotamientos de Krauss, quien observa enfáticamente que:

“...sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar”.<sup>12</sup>

Sin embargo al respecto acota Krauss, la lógica del monumento llegó a fallar<sup>13</sup> desde el fracaso de dos obras encargadas como monumentos, *Las puertas del infierno* y el *Balzac* de Rodin, significando un fenómeno que representa el nacimiento de la escultura moderna, donde el arte de Rodin, eclosiona como

---

<sup>8</sup> Joachim Albretch, Hans (1981), *Escultura en el siglo XX*, Madrid, Editorial Blume, p. 11

<sup>9</sup> Ashida, Carlos y Charpenel, Patrick (1999), «Inocular Impureza», en Carlos Betancourt (ed.), *Fernando González Gortázar. Años de sueños 1965-99*, México, D.F., Instituto de Cultura de la Ciudad de México, Centro Multimedia, Centro Multimedia/CONACULTA, Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales/CONACULTA, Sociedad de Amigos del Museo de Arte Moderno, AEROMÉXICO, MATIZ; REFOSA p. 11

<sup>10</sup> Es el caso del arquitecto Santiago Calatrava, ya que su obra amalgama, lo arquitectónico, lo ingenieril y lo escultórico.

<sup>11</sup> Ramírez, Juan Antonio (2006), *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*, Barcelona, Ediciones Siruela.

<sup>12</sup> Krauss, Rosalind (2008), «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, p. 63

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 64

ruptura con el academicismo imperante introdujo “un elemento completamente nuevo: la discrepancia entre la pasión y la confusión de los sentimientos”.<sup>14</sup>

Krauss puntualmente señala que la escultura modernista representa la condición negativa del monumento al traspasar su lógica, subrayando dos características inherentes a la misma, un significado y función esencialmente nómadas,<sup>15</sup> esta condición de nomadismo es discutible, en función a que la incertidumbre de ubicación de una escultura pública es una manifestación de un discurso ideológico como expresión de poder sobre la toma de decisión de los elementos que se emplazan en el espacio público.

Partiendo de la perspectiva de Krauss, quien especifica que la escultura modernista se encuentra agotada, no debe interpretarse con determinismo, y considerar que la escultura urbana como expresión de la escultura moderna no tiene futuro, ya que se deben analizar nuevos derroteros de experimentación estéticos que le den una puesta en valor innovadora con una actitud creativa y visión de futuro. Desde esta perspectiva para el presente trabajo la condición de negatividad de la escultura modernista con respecto al monumento debe tomarse como una situación dialéctica que puede ir más allá de la instalación y otras experiencias plásticas recientes.

En este sentido queda señalado un punto de partida donde se puede proponer que la escultura urbana y el monumento conmemorativo como componentes vivos de la ciudad, que sugieren ser acotados en un término más amplio que los enmarque, éste concepto es el de escultura pública como noción central de la presente investigación. Desde esta perspectiva existe una convergencia con el encuadre conceptual y visión temporal de un estudio realizado por Liisa Flora Voionmaa Tanner, quien contempla el objeto de estudio como un valioso elemento que transita diacrónicamente del monumento conmemorativo a la escultura urbana.<sup>16</sup>

En consecuencia, en este andamiaje conceptual, se puede considerar como primer esbozo metodológico la identificación de las distintas funciones que ha desempeñado históricamente la escultura mexicana en el espacio público, donde se observa un itinerario-recorrido de sus funciones, expresados en una multiplicidad de significados como resultado de su conceptualización y praxis. En consecuencia la escultura pública ha significado, no extensivamente, lo siguiente: conexión con lo divino, complemento de la arquitectura, objeto de evangelización, medio de transculturización, elemento de propaganda, recurso didáctico, objeto decorativo y otras categorías no especificadas.

---

<sup>14</sup> Neret, Gilles (2008), *Auguste Rodin*, Singapur, TASCHEN, p. 8

<sup>15</sup> Krauss, Rosalind (2008), *op. cit.*, p. 65

<sup>16</sup> Voionmaa Tanner, Liisa Flora (2005), *Santiago 1792-2004. Escultura Pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Santiago, Chile, Ocho Libros Editores.

El universo de significados generado por las diferentes expresiones de la escultura pública se ha manifestado como producto de técnicas desarrolladas por las culturas en la evolución de los pueblos, donde ha sido vehículo, esencia y medio de transmitir ideologías diversas, incluyendo el ser objeto de negación ideológica; he aquí los dos extremos que representan los conceptos de monumento conmemorativo y el de escultura urbana, los cuales se expresan como puntos antípodas de un concepto más amplio, que es el de escultura pública, siendo específicamente toda pieza escultórica emplazada en un espacio urbano exterior.



Imagen 1: Las Torres de Satélite. Escultura pública de Mathías Goeritz, Luis Barragán y colaboración de Jesús Reyes Ferreira, 1957. Foto: Edgar Alejandro Anzaldúa Moreno. Imagen tomada del sitio de flickr: <http://www.flickr.com/photos/edgarator/2414585247/> (Fecha de actualización 17 de marzo del 2012)

Como una definición conceptual propuesta con base al presente apartado del capítulo es importante subrayar que la investigación coincide con Rosalind Krauss en que, el concepto de escultura es una categoría históricamente limitada y no universal, razón por la cual se ha revisado su conceptualización y su praxis disciplinaria desde el ámbito de la evolución histórica de la escultura mexicana, proponiendo como resultado y consecuencia la siguiente definición del concepto de escultura pública acotado para la investigación: **“Por escultura pública y monumental se entiende el conjunto de obras que, por su ubicación o tamaño están emplazadas en lugares relevantes de tránsito común al aire libre, cuya función se define por ser puntos articuladores o de intercambio colectivo de la estructura urbana”**.<sup>17</sup>

Es así que el monumento conmemorativo para la presente investigación será aquella escultura pública cargada de una narrativa y alto contenido ideológico, y en sentido opuesto, la escultura urbana será la escultura pública que tenderá a negar un contenido ideológico, aunque esta negación es en sí su carga ideológica inmanente. Con respecto a la ciudad caso, el monumento conmemorativo y la escultura urbana aparecen como polos dialécticos de la escultura pública, entre las cuales transitan y sitúan una diversidad de variantes escultóricas, que se caracterizarán, analizarán y clasificarán de acuerdo a patrones inherentes en: su configuración, composición, materiales, estructura y escala como algunos de los indicadores para su estudio.

### **Ideología y discurso ideológico de la escultura pública**

La construcción del concepto de discurso ideológico-estético hace obligado la determinación de una serie de conceptos previos que funcionan como un andamiaje nocional para proporcionar soporte a la variable independiente del presente trabajo; en este sentido, es un paso obligado tomar en consideración los conceptos de ideología y discurso ideológico en una dirección, y estética y discurso estético en otra ruta que deben converger en un punto de articulación nocional. Estas dos líneas conceptuales se funden en una relación sinérgica en el concepto de discurso ideológico-estético de la escultura pública, el cual se encuentra inmanente y configurativamente expresados en la objetivación física de las esculturas públicas.

En este mismo sentido como conceptos relevantes complementarios se señala el significado que tienen la estética y el proceso de valoración estética como nociones interactuantes con los conceptos de ideología y discurso ideológico en el presente trabajo, con el objeto de situar los puntos de soporte para identificar la primera variable desde lo conceptual y lo metodológico

---

<sup>17</sup> La presente definición es una adecuación a la expuesta en el Catalogo de esculturas Monumentales que tiene a cargo el Departamento de Bienes artísticos y Culturales de la UNAM, desde una definición de la escultura a gran escala. La definición original versa a la letra lo siguiente: “Por escultura pública monumental se entiende el conjunto de obras que, por su ubicación o por su tamaño están colocadas en lugares de tránsito común, ya sea al aire libre o en recintos cerrados, cuya función se define por ser centros relevantes de reunión social o de intercambio colectivo.”

## **Antecedentes del concepto ideología en la escultura pública**

De acuerdo a Foucault existe el señalamiento de que a fines del siglo dieciocho en el urbanismo existieron disposiciones en el diseño de los espacios públicos de las ciudades para fines de control y de gobierno,<sup>18</sup> y desde esta perspectiva uno de los elementos constitutivos de estos espacios fueron las esculturas que se emplazaron estratégicamente como parte del diseño urbano de las ciudades en ese período. En la actualidad también existen evidencias de que en las ciudades se siguen manifestando decisiones impositivas, materializadas en componentes diversos como el mobiliario urbano y la escultura pública situada indiscriminadamente en numerosos sitios, acciones en las cuales la ciudadanía no tiene la mínima intervención o decisión de diseño.

Desde esta perspectiva y con el objeto de analizar la escultura pública como elemento integral del diseño urbano de una ciudad, es necesario eslabonar una serie de anclajes conceptuales con el fin de observar su estudio como componente discursivo, y metodológicamente señalar la multidisciplinariedad de su enfoque para poder analizar sus especificidades. En consecuencia es obligado realizar una inmersión integral a la escultura pública en un marco amplio que rebase para su estudio visiones disciplinarias históricas, estéticas, de diseño urbanístico o psicológico-ambiental, lo cual conduce a considerar esta complejidad bajo un señalamiento importante de Natalia Majluf, quien recomienda que, “debemos intentar ir más allá de los significados específicos de una obra individual y que una vez que ocupan un lugar, los monumentos y las esculturas no solo se inscriben dentro de ese espacio sino que contribuyen a crearlo”.<sup>19</sup>

Bajo este argumento, con el fin de tener una visión integral del fenómeno estudiado es relevante considerar el acotamiento cronológico del repertorio de los diversos discursos ideológico-estéticos de la escultura pública derivados de las ideas políticas de su contexto socio-histórico, donde cabe señalar que uno de los elementos importantes del discurso de la escultura del ochocientos, fue la de significar un elemento de ornato público en alamedas y paseos, que explicitó los lineamientos del proyecto de nación<sup>20</sup> que las elites pretendían construir, verbigracia el caso de la escultura pública en México.

Los objetos de ornato urbano son parte estructural de un diseño objetivado en la ciudad, y desde esta visión, es viable considerar un señalamiento de Irigoyen Castillo, el cual especifica que “La viabilidad cultural del objeto de diseño, para efectos de la relación contenido-forma, depende de su manejo sígnico o simbólico”.<sup>21</sup> Desde esta visión el objeto de diseño, representado por la escultura pública, debe tener la capacidad de persuadir al observador, y en esta dirección de

---

<sup>18</sup> Valenzuela Aguilera, Alfonso (2003), «Límites, segregación y control social del espacio», en *Revista Ciudades* No. 59, Puebla, México, BUAP, p. 46

<sup>19</sup> Majluf, Natalia (1994), *Escultura y Espacio Público. Lima 1850- 1879*, Perú, IEP ediciones, p. 8

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>21</sup> Irigoyen Castillo, Jaime Francisco (1998), *Filosofía y Diseño: una aproximación epistemológica*, México, UAM-X, p. 264

manera análoga Irigoyen destaca en función al diseño, que ese es “el sentido de su particularidad discursiva”.<sup>22</sup>

El discurso del diseño es indudablemente de carácter ideológico<sup>23</sup> y como señala específicamente Majluf, es en la escultura pública que se perciben las “cualidades tangibles de la ideología”<sup>24</sup> como materialidad de su discurso. En el mismo origen o gestación de un objeto de diseño se observa la existencia de lo discursivo, que se define en gran medida por los términos del lenguaje empleados para comunicar su objetividad. Diseñar desde esta perspectiva es una elaboración programada, incluyente de un alto grado de espontaneidad, pero no cuando se establece la persuasión como mediación y objetivo por cumplir, como es el caso del monumento escultórico como objeto de veneración secularizada.

Al respecto expone Irigoyen Castillo sobre los objetos de diseño, que “la ideología se incorpora en el proceso de su realización, representando la intención de ser la síntesis más universal y compleja del cauce que toman expresiones, interpretaciones, convicciones, valoraciones y sentido de los objetos”,<sup>25</sup> proceso de comunicación en el cual el diseñador o el artista, en su caso, es el agente fundamental como “demiurgo” u ordenador de un mundo de caos. Extrapolando el argumento anterior al caso de las esculturas públicas, nos remite de manera concreta a conceptualizar la existencia de un discurso ideológico y un discurso estético, que se explicitan en su configuración, los cuales, en el presente trabajo se fusionan en la variable denominada como discurso ideológico-estético de la escultura pública.

Como una aportación a los argumentos que soportan la existencia de un discurso ideológico-estético en la escultura pública, Graciela M. Mazón Rueda define a la escultura como ideología en imágenes de tres dimensiones, desde una postura conceptual construida con base a un enfoque marxista,<sup>26</sup> que encuadra a la escultura desde dos ámbitos conceptuales: el de la ideología y el de la imagen, conduciendo a un terreno que transita de lo abstracto a lo tangible bajo la categorización de “tres dimensiones”, en otros términos, la expresa como la espacialización de objetos como producto y resultado de una ideación<sup>27</sup> o pensamiento, sin embargo cabe señalar que lo “ideológico no está contenido en la obra sino que es engendrado en el proceso de semiosis social”.<sup>28</sup> Así mismo la presente investigación en algún sentido para iniciar el proceso de conceptualización coincide con Manzón Rueda al respecto que “...la función del

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 267

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 269

<sup>24</sup> Majluf, Natalia (1994), *op. cit.*, p. 9

<sup>25</sup> Irigoyen Castillo, Jaime F. (1998), *op. cit.*, p. 273

<sup>26</sup> Mazón de Rueda, Graciela María de Lourdes, (2002), *La escultura en la sociedad de clases*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, México, UNAM, pp. 23-50

<sup>27</sup> Tecnicismo derivado de la psicología que significa “Génesis y proceso de la formación de las ideas”, que se utiliza bajo el carácter multidisciplinario de la investigación

<sup>28</sup> García Canclini, Nestor (2006), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, p. 87

objeto escultórico es ser una imagen, y como todo objeto tiene tres dimensiones, podemos afirmar que una escultura es una imagen en tres dimensiones...”.<sup>29</sup>

A modo de cierre del apartado, este argumento sugiere desde un punto de vista que, el identificar los rasgos físicos de una imagen tridimensional escultórica posibilita conocer una pieza, ya sea un elemento figurativo o no figurativo, y en consecuencia el análisis de la ideología y fundamentos estéticos que le dieron origen. Es esencial en esta ruta el hacer una revisión de los tipos de conceptos que han acotado el término de ideología con el fin de seleccionar el más adecuado para los fines del presente proyecto.

### **a. Tipos de ideología**

Analizar la relación de conceptos como discurso ideológico y discurso estético conduce en primer término a situar el concepto de ideología desde visiones relevantes actuales, como es, la perspectiva propuesta por John B. Thompson, quien distingue dos tipos generales o categorías del concepto de ideología,<sup>30</sup> uno de los cuales las denomina concepciones neutrales de ideología, las cuales no caracterizan a la ideología como un fenómeno engañoso o ilusorio, o que represente intereses de un grupo en lo particular, como sostiene la filosofía marxista. Señala Thompson bajo esta concepción neutral que la ideología es un aspecto de la vida social como cualquier otro, sin connotaciones de luchas de poder.

En otra polaridad expone Thompson que también existe otra vertiente o tipología general, que define las “concepciones críticas de la ideología”,<sup>31</sup> las cuales encuadran a los fenómenos ideológicos como engañosos, ilusorios o bilaterales. Desde esta línea interpretativa, afirma Thompson que el concepto más bien es inherente a los productos de las industrias de los medios en la medida en que tales productos repiten el *statu quo* y hacen que los individuos se integren a él, eliminando cualquier elemento de trascendencia y crítica.<sup>32</sup>

Desde una perspectiva divergente, Goran Therborn señala que las ideologías “no funcionan como un mero aglutinante social”<sup>33</sup> y elemento de sometimiento, sino que también capacitan a la gente para una acción social consciente, incluso las que estén orientadas a un cambio gradual o revolucionario, cambio como proceso posible de ruptura con la hegemonía existente, particularidad teórica que comparte la presente investigación, como propuesta alternativa donde se manifiesta que existe la posibilidad de un cambio paulatino en las intervenciones escultóricas con la participación activa de la sociedad, inclusive hasta llegar a

---

<sup>29</sup> Mazón de Rueda, Graciela María de Lourdes (2002), *op. cit.*, p. 34

<sup>30</sup> Thompson, John B. (2006). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, D. F., UAM-X, p. 82

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>33</sup> Therborn, Goran (1987), *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, p. VII

determinar que piezas desea la sociedad que se emplacen en el espacio público bajo esquemas de diseño incluyente, con respecto a la ciudadanía.

Therborn también argumenta que la ideología tiene como función en la vida del hombre “constituir y modelar la forma en que los seres humanos viven sus vidas como actores conscientes y reflexivos en un mundo estructurado y significativo”.<sup>34</sup> En el concepto de sujeto está inmersa una intención de dependencia hacia otra entidad conceptual ante la cual se da una relación dialéctica de “sometimiento-cualificación”.<sup>35</sup> Las ideologías generan una condición de sometimiento y guiando a los sujetos para que reconozcan y se relacionen con:

- 1) “Lo que existe, y su opuesto, lo que no existe; es decir, quienes somos, qué es el mundo, y como son la naturaleza, la sociedad, los hombres y las mujeres;...
- 2) Lo que es bueno, correcto, hermoso, atractivo, agradable, y todos sus contrarios...
- 3) Lo que es posible e imposible; con ello se modelan nuestro sentido de mutabilidad de nuestro ser-en-el-mundo y las consecuencias del cambio, y se configuran nuestras esperanzas, ambiciones y temores”.<sup>36</sup>

Desde esta visión es relevante señalar la posibilidad de cambio social y cultural que sugiere esta perspectiva sobre la ideología, y la existente potencialidad de superar los consensos que pretenden generar los proyectos político-ideológicos,<sup>37</sup> incluyendo entre estos a la escultura pública propuesta en los proyectos urbanísticos, como resultado del ejercicio de políticas públicas nacionales y estatales.

## **b. Ideología, una aproximación multidisciplinaria**

Se ha puntualizado que es necesario aplicar una perspectiva multidisciplinaria para lograr una aproximación objetiva a la noción de ideología, y en esta dirección se encuentra contemporáneamente Teun A. van Dijk, quien en un estudio sobre las relaciones entre ideología y discurso, plantea los siguientes argumentos bajo un enfoque multidisciplinario manifiesto en el siguiente argumento:

“Decir que las ideologías son sistemas de “ideas” y que por lo tanto necesitan un enfoque psicológico, será una sugerencia interesante solo si comprendemos al mismo tiempo que estas “ideas” *también* son sociales (y políticas y culturales) y que en consecuencia necesitamos describirlas en términos del estudio de las representaciones sociales y sus funciones para la *cognición social*.”

Y a la inversa, si las ideologías son parte de la estructura social y de alguna manera exhiben o incluso controlan las relaciones de poder y dominación entre los grupos

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 13

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 14

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pp. 15-16

<sup>37</sup> Osorio, Jaime (2000), *El Estado en el centro de la mundialización. La sociedad civil y el asunto de poder*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 57

(clases, formaciones sociales, organizaciones, etc.), de la misma manera tal enfoque sociológico será relevante solo si comprendemos que las ideologías caracterizan la dimensión mental de la sociedad, los grupos o las instituciones”.<sup>38</sup>

De manera axiomática ante la existencia de un discurso ideológico-estético en la escultura pública, y tomando como base la definición que propone Graciela M. Mazón Rueda, quien define a la escultura como ideología en imágenes de tres dimensiones, el presente trabajo propone la construcción operativa de las variables para su inclusión en la definición de las estrategias metodológicas para establecer las diferentes categorías evaluables de su objetualidad física, con base en su condición tridimensional nativa.

Para Teun Van Dijk el concepto de ideología es “...un tipo de cognición social y más específicamente, un conjunto de creencias básicas que fundamentan las representaciones sociales de un grupo”.<sup>39</sup> En este sentido es relevante observar la definición propuesta por Teun Van Dijk, debido a que bajo esta conceptualización psico-ambiental, es posible identificar las especificidades de una ideología de acuerdo a estudiar las imágenes que tiene los individuos acerca de objetos específicos emplazados en la ciudad y sus relaciones espaciales en su conjunto, como lo realizaron Kevin Lynch y David Canter,<sup>40</sup> entre otros.

### **c. Ideología, sociedad y poder**

En síntesis el presente trabajo coincide con Van Dijk en contemplar que si “queremos saber que apariencia tiene las ideologías, como funcionan y como se crean, cambian y reproducen necesitamos observar detalladamente sus manifestaciones discursivas...”,<sup>41</sup> siendo las esculturas públicas elementos que conllevan, en sí mismas competencias discursivas nítidas de los sistemas de ideas políticas que les dieron origen a partir de programas culturales, políticas públicas, modas artísticas, incluso en los aparentemente inocuos *slogans* de campaña.

Puede acotarse que como primer corolario en el presente estudio que existe la necesidad de analizar a la escultura como un elemento integral constituida por un entramado de componentes, que incluyen su dimensión mental o cognitiva como línea de análisis, que será parte constitutiva del modelo interpretativo a proponer para desarrollar el instrumento que develará las valoraciones de un grupo social. En esta directriz el instrumento inquirirá en la variable ideológico-estética observando, las actitudes sociales como resultado de la percepción manifestada en “los conjuntos de creencias socialmente compartidas” sobre algún tópico específico, en este caso las esculturas públicas.

---

<sup>38</sup> Van Dijk, Teun A. (2000), *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, Barcelona, Editorial Gedisa, pp. 18-19

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>40</sup> Canter, David (1978), Contribución a la toma de decisiones ambientales, David Canter y Peter Stringer (coords.), *Interacción Ambiental*, Madrid, Joaquín García Morato, pp. 471-499

<sup>41</sup> Van Dijk, Teun A. (2000), *op. cit.*, p. 19

Es así que la investigación pretende hallar evidencias empíricas en la mente social que van más allá de ideologías hegemónicas, como resultado de una colectividad social específica o grupo, tomando a la ideología como “un conjunto de creencias fácticas y evaluativas, o sea, -el conocimiento y las opiniones- de un grupo”,<sup>42</sup> al respecto de elementos que tiene razón de existir como decisiones de sectores que tienen el poder de intervenir en el espacio público, sin permitir participación alguna de los habitantes de la ciudad. En esta línea, ya que “el discurso influye en la mente de los receptores, los grupos poderosos también pueden controlar indirectamente...la mente de otras personas.”<sup>43</sup> Es así que:

“... si definimos el poder en términos del control que un grupo ejerce sobre (las acciones de los miembros) de otro grupo, las ideologías funcionan como la dimensión mental de esta forma de control. Es decir, las ideologías son la base de las prácticas sociales de un grupo dominante (como la discriminación). Proporcionan los principios con que justificar, condonar o aceptar el abuso de poder. En otras palabras, las ideologías son el principio y el final, la fuente y resultado de las prácticas del grupo, y, por lo tanto, conducen a la perpetuación de grupo y de su poder (o a retar el poder de otros grupos).<sup>44</sup>

## **Estética, proceso de recepción estética y discurso estético**

En la presente sección se ensamblará un andamiaje conceptual paralelo a la de la sección anterior, con el objeto de articular los conceptos de discurso ideológico de la escultura pública propuesto, con el de discurso estético de la escultura pública en uno solo más amplio, que se denomine discurso ideológico-estético de la escultura pública de la siguiente manera.

### **a. Aproximación al concepto de estética desde la modernidad**

Aproximarse a los conceptos de discurso estético y proceso de recepción estética conduce a un abordaje desde un punto medular de la estética como disciplina, y desde esta óptica al respecto de las percepciones de los objetos Jon Lang afirma que es necesario “identificar y entender los factores que contribuyen a la percepción de un objeto o proceso como bello o, al menos, una experiencia de placer, y entender la naturaleza de la habilidad humana de crear y disfrutar creando entornos que son estéticamente placenteros”.<sup>45</sup>

Partiendo del estudio<sup>46</sup> de la estética se definirán una serie de puntos de referencia conceptuales desde su campo de trabajo, en dirección de poder estudiar un fenómeno escultórico moderno. Desde esta visual se puede partir de un referente histórico relevante que impactó las concepciones de la estética del

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>43</sup> Van Dijk, Teun (2003), *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel, p. 47

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>45</sup> Lang, Jon (2003), «*Aesthetyc Theory*», en Alexander R. Cuthbert (ed.), *Designing Cities*, England, Blackwell, p. 275

<sup>46</sup> Kainz, Friederich (1948), *ESTÉTICA*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 11

siglo XX, a partir de un punto de inflexión que se manifiesta a mediados del siglo XIX, donde puede referirse a una modernidad estética como un momento de ruptura que se manifiesta en: “una nueva consciencia que surge del espíritu romántico que se libera de los vínculos históricos anteriores”.<sup>47</sup>

Habermas, especifica que en los años sesenta del siglo XX este “espíritu de modernidad estética o modernismo”,<sup>48</sup> empieza a mostrar evidencias de caducidad y en los setenta empieza a hablarse de postmodernismo en el ámbito de la estética. En este contexto de acotación desde el modernismo y de acuerdo a Simón Marchan Fiz, la estética se manifiesta en el discurso de la Ilustración como una disciplina autónoma liberada de las connotaciones de la Antigüedad, y como una “praxis” liberada de la Razón, para lograr la felicidad humana, en especial como una utopía hacia la “realización de lo estético” y lo “artístico”.<sup>49</sup>

De acuerdo al discurso moderno se expresaron concepciones estéticas de algunos autores como Schiller, el joven Marx, Hebert Marcuse y E. Bloch impregnadas de un espíritu que pretenden superar las posturas históricas dominadas por “la razón teorética, cientificista, pragmática o instrumental, económica, productivista, etc.”, estos personajes representan en estética el *anverso de una modernidad* como una historia dominada por la razón, que en los últimos dos siglos ha pugnado por el concepto de progreso, un término que se ha tornado utópico y volátil en las sociedades del siglo XXI.<sup>50</sup>

Desde un referente histórico relevante Marchan Fiz subraya que durante el clasismo del seicientos, se manifiesta una paradoja, expresada por el carácter contradictorio de dos de sus posturas estéticas en torno a la Antigüedad, ya que en un sentido se elevaba al arte antiguo a la categoría de “utopía idealizada” sin posibilidades de alcanzarse, y en otro como un “modelo a imitar”, esta contradicción es manifiesta en la concepción de la estética en el siglo ilustrado como un proceso imitativo del orden clásico, en una posición paradigmática que entra en proceso de desintegración durante el tiempo de su vigencia.<sup>51</sup>

A partir del proyecto ilustrado la condición social del conocimiento se fragmenta en esferas que quedan cada vez más bajo el control de los especialistas o expertos, sin acercarse al conocimiento de la gente común; en otros términos, al conocimiento popular y cotidiano, dando como resultado evidente una visión fragmentada de la realidad. Habermas también contempla esta condición como una etapa previa hacia la superación de esta fragmentación de

---

<sup>47</sup> Solé, Carlota (1998), *Modernidad y modernización*, Barcelona, Editorial Anthropos p. 205

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 205

<sup>49</sup> Marchan Fiz, Simón (1987), *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*, Madrid, pp. 11-16

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 17

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 22

campos del conocimiento, lo cual significaría un elemento que completaría el proyecto de la Ilustración.<sup>52</sup>

La ruta histórica de la estética en las artes como visión de lo imitativo y modelo de la antigüedad, como fue el caso de la escultura desarrollada durante la presencia de la Academia en México, continuó evolucionando a paso lento durante el siglo XIX, donde la propuesta académica inició cuestionamientos estilísticos hacia la imitación como tendencia, ya no siendo la única línea determinante. En este mismo siglo se manifiestan transformaciones conceptuales en la escultura que proponen cambios de rumbo que exponen que el arte tiene como fin último no solo el proporcionar placer, sino el despertar toda una gama de emociones psíquicas, y aunque la imitación sea el actuar generalizado ya no se persigue la perfección en la imitación a lo antiguo o la realidad, sino en la perfección del efecto,<sup>53</sup> resultado inmerso en la psique del observador.

En otra línea teórica durante la segunda mitad del siglo XVIII se manifiesta una teoría de la sensibilidad que valora el sentimiento, ya no como una concepción de la imitación, sino que conlleva una serie de “categorías anticlásicas” de la estética que se encuentran vinculadas a tipos conceptuales diferentes como: lo feo, lo patológico, etc. Así mismo estas transformaciones posibilitaron una incipiente teoría de la expresión como germinal inicio de lo que en un futuro en el siglo XX sería conocido como proyección sentimental en estética y expresionismo en las artes,<sup>54</sup> perspectiva que rebasa la dimensión mental de comprensión de la realidad estética con la inclusión una naciente dimensión emocional.

Así mismo, cabe señalar que la Teoría de la Sensibilidad floreció en Inglaterra, y que en Francia tuvo un movimiento paralelo que contribuyó a reevaluar el sentimiento, el cual sintoniza con una tradición religiosa muy arraigada denominada Pietismo. En las artes, destaca en la literatura las cualidades afectivas a fines del siglo XVIII, manifiestas en descripciones de estatuas antiguas y pinturas, como una expresión de la Teoría de la Sensibilidad, la cual contempla el nacimiento de lo sublime.<sup>55</sup>

Más allá de lo sublime y la llegada de categorías alternativas, se observa en la actualidad desde el actuar del realizador, una diversidad infinita de categorías posibles, que incluyen a la ironía como una expresión del artista que puede manifestar en su obra, sin embargo, como parte del proceso de recepción de la obra y desde la psique del observador, existen reacciones críticas que se hacen evidentes en expresiones orales o gráficas, que exponen una cualificación despectiva o rechazo sobre un elemento creado, manifiesta como juicios estéticos, en los cuales la ciudadanía externa su sentir como parte de sus prácticas sociales cotidianas.

---

<sup>52</sup> Solé Carlota (1998), *op. cit.*, pp. 205-206

<sup>53</sup> Marchan Fiz, Simón (1987), *op. cit.*, p. 22

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 23

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p.23

## b. El juicio estético como relación sujeto-objeto

Hablar de los sentimientos que producen los objetos situados en el espacio abierto de la ciudad, como es el caso de las esculturas públicas, nos remite al concepto de juicio estético, del cual, de acuerdo con Gadamer, conduce a cuestionarnos acerca de la facultad responsable de dicho proceso de valoración; esta facultad la define como consciencia estética, siendo la que posibilita el emitir criterios y validez de los juicios estéticos. Sin embargo, afirma Gadamer “no se puede aceptar sin más la diversidad empírica de los gustos humanos”,<sup>56</sup> estableciendo una diferenciación entre gustos “barbaros” y otros “refinados”.

En lo particular esta categorización bipolar en función a los gustos de las personas, conduce a cuestionarse si un ciudadano común es capaz de emitir un juicio estético a ponderar como representativo del gusto colectivo de un grupo social. Es así que, se manifiesta la necesidad que se tiene de conocer los gustos o juicios de valor estéticos del habitante cotidiano, con el fin de contar con valiosa información para poder diseñar espacios urbanos que satisfagan esas necesidades sociales. Bajo este argumento, se puede afirmar que el desarrollo de un sistema de valores en una sociedad construye una cultura estética específica, concepto del que Juan Acha señala que puede ser definido de la siguiente manera:

“..como la reunión de ideas y sentimientos de belleza o de alguna otra categoría estética, verbigracia, dramaticidad, comicidad o tipicidad; como la suma de relaciones sensitivas que, con la realidad cotidiana, mantienen predominantemente los miembros de una sociedad; como el conjunto de preferencias, aversiones o indiferencias sensitivas del hombre con respecto a la realidad, tanto natural como cultural”.<sup>57</sup>

Al respecto de los proceso de valoración, Kant argumenta que la fundamentación del juicio estético se asienta en un principio subjetivo, esta condición a priori de validar los juicios estéticos, es un referente de que existe una *cualidad de ciertos objetos* de poder animar la subjetividad de las facultades cognoscitivas,<sup>58</sup> perspectiva cognitiva que es congruente con las teorizaciones puestas en marcha por Kevin Lynch en estudios urbanos, quien concibe el constructo de *imágenes públicas*, y bajo este concepto define una importante cualidad que denomina como *imaginabilidad*, la cual posibilita al objeto físico de “suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate”.<sup>59</sup>

A partir de un juicio de un grupo social, Acha argumenta en función a la estética que, “todo hombre da respuestas sensitivas a la realidad: le gusta o no le gusta una máquina, persona o cuadro Su reacción es espontánea y subjetiva,

<sup>56</sup> Gadamer, Hans-Georg (1998), *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Editorial Tecnos, p. 63

<sup>57</sup> Acha, Juan (1992), *Crítica del arte*, México, D.F., Trillas. p. 21

<sup>58</sup> Gadamer, Hans-Georg (1996), *op. cit.*, p. 64

<sup>59</sup> Lynch, Kevin (1976), *La Imagen de la Ciudad*, Argentina, Ediciones Infinito, p. 18

producto de la cultura estética con sus preferencias y aversiones habituales, desarrollada como proceso histórico”,<sup>60</sup> a diferencia de la reacción promovida por el arte, el cual presupone conocimientos y experiencias racionales, además de las sensitivas que pasan a otro nivel jerárquico de actuación en este ámbito.

Como ruta de acceso a la experiencia estética sobre las esculturas públicas es necesario el reconocimiento visual, pero si en lugar de la percepción visual nos remitimos al criterio comunicativo veremos en la estructura formal del objeto tres planos: el semántico, con las relaciones entre sus figuras y la realidad visible figurada (discurso ideológico), el sintáctico o composición, con las relaciones entre sus figuras o colores entre sí (discurso estético); el pragmático, con las relaciones entre objeto y receptor (proceso de recepción de la obra). Los tres planos coexisten en todo mensaje o sistema de signos y, por extensión, en toda recepción o percepción, que puede observarse en un proceso de valoración estética de la vida cotidiana.<sup>61</sup>

El presente trabajo coincide con Mandoki, quien observa el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana en la construcción de las identidades sociales,<sup>62</sup> las cuales pueden fortalecerse con referentes de la tradición local de cada ciudad, los cuales son importantes componentes que pueden ser parte de una política pública como respuesta integral que impacte positivamente en la vida de la ciudad, ante el impacto contundente de la globalización en la imagen urbana. En esta directriz se desarrolla el programa cultural denominado “La Campechanidad” con su discurso ideológico-estético, como expresión de una decisión gubernamental organizada que pretende rescatar el sentimiento del ciudadano campechano común como un elemento valioso en el espacio público.

Desde esta postura perceptual de la cotidianeidad, la investigación coincide parcialmente con Dewey, cuando refiere que “la palabra estética se refiere [...] a la experiencia en tanto apreciativa, percibiendo, disfrutando, denota el punto de vista del consumidor más que del productor”,<sup>63</sup> donde la estética se manifiesta como asunto de receptividad, en función a que los criterios de belleza no representan cualidades de los objetos, sino son resultado o efecto que nace de la relación sujeto-objeto. En contrapunto a esta postura idealista, el presente trabajo considera que sí existen características específicas físicas de los objetos que despiertan emociones y juicios de valor particulares o colectivos, e inciden en percepción del mundo objetual, como parte de los procesos de recepción estéticos que se manifiestan como bidireccionales entre el sujeto que observa y el objeto observado.

---

<sup>60</sup> Acha, Juan (1992), *op. cit.*, p. 19

<sup>61</sup> *Ibíd.*, *op. cit.* p. 43

<sup>62</sup> Mandoki, Katya (2006), *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, México, D.F., Siglo XXI, p. 9

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 22

Como un señalamiento de carácter metodológico, Dufrenne argumenta que, “Desde la experiencia estética que los une, podemos distinguir al objeto de su percepción para poder estudiarlos por separado”,<sup>64</sup> tratando de romper la circularidad de relaciones que se establecen entre el objeto estético y su percepción. Mandoky al respecto señala que “el objeto en tanto estético, si depende de la experiencia del sujeto con relación a él”,<sup>65</sup> y en consecuencia no es posible estudiarlos por separado, esta consideración contradictoria de método es retomada en la presente investigación como dos etapas articuladas para conocer el fenómeno integral y no de manera fragmentada, en el cual en un primer nivel de análisis se conoce al objeto estético (la escultura pública) como un conjunto de elementos de una totalidad urbana, y en un segundo nivel de análisis la percepción que tiene el ciudadano sobre el fenómeno integral.

Así mismo cabe señalar que, la teoría de la estética ha oscilado entre “el objetivismo (de lo bello, del texto y su sentido, de la obra de arte y de sus conceptos o aspectos) y el subjetivismo más o menos asumido de la teoría de la recepción, de la hermenéutica negativa, de la estética idealista y de la deconstrucción literaria”.<sup>66</sup> Desde un enfoque particular de estas visiones polarizadas y una de las aristas teóricas que es congruente con una postura más tendiente al subjetivismo, la presente investigación coincide en un sentido con Mandoki cuando propone una definición de carácter operativa congruente con la perspectiva teórica propuesta, en el siguiente argumento: “habrá de entenderse a la estética como el estudio de la condición de *estésis*. Entiendo por *estésis* a la *sensibilidad o condición de apertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que esté inmerso*”.<sup>67</sup>

Partiendo de la perspectiva de la experiencia se propone una estrategia metodológica con posibilidades de aplicabilidad para estructurar una primera fase en el estudio, en la cual la escultura pública se analiza en dos grades fases, conteniendo la primera un gran análisis del objeto escultórico desde su dimensión histórica, con indicadores empíricos evidenciados en tres componentes o ámbitos: ideológico-político, de diseño urbano, y morfológico; y una segunda fase que contempla la percepción social del mismo, como elemento constitutivo de la “*morfología urbana subjetiva*”<sup>68</sup> que en su conjunto denotarían la articulación multidimensional de los objetos escultóricos, estructurando el espacio urbano como patrimonio tangible e intangible.

Miguel Ángel Aguilar desde una línea alternativa de investigación, propone y observa la importancia de considerar una visión de la estética<sup>69</sup> como proceso que

---

<sup>64</sup> Dufrenne, Mikel (1973), *The Phenomenology of aesthetic experience*, United States of America, Northwestern University Press, p. xlix

<sup>65</sup> Mandoki, Katya (2006), *op. cit.*, p. 24

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 69

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 67

<sup>68</sup> Amos, Rapoport (1997), *Aspectos Humanos de la forma urbana*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 168

<sup>69</sup> Aguilar Díaz, Miguel Ángel (2006), *op. cit.*, p. 137

nace de la socialización cotidiana, vida social que se manifiesta en entornos espaciales generados por proyectos urbanos con características específicas y vinculadas a la generación de valores estéticos. Desde esta perspectiva social, hay que señalar, con un argumento de García Canclini que, “el objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en que sus significados se constituyen y varían.”,<sup>70</sup> y acota metodológicamente, que la encuesta, puede ser útil para explorar ciertos aspectos del proceso estético, cuando se trata de recoger datos homogéneos apreciables por un análisis estadístico”.<sup>71</sup>

Desde este posicionamiento metodológico, el presente trabajo opta por una serie de instrumentos para recabar información, que incluye la entrevista a profundidad, grupos de discusión o focales<sup>72</sup> constituidos de ciudadanos maduros que han vivido ese proceso histórico global y de jóvenes que se abren a este proceso, ambos nacidos en Campeche. Los resultados serán en potencia base de futuros estudios con aplicación de encuestas utilizadas en la investigación de mercados,<sup>73</sup> aplicación característica que la presente investigación coincide con Humberto Fuentes Gómez cuando lo señala como adecuado para estudios en los que se necesitan cuantificar y cualificar elementos urbanos pertenecientes a la imagen de la ciudad.

En función a la imagen como resultado de la percepción del objeto por el sujeto, es una acción que no afecta al objeto en sí, pero sí al sujeto y a su percepción del objeto. El objeto no responde ni seduce, es el sujeto quien se deja seducir por sus percepciones, se siente seducido, se hace seducir o seduce, y el que percibe las huellas o inscripciones energéticas o emotivas del autor y las suyas propias en una obra.<sup>74</sup> Lo estético debe ser entendido como proceso que recluta la sensibilidad produciendo efectos emocionales y sensoriales significativos para el sujeto, energizantes incluso.<sup>75</sup>

Ante estos efectos emocionales señala Jaques Maquet que los objetos como la pintura, un dibujo, un mural una estatua, entre otros, son objetos visuales por destino, o en otro término, en esencia. Maquet estipula también que debemos considerar los estados mentales de otros y comprenderlos con base a expresiones comunes de la vida diaria, donde «algunas palabras muy corrientes de nuestro lenguaje cotidiano señalan la cualidad variable de las experiencias visuales, como expresión. Esta valoración de nuestra común realidad que “todo el mundo

---

<sup>70</sup> García Canclini, Nestor (2006), *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, México, D.F., Siglo XXI, p. 17

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>72</sup> Zapata, Oscar, (2005), *Herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*, México, D. F., Editorial Pax, pp. 162--166,

<sup>73</sup> Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *Espacios, actores, prácticas, e imaginarios urbanos en Mérida, Yucatán, México*, Mérida, Yucatán, UADY, p. 24

<sup>74</sup> Mandoki, Katya (2006), *op. cit.* p. 72

<sup>75</sup> Mandoki, Katya (2007), *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*, México, D.F., Siglo XXI, p. 26

conoce”»,<sup>76</sup> en este sentido, estos juicios son una aproximación a los estados mentales, por medio de las expresiones del lenguaje común,<sup>77</sup> verbigracia los términos peyorativos utilizados en la ironía popular.

Una posibilidad metodológica complementaria señala un camino alternativo para generar conocimiento basado en la opinión de los expertos, la cual, puede proporcionar una arista explicativa del fenómeno estudiado, de acuerdo al tipo de experiencia vivida por parte de los especialistas, en este caso, es una línea de acción que puede realizarse bajo un análisis de carácter técnico por el autor del presente trabajo como un proceso de análisis complementario que tome como protagonista al espacio público de la ciudad, y contemple a la escultura pública una pieza integrada al mismo. El análisis especializado se realizará en una muestra de espacios urbanos compuestos por sectores representativos, donde se localice la muestra de las esculturas públicas, la cual se articulará a una estructura metodológica global estratificada con niveles de percepción para determinar un análisis verdaderamente objetivo de carácter integral urbanístico.

Desde la misma línea de estudio valorativa Maquet argumenta que, dentro del ámbito de la existencia de los objetos de arte, nos muestran su dialéctica condición, con la presencia de otro concepto denominado objeto estético, que en el caso del presente trabajo significa la escultura pública. Desde este enfoque el comprender la significación estética de un objeto conlleva a una valoración estética de su forma en primer término, como elemento estimulante y señala que “algunas de las configuraciones de los elementos visuales se presentan como que son mejores que otras al estimular la percepción en el modo estético”.<sup>78</sup> Los procedimientos anteriores son parciales e iniciales en la presente investigación, es así, que se suman otros niveles de comprensión que rebasan la dimensión formal del objeto de estudio, subsumiéndolo en todas las dimensiones posibles para ser analizado, lo cual incluye su dimensión histórica y su dimensión social.

De acuerdo a Domínguez Perela con respecto a las obras tridimensionales como las esculturas, se debe subrayar sus cualidades específicas en una división de dos tipos que son: la escultura representativa y la escultura no representativa. En la cual la escultura es “en sí misma un estímulo físico, -una forma estructurada- que es percibida por un observador.”<sup>79</sup> En esta determinación de conocer un objeto a través de su configuración Pannofsky expone un modelo iconográfico que se sintetiza textualmente<sup>80</sup> del siguiente modo:

- 1) “Los «contenidos temáticos primarios o naturales». «Se percibe por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color (...), como representaciones de objetos naturales...Y puede ser desglosado en

---

<sup>76</sup> Maquet, Jacques (1999), *op. cit.*, p. 51

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>79</sup> Domínguez Perela Enrique (1994), *Conducta estética y sistema cultural, introducción a la psicología del arte*, Madrid, Editorial Complutense, p. 102

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 205-206

*dos subgrupos de significado: el significado fáctico, aprendiendo sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos (...) por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas asociaciones o acontecimientos»...*

- 2) Los contenidos temáticos secundarios o convencionales. Componen este grupo de motivos, imágenes o combinaciones de imágenes que forman lo que hoy llamamos «historias», «alegorías», o «imágenes individualizadas». Su significado «...se diferencia del primario o natural en que ha sido aplicado conscientemente a la acción práctica que lo transmite».
- 3) «Significado intrínseco o contenido»...Panofsky incluye un tercer grupo para contemplar aquellas formas que «*revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica cualificadas inconscientemente por una personalidad o condensados en una obra*»...

### **Recepción del discurso ideológico-estético, síntesis conceptual**

Los argumentos que se proponen a continuación, son una secuencia conceptual de cierre de los dos apartados dedicados a los conceptos de ideología y de estética, desde los cuales se integran los conceptos abordados en el desarrollo teórico expuesto, la conceptualización síntesis es la variable discurso ideológico-estético de la escultura pública. Las definiciones quedan explicitadas en las siguientes proposiciones que se dan como válidas:

- 1) **Postulado conceptual uno:** por ideología se entenderá el sistema de ideas políticas prevalecientes o dominantes propuestas por los diferentes gobiernos en el período histórico acotado, en la realización de todo tipo de obra urbana, la cual incluye la escultura pública.
- 2) **Postulado conceptual dos:** como discurso ideológico de la escultura pública significará la ideología inmanente en la configuración de las esculturas públicas, la cual ha sido definida y objetivada por un realizador; y determinada bajo la aprobación de una institución responsable del proceso de toma de decisión para su ejecución e implantación del objeto escultórico en el espacio urbano.
- 3) **Postulado conceptual tres:** el concepto de discurso ideológico-estético de la escultura pública significa: La objetivación escultórica de la ideología y valores estéticos a reproducir por los grupos hegemónicos que la emplazaron en un espacio público.
- 4) **Postulado conceptual cuatro:** por proceso de recepción estética de la escultura se entenderá: al proceso durante el cual se define la valoración estética de su forma como efecto estimulante en los habitantes de la ciudad. Esta valoración se analizará de acuerdo a la generación de una imagen en grupo de ciudadanos de la colectividad social.

- 5) **Postulado conceptual cinco:** concluyendo es posible afirmar operativamente que se puede llegar a conocer el discurso ideológico-estético de la escultura pública a través del estudio estructural de su configuración morfológica. En este sentido para la presente investigación la definición operacional de la variable denominada discurso ideológico-estético, significa la configuración o morfología física de la escultura pública.

La propuesta conceptual anterior se plantea como una serie de postulados como una condición necesaria con el objetivo de clarificar los elementos conceptuales que son los ejes de interpretación y representan la puerta de acceso para develar la variable independiente que será evaluada a posteriori de acuerdo a un grupo social perteneciente a habitantes campechanos con el fin de hallar evidencia empírica del constructo denominado imagen social, el cual se construirá bajo una perspectiva teórica que parte de la visión de Kevin Lynch hacia un enfoque que construirá un concepto de mayor complejidad que se clarifica en los siguientes apartados.

### **Imagen social: Imagen e imaginario de la escultura pública**

La ciudad contemporánea es un medio existencial que posee condiciones visuales extremas y dinámicas, es el territorio donde se expresan infinitas imágenes que promueve la sensación de angustia, zozobra y caos<sup>81</sup>, en este sentido de acuerdo a Diego Lizarazo Arias, hemos perdido “la lentitud de las imágenes y con ellas su sabiduría”.<sup>82</sup> Desde esta perspectiva el universo urbano en el mundo actual, se desempeña en función de “repeticiones visuales” rutinarias que se manifiestan en una cultura de la copia,<sup>83</sup> saturación y clonación de imágenes publicitarias que desarticulan la capacidad del individuo para seleccionar objetivamente los satisfactores a sus necesidades visuales de carácter estético.

El medio urbano expone al individuo a tensiones visuales, como una condición humana obligada que gira en torno de la angustia, desesperación del consumo y los medios que lo promueven, así mismo, Baudrillard expone como una condición paradójica el exceso de la información, la cual niega el significado.<sup>84</sup> Añade Leach en esta dirección que, “Es precisamente en esta clonación infinita de la imagen, en esta proliferación de signos, en la que el signo en sí mismo pasa a ser invisible: el signo ya no posee significado alguno”.<sup>85</sup>

Sin embargo en este mundo citadino con un carácter dinámico de flujos infinitos ya sea informacionales, humanos, imaginarios y objetuales, destaca la

---

<sup>81</sup> López Padilla, Gustavo (2008), *Arquitectura mexicana contemporánea. Crítica y reflexiones* México, EDITORIAL DESIGNIO, p. 72

<sup>82</sup> Lizarazo Arias, Diego (2007), «Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea», en *Sociedades Icónicas*, México, D.F., Siglo XXI, p. 46

<sup>83</sup> Leach, Neil, (1999), *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 15

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 17

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 16

escultura pública como elemento que por su in-movilidad o movilidad parcial, tienen un carácter específico y complejo en el espacio urbano abierto. En este sentido, las esculturas emplazadas en el espacio público generado en los proyectos urbanos se sitúan para ser parte de una narrativa figurativa o no-figurativa de la ciudad, donde se desempeñan pretendiendo ser hitos, o parte relevante de nodos o ejes de la estructura urbana, siendo en numerosas ocasiones elementos anónimos o no deseados por la ciudadanía.

Su inmovilidad dominante en numerosos casos, es un punto de partida en búsqueda del significado de la relación dialógica observador-imagen de un objeto escultórico, donde de acuerdo a la lentitud de las imágenes acotadas por Lizarazo, es posible hacer una comparación análoga con las esculturas, y así, se puede afirmar que son como “una imagen serena, que surgiese de la progresiva sedimentación, del acopio de la memoria, una imagen resultante de la decantación de la mirada y el lenguaje”.<sup>86</sup>

Rafael Ahumada Barajas, sobre el complejo universo visual del mundo contemporáneo, señala que “lo que vemos lo aprendemos a interpretar; interpretar las imágenes es poner en acción una serie de operaciones distintas y variadas, las cuales determinan diferentes niveles de comprensión”.<sup>87</sup> En este sentido, de acuerdo con una postura teórica de Rapoport y desde la perspectiva del presente trabajo de investigación, esta caracterización estratificada como recurso metodológico es una condición obligada para establecer una conceptualización operativa de la noción de imagen, contemplada como complejidad integrada por diferentes niveles de agregación o diferentes dimensiones de la realidad, como una especie de sustratos o filtros.<sup>88</sup>

Braudillard acota que nuestra condición cultural está dominada por “la simulación y la hiperrealidad, donde la imagen en sí misma se ha convertido en una nueva realidad, un mundo virtual que flota sobre el mundo real”,<sup>89</sup> dos mundos que semejan ser una dualidad especular, sin embargo, la relación trilogía escultura, imagen y ciudadano es de una mayor complejidad dimensional, y es a través del análisis de estas imágenes que se pretende develar el impacto en la ciudadanía provocado por el discurso ideológico-estético de los objetos escultóricos implantados en el espacio público abierto.

La escultura pública como elemento integral del diseño de la ciudad, se encuentra inmersa en un universo de excesos visuales, a riesgo de difuminar su imagen en imaginarios<sup>90</sup> fantasmales que “superan los límites físicos y perceptivos”.<sup>91</sup> Desde esta lógica, con el objetivo de construir el andamiaje o perspectiva teórica, se propone como punto de partida para delimitar el término

---

<sup>86</sup> Lizarazo Arias, Diego (2007), *op. cit.*, p. 46

<sup>87</sup> Ahumada B., Rafael (2007), *T.V. su influencia en la realidad social*, México, Editorial Porrúa, p. 46

<sup>88</sup> Rapoport, Amos (1997), *op. cit.*, p. 52

<sup>89</sup> Leach, Neil, (1999), *op. cit.*, p. 18

<sup>90</sup> Vitta, Maurizio (2003), *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, España, Editorial Paidós, p. 66

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 66

imagen, aceptar axiomáticamente que es un concepto polisémico, y que se utiliza de acuerdo al contexto o especialidad que lo define específicamente, desde donde adquiere connotaciones y significados diversos que oscilan en una gama amplia de perspectivas disciplinarias, es así, que se estudiará la escultura pública analizando las imágenes a partir de cruzar las miradas disciplinarias promoviendo una multiplicidad de interpretaciones como medio de objetivación.<sup>92</sup>

El acotamiento bajo una polisemia conceptual urbanística, histórica, psicológica y estética de la escultura pública; nos posiciona en la necesidad metodológica de articular diferentes encuadres disciplinarios, en dos perspectivas de análisis sobre la noción de imagen, una es la dimensión mental y otra la dimensión afectiva,<sup>93</sup> que pretende conocer los “juicios preceptivo/cognitivos y los...juicios emocionales”<sup>94</sup> de un grupo de habitantes los cuales aproximaremos de la siguiente manera, en búsqueda de clarificar la propuesta conceptual de imagen social como variable dependiente, la cual tiene su origen vertebrador en el concepto primigenio de imagen pública desarrollado por Kevin Lynch, con la intención de enriquecerlo con la inclusión de otros componentes que buscan cubrir los objetivos del presente trabajo.

## **La imagen en sus dimensiones mental y afectiva**

La propuesta de variable dependiente derivada del concepto de imagen pública de Lynch se posiciona desde su componente imagen y la adecuación del término pública hacia el carácter social representado por un grupo de ciudadanos, que no necesariamente es de tipo extensivo.

### **a. La imagen y su componente cognitivo**

La presente investigación pretende abrir la construcción conceptual partiendo de un argumento de Jerome Monnet, quien acota y propone que “la transformación de las informaciones sensitivas produce lo que llamaremos aquí la imagen, o sea, la construcción mental resultante de la percepción (sensible) de un espacio y de la calificación (intelectual) de esa percepción”.<sup>95</sup> Desde este enfoque, esta definición coincide con la perspectiva conceptual de imagen ambiental propuesta por Lynch, quien señala que es “la representación mental generalizada del mundo físico exterior que posee un individuo”.<sup>96</sup> Es así que bajo esta perspectiva quedan incluidas las esculturas públicas como elemento constitutivo de este mundo físico que Lynch refiere, sin embargo el constructo aquí propuesto contempla elementos complementarios, que se delimitarán en los siguientes párrafos.

---

<sup>92</sup> Aguilar Díaz, Miguel Ángel (2006), *op. cit.*, p. 131-143

<sup>93</sup> Corraliza, José Antonio y Berenguer, Jaime (2010), «Emoción y ambiente», en Juan Ignacio Aragonés y María Américo (Cords.), *Psicología Ambiental*, Madrid, Pirámide, pp. 60-75

<sup>94</sup> Galindo, María Paz; Gilmartín, María Ángeles y Corraliza, José Antonio (2010), «El medio natural», en Juan Ignacio Aragonés y María Américo (cords.) *Psicología Ambiental*, Madrid, Pirámide, pp. 261-283

<sup>95</sup> Monnet, Jerome (1995), *Usos e imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. DDF, México, D.F., CEMCA, p. 21

<sup>96</sup> Lynch, Kevin (1974), *op. cit.*, p. 12

En este sentido hay que contemplar de ambas concepciones, dos condiciones, una es la de Monnet, quien retoma en su definición el término de “percepción (sensible) de un espacio” y la de Lynch, quien subraya a la “...representación mental del mundo físico exterior”, las cuales se manifiestan como conceptos análogos sobre el concepto espacio físico, el cual incluye al medio urbano como componente esencial, donde se encuentra emplazada la escultura pública como noción vertebradora del presente trabajo. Con base en estos elementos, queda el ciudadano como el referente que define y ente que *posee, construye o genera imágenes* de la ciudad no solo como una entidad paisajística externa, donde es remarcable su condición de sujeto activo, que no lo limita a ser un agente estático en función a sus procesos mentales y construcción de imágenes del mundo que habita. En este sentido, el observador “debe desempeñar un papel activo al percibir el mundo y tener una participación creadora en la elaboración de su imagen”,<sup>97</sup> o representaciones mentales de su hábitat.

Con fines de diseño urbano las imágenes ambientales, se contemplan como el resultado de un proceso bilateral entre el observador y el medio ambiente, esta condición sugiere una particularidad, en la que se halla todo individuo que crea y lleva su propia imagen como imagen individual, sin embargo, existen evidencias empíricas de que existen coincidencias en función a la construcción de su universo de imágenes, como fenómeno perceptivo,<sup>98</sup> entre los miembros de un grupo social; en consecuencia, es posible afirmar que existen imágenes colectivas, lo que Lynch denominó imágenes públicas,<sup>99</sup> y que en la presente investigación se constituye en esencia transversal de la variable dependiente imagen de la escultura pública, la cual parte del siguiente constructo.

Las imágenes públicas, de acuerdo a Lynch, son: “...las representaciones mentales comunes que hay entre grandes números de habitantes de una ciudad. Se trata de los puntos de coincidencia que puede esperarse que aparezcan en la interacción de una realidad física única, una cultura común y una naturaleza fisiológica básica”.<sup>100</sup> Metodológicamente con el objeto de lograr la obtención de datos al respecto de una imagen social como variable perceptual, son conocidas la aplicación de instrumentos para obtener información de acuerdo a estudios clásicos realizados por Lynch y Rapoport.

Pariendo de esta línea de acción metodológica, en la actualidad existen variados estudios en México donde destacan los de Vicente Guzmán Ríos, quien aplica como alternativa instrumental, la conocida técnica de los mapas mentales o cognitivos, los cuales “articulan lo pragmático y lo afectivo al sintetizar como imagen espacial las imágenes temporales, relacionales y personales”.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 14

<sup>98</sup> Fernández Christlieb, Pablo (1994), *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*, Colombia, Editorial Anthropos-El Colegio de Michoacán A.C., p. 89

<sup>99</sup> Lynch, Kevin (1974), *op. cit.*, pp. 14-16

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 16

<sup>101</sup> Guzmán Ríos, Vicente (2001), *Perímetros del encuentro. Plazas y calles tlacotalpeñas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, p. 168-169

## b. La imagen pública en otras disciplinas y limitantes del concepto

Desde otra arista conceptual acotada en la joven disciplina conocida como ingeniería de imagen, Víctor Gordoia sobre el concepto de imagen pública hace una serie de señalamientos fundamentales alternativos donde señala textualmente en esencia los siguientes principios: el carácter mental de la imagen; la imagen produce un juicio de valor de quien la concibe que se convertirá en la realidad del observador; el juicio de valor mencionado es el resorte que impulsa la acción individual consecuente: aceptar o rechazar lo percibido y cuando esta imagen mental individual es compartida por un público o conjunto de públicos se transforma en una imagen mental colectiva dando paso a la imagen pública.<sup>102</sup>

Con base a estos principios enunciados por Gordoia, él define a la imagen pública como: “la percepción compartida que provocará una respuesta unificada”.<sup>103</sup> En este sentido de acuerdo a este enfoque perceptivo presentado por Gordoia, y del aspecto público de las imágenes como fenómeno de percepción colectiva, Fernández Christlieb afirma que “percibir es reconocer a un objeto como perteneciente a una categoría construida colectivamente, y por lo tanto, percibir es también concordar con los demás en el reconocimiento”,<sup>104</sup> en este sentido, el enfoque del presente trabajo coincide con la concepción de memoria colectiva de Maurice Halbwachs.<sup>105</sup>

En esencia las percepciones individuales públicas, aspecto en donde se coincide con Blondel cuando este afirma que “...toda percepción de objeto es prácticamente denominación de objeto y, por consiguiente, inserción del objeto percibido en un sistema organizado de representaciones”.<sup>106</sup> Desde esta visión se propone un primer punto de anclaje derivado de los enfoques disciplinarios argumentados, la dimensión mental de la imagen queda delimitada, y en consecuencia se puede enunciar axiomáticamente la existencia de un primer nivel en su estructura conceptual y operativa como síntesis teórico-metodológica que clarifica la propuesta de asumir un visión más amplia de variable dependiente sintetizada en el concepto de imagen colectiva.

Con esta plataforma conceptual desde las perspectivas enunciadas emerge el constructo imagen social, que para su estudio necesita considerarse un análisis en niveles articulados estratificadamente por diferentes capas de comprensión que interactúan activamente. Esta diferenciación sugerida para posibilitar su análisis permitirá, entre otros objetivos, conocer como identifican y valoran la escultura pública la ciudadanía, lo cual expondrá su “distinción con respecto de otras

---

<sup>102</sup> Gordoia, Víctor (2004), *El poder de la imagen*, México, Grijalbo, pp. 35-36

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>104</sup> Fernández Christlieb, Pablo (1994), *op. cit.*, p. 89

<sup>105</sup> Banchs R., María A., Agudo Guevara, Álvaro y Astorga, Lisie (2007), «Imaginarios, representaciones y memoria social», en Ángela Arruda y Martha de Alba (Cords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Barcelona, Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, p. 75

<sup>106</sup> Blondel, Charles (1945), *Psicología Colectiva*, Buenos Aires, Troquel, pp. 139-140

cosas,...”,<sup>107</sup> y cómo se desempeñan en la estructura espacial de la ciudad de acuerdo al observador, en otros términos, las relaciones espaciales que tiene los objetos escultóricos con el “observador y con otros objetos”.<sup>108</sup>

El presente proyecto coincide, en primera instancia, con la concepción de la imagen urbana como resultado de un proceso constructivo de carácter mental sobre el entorno o hábitat; y en consecuencia ser una construcción cerebral, sin embargo, la imagen no logra ser un reflejo preciso de la realidad observada. Desde enfoque como limitante se coincide con Monnet en este concepto, al respecto de que “La imagen urbana es una representación tan íntima que no se transmite más que muy imperfectamente. Cada cual integra a su manera todas las representaciones de que ha tenido conocimiento para formarse su imagen de lugar. Se trata de una totalidad intelectual y sensible que ningún medio permite comunicar en su riqueza espiritual y complejidad afectiva”.<sup>109</sup>

Desde este señalamiento como limitante del constructo de imagen urbana como representación mental, David Walmsley indica que existen limitaciones a manera de sesgos, señalando que como representación mental del medio real el concepto de imagen es “...parcial (no cubre la totalidad de la ciudad); simplificada (omite una gran cantidad de información); idiosincrásica (en el sentido de que cada imagen urbana individual es única); y distorsionada (se basa sobre nociones subjetivas, más que en direcciones y distancias reales)”.<sup>110</sup>

Algunos especialistas exponen en particular sobre la parcialidad de la imagen connotaciones de sesgo geográfico, en función a tomar solo una parte como representativa de la totalidad en un estudio urbano. Este fenómeno de simplificación se explica desde el hecho de que ningún habitante podría poseer en su mente la totalidad de las características de lo percibido.<sup>111</sup> Bajo este enfoque de sesgo, Al respecto de la naturaleza desigual de la imagen entre los individuos,<sup>112</sup> Walmsley no “explica la naturaleza desigual de la imagen”,<sup>113</sup> refiriendo que la creación de imágenes emerge como un proceso bilateral entre el observador y lo observado, tomando como referente los grupos sociales como generadores de “imágenes diversas y desiguales de la misma realidad”.<sup>114</sup>

Este sesgo pretende ser rebasado en el presente trabajo bajo el concepto de imagen social, que nace desde el concepto de imagen pública como constructo germinal que se ve enriquecido por otras dimensiones constitutivas, y se enmarca como una variable que clarificará el conocimiento de la relación de los habitantes con los objetos escultóricos, en función de conocer los juicios de un grupo de

---

<sup>107</sup> Lynch, Kevin (1974), *op. cit.*, p. 16

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>109</sup> Monnet, Jerome (1995), *Usos e imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. DDF, México, CEMCA, p. 23

<sup>110</sup> Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *Op. Cit.*, p. 66

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 68

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 68

habitantes de una ciudad específica sobre la morfología de las piezas escultóricas y la relación configurativa de la misma en su contexto urbano inmediato, más una valoración emocional como elementos significativos del espacio urbano abierto.

Argumenta Kevin Lynch que es en la forma física externa de lo observado, que el diseñador puede incidir, y en consecuencia es posible que los hallazgos entre las relaciones del observador y los objetos observados conduzcan a escenarios de diseño con posibilidades de ser aceptados y significados por los habitantes de la ciudad. Al respecto de esta relación bilateral Lynch menciona que lo que “el observador ve se basa en la forma exterior, pero la manera cómo interpreta y organiza todo esto, y cómo orienta su atención también influye a su vez en lo que ve”.<sup>115</sup> Esta importante conceptualización del carácter objeto-subjetivo y sujeto-objetivo de la noción de estructura visual<sup>116</sup>, de acuerdo a Lynch es expuesta tomando en consideración que:

“percibir un ambiente es como crearse una hipótesis visual, construyendo una imagen visual organizada que está basada en la experiencia y los objetivos del observador, al igual que los estímulos que llegan a la vista. Para construir su organización, medirá las características físicas inherentes: continuidad y cierre; diferenciación y dominio; o contraste de una figura con el suelo; simetría, orden, repetición o simplicidad de forma”.<sup>117</sup>

### **c. La Imagen del paisaje urbano y su componente emocional**

Los juicios enunciados con anterioridad exponen la exigencia de un análisis estructural del entorno urbano y como resultante, expone la necesidad de un modelo explicativo en sintonía, y es desde la vertiente paisajística del urbanismo que es posible proponer un análisis estructuralista del paisaje, con el fin de conocer la ubicación, sus componentes, al respecto, Busquets Fábregas señala condiciones específicas de sus elementos: “...cualquier elemento de éste es poseedor de al menos dos valores: su *valor intrínseco*, vinculado a la parte material y objetiva, el hecho mismo de su existencia (por ejemplo, un árbol y un cobertizo) y su *valor funcional*, que se define en relación a los otros elementos de la estructura de signos.”<sup>118</sup>

Estos dos valores, intrínseco y funcional, son señalados y contemplados en las dimensiones histórica, mental e imaginaria hacia el conocimiento de la imagen social de la escultura pública en el espacio urbano abierto de la ciudad. En este contexto señala Busquets Fábregas que “[...] dada la naturaleza de la mayoría de los signos paisajísticos existe una fuerte relación entre la forma y la función de los

---

<sup>115</sup> Lynch, Kevin (1974), *op. cit.*, p. 155

<sup>116</sup> Aguilar Diaz, Miguel Ángel (2006), *op. cit.*, España, Anthropos Editorial, p. 136

<sup>117</sup> Lynch, Kevin (1980), *Planificación del sitio*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 192

<sup>118</sup> Busquets Fabregas, Jaume (2009), “El análisis semiótico del paisaje”, en Busquets F., Jaume y Cortina, Albert, (Coords.), *Gestión del Paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*, España, Editorial Ariel, pp. 160-161

mismos, o entre la parte física (el territorio) y la parte intelectual o emocional (paisaje o «territorio percibido»), [...]».<sup>119</sup>

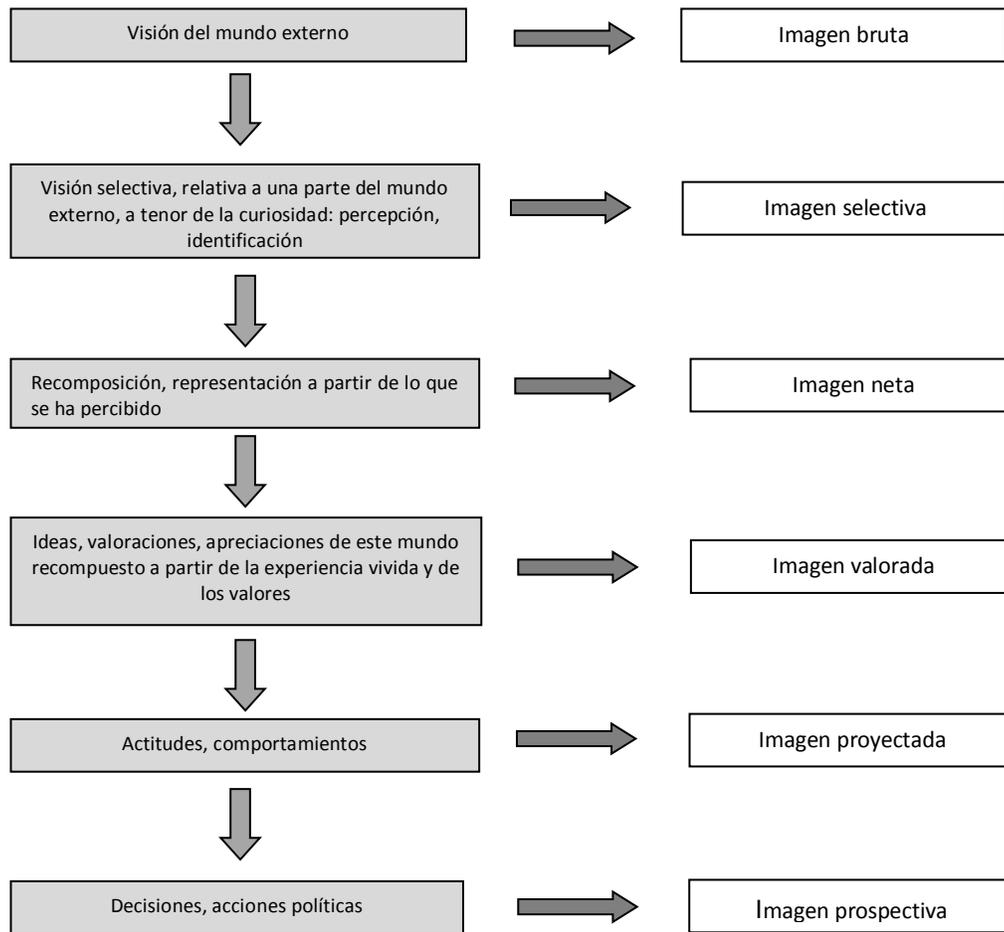


Figura 1: Proceso de percepción de un paisaje. Fuente: Ph. G. Pinchemel, e E. Turri (1998), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentatto*, Marsilio Editorio, Venecia, p. 170.

Es esencial la comprensión y señalamiento del concepto percibir una imagen pública escultórica, donde la acción de percibir se define como: El proceso sensible que define la clarificación de “un conjunto de rasgos detectables visualmente y reconocer que ese grupo está asociado con rasgos suplementarios detectables en diferentes modalidades sensoriales”.<sup>120</sup> El presente trabajo propone la imagen como una variable multinivel, en esta línea metodológica se apoya en un modelo de análisis de Pinchemel y Turri, expresado gráfico anterior, el cual expone la posibilidad de estructurar de manera conceptual y metodológica la variable dependiente denominada imagen social, en dos dimensiones constitutivas que incluyen tres componentes, una dimensión mental, que se

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 156

<sup>120</sup> Bermúdez, José L. (2006), «Objetos, propiedades y dos tipos de enlace», en González, Juan C. (Editor), *Perspectivas contemporáneas sobre la cognición: categorización, percepción y conceptualización*, Morelos, Siglo XXI, p. 99

subdivide en un componente cognitivo y otro emocional, y una dimensión imaginaria que incluye un componente onírico, el cual será tratado en la sección siguiente del apartado. Esta condición estructural del concepto sugiere considerar tres dimensiones para hacer operativa la variable dependiente.

De acuerdo a Lynch los elementos urbanos que forman parte del mapa cognitivo poseen una de las tres propiedades siguientes: Identidad, estructura y significado. En esta línea teórica Lynch determina las siguientes cinco categorías ampliamente conocidas en múltiples ámbitos de estudio: sendas, bordes, barrios, nodos y mojones (hitos), donde de acuerdo a Aragonés ciertos hitos o nodos toman una caracterización diferente en la estructura de una ciudad, ya que se consideran como puntos de anclaje<sup>121</sup> que organizan la estructura total de una ciudad, sin embargo este instrumento solo es la puerta de entrada para obtener un tipo de información, ya que son necesarios otros componentes para obtener información para realizar un estudio a partir de un análisis de dos variables con implicaciones fundamentales en el paisaje de poder.<sup>122</sup> El componente mental de la imagen social de la ciudad encuentra fundamentos teóricos en la vertiente de la Psicología Ambiental que estudia la cognición ambiental.<sup>123</sup>

Considerando a la imagen en su dimensión emocional y desde la perspectiva de Lynch como teoría vertebradora del presente trabajo puede señalarse que deja de lado en sus estudios el *significado del ambiente* como un aspecto importante de la cognición ambiental,<sup>124</sup> donde existen de acuerdo a Corraliza y Berenguer, tres tipos de aproximaciones o enfoques en el análisis de la relación emoción-ambiente, las cuales tiene como características las siguientes:

“La primera (el enfoque de compatibilidad) subraya, como variable antecedente de la respuesta emocional, la evaluación del grado de adecuación del ambiente a las necesidades de la persona. La segunda (el enfoque de la estética experimental) se basa en el análisis de la experiencia emocional en función de las propiedades comparativas de los estímulos ambientales. La tercera (la aproximación informacional) subraya el papel de las cualidades de los estímulos ambientales”.<sup>125</sup>

En este sentido el presente estudio coincide con el segundo enfoque basado en las propiedades colativas de Berlyne, (de la estética experimental), las cuales son acotadas de acuerdo a Corraliza y Berenguer como “aquellas características de un estímulo que provocan implícita o directamente una respuesta comparativa, y se basan en las semejanzas y diferencias, compatibilidades e incompatibilidades

---

<sup>121</sup> Aragonés, Juan Ignacio (2010), *op. cit.* p. 45

<sup>122</sup> Contreras Delgado, Camilo (2006), «Paisaje y poder político: la formación de representaciones sociales en la construcción de un puente en la ciudad de Monterrey», en Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (Coords.), *Lugares e imaginarios en la metrópoli*, Barcelona, Anthropos Editorial/UAM-Iztapalapa, pp. 171-186

<sup>123</sup> Aragonés, Juan Ignacio (2010), «Cognición ambiental», en Juan Ignacio Aragonés y María Américo (Coords), *Psicología Ambiental* Madrid, Ediciones Pirámide, p. 67

<sup>124</sup> Corraliza, José Antonio y Berenguer Jaime, (2010), *op. cit.*, p. 59

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 62-63

entre los elementos que conforman un estímulo”.<sup>126</sup> Al respecto del componente emocional, Bachelard argumenta en su noción de afectividad, que algunos pobladores logran establecer relaciones de arraigo con espacios a diferentes escalas, los cuales están constituidos con diversos componentes, donde existe un sentimiento de agrado o desagrado que dependerá de los nexos relacionales de los habitantes con el lugar desde una dimensión afectiva.<sup>127</sup>

Estos argumentos que delinean la perspectiva teórica del presente trabajo coinciden con la postura que subraya una visión de la estética de la vida cotidiana, propuesta por Mandoky, y con José Luis Bermúdez cuando refiere que “todos somos capaces de extraer una forma perceptiva única como la figura de un objeto”,<sup>128</sup> sin embargo, se hace necesario añadir y analizar otros elementos que van más allá de la imagen mental como variable, los cuales aparecen en el concepto de imaginario para construir uno más complejo, el de imagen social.

### **El imaginario como dimensión cultural de la imagen social**

Fuentes Gómez señala claramente que la imagen es resultado de la acción del sujeto, habitante o actor, sin embargo es subrayable la particularidad de que aun en su condición de individuos, no son entes aislados, sino que son parte de grupos sociales concretos, ya que comparten una cultura.<sup>129</sup>

#### **a) La imagen social un concepto híbrido, mental y cultural**

Como punto de partida, la consideración anterior es una particularidad que trasciende el sentido de la imagen como imaginario fantasmal sugerido en el “mito de las cavernas” propuesto por Platón, representando un simple reflejo especular intangible. En este sentido Armando Silva en uno de sus estudios pioneros desarrollados en Latinoamérica, propone como concepto de imaginario urbano lo siguiente:

“Una ciudad, entonces, desde el punto de vista de la construcción imaginaria de lo que representa, debe responder al menos, por unas condiciones físicas naturales y físicas construidas; por unos usos sociales; por unas modalidades de expresión; por un tipo especial de ciudadanos en relación con otros contextos nacionales, continentales o internacionales; una ciudad hace una mentalidad que le es propia”.<sup>130</sup>

Silva señala que “Este nuevo concepto de urbanismo ciudadano implica entender que la ciudad visible, la de los mapas, la de los edificios, de los límites geográficos, crece paralelamente o es absorbida, por la ciudad invisible...”.

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>127</sup> Aragonés, Juan Ignacio (2010), *op. cit.*, p. 69

<sup>128</sup> Bermúdez, José Luis (2006), «Objetos, propiedades y dos tipos de enlace», en Juan C. González (Ed.) *Perspectivas contemporáneas sobre la cognición, percepción, categorización y conceptualización*, México, D.F., Siglo XXI-Universidad Autónoma de Morelos, p. 93-109

<sup>129</sup> Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *op. cit.*, p. 68

<sup>130</sup> Silva, Armando (1992), *Imaginarios Urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*, Colombia, Tercer Mundo Editores, p.

El presente trabajo coincide con Silva en función de que la percepción de la realidad es afectada por el componente imaginario y en este sentido existe una relación estrecha entre el imaginario y lo simbólico de la ciudad como un principio fundamental de su percepción, ya que el imaginario utiliza el lenguaje cotidiano para manifestarse, la fantasía ciudadana se “objetiva” en un simbolismo concreto como el rumor, el chiste, la ironía, o la burla como expresiones populares, las cuales definen un sitio territorial específico, donde lo urbano se hace presente, como la imagen de una forma de ser, que en el caso del habitante del San Francisco de Campeche, es del conocimiento internacional el término de campechano como sinónimo de persona afable.

Desde la individualidad de la imagen como manifestación cultural y pública como manifestación mental, David Walmsley trata de establecer un equilibrio entre la condición individual y colectiva del concepto de imagen como una construcción dialéctica resultado de dos encuadres, el mental en un extremo y el cultural en otro. En un enfoque conciliador Wamsley propone suavizando lo que él denominó cuestión ideosincrásica de la imagen (en el sentido de que cada imagen urbana individual es única) que: “La imagen es tanto un fenómeno individual (en el sentido de que resume la perspectiva individual del mundo y del sistema social en el cual el individuo opera) y un fenómeno cultural (en el que la gente en situaciones similares tiende a desarrollar imágenes similares como resultado de estar expuestas a experiencias y flujos de información semejantes)”.<sup>131</sup>

La dimensión cultural de la imagen es conducente a observarla como construcción social y colectiva, que genera consensos y disensos entre los integrantes de una sociedad sobre la concepción de la realidad; la cual, se transmite históricamente en una diversidad de procesos sociales como parte de la educación formal e informal de un grupo humano. Bajo esta perspectiva es relevante señalar que, explicar la imagen como fenómeno cultural conduce a encontrar comportamientos compartidos en sectores de población con una homogeneidad relativa,<sup>132</sup> pero conciliar en suma que no debemos omitir estudiar las imágenes bajo otra perspectiva alternativa, en su caso, considerando la importancia de casos interesantes en su riqueza particular. Desde este ámbito coincido en la definición de cultura de Fuentes, quien la define en los siguientes términos:

“Entiendo la cultura como una trama, una red de símbolos y significados compartidos, hasta cierto punto, por los miembros de un grupo. Los elementos de la cultura necesariamente tienen que ser compartidos, de lo contrario no permitirían la función de comunicación ni la formación de identidades entre los miembros de un grupo. Propongo que compartir información, signos y símbolos de las imágenes urbanas, permite a los individuos identificarse como miembros de un grupo, de un tiempo y un espacio”<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Walmsley, David (1988), *Urban Living. The individual in the City*, Essex y New York, Longman Scientific and Technical, p.37

<sup>132</sup> Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *op. cit.*, p. 68

<sup>133</sup> *Ibid.*, , p. 69

En este sentido existe un paralelismo conceptual con Rafael Ahumada Barajas en relación a lograr una aproximación a los procesos de construcción de la realidad de un grupo social, ya que es necesario estudiar la imagen urbana, con el fin de hallar evidencias que señalen que esculturas públicas pertenecen a sus posibles “códigos de significación cultural”<sup>134</sup> del caso de estudio.

#### a. La imagen desde el imaginario

El concepto de imagen urbana ha sido utilizado en trabajos de investigación de diferentes disciplinas como el urbanismo, la psicología, la arquitectura, la historia, entre otras, sin embargo, el concepto de imaginario es más reciente, y ha sido utilizado por menos número de especialidades. Gilbert Durand al respecto del concepto de imaginario expone y lo define como: “...el conjunto de imágenes que constituyen el capital pensado de ser humano. Se trata del gran denominador fundamental donde se sitúan todos los procesos del pensamiento”.<sup>135</sup>

Este juicio posee una fuerte carga de conceptualización del imaginario como un bagaje de conjunto en función a las imágenes, supeditando a éstas como un simple repertorio de elementos que se ponen en juego para posibilitar las “relaciones que entablan los actores con otros actores y con el espacio urbano”.<sup>136</sup> Es evidente en este juicio observar un incremento en las posibilidades metodológica del concepto de imaginario que supera la visión psicologista del mismo, como un resultado de la memoria, existente en el terreno de una ideal y falsa realidad.<sup>137</sup>

#### Imaginarios sociales

Desde una postura conceptual ambivalente, Banchs, Agudo y Astorga sostienen que, históricamente la imaginación ha sido contemplada en una instancia como capacidad creadora y en otra como forma contrapuesta a la ciencia y la verdad, esta última a partir del pensamiento moderno del siglo XVIII.<sup>138</sup> Desde esta óptica los autores añaden que:

“A los términos de imaginación y fantasía se suma, desde el siglo XIX, el de imaginario [...], término que se refiere más al producto de la imaginación, a los contenidos de la fantasía, que a la capacidad de producir imágenes o sistemas de

---

<sup>134</sup> Ahumada Barajas, Rafael (2007), *T.V. Su influencia en la percepción de la realidad social*, México, Editorial Miguel Ángel Porrúa, p. 40

<sup>135</sup> Durand Gilbert (1981), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Taurus, p. 11

<sup>136</sup> Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *op. cit.*, p. 79

<sup>137</sup> Niño, Soledad, Nelson, Lugo, Rozo, Cesar y Vega, Leonardo (1998), *Territorios del Miedo en Santafé de Bogotá. Imaginarios de los ciudadanos*. Santafé de Bogotá, Observatorio de Cultura Urbana- Tercer Mundo, p. 4

<sup>138</sup> Banchs, María A., Agudo Guevara, Álvaro y Astorga, Lislie (2007), «Imaginarios, representaciones y memoria social», en Ángela Arruda y Martha de Alba (Coords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales*, España, Anthropos Editorial, p. 49

imágenes. Término que da cuenta del producto de la facultad de imaginar, de los resultados de un proceso imaginativo”.<sup>139</sup>

En este sentido si la imaginación ha hecho suya la conceptualización de elucidar “contenidos de la fantasía”, éstos representan un valor de la facultad de imaginar para generar procesos imaginativos, que tiene como resultado imaginarios posibles que son alternativas de procedencia subjetiva o intersubjetiva.<sup>140</sup> Es relevante mencionar, de acuerdo a Lozada, un aspecto característico del imaginario social con el fin de enfocar el concepto de imaginario a proponer: “El imaginario obedece a una «lógica» y se organiza en estructuras donde se pueden formular ciertas leyes. El imaginario, aunque se inscribe en infraestructuras (cuerpos) y superestructuras (significaciones intelectuales), es obra de una imaginación trascendental que es en gran parte independiente de los contenidos de la percepción empírica. El imaginario revela el poder figurativo de la imaginación, el cual excede los límites del mundo sensible”.<sup>141</sup> En un contexto en el cual emergen la “verdad imaginaria”<sup>142</sup> de los objetos, donde su estructura y función quedan indiferentes y rebasadas bajo una nueva visión de la realidad.

Desde un enfoque antropológico-urbanístico, para Raul Nieto, lograr una aproximación al concepto de imaginario demanda incluir un conjunto complejo de consideraciones desde la siguiente óptica: “El imaginario urbano constituye una dimensión por medio de la cual los habitantes de una ciudad representan, significan, dan sentido a sus distintas prácticas cotidianas en el acto de habitar, constituye una dimensión en la que se establecen distintas identidades, pero también se reconocen diferencias”.<sup>143</sup>

Tomando como un primer axioma la conceptualización descrita en el párrafo anterior, se pueden observar tres conceptos estructurantes de los imaginarios, que son: representación, significado y sentido. Al respecto Fuentes construye como parte de su postura investigativa afirmando que: “Además en el caso de aceptar la existencia de *locus* o *genio loci*, éste no emana como resultado del espíritu del lugar, como si tuviera voluntad propia, fuera de los usuarios. Por el contrario, ese espíritu es producto de la construcción histórica y cambiante de los actores. Por tanto, está formado por sus imágenes e imaginarios, construidos por el conjunto de representaciones y significados atribuidos a los lugares”,<sup>144</sup> y a los objetos.

Se coincide con Silva al respecto de que lo imaginario impacta en nuestra percepción de la existencia y hábitat social, inmersos en una cotidianidad donde afirma que “la percepción imaginaria corresponde a un nivel profundo pero

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>141</sup> Lozada, Mireya (2004), «El otro es el enemigo: imaginarios sociales y polarización», en *Apuntes Filosóficos. Revista de la Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela*, Venezuela, p. 83

<sup>142</sup> Baudrillard, Jean (1969), *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, p. 127

<sup>143</sup> Nieto Calleja, Raul (1998), «Lo imaginario como articulador de los órdenes laboral y urbano», en *Alteridades* Año 8, No. 15, pp. 121–129, México, UAM-I/DCS y H, p. 125

<sup>144</sup> Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *op. cit.*, p. 80

también concomitante a la del dato empírico”.<sup>145</sup> En esta dirección puede afirmarse que la percepción imaginaria puede articularse a la percepción mental de los objetos en una sola vertiente conceptual y operativa, que en el presente trabajo se denomina imagen social, que se encuentra integrada por dos componentes: mental y cultural, de donde nacen imagen e imaginario, no como una interfase fantasmal<sup>146</sup> de ambos (visión de Silva), sino como una totalidad empírica articulada e integral.

Uno de los conceptos referenciados en el presente trabajo, cubre la búsqueda de la ciudad soñada y deseada como “una forma de reconstruir en el presente los deseos ocultos en la mente urbana”<sup>147</sup> de los habitantes de la ciudad. Citando a Durán señala Ricardo A. Tena Núñez que, “la memoria que reclaman los acontecimientos es diferente de la memoria que alimentan los monumentos”.<sup>148</sup> Al respecto de este juicio comparativo Tena señala que, la primera “reivindica una memoria imperfecta, inestable, incompleta, no lineal, plagada de rupturas y conflictos, reivindicada para desatar el deseo de la ciudad interior”.<sup>149</sup>

Desde los argumentos expuestos y esta perspectiva sugerida por Tena, el componente imaginario del concepto imagen social será entendido como “Una valoración de la ciudad deseada<sup>150</sup> o interior, las emociones satisfechas e insatisfechas, y las aspiraciones que quieren ver el ciudadano reflejadas en las esculturas urbanas, como patrimonio social tangible e intangible”.

Como línea conceptual es necesario revisar una taxonomía importante de elementos integradores para lograr un conocimiento de las imágenes colectivas, desde el concepto de imágenes públicas de Kevin Lynch, que se amplía y de acuerdo a Powell<sup>151</sup> existen al menos diez componentes de las imágenes que pueden considerarse, los cuales proporcionan potenciales líneas metodológicas de valoración ambiental, y tienen coincidencias significativas con otro listado taxonómico sugerido por Boulding,<sup>152</sup> siendo los siguientes:

1. Un componente espacial que resume las relaciones del individuo con el medio;
2. Un componente personal relacionado con los lazos individuales con otras personas y organizaciones;

---

<sup>145</sup> Silva, Armando (1992), *Imaginario Urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*, Colombia, Tercer Mundo Editores, p. 98

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>147</sup> Tena Núñez, Ricardo A. (2007), *Ciudad, cultura y urbanización sociocultural*, México, Plaza y Valdés, p. 228

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 228

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 228

<sup>150</sup> Mier, Raymundo (2007), «Momentos y linajes de lo imaginario», en Marco A. Jiménez (Comp.), *Encrucijadas de lo imaginario. Autonomía y práctica de la educación*, México, D. F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, p. 25

<sup>151</sup> Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *op. cit.*, p. 73

<sup>152</sup> Rapoport, Amos (1978), *op. cit.*, p. 57

3. Un componente temporal (que surge del hecho de que las imágenes cambian a lo largo del tiempo);
4. Un componente relacional que concierne a la tendencia de los individuos para captar el mundo como una serie de regularidades;
5. Componentes conscientes, subconscientes e inconscientes que determinan la extensión en que la imagen opera bajo el nivel de conocimientos;
6. Una mezcla de certidumbre e incertidumbre en la cual se conoce el mundo
7. Una mezcla de realidad e irrealidad (ya que una imagen está basada en imaginaciones, así como la experiencia);
8. Componentes públicos y privados relacionados con el hecho de hasta qué punto se comparte la imagen;
9. Un componente valorativo que evalúa qué partes de la imagen son buenas, malas e indiferentes; y finalmente
10. Un componente afectivo con el cual la imagen es imbuida con los sentimientos.

Es posible agrupar estos componentes en diferentes dimensiones bajo un posible ordenamiento que sugiere integrar el punto 2, 4 y 8 en una dimensión social y política; los componentes 5, 6 y 9 en una dimensión mental; el componente 1 representa la dimensión espacial; el componente 3 representa la dimensión histórica; el 7 sugiere una dimensión imaginaria u onírica y el componente 10 denota una dimensión afectiva.<sup>153</sup>

La categoría conceptual de imagen colectiva pueden sintetizarse en estos elementos, explorando una propuesta de organización multidimensional del concepto, y una perspectiva metodológica que considera un orden total estratificado en diferentes niveles de análisis en un proceso no lineal, y no estructurados secuencialmente que trasciende con diferentes niveles o escalas de concreción o denominarlos, en su caso, estratos de realidad, como síntesis metodológica con base a la agrupación de categorías de Powell, la estratificación de imágenes de Pinchemel y Turri y una propuesta del autor del presente trabajo, que se resume en un cuadro síntesis de las diferentes dimensiones a conocer para poder realizar un análisis-diagnóstico y una visión prospectiva como posible escenario escultórico-urbano del siglo XXI.

Los niveles de agregación son estratos de realidad que se articularan en las dimensiones propuestas, las cuales son dos en esencia, una dimensión mental y otra imaginaria, complementarias en un proceso de sinergia constante, donde a momentos una de ellas tiene mayor injerencia en las experiencias y decisiones de los individuos, respondiendo a una condición de carácter social y no individual, en este caso determina la percepción y actitudes de un grupo cultural.

---

<sup>153</sup> Fernández Christlieb, Pablo (1994), *op. cit.*, p. 61

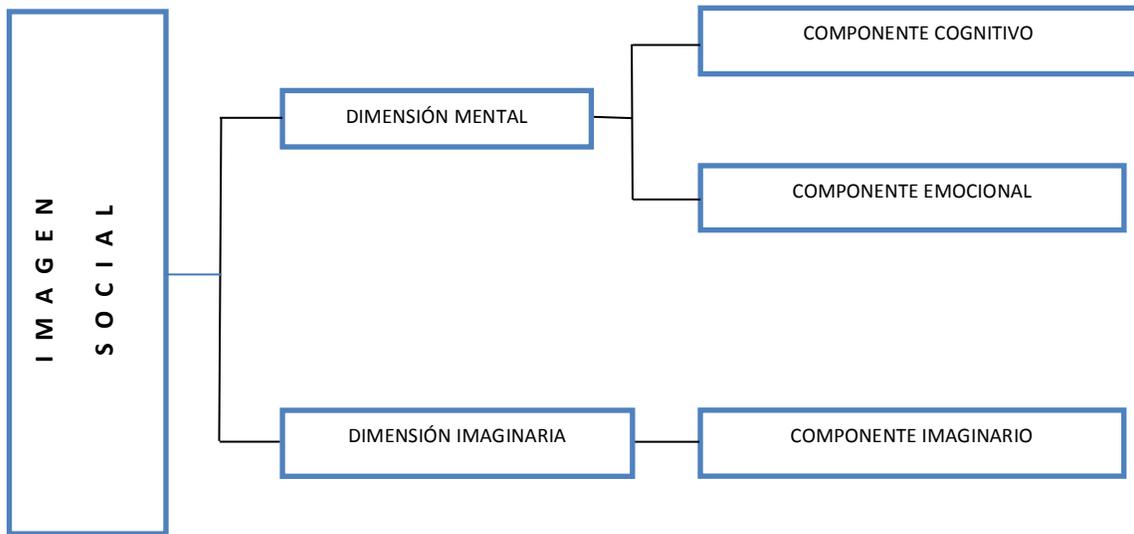


Figura 2: Modelo interpretativo propuesto por el autor de la presente investigación para dimensionar la imagen social de la escultura pública desde los ámbitos mental e imaginario, con sus tres respectivos componentes: cognitivo, emocional e imaginarios.

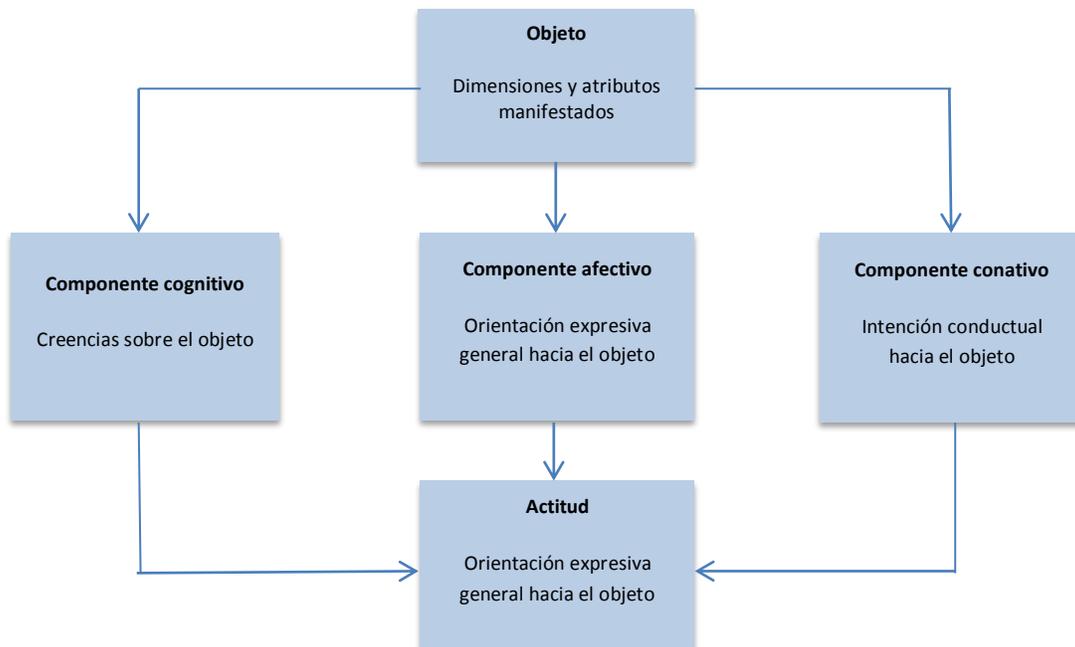


Figura 3: Modelo de la Trilogía empleado en la disciplina de Investigación de Mercados para valorar las actitudes de los consumidores ante el mercado de consumo.

La variable imagen social de la escultura pública significa para el presente trabajo la **percepción del discurso ideológico y estético de la escultura pública con base a su morfología objetual, en el contexto urbano inmediato por un grupo de gentes locales que habitan la ciudad caso**. Se pretende hacer operativa esta variable con la identificación de diferentes niveles morfológicos de acuerdo a la dimensión percibida donde cabe mencionar que se observan paralelismos con algunos modelos derivados de la disciplinas de investigación de Mercados.<sup>154</sup>



Figura 4: Mapa conceptual que representa la interacción entre el discurso ideológico y estético de la escultura pública y la imagen social que tienen los habitantes acerca de ella.

## Repertorio discursivo ideológico-estético de la escultura mexicana

La estructuración de un repertorio discursivo de carácter ideológico-estético de la escultura pública es necesario contemplarla bajo un enfoque global y representativo como línea conceptual, en este sentido, el apartado eslabona diferentes momentos coyunturales de la escultura pública planteando una visión panorámica desde el mundo precolombino hasta nuestros días de la siguiente manera:

### Del periodo precolombino a la colonia

La escultura precolombina significó un elemento fundamental en el diseño de las ciudades mesoamericanas, donde a partir esta manifestación cultural se desarrolló una secuencia compleja de alta diversidad creativa manifiesta en sus conceptualizaciones y prácticas. En este sentido la escultura mesoamericana representa un valor cultural universal con profundas implicaciones en la conceptualización de la escultura y los procesos creativos del mundo urbano contemporáneo.<sup>155</sup> La escultura precolombina como objeto de percepción se encontraba emplazada en un espacio urbano que poseía relaciones espaciales

<sup>154</sup> Hair, Joseph J., Bush, Robert P. y Ortinau, David J. (2010), *Investigación de mercados. En un ambiente de información digital*, México, Mc Graw Hill, pp. 379-381

<sup>155</sup> Monforte Toledo, Mario (1965), *Las Piedras Vivas. Escultura y Sociedad en México*, México, UNAM, p. 21

específicas e inexplicables en el presente, sin embargo al respecto, Godoy Patiño señala que "...las "acciones del hombre motivan el comportamiento de las deidades en este universo donde el arte es el vehículo privilegiado para simbolizar la relación de lo humano y lo sagrado".<sup>156</sup>

Como una particularidad de la relación de la escultura y espacios exteriores en las ciudades mesoamericanas es innegable que las piezas escultóricas eran un componente esencial de un "espacio exterior penetrable" e "itinerante"<sup>157</sup>; esta condición, implica que el observador representa el centro de un espacio que se penetra en movimiento.<sup>158</sup> En Calakmul<sup>159</sup> las estelas mayas son el referente espacial privilegiado que posibilita una experiencia sensorial diferente a la que se percibe cuando se recorren espacios concebidos bajo una visión radial,<sup>160</sup> como es el caso del espacio urbano donde se encuentran emplazados los edificios y monumentos en culturas antiguas como la egipcia, de acuerdo a la visión de Gendrop.

La existencia mesoamericana transcurrió mitológicamente inmersa en un mundo sagrado en el cual lo divino, lo humano, la naturaleza y lo geométrico se fusionaba con el fin de explicar y mantener su universo existencial. Un mundo mágico que fue interpretado equivocadamente por los españoles, donde después de la conquista, los objetos escultóricos eran observados como obras "dictadas por el demonio",<sup>161</sup> las cuales generaban fuertes temores. Un ejemplo de lo anterior se acota anecdóticamente en la escultura de Coatlicue, pieza que fue enterrada en el patio de la antigua Universidad al existir temor en los españoles de que la fuerza de su imagen<sup>162</sup> despertara la tradición dormida provocando la sublevación de los indígenas.

Al concretarse la conquista de los pueblos mesoamericanos, emergió un proceso sincrético que dio origen a *una nueva escultura*, la escultura colonial mexicana, inmensamente rica en manifestaciones plásticas pero con baja difusión de sus valores. Moreno Villa señalaba en el mundo moderno que todavía en el siglo XX en 1942, al arte escultórico se le consideraba inferior a la pintura y la arquitectura dentro de las bellas artes debido a dos motivos, una mayor dificultad de saborearla y al desconocimiento de ella,<sup>163</sup> y situación más grave aún, como señala Jorge A. Manrique en la actualidad, al respecto de los artistas neoclásicos que a fines del siglo XVIII afirmaron que "antes de ellos en México no había

---

<sup>156</sup> Godoy Patiño, Ileana (2004), *Pensamiento en Piedra. Forma y Expresión de lo Sagrado*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, p. 17

<sup>157</sup> Mangino Tazzer, Alejandro (2006), *Arquitectura Mesoamericana. Relaciones espaciales*, México, Trillas, p. 35

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 87

<sup>159</sup> Carrasco, Ramón (2003), «Metrópolis de Calakmul», en Carlos Vidal Angles y Marilyn Domínguez Turriza (comps.) *Calakmul. Antología*, Campeche, CONACULTA-INAH-ICC-UAC. Centro INAH-Campeche, p. 54

<sup>160</sup> Mangino Tazzer, Alejandro (2006), *op. cit.*, p. 87

<sup>161</sup> Ortega, Ana (1996), *Universo escultórico mesoamericano*, México, CONACULTA, p. 32

<sup>162</sup> Uribe, Eloisa (2006), «La estatua de Carlos IV o la persistencia de la belleza», en *Escultura Ecuestre de México*, México, SEP/Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, p. 94

<sup>163</sup> Moreno Villa, José (1986), *La escultura Colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 9

escultura”,<sup>164</sup> en una postura que reflejaba una expresión discursiva de ideas y estética definida por una nueva hegemonía política y cultural.

En este transitar histórico de la escultura colonial mexicana es manifiesto un discurso ideológico-estético que se expresó en los retablos, las capillas poza, las capillas abiertas, las esquinas de los edificios de las ciudades y pueblos, casi siempre integrada a la arquitectura. En este universo destacan las cruces atriales como esculturas en el espacio abierto, las cuales objetivaron un carácter evangelizador a favor del cristianismo, representando uno de los medios, para reeducar a la población indígena, bajo un proceso deconstructivo de su universo místico, sus raíces más profundas, sus creencias religiosas y conexión con lo divino, que decantó en la creación de una escultura mexicana que viene de lo profundo.<sup>165</sup>

## **El discurso de la escultura pública en el México del siglo XIX**

La escultura durante el siglo XIX vivió un proceso de desarrollo lento y paulatino, como parte de un desarrollo histórico complejo y tortuoso, el cual pasaría por duras etapas para la sociedad mexicana, este proceso se puede dividir en dos períodos amplios, la escultura de la primera mitad del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XIX que se vio marcada significativamente con la llegada a México de Manuel Vilar, ambas etapas se vieron determinadas en todas sus dimensiones por la fuerte influencia pedagógica y normativa de la Academia de San Carlos.

### **a. La escultura pública de la primera mitad del siglo XIX**

Los hechos históricos acontecidos, como la Guerra de Independencia, a inicios del siglo XIX, tuvieron un fuerte impacto en las artes visuales desde ese tiempo hasta ya avanzado el siglo XX. En un momento de transición Manuel Tolsá fue el realizador de una escultura ecuestre del entonces rey de España, Enrique IV que fue inaugurada en el año de 1803, para enseñorear con su presencia un espacio público de forma oval en un espacio de la Plaza Mayor hasta el año de 1822. La estatua ecuestre fue despreciada en su tiempo por su representatividad y el detalle específico de que bajo la pata derecha trasera del caballo había un águila y un carraj con flechas, que significaba la dominación española sobre el imperio azteca.

Con la Guerra de Independencia la Academia dejó de recibir subvenciones de parte de la corona española, dejando así en la desventura el proceso de enseñanza de la escultura en México. La temática se fue distanciando de lo religioso hacia los nuevos cánones propuestos por el estilo neoclásico: la mitología

---

<sup>164</sup> Manrique, Jorge Alberto (1987), «Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana», en Gustavo Curiel (ed.), *Imaginería Virreinal. Memorias de un seminario*, México, UNAM-IIE-INAH, p. 12

<sup>165</sup> Wilder Weissman, Elizabeth (1950), *Escultura Mexicana, 1521-1821*, México, Harvard University Press – Editorial Atlante, p. 17

griega y los héroes de la historia mexicana.<sup>166</sup> Es necesario señalar que San Carlos representó una escuela normativa y no una instancia educativa que permitiera la libertad de trabajo a sus alumnos, enfocándose a un dominio de técnicas y temas permitidos, representado por elementos de carácter sacro o conmemorativo.

La presencia de la Academia fue coyuntural ya que se manifestaron cambios radicales en la escultura de carácter estilístico y de los materiales utilizados en su elaboración como lo fueron la talla en madera, estofados y policromía, las cuales fueron sustituidas por el uso del yeso y el estuco, sin dejar de mencionar la técnica de vaciado en bronce, cambios que se manifestaron en la temática que transitó hacia una ruta nueva que abandonaba la iconografía religiosa hacia otra de carácter laico, expresado en representaciones de la mitología griega, alegorías y héroes de la historia de México.

En este proceso la escultura como disciplina y objeto desempeñaron un papel primordial bajo un lenguaje visual y táctil que se generó bajo decretos que emitieron los políticos de la época, los cuales dieron autorización a la construcción de esculturas públicas en plazas y jardines, donde la gesta de la Independencia de México y el pasado precolombino dieron al país los puntos de anclaje arquetípicos que detonaron diferentes discursos estéticos como manifestaciones de la escultura a inicios de la primera mitad del siglo XIX, y consolidaría en la segunda mitad del mismo siglo cobrando su verdadera dimensión en los años venideros como un sólido proceso hacia la escultura pública del siglo XX.

#### **b. La escultura pública en la segunda mitad del siglo XIX**

En el año de 1947 durante la gestión presidencial de carácter dictatorial de Antonio López de Santa Anna, existió la necesidad de contar con nuevos artistas con la capacidad de “recrear el rostro de la nación independiente” bajo la reorganización de la Academia, posturas propuestas por los ministros de Hacienda y de Justicia, Javier Echeverría y Manuel Baranda, quienes sugirieron contratar a maestros europeos para continuar con el proyecto de arte público de México durante un período que demandaba amalgamar un pueblo que se observaba fragmentado, sin orden, ni progreso.

En un complejo contexto histórico, social político y cultural llega Manuel Vilar y Roca a México en la segunda mitad del siglo XIX generando una fuerte influencia como fundador y director de la Nueva Escuela de Escultura de la Academia de las Nobles Artes de México. El maestro Vilar fue instruido en Europa, específicamente en Roma, durante un lapso de 12 años entre los años 1834 y 1845, donde colaboró con importantes escultores como Pietro Tenerani, un importante representante del neoclasicismo romántico. Manuel Vilar junto con el pintor Pelegrín Clavé, arribó a México en el año de 1846 El ideal estético de Manuel

---

<sup>166</sup> Martínez del Campo Velázquez, Roxana (2001), «De la Academia al Porfiriato», en Magdalena Zavala, y Alejandrina Escudero (eds.), *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, México, INBA-CONACULTA, p. 23

Vilar se gestó en un momento histórico en que las artes pasaban un proceso de transformación, en el que la “realidad romántica”<sup>167</sup> deseaba acercarse a la vida y al recuerdo de los hechos históricos dejando atrás a los temas mitológicos por los religiosos e históricos.

En el año de 1860 muere Vilar en México, sin embargo, este relevante artista generó una valiosa escuela a nivel nacional que tuvo una fuerte influencia desde el centro de la república, bajo la cual se formaron importantes escultores como: Juan Bellido, Felipe Sojo y Miguel Noreña e inclusive, personajes más distantes en el tiempo como Gabriel Guerra, quien se inspira en la pérdida de la mitad del territorio mexicano durante intervención norteamericana en el año de 1848 para realizar su escultura Río Bravo en el año de 1880, la cual refleja alegóricamente la relación fronteriza asimétrica y desigual de México con Estados Unidos.

Los procesos de guerra interna y las intervenciones extranjeras en México dificultaron que se contara con una economía próspera que pudiera posibilitar el solventar los costos de esculturas públicas debido a su elevado precio de realización, sin embargo en un espacio público como el Paseo de la Reforma se materializaría el proyecto de escultura pública más relevante del siglo XIX de México. Al llegar Maximiliano de Habsburgo a México en 1864, definió un proyecto político denominado el Segundo Imperio, determinando un cambio fundamental en el espacio público de la capital mexicana al realizar un proyecto urbanístico que ha sido arquetípico para el desarrollo de otros proyectos urbanos a nivel nacional, el actual Paseo de la Reforma.

El trazo del paseo se ejecutó como una amplia avenida de forma diagonal que incluía una glorieta que imitaba el estilo de los bulevares europeos, teniendo como modelo los Campos Elíseos en París.<sup>168</sup> Esta decisión formaba parte de un plan más complejo para transformar de manera radical la traza de la ciudad virreinal convirtiendo a la ciudad de México en una capital moderna,<sup>169</sup> y más funcional con la construcción de cinco ejes con glorietas y plazas monumentales, comunicadas con una vialidad más grande, que estaba planeada para generar un circuito que rodeaba la ciudad.

El proyecto urbano a realizar se llamaría Paseo del Emperador,<sup>170</sup> y el diseño fue concebido en estilo neoclásico, con la presencia de cuarenta estatuas que contendría una narrativa de la historia de México desde su descubrimiento por España hasta el presente imperial de ese tiempo.<sup>171</sup> La consigna era inventar un “pasado glorioso y nacionalista” generando un discurso ideológico-estético

---

<sup>167</sup> Moreno, Salvador (1969), *El escultor Manuel Vilar*, México, IIE-UNAM, p. 14

<sup>168</sup> Pérez, Ramona (2006), «Paseo de la Reforma: entre la tradición nacionalista y el funcionamiento urbano», en Elías Huamán (ed.), *Anuario de Espacios Urbanos-Historia-Cultura-Diseño-2006 (2)*, México, UAM-A, p. 201

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 201

<sup>170</sup> Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004), *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 145

<sup>171</sup> Pérez, Ramona (2006), *op. cit.*, p. 202

sustentado en la idea de generar “lazos de afecto y lealtad entre la población mexicana y el régimen imperial”, pretendiendo motivar la confianza en el régimen.<sup>172</sup> Tristemente su imagen urbana en ese período histórico al concluir con la muerte de Maximiliano fue la de un camino rústico, con una sola glorieta y sin elemento ornamental alguno.

Tras el triunfo de la República el paseo cambió su nombre por el de Calzada Santos Degollado, un héroe liberal renombrado. Con la ejecución de Maximiliano y el trágico fin de su gestión gubernamental en el año de 1867, siendo Benito Juárez el presidente de la República, Gabino Barreda hizo público un plan educativo y la ideología del movimiento liberal mexicano bajo el lema de: “Libertad, orden y progreso. La libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin. Una vez consolidada la libertad, se requería de orden y progreso para que el país pudiera superar la destrucción, la miseria y la desorganización”.

En el gobierno de Porfirio Díaz se utilizó de propaganda la realización de monumentos que inició con la promulgación de un decreto emitido por él mismo, en el año de 1877, en este documento quedó asentado de manera legal que el Paseo de la Reforma debía de cubrirse de estatuas de los héroes nacionales.<sup>173</sup> En la última década del siglo XIX la tendencia del gobierno de Díaz le dio prioridad al rescate arqueológico, el cual incluía piezas escultóricas importantes como la Diosa del agua encontrada en San Juan Teotihuacán, teniendo como una consecuencia el encargo de réplicas de piezas y esculturas de la interpretación de personajes del pasado prehispánico.

En ese período cobró fuerza una revaloración de nuestro pasado prehispánico y raíces indígenas que inició a principios del siglo XIX, sin embargo, esta situación era complicada por las ataduras a las reglas académicas de ese tiempo en función a los ideales de belleza del cuerpo y del rostro.<sup>174</sup> Todo daba pie a una clase de historia para los ciudadanos, que pretendió construirles un sentimiento de identidad y pertenencia a la nación mexicana, significando un discurso visual que forjó y amalgamó sus tradiciones bajo la influencia de los monumentos conmemorativos, que se multiplicaron hasta el siglo XX e inicios del XXI, a manera de una “estatuomanía”<sup>175</sup> que parece no concluir.

Uno de los resultados de esas directrices fue la construcción de la valiosa estatua de *Cuauhtémoc* como símbolo de un cambio en los valores estéticos, y perfilando una de las tendencias que se podrían en boga en otros ámbitos de la cultura nacional. En esta obra colaboraron Francisco Jiménez, Epitacio Calvo, Gabriel Guerra (1847-1893), Miguel Noreña (1843-1894) y Jesús Contreras (1866-1902). La pieza fue realizada por un alumno de Manuel Vilar, quien dejaba en el tiempo su impronta bajo su acción pedagógica, sin embargo, las propuestas

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, 202-203

<sup>173</sup> Eder, Rita (1999), «Los íconos del poder y el arte popular », en Helen Escobedo (coord.), *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*, México, CONACULTA-Grijalbo, p. 64

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 64

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 19

miraban a futuro, con una visión prometedora bajo la modernidad estética de la joven nación mexicana.

El momento histórico coyuntural de México en esa época subrayaba la relevancia del proceso político que significó la Guerra de Reforma para el país, decisiones políticas que impactaron en una diversidad de espacios públicos en la joven nación, con la presencia de numerosas estatuas que fueron situadas en parques, avenidas paseos, etc., que pretendían replicar la imagen urbana propuesta en un espacio público que debería poseer una mezcla de nacionalismo y modernidad.



Imagen 2: Monumento a Cuauhtémoc, del escultor Miguel Noreña e ingeniero Francisco M. Jiménez, 1887. Panorámica urbana donde se aprecia una lucha por el predominio visual en el paisaje. Foto: Carlos D. V., 2009.

### **La escultura pública y su discurso a principios del siglo XX**

En el año de 1906 se llevó a cabo un concurso para erigir un monumento a Benito Juárez en el D.F., teniendo como resultado el proyecto denominado y conocido por la población mexicana como el Hemiciclo a Juárez de Guillermo Heredia. Ambas piezas monumentales eran representantes de una revaloración de la importancia para México de los personajes con raíces indígenas que tomó

vigencia nuevamente en los años veinte con otra interpretación formal en sus lineamientos de diseño.<sup>176</sup>

Al aproximarse el aniversario de los cien años de la independencia mexicana se genera una febril realización de proyectos escultóricos conmemorativos para celebrar con fuerza este acontecimiento histórico, donde destacan la Columna de la Independencia bajo la visión de Lorenzo de la Hidalga y concretado bajo el proyecto del arquitecto Antonio Rivas Mercado y el escultor italiano Enrique Alciati, y el conjunto conocido como el Hemiciclo a Juárez. De acuerdo a Velázquez Martínez del Campo la producción escultórica respondió a un proyecto oficial de nacionalismo con pretensiones de modernidad y auge económico, este era el discurso ideológico-estético como propaganda de gobierno dictatorial.

Las celebraciones de hace un siglo son la antesala de un evento nacional que ensangrentó el territorio nacional, a manera de un parto de un nuevo país que demandaba la población de ese período histórico. La complejidad de este proceso posicionó a la escultura pública en un papel protagónico que la mantiene vigente a inicios del siglo XXI e inmersa en proceso de transformación social y cultural que dio comienzo con nuevas directrices en la escultura postrevolucionaria como una obligada etapa hacia un futuro escultórico nacional con nuevos discursos ideológicos-estéticos que pretendieron responder a las necesidades de la población mexicana, como un supuesto y consecuencia objetivada de las ideas políticas del dictador.

#### **a. El discurso de la escultura pública posrevolucionaria**

La primera mitad del siglo XX fue un período sumamente complejo para la historia del arte en México. Se define en esta etapa un nacionalismo y búsqueda de identidad con un enfoque indagatorio hacia las raíces precolombinas, pasando por la colonia y el México independiente para demarcar la perspectiva hacia un país moderno. Al respecto del nacionalismo mexicano Agustín Arteaga y Francisco Franco utilizan las palabras de David Brading con el fin de aproximarse al concepto citando textualmente:

“En general, el nacionalismo constituye un tipo específico de teoría política; con frecuencia es la expresión de una reacción contra un desafío extranjero, sea este cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o la identidad nativas. Comúnmente su contenido implica la búsqueda de una autodefinición, una búsqueda que tiende a ahondar en el pasado nacional en pos de enseñanzas e inspiración que sean una guía para el presente”.<sup>177</sup>

Pareciera que la escultura en ese tiempo nace como reflejo tenue de la pintura mural que avasallaba el ámbito artístico de inicios del siglo XX. En un panorama cambiante, el año de 1960 Celestino Gorostiza señaló en la inauguración de la Exposición de la Escultura Contemporánea lo siguiente:

---

<sup>176</sup> Eder Rita (1999), *op. cit.*, p. 68

<sup>177</sup> Arteaga, Agustín y Franco Calvo, Francisco (1999), *Identidad e volumen. A escultura en México, 1910-1950*, Pontevedra, Alva Gráfica S.L., pp. 14-15

“Aún no acabamos de conocer ese inmenso tesoro que nos legaron nuestros ancestros y pasarán tal vez otros siglos para que lleguemos a descubrir todas las joyas que forjaron la imaginación, la habilidad manual y el espíritu creador de las razas que nos precedieron en este continente”. (...) “en nuestra nacionalidad se funden, como en nuestra sangre, no solo la herencia indígena, sino la tradición de las culturas occidentales a las que vivimos incorporados, del mismo modo que a la evolución de ellas, a los nuevos estilos de la vida y a la nueva voluntad de forma que ellos engendran.

Encontrar el punto exacto de equilibrio en la fusión de tan múltiples y complejas circunstancias es problema de muy difícil resolución al que tiene que enfrentarse los escultores mexicanos contemporáneos”.<sup>178</sup>

Puede apreciarse en Gorostiza la preocupación patente de un importante personaje de la cultura mexicana, por utilizar un discurso ideológico-estético nacionalista, que todavía continuó vigente en la segunda década del siglo XX, e implícitamente también existe un mensaje de reto transformador que se planteaba en ese momento histórico a los escultores mexicanos. En el ámbito mundial a fines del siglo XIX el trabajo escultórico de Augusto Rodin señalaba una ruta que había roto con el refinamiento clasicista y su acartonada perfección, sin embargo, esta influencia no rebasaba los niveles perceptuales, emotivos y psicológicos de los escultores, a pesar de que incrementó las posibilidades expresivas de la escultura en el orbe. En este contexto artístico era evidente la transformación veloz de la pintura a la par que iniciaba el nuevo siglo, durante el cual nacían también los primeros exponentes de la renovación escultórica mexicana.

#### **b. El movimiento de renovación escultórica**

Inmersos en un proceso estético global que pretendió “descubrir la verdad profunda de nuestro país”,<sup>179</sup> trabajaron un grupo de escultores que integraron lo que Lily Kassner denomina la renovación escultórica, entre estos artistas plásticos se incluyen numerosos escultores y la importante escuela de Talla Directa, quienes en sus piezas guardaban un común denominador morfológico en el tratamiento de la figura humana: cuerpos achaparrados, grandes y toscas manos y pies, uso de trajes típicos y costumbristas, identificación con los rasgos indígenas, expresaban las características formales de un modelo nacionalista como discurso ideológico-estético.

#### **c. Renovación escultórica, sus iniciadores y escuela**

Uno de los iniciadores del nuevo movimiento escultórico en México fue Ignacio Asunsolo (1890-1965), quien se desligó del academicismo francés desarrollando una tendencia plástica que nació con la Revolución Mexicana. Estudió en San Carlos y participó activamente en la lucha armada. Después de su preparación en San Carlos, viajó y estudió en París, a su regreso, José Vasconcelos lo invitó a que participe a la renovación cultural y, en el año de 1933 gana el concurso para

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 31-32

<sup>179</sup> Ramírez, Fausto (2008), *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, p. 7

el *Monumento a Obregón*. En este contexto histórico se manifestaron una serie de conflictos con su obra en medio del mundo artístico de la plástica mexicana, donde artistas importantes como Diego Rivera y Guillermo Ruiz expresaban desacuerdos en función a ciertos elementos como las técnicas que utilizaba, la desorientación de las acciones y el predominio de la escultura oficial, bajo estas críticas la posición privilegiada de Ignacio Asúnsolo<sup>180</sup> fue duramente puesta bajo la lupa.

En esta etapa del arte mexicano emerge la enorme presencia de Guillermo Ruiz Reyes, quien fundó la Escuela de Talla Directa en 1927, que estuvo ubicada en el exconvento de la Merced con el objetivo de “combatir la influencia de culturas extranjeras”.<sup>181</sup> Dentro del programa desarrollado para la escuela escultórica se encuentra la búsqueda de la verdadera escultura, concepto de método del programa de enseñanza del Maestro Ruiz, expresado en los siguientes términos textuales, “...dentro del cual encuentra una significación íntegra el concepto de la verdadera escultura, pues es evidente que una expresión plástica cualquiera, cuya modalidad depende de las características de la materia en que ha sido hecha, si no se ejecuta directamente en esa materia, tendrá que ser básicamente falsa y le faltará la condición primordial de la belleza en toda obra de arte”.<sup>182</sup>

Ruiz realiza una serie de esculturas públicas importantes como el Morelos de 40.94 metros de altura en Janitzio, Michoacán, siendo un ejemplo de maestría en función a su concepto y ejecución. Esta pieza escultórica está realizada en cantera rosa y es posible ingresar a ella, donde en su interior contiene 56 paneles realizados por Ramón Alva de la Canal entre 1936 y 1940 que narra la vida del prócer.<sup>183</sup> Se encuentra emplazada en la parte más alta del islote de la isla de Janitzio, desde la cual se domina el paisaje a 360° del hermoso lago del mismo nombre. El diseño estructural fue realizado por el ingeniero militar, capitán Antonio Rojas García, donde la mano de obra fue aportada por las fuerzas armadas de la nación.

En la producción de Ruiz destaca también la estatua de la heroína Gertrudis Bocanegra y el Monumento a la Revolución en Patzcuaro, Michoacán. Federico Silva señala a Ruiz como el favorecido por el cardenismo, quien argumenta las siguientes ideas: “La escultura del cardenismo no podía haber sido sino de piedra, era un material terrestre, agrario y tenía que ver con el pasado indígena, La escultura del México cardenista es piedra y cemento...”,<sup>184</sup> con un poderoso impacto físico y formativo que permeó en gran parte de la República Mexicana con su escuela formadora de jóvenes escultores de las nuevas generaciones.

---

<sup>180</sup> Tibol, Raquel (1985), «Ignacio Asúnsolo, simpatías, afinidades y estilo», en *Ignacio Asúnsolo, 1890-1965, Exposición antológica*, México, MUNAL-INBA, p. 22

<sup>181</sup> Barguellini, Clara y Fuentes, Elizabeth (1989), *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*, México, UNAM-IIIE-ENAP, p. 33

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>183</sup> Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004), *op. cit.*, p. 648

<sup>184</sup> Kassner, Lily (1986), «La renovación escultórica», en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 15 Arte Contemporáneo Vol. III, México, SEP-SALVAT, p. 2217

De una pieza neindigenista de Ruiz denominada *Tanganxuan* se puede referir un importante texto de Agustín Arteaga señalando que “Ruiz procura como Wagner en sus óperas, encontrar el estoicismo y la heroicidad en el pasado, en los mitos y las leyendas, para justificar el presente y el destino del nuevo régimen”.<sup>185</sup> La obra de Ruiz transitó en su desarrollo temporal hacia el cubismo, así con algunas obras con influencia del *art decó*,<sup>186</sup> y la escuela representó más que un movimiento estilístico un proyecto educativo con aprendices infantiles y visos de ser parte de un proyecto a nivel nacional.



Imagen 3: Monumento a Morelos, de Guillermo Ruiz 1935, en Janitzio, Michoacán. Foto: Teresa Rivera, 2010.

---

<sup>185</sup> Arteaga, Agustín (2006), *Guillermo Ruiz: Estoicismo y heroicidad*, en La Escuela Mexicana de Escultura, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, p. 174

<sup>186</sup> Sánchez S., Monserrat (2010). *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, CONACULTA- INBA- Museo Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, p. 15

La Escuela de Libre de Escultura y Talla Directa en el año de 1942 se transformó en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, que tiempo después se integraría al Instituto Nacional de Bellas Artes. Dentro de la producción realizada durante la existencia de la escuela se encuentran obras de pequeño como gran formato, siendo algunos de los maestros fundadores de escultura que son conocidos se encuentran: Oliverio Martínez, Marcedonio Magaña, Rómulo Rozo, Francisco Zúñiga, entre otros, quienes dieron seguimiento a este importante monumento escultórico

Ya en la década de los años cuarenta, esta primera etapa de renovación escultórica, se desarrolló durante la gestión presidencial de Manuel Ávila Camacho, quien tuvo como escultor predilecto a Juan Olaguibel (1889-1971), quien estudió en la Academia de San Carlos y viajó a Europa a especializarse, y durante el período de José Vasconcelos como Secretario de Educación desarrolló su trabajo, de los cuales destacan La Flechadora (La Diana Cazadora) y el Monumento de la Fuente de Petróleos, el Pípila en el cerro San Miguel en Guanajuato y el Morelos en Cuernavaca.

El Monumento a la fuente de Petróleos realizada en el año 1952 por Juan Olaguibel y el arquitecto Vicente Mendiola, tiene una ubicación privilegiada en un espacio público en el que confluyen dos grandes vialidades como lo son el Paseo de la Reforma y el Periférico, es un elemento en glorieta y también un remate visual relevante desde ambas vialidades, su escala era equilibrada para el contexto urbano de los años sesenta, sin embargo a la fecha su presencia ya se observa disminuida con la proliferación de numerosas torres posmodernas que cubren la visual perimetral.

#### **d. Consolidación, clímax y dilución de la renovación escultórica**

Después de la primera etapa del movimiento de la renovación escultórica, se manifestó otra, compuesta por una nueva generación de artistas, y como representantes de esta pléyade de escultores se encuentran Carlos Bracho, Oliverio Martínez, Federico Canesi y Luis Ortiz Monasterio. Es Oliverio Martínez (1901-1938) el artífice a quien se le deben las cuatro esquinas del Monumento a la Revolución (1933), obra que realizó conjuntamente con el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, en una intervención escultórica compuesta por grupos de cuerpos simplificados que armonizan con las características arquitectónicas del monumento. Al respecto Lily Kassner refiere que “Oliverio Martínez, en los grupos alegóricos de las cuatro esquinas del Monumento a la Revolución, siguió las líneas fundamentales de la arquitectura, y dotó así a los personajes de una rigidez geométrica no exenta de monumentalidad”.<sup>187</sup> De Oliverio Martínez Raquel Tíbol señala que

“... lo sagrado para él, como escultor, fue hacer una obra que pudiera reconocerse como mexicana, tanto por la somática de los personajes, como por simplificaciones

---

<sup>187</sup> Kassner, Lily (1986), «Escultura Nacionalista», en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 14, Arte Contemporáneo Vol II, México, SEP-SALVAT, p. 2047

que evocaban ciertas maneras del arte prehispánico o del arte popular. Cuando una idea rondaba su imaginación rápidamente la apuntaba en un trozo de papel..., sin dejar de atender la situación social de las figuras, ni sus características o costumbres sobresalientes, que resolvía en un modelado escrupuloso, atendiendo a las características sobresalientes del modelo en volúmenes plenos, macizos, redondeados, con propensión a las simplificaciones cúbicas o arcaicas lejos de lo pintoresco o lo exótico”.<sup>188</sup>

Surgen otros escultores como Federico Canesi (1906-1971), quien colaboró con Oliverio Martínez en el *Monumento a la Revolución* y en el año de 1964 realiza una obra descomunal de mural en relieve a una macro-escala en la Presa Nezahualcoyotl, Raudales de Malpaso, Chiapas denominado *El Hombre controlando las fuerzas de la naturaleza para su aprovechamiento en el campo y la industria*. Otro representante importante en esta etapa fue y Luis Ortiz Monasterio, quien realizó en 1948 el altorrelieve en el frontispicio de la Escuela Normal de Maestros, el cual es una de las primeras muestras representativas de integrar la escultura y la arquitectura. Dentro de sus obras monumentales se encuentran el Monumento a la Madre y La Fuente de Nezahualcoyotl.

Después de consolidarse el movimiento de renovación escultórica, éste empieza a diseminarse en toda la república, y poco a poco se diluyen sus efectos, siendo uno de sus representantes, el escultor colombiano Rómulo Rozo (1899-1964), extranjero vecindado en México desde el año de 1931, en una época de intensa actividad artística, tanto en la pintura mural como en la Escuela de Talla Directa. Rozo produce en México la parte más importante de su obra y en 1940 funda con Francisco Zúñiga, Guillermo Ruiz y Juan Cruz la Sociedad de Escultores de México. Dentro de sus obras destacadas realizó el *Monumento a la Canción Yucateca*, el *Monumento a las Leyes de Reforma* y el *Monumento a la Patria en Mérida*, Yucatán, en una importante glorieta de la ciudad.

## **Nueva escultura pública de mediados del siglo XX**

Durante el período gubernamental del presidente Cárdenas los escultores materializaron parte de un discurso ideológico y estético, al servicio del Estado, en obras que contenían una narrativa que enaltecía a los héroes locales y nacionales,<sup>189</sup> en algunos casos se copió la esencia formal del arte oficial soviético exponiendo como modelo a la clase trabajadora, donde puede observarse incluso que compartió puntos comunes con los movimientos fascistas y nazis, al ensalzar elementos míticos,<sup>190</sup> inspirados y representados en los héroes de la independencia y la gesta revolucionaria. Era imperativo que los escultores tenían

---

<sup>188</sup> Tibol, Raquel (1996), «Para encuadrar estéticamente a Oliverio Martínez», en *Fuerza y Volumen. El lenguaje escultórico de Oliverio Martínez (1901-1938)*, México, INBA-MUNAL, p. 32

<sup>189</sup> Kassner, Lily (1982), «La nueva escultura y la escultura urbana», en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 15 Arte Contemporáneo Vol. III, México, SEP-SALVAT, p. 2235

<sup>190</sup> Tabares Jiménez, Adrián. *Bricolage ideológico alemán e invención de realidad*. Politeia. [online]. jun. 2006, vol.29, no.36 [citado 26 Diciembre 2011], p.51-67. Disponible en la World Wide Web: <[http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0303-97572006000100003&lng=es&nrm=iso](http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0303-97572006000100003&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0303-9757.

que realizar obras que fueran entendidas por las masas siendo favorables en su mensaje a la clase gobernante de ese período histórico de México.

Al concluir el período cardenista, durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) fue evidente un cambio de rumbo en las políticas públicas económicas dirigidas hacia el capitalismo, ya no era necesario un mensaje de propaganda gubernamental, al existir la necesidad de adecuarse a un mundo internacional que transformaba la cultura en todos los ámbitos, incluyendo el artístico.<sup>191</sup> En el período de la Segunda Guerra Mundial México padeció de una etapa de aislamiento, la comunicación cultural fue demasiado exigua, era reducido el flujo de material bibliográfico extranjero y a diferencia de las generaciones anteriores de escultores que fueron a estudiar a otros países, las nuevas generaciones de artistas de esa etapa se privaron de la oportunidad de hacer suyas las nuevas tendencias internacionales e intercambiar experiencias.<sup>192</sup>

En el arte en México, al concluir los conflictos armados de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, muchos intelectuales y artistas emigraron a México buscando asilo político, nutriendo con sus ideas la visión nacional de ese tiempo. La tendencia realista en la escultura continuaba durante ese período, sin embargo, los artistas iniciaron a cuestionarse sus tendencias y medios de expresión, buscando con esto un camino hacia la modernización como una meta importante, y con ello el advenimiento de la corriente abstracta como ruta opuesta al realismo dominante hasta esas fechas. Era evidente que en los años cincuenta la Escuela Mexicana de Escultura sufría “sus últimos estertores”<sup>193</sup> como menciona Kassner, y anunciaba un nuevo período de la escultura mexicana, la llegada de la escultura urbana.

#### **a. Precursores de la escultura urbana en México**

Uno de los personajes más polémicos que transformaron la escena nacional de la escultura fue Mathias Goeritz, quien dinamiza al movimiento escultórico, al llegar a México en el año de 1949, sumándose a un grupo de artistas independientes en los años cincuenta entre quienes se cuentan: Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Gunter Gerzo, Manuel Felguerez, José Luis Cuevas, Reyes Ferreira y Juan Soriano. Goeritz entabla una relación prolífica con el arquitecto Luis Barragán iniciando con el encargo de la escultura Animal (1951) para el acceso del fraccionamiento Jardines del Pedregal en el Distrito Federal.

Goeritz al poco tiempo que haber llegado de una visita que hizo a Teotihuacán tuvo ideas que expresó en las siguientes palabras en una entrevista a TV UNAM: “En la arqueología había yo aprendido que hay un valor que se llama monumentalidad, la monumentalidad está en cada estatua griega, puede ser tan chica como sea, pero tiene monumentalidad. Sí, pero el tamaño también importa.

---

<sup>191</sup> Kassner, Lily (1982), *op. cit.*, p. 2235

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 2235

<sup>193</sup> Kassner, Lily (1998), *Mathías Goeritz. Una biografía 1915-1990*, México, CONACULTA-INBA, p. 68

Por primera vez he comprendido que el tamaño también importa”.<sup>194</sup> En este texto se encuentra la importancia que Mathías Goeritz concedió a los valores compositivos denominados escala y monumentalidad, tanto en sus obras escultóricas como arquitectónicas. En el museo *El Eco*, el cual fue inaugurado el 7 de septiembre de 1953, ejecuta una escultura monumental con placas de acero denominada Serpiente, que actualmente se encuentra en el Museo de Arte Moderno, bajo una visión vanguardista que se adelanta en una década al Minimal Art de los años sesenta.

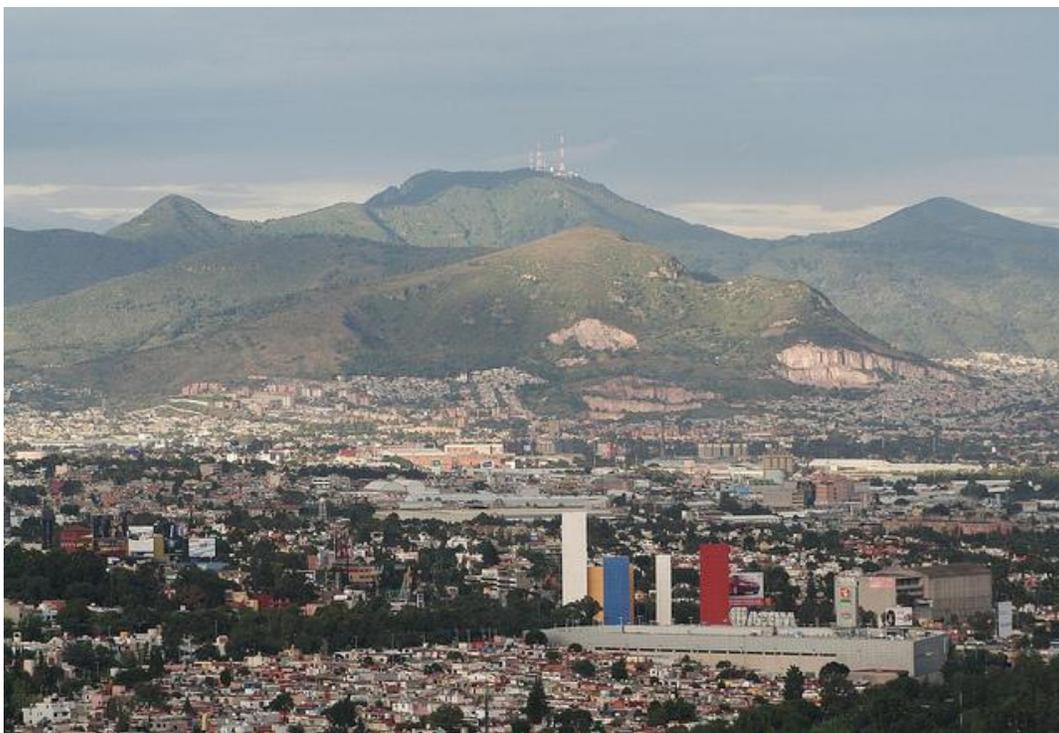


Imagen 4: Las Torres de Satélite. Escultura urbana de Mathías Goeritz, Luis Barragán y colaboración de Jesús Reyes Ferreira, 1957. Foto: Luis García Soto. Imagen tomada del sitio de. Imagen tomada del sitio de flickr: <http://www.flickr.com/photos/mikeazu/1739102450/> (Fecha de actualización 17 de marzo de 2012)

Breves años después como clímax de su proceso creativo emergen las *Torres de Satélite*, un proyecto en el que participaron Mathias Goeritz, Luis Barragán y Jesús Reyes Ferreira, quienes lograron la idea de un objeto escultórico que pudiera verse desde lejos, el cual “revolucionó la concepción de la escultura urbana en México y en el mundo”.<sup>195</sup> Goeritz retomó una noción del arquitecto Peter Behrens para quien la “percepción urbana desde el coche o el metro se reduce a formas más abstractas...”.<sup>196</sup> Las Torres nacen como elemento símbolo de un nuevo fraccionamiento al noreste de la ciudad de México denominado Ciudad Satélite, sus requerimientos eran los de ser un elemento de gran visibilidad y atractivo comercial. Kassner describe el conjunto como “... esbeltas torres,

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 100

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 102

<sup>196</sup> Krieger, Peter (2006), *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, UNAM, p. 198

triangulares, construidas en concreto armado, con la textura rugosa que quedó al quitarse la cimbra, las cuales posteriormente fueron pintadas, varían de 37 a 57 metros de altura...”.<sup>197</sup>

## **b. EL Geometrismo Mexicano, ruta hacia la escultura pública posmoderna**

El geometrismo como corriente internacional parte de fines del siglo XIX con Cezanne, se consolida con el movimiento cubista, y coincide con el suprematismo ruso a inicios del siglo XX, siendo un movimiento que encontró paralelismos geométricos con la producción escultórica de las culturas precolombinas, y en consecuencia un ámbito favorable para su desarrollo en México.<sup>198</sup> En el contexto de las obras del muralismo mexicano y de la escuela mexicana, las cuales predominaron durante las primeras cinco décadas durante del siglo XX, y como una interfase hacia la segunda mitad del siglo comenzaron a surgir nuevos representantes del arte mexicano en sus diversas manifestaciones, los tres grandes de la pintura mostraron evidencias de una crisis.<sup>199</sup>

En el siglo XX surge el Geometrismo como una tendencia que se desarrolló en México durante el inicio de los años cincuenta, hasta decantar en él dos eventos importantes como inicio y final, uno representado por la exposición denominada Geometrismo Mexicano en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, y el otro por la construcción del Espacio Escultórico, ambos como clímax y síntesis de esta corriente de la escultura contemporánea en México. Sobre el Geometrismo Mexicano Juan Acha hace una serie de señalamientos que representan una visión descriptiva del movimiento, desde los siguientes aspectos:

“... Podemos conceptualizar el Geometrismo como el medio más adecuado para lograr fines artístico-visuales nuevos, de movimientos y luz virtuales (cientismo, luminismo y arte óptico), de independencia cromática (color-field painting) o de economía de medios (minimalismo). [...] Con todo, es posible señalar al Geometrismo como posible ícono o emblema de nuestro tiempo con un espíritu muy actual. No en balde el arte refleja la realidad y, al mismo tiempo, crea otra (estética en el caso del Geometrismo); expresa el mundo y simultáneamente lo quiere cambiar, cambiando al arte y apoyándose en el mundo”.<sup>200</sup>

Este movimiento plástico derivó en expresiones individuales que han destacado de una manera significativa desde un grupo de artistas nacionales que estudiaron en el extranjero como Rufino Tamayo (1899-1991), Carlos Mérida (1891-1984), Günter Gerzso (1915-2000), o que inmigraron en México en el caso de Mathias Guertiz (1915-1990), quienes desarrollaron un arte que proyectaba

---

<sup>197</sup> Kassner, Lily (1998), *op. cit.*, p. 101

<sup>198</sup> Manrique, Jorge Alberto, (1986), «El Geometrismo», en *Historia del Arte Mexicano, Tomo 16 Arte Contemporáneo Vol. IV*, México, SEP-SALVAT, P. 2301

<sup>199</sup> Manrique, Jorge Alberto (2001), «Los geometristas mexicanos en su circunstancia», en Fernández, Martha y Sandoval, Margarito (comps.), *Una visión del arte y de la historia*, Vol. IV, México, UNAM-IIE, p. 278

<sup>200</sup> Chávez Santiago, Amelia (2005), *Espacio Escultórico a 25 años de su creación. «1979-2004»*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Comunicación, México, UNAM, p. 41

estado de ánimo, una idea espiritual con formas geométricas o “geometrizantes”. Jorge Alberto Manrique al respecto de esa individualidad refiere que:

“Lo específico del geometrismo mexicano es que su generación mayor, la de los nacidos entre los años veinte y fines de los treinta, como son Felguérez, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Helen Escobedo, Arnaldo Coen, Raúl Herrera, y aun Fernando González Gortázar, no llegó al geometrismo como resultado de premisas teóricas definidas, ni menos como postulados de grupo. En realidad fueron sus caminos individuales los que fueron haciéndolos coincidir, en un momento dado, en determinado manejo de la forma”.<sup>201</sup>

Desde puntos teóricos importantes de la corriente geométrica se puede acotar que los artistas empezaron a interesarse por la percepción, más que preocuparse por plasmar su personalidad en sus creaciones, era importante para ellos que la obra pudiera “ser percibida y aceptada por el espectador”. Partiendo de esos intereses se fueron reduciendo las características orgánicas de las formas expresivas que integraban de las piezas, como una especie de síntesis geometrizable que pudiera ser fácilmente interpretada y asequible a la razón del observador, lo cual derivó en las formas geométricas.

Sin embargo cada uno de los creadores de la generación mayor de geometristas aparte de adoptar la tendencia geometrizable no se desligaron de sus intereses personales previos, en historias plásticas que dejaban a entrever cual había sido la ruta recorrida por ellos para llegar hasta ese punto. Manrique refiere que hasta esa parte del itinerario de geometrismo los creadores había producido «una “geometría blanda”, donde las asperezas o la rigidez o racionalidad excesivas están ausentes. Una “geometría sensible”, según la expresión de brasileño Roberto Pontual». <sup>202</sup>

El escultor Manuel Felguérez en entrevista, señala, desde su criterio, sobre el punto máximo del Geometrismo en México que: “El Geometrismo se presenta como un fenómeno, un movimiento ya logrado, cuando ya estaba fuerte se presenta la exposición, casi siempre las exposiciones acaban con un período. La idea de la geometría venía de muchos artistas, como las clases de Mathías Goeritz en Arquitectura o de nosotros en San Carlos, ya era un movimiento, esto es consecuencia de una época”. <sup>203</sup>

### **c. Génesis de la escultura urbana: La Ruta de la Amistad**

Uno de los más destacados proyectos generados a raíz de las *Olimpiadas Culturales México 68*, es el corredor escultórico más grande del mundo con 17

---

<sup>201</sup> Manrique, Jorge Alberto (2001), «Los geometristas mexicanos», en Martha Fernández y Margarito Sandoval (comps.), *Una visión del arte y de la historia*, Vol. IV México, UNAM-IIE, p. 299.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 300

<sup>203</sup> Chávez Santiago, Amelia (2005), *op. cit.*, p. 48

kms de longitud. En él se encuentran dispuestas 19 obras<sup>204</sup> construidas en concreto, que fueron realizadas por artistas de los cinco continentes. Con alturas que van desde los 7.90 hasta los 22 metros de altura, se hizo realidad el proyecto concebido por Mathias Goeritz, con el apoyo del Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En el concepto original, las obras llenas de matices aparecían sembradas cada kilómetro y medio en un valle de piedra volcánica resultado de la emanación del Xitle dos mil años atrás. Singulares árboles acompañados de una maleza intensamente verde en verano y de amarillo pálido en invierno fueron el escenario de esta inmensa galería.<sup>205</sup>

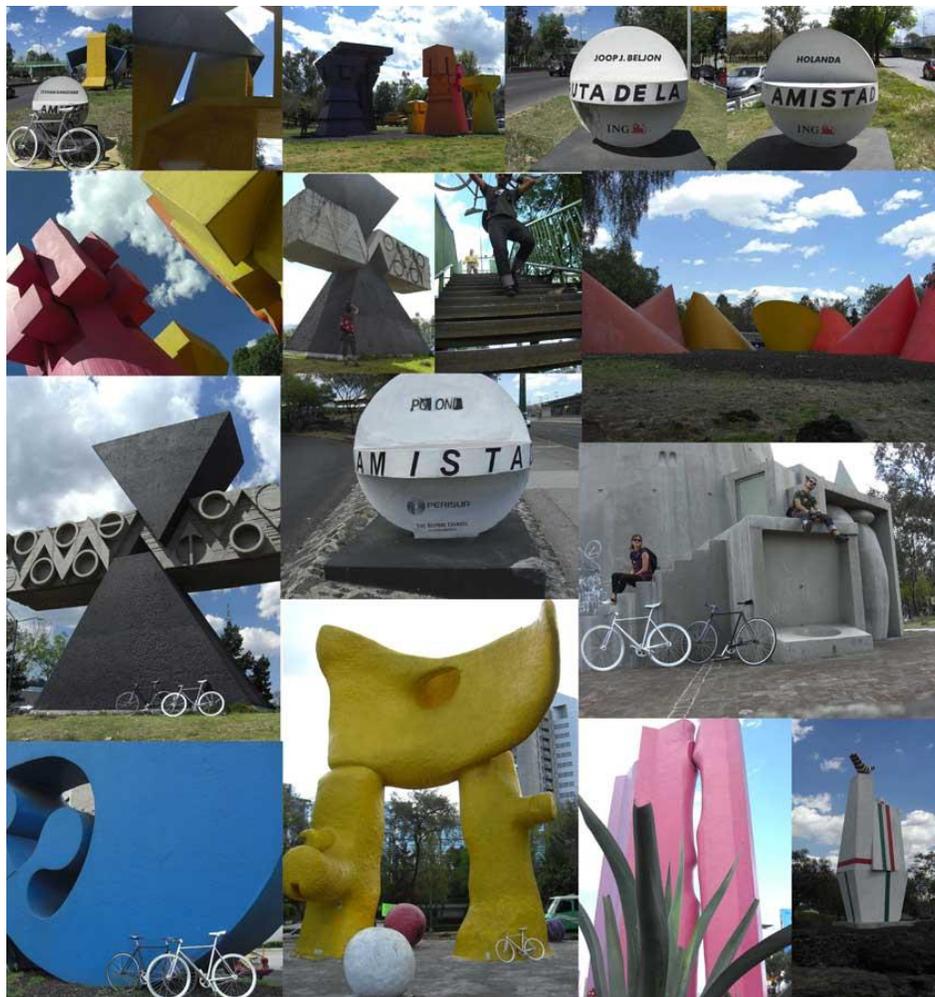


Imagen 5: Collage de la Ruta de la Amistad, ca. 1968. Foto: Anónimo. Imagen tomada del sitio de MEXICOFIXED: <http://www.mexicofixed.com/2010/02/dia-de-la-amistad-epic-ruta-de-la-amistad/> (Fecha de actualización 17 de marzo de 2012)

<sup>204</sup> Fernández Contreras, Raymundo A. (2011), «Revisión histórico-crítica de la ruta de la amistad. Aciertos y desaciertos», en Louise Noelle (ed.), *El patrimonio de los siglos XX y XXI. 15° Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación Patrimonial*, México, IIE-UNAM, p. 205

<sup>205</sup> <http://www.mexico68.org/ruta/historia.html> Consultado el martes 6 de abril de 2010

Dentro de sus aportaciones se observa una postura creativa de carácter artístico que se integró al conjunto urbano, en el trayecto del Anillo Periférico de la ciudad de México desde la Unidad Independencia hasta el Canal de Cuemanco, vía donde se emplazaron las diecinueve esculturas realizadas bajo la tendencia abstraccionista en concreto armado, con una altura entre 5.70 a 18 metros. Representando a México estuvieron: Helen Escobedo, Jorge Dubon y Ángela Gurría. Como parte del proyecto general los proyectos restantes se situaron en espacios específicos como: Alexander Calder, quien instaló su escultura *El Sol Rojo* junto al Estadio Azteca; la escultura *El Corredor* de Germán Cueto se situó junto al Estadio Universitario; y Mathías Goeritz realizó junto al Palacio de los Deportes su pieza la *Osa Mayor*. De esta manera, el arte moderno salió a las calles, al exterior de la ciudad.

En la actualidad la Ruta de la Amistad está siendo intervenida transformando la esencia que la hizo nacer en un espacio específico, con la justificación de optimizar su visibilidad, la cual es esencia de la escultura pública. La problemática diagnosticada ha sido provocada por las condiciones urbanas del sector del Periférico donde se encuentran, en el cual los inmuebles y vegetación han rebasado su escala y valores plásticos, sumándose el optimizar su visibilidad la intención paralela de mejorar su preservación.

#### **d. Consolidación de la escultura geometrista: El Espacio Escultórico**

El Espacio Escultórico es un ejemplo paradigmático de la escultura contemporánea en México, el cual detonó a nivel nacional la construcción de numerosos proyectos de escultura pública en numerosos estados de la república mexicana. Como trabajo escultórico está inmerso en un entorno de invaluable valor cultural y natural, perteneciente a los linderos del Centro Cultural Universitario (CUC), en la estructura territorial de la Universidad Nacional Autónoma de México. La obra fue inaugurada el 23 de abril de 1979, por el rector Guillermo Soberón. La idea del conjunto monumental nace de la Coordinación de Humanidades, la cual se encontraba dirigida en ese periodo por Jorge Carpizo McGregor, quien intervino decididamente en la gestión administrativa para la realización del conjunto escultórico. McGregor señalaba del Espacio Escultórico como proyecto y movimiento artístico,<sup>206</sup> que es un:

“...movimiento que busca sus apoyos en la tradición y la vanguardia de nuestro país para apoyar la modernización de México. Este movimiento escultórico rebasa el arte privado, incorporándose a la tradición del arte público. Proyecto que tiene su origen en una concepción del arte como investigación, extensión de la cultura y un compromiso con la realidad social”.

El Espacio Escultórico posee una forma definida por una plataforma circular que se encuentra integrada por dos partes: una de desplante y otra compuesta por 64 cuerpos geométricos emplazados sobre la misma. El diámetro exterior de la plataforma es de 120 metros y el diámetro interior es de 92.87 metros, con 13.61

---

<sup>206</sup> Kassner, Lily (1982), *op. cit.*, p. 2253

metros de ancho de la plataforma. La superficie de la plataforma base es tezontle, con el fin de que el pavimento sea permeable y tenga un elemento de color.



Imagen 6: El Espacio Escultórico, de Felguérez, Escobedo, Sebastián, Goeritz, Hersuá y Silva, 1979.  
Foto: Carlos D. V., 2009.

Del proyecto Jorge Alberto Manrique expone particularidades o características importantes,<sup>207</sup> en un texto con claves esenciales del proceso de diseño del conjunto escultórico que señalan posibles rutas hacia el futuro de la escultura emplazada en el espacio público:

1. Se le llamó Espacio Escultórico porque pretendió un espacio o ambiente que contuviera o estuviera constituido por formas escultóricas; de cualquier modo, una obra en la cual ese espacio fuera, de una manera indudable, parte integral del resultado mismo.
2. Posee la esencia de ser un proyecto abierto, no definido en sus principios, y cuyos resultados eran y son absolutamente imprevisibles. La idea de “una obra abierta”, no solo respecto a su percepción por parte de un espectador, sino aleatoria en su proceso de creación.
3. En una forma no explícita, pero de alguna manera presente, el proyecto consideraba la posibilidad de ser un sitio “utilizable”, pero que no se define ni se determina formalmente por esto. En ese sentido establece, de entrada, una división tajante

---

<sup>207</sup> Manrique, Jorge Alberto (2000), «Espacio Escultórico: Obra Abierta», en *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, México, CONACULTA, pp. 164-165

con lo que podría ser un programa arquitectónico enriquecido con obra escultórica (lo que nos remite a la vieja idea de la “integración plástica”).

4. La característica más notable o evidente del Espacio Escultórico, es la de ser un proyecto comunitario o de equipo, la cual no es novedosa en el arte actual. Lo que no significa que se hayan encontrado salidas verdaderamente operativas para ese planteamiento, pero al hacerlo, existió la necesidad de una tensión personal y colectiva entre ese acto voluntario de renuncia y la inevitable subsistencia del yo artístico de participante.

El Espacio Escultórico tuvo una obra complementaria en una segunda etapa denominada *El Paseo Escultórico*, en las proximidades del Centro Cultural Universitario, que se integra como un camino de geometría orgánica en una ruta escultórica señalada por losetas de concreto prefabricadas con un diseño que representa las “plantas arquitectónicas” de las esculturas, las cuales conducen imperceptiblemente del ambiente del Paseo Escultórico al territorio del Espacio Escultórico. Los escultores y sus obras son las siguientes: las esculturas *Serpientes del Pedregal* y *Ocho Conejo* son de Federico Silva, *Coatl* es de Helen Escobedo, *Ave Dos de Hersua*, *Variante de la llave de Kepler* de Manuel Felguérez,<sup>208</sup> *Corona del Pedregal* de Mathías Goeritz y *Cólotl* de Sebastián.

Las esculturas del paseo se emplazaron en 1980 y posteriormente en el año de 1985 se añadió la obra *Serpientes del Pedregal* del Federico Silva, obra de piedra volcánica y concreto. Las esculturas del paseo despiertan sensaciones diversas en una invitación a un recorrido espontáneo y no planeado, planteando un juego de búsqueda interna en el observador.

## **Escultura pública de fines del siglo XX, una ruta hacia el siglo XXI**

Se han manifestado numerosas intervenciones escultóricas en el espacio público en la posmodernidad mexicana de fines del siglo XX y la primera década del XXI, y dentro de estas piezas se encuentran ejemplos notables de algunos espacios urbanos del país. Dentro de estas manifestaciones escultóricas destacan dos ejemplos paradigmáticos, la Macroplaza de Monterrey y las continuas nuevas intervenciones en el Paseo de la Reforma, que van desde esculturas públicas de gran escala como piezas a escala humana, e inclusive mobiliario urbano con evidentes intenciones de dotarlos de un sentido escultórico. Dentro de los cuales detallaremos dos casos que se tomaron como referencia señalados a continuación:

### **La Macroplaza de Monterrey**

El proyecto fue realizado bajo el mandato del gobernador de Nuevo León, Alfonso Martínez Domínguez, y la compañía designada para su ejecución fue “Grupo 103”. La Macroplaza fue diseñada y edificada entre 1982-1985, y el día 7 de diciembre de 1984 la inauguró el presidente de la república Miguel de la Madrid. Los

---

<sup>208</sup> Del Conde, Teresa (2009), «Colofón. ¿Ruptura o apertura?», en Teresa del Conde (coord.) *Derroteros. Manuel Felguérez*, México, CONACULTA, pp. 141-158

componentes de diseño escultóricos fundamentales de la Macroplaza son: la estatua ecuestre del general Zaragoza, *El Faro del Comercio*, diseñado por Luis Barragán, y la *Fuente de la Vida*. Es relevante contemplar la importante función de diseño en lo funcional y lo compositivo, que desempeñan las esculturas en un espacio público de alta complejidad.

La presencia de elementos arquitectónicos que se edificaron en diferentes temporalidades con estilos divergentes, se entremezclan eclécticamente generando un contexto urbano posmoderno que hacen de la Macroplaza el elemento articulador de la estructura urbana total, y específicamente de su contexto próximo. El área que abarca la Macroplaza genera una integración de espacios e inmuebles de diferentes épocas, los cuales reflejan las visiones culturales de diferentes etapas históricas de la ciudad; las mismas, se amalgaman recreando un sincretismo posmoderno que define a Monterrey como una ciudad que se “metamorfosea” a sí misma a un ritmo veloz, producto de una economía dinámica y una sociedad que valora el trabajo como parte importante de su vida cotidiana, y resultado de una cultura del esfuerzo.

La globalización se hace patente de una manera clara en una ciudad que tiene una economía que le posibilita cambiar a un ritmo vertiginoso para ser un modelo de actuar y de vivir, que la distingue por poseer una imagen urbana con una supremacía de lo global ante el discurso de lo local. La *Macroplaza* representa espacialmente el centro de articulador Monterrey, que posee fortalezas y deficiencias en su diseño, aspecto de los que algunos especialistas como Blanco y Reed señalan que: “A pesar de las buenas intenciones y de algunos aciertos en la planeación, muchas partes de la *Macroplaza* se advierten descomunales, vacías y sin personalidad. Estas deficiencias se reflejan en la manera como la gente la usa –o deja de usar- esta área verde”.<sup>209</sup>

El *Faro de Comercio*, domina el paisaje de la *Macroplaza*, y es uno de los monumentos más altos en México. La mayoría de las noches un rayo láser verde ilumina en círculos la ciudad desde la punta de la torre del *Faro*, haciendo algunos efectos interesantes cuando recorre las montañas cercanas, que incluye el famoso Cerro de la Silla. La plaza es casi tan grande como el área total del Zócalo en La Ciudad de México, con una extensión de cuarenta hectáreas que se obtuvieron de la demolición de treinta y nueve manzanas generando una escala monumental. De la cual Blanco y Dillingham comentan al respecto: “Aunque la escala humana en el diseño de la Macroplaza es ineficaz, en la escala de la totalidad de la ciudad tiene gran significado”.

#### Nuevas intervenciones escultóricas en el Paseo de la Reforma

El espacio urbano del siglo XXI es el contexto vital del hombre contemporáneo, poseedor de estímulos que provocan imágenes, percibidas por un observador, provenientes de una multiplicidad de fuentes, con morfologías diversas, en ocasiones disímbolas y contradictorias, definitorias de un mundo que sumerge al

---

<sup>209</sup> Blanco Fenochio, Anthinea y Dillingham, Reed (2002), *La Plaza Mexicana*, México, UNAM, p. 165

individuo en una existencia que en ocasiones no alcanza a comprender e interiorizar. En esencia el ciudadano habita inmerso en un flujo interminable de “realidades materiales e inmateriales”,<sup>210</sup> eventos que lo confrontan a una infinidad de estímulos internos y externos como un universo hiperestimulante que promueve la generación de infinitud de imágenes que percibe el habitante urbano, particularidad que lo define específicamente como un *homo videns*, debido a que desarrolla imágenes e imaginarios como actor y receptor de su hábitat, que son nativas de y desde una realidad objetiva que a momentos parece diluirse, y que se constituyen en una categoría que en el presente proyecto se denomina imagen pública de la escultura urbana.

La imagen nativa de la *irrealidad o correalidad posmoderna* de la ciudad se explicita en planos tangibles y virtuales que a momentos se antojan ininteligibles, manifiestos verbigracia en un espacio público arquetípico nacional que tiene su génesis en el siglo XIX, el Paseo de la Reforma, el cual es poseedor de una vida vertiginosa e infinitos estímulos de toda naturaleza, y que ofrecen al ciudadano que transita en su mundo cotidiano una multiplicidad de posibilidades sensoriales como un universo inaprehensible en su mente, cuerpo y alma, que agobia su ser y al mismo tiempo *hechiza y seduce*.



Imagen 7: Paisaje posmoderno con tres esculturas públicas de gran formato, *Caballo* de Sebastián situada en 1992, la *Puerta de 1808* y la *Fuente de la República*, realizadas por Felguérez en 2007, obras relevantes de fines del siglo XX e inicios del XXI, en el Paseo de Reforma,. Foto: Carlos D. V., 2010.

<sup>210</sup> Pérez Cortés, Francisco (2003), *Lo material e inmaterial en el arte-diseño contemporáneo. Materiales, objetos y lenguajes virtuales*, México, UAM-X, p. 39

En un punto neurálgico, en el cruce de Avenida Juárez con el Paseo de la Reforma y Bucareli, se pueden observar una serie de piezas de estilos divergentes con una potente imagen e intensa proyección visual, generando en conjunto un estímulo que provoca tensiones en la percepción del colectivo ciudadano. Las piezas referidas son relevantes para la historia de la escultura pública mexicana y son: el *Caballo*, de Sebastián inaugurada en 1992; la *Puerta de 1808* y la *Fuente de la República* de Felguérez inauguradas en el año 2007. Las tres piezas se suman en el entorno a la proximidad del *Monumento a la Revolución*, recreando así un grupo escultórico único en su género, debido a que definen un espacio público en el imaginario ciudadano, así se perciben reconstituyendo un *lugar* histórico que ha devenido en un paisaje hipermoderno como una tendencia del posmodernismo<sup>211</sup> hacia una imagen urbana de difícil pronóstico.

El advenimiento de una nueva etapa histórica es la realidad de un mundo en este nuevo siglo XXI, que se plantea como una nueva posibilidad para la escultura emplazada en el espacio urbano abierto de las ciudades mexicanas. Los escultores en este sentido deben hacer una retrospectiva del itinerario histórico del proceso transformador del concepto y praxis de la escultura, con el objeto de encontrar nuevas rutas que satisfagan las necesidades de los habitantes de las urbes nacionales para enfrentar los retos que emergen de las relaciones locales y globales.

En este punto de inflexión se debe retomar el punto de arranque de la presente investigación y buscando una base sólida para construir el concepto futuro de la escultura pública, de las ciudades mexicanas, ya que Rosalind Krauss nos sumerge en un aparente callejón sin salida cuando afirma de la escultura que: "...si la misma escultura se ha convertido en una especie de ausencia ontológica, la combinación de exclusiones, la suma de «ni una cosa ni la otra»...", ¿esto es así? o ¿existe una salida alterna?. Pareciera ser que, más que buscar una salida, hay que plantear rutas de acción que respondan a la dinámica evolutiva del concepto escultura pública en toda la extensión y profundidad del concepto, incluyendo sus implicaciones en las ciudades mexicanas.

El Paseo de la Reforma posee los indicadores paradigmáticos de numerosos espacios públicos de México, donde en ocasiones las intervenciones escultóricas parecieran no tener congruencia ni consigo mismas, estando inmersas en tensiones plásticas complejas en una disputa visual, una especie de competencia por un territorio que ya no se antoja como nacional, sino una sinergia de expresiones desequilibradas derivadas de la globalización, un laberinto posmoderno sin final... ¿o lo tiene acaso?. Iniciemos una ruta de búsqueda para hallar respuestas más allá de todo lo sólido que se desvanece en el aire, y así como refiere Habermas, "en vez de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos de aprender de esos programas extravagantes que han tratado de negar la modernidad. Tal vez los tipos de recepción del arte puedan ofrecer un ejemplo que al menos indica la dirección de una salida".

---

<sup>211</sup> Touraine, Alain (2000), *Crítica de la Modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 186



Imagen 8: Estela de Luz del arq. Cesar Pérez Becerril, escultura pública polémica a nivel nacional por su elevado costo, y falta de transparencia en la erogación del presupuesto invertido en ella, inaugurado el 7 de enero de 2012. Foto: Agencia EL UNIVERSAL/ Lucía Godínez. Imagen tomada del sitio de Siempre! Presencia de México: <http://www.siempre.com.mx/2012/01/estela-de-luz-representa-corrupcion-e-impunidad/> (Fecha de actualización 17 de marzo de 2012)

## **Conclusiones**

### **Construcción del concepto discurso ideológico-estético**

Al no existir fuentes que estudien la escultura pública bajo este enfoque, representó ser una propuesta enriquecedora con base a la construcción conceptual de una serie de postulados que pretenden ser una perspectiva teórica que oriente futuros trabajos para cualquier ciudad mexicana, especialmente las ciudades medias. Desde esta visión el andamiaje conceptual no pretende plantear una teoría estructurada, sin embargo su solidez, coherencia y orden lógico interno posibilita con claridad hacer operativos los constructos propuestos con indicadores medibles. Desde esta visión y enfoque cabe afirmar la posibilidad que con base al desarrollo y generación de indicadores, se puede incrementar el nivel de complejidad de los mismos, generando así una comprensión más amplia del fenómeno.

Con el objeto de hacer operativa la variable se determinó que el eje de la misma estaría constituida por la morfología o configuración de las esculturas públicas, la cual es la evidencia empírica de la ideología que le ha dado origen. El análisis morfológico se delineó realizar con base a cuatro tipos de constantes que se pueden observar como evidencia empírica de las condiciones específicas de la escultura pública desarrollada en cada período y de todo el corte temporal definido en la investigación. Las constantes que se concluyó observar contemplan los aspectos: materiales, estructura-movimiento, forma-significado y escala, los cuales posibilitarán realizar el análisis-diagnóstico plástico de la muestra escultórica, sus implicaciones con los proyectos urbanos contextuales y construir una caracterización del desarrollo urbano bajo una serie de criterios a desarrollar.

### **Construcción del concepto imagen social**

De manera paralela a la construcción del concepto discurso ideológico-estético existió la necesidad de construir una perspectiva teórica tomando como eje vertebrador los conceptos desarrollados por Kevin Lynch, visualizando nuevas posibilidades para proponer el concepto utilizado, y desde este fundamento explicitar la variable dependiente denominada imagen social de la escultura pública, que se plantea como una línea de comprensión de la realidad que transita por diferentes niveles de concreción que se articulan como una unidad global y no inconexa entre la concepción mental e imaginaria de la imagen. En este sentido la articulación de las dimensiones constitutivas de la imagen transita desde un nivel tangible hasta un nivel no tangible tratando de analizarla como resultado de la percepción del discurso ideológico-estético de las esculturas públicas, como parte constitutiva del discurso social.

El trabajo opta por una ruta cualitativa, con la potencialidad de continuar con trabajos de carácter cuantitativo. En este sentido con el fin de concretar la operatividad del concepto imagen social, se fundamenta esencialmente en la configuración de las esculturas públicas, como un elemento a evaluar sobre el cual, cualquier observador puede emitir juicios positivos o negativos dependiendo

de su gusto. El análisis diagnóstico de la morfología de los objetos se estratifica operativamente en los siguientes ámbitos o dimensiones:

- Forma-global
- Forma-elemento
- Forma-significado
- Forma-contexto
- Forma-objetivo

Bajo estas dimensiones se construyó la guía de conducción del grupo de discusión o focal que se desarrolló con ciudadanos que viven en la ciudad de San Francisco de Campeche, con el fin de indagar a profundidad sobre la escultura pública. Sin embargo, las dimensiones comprendidas no son extensivas ni excluyentes, esto implica que existe apertura considerar indicadores complementarios u otros, que tengan mayor o menor peso en la definición de la imagen derivada de las necesidades estéticas de una colectividad, y no contempladas como un simple reflejo especular de la realidad.

Es relevante acotar que de manera posterior a haber propuesto en el presente proyecto el modelo para representar las diferentes dimensiones que componen la imagen social, se encontraron modelos congruentes en otras disciplinas como la Investigación de Mercados, en la cual se encuentran diferentes tipos de modelos para explicar las actitudes de la gente hacia un objeto, persona o fenómeno, en los cuales se distingue uno conocido como como modelo de la trilogía, en el cual se integran tres componentes que crean la percepción general que tiene una persona hacia determinada entidad observada. Esta condición sugiere la posibilidad de aplicación de instrumentos con un formato de encuesta, los cuales clarificarían aún más las actitudes de los habitantes acerca de la escultura pública local, aportando más información con el fin de mejorar los procesos de toma de decisiones sobre intervenciones estéticas futuras.

La inclusión de la ciudadanía desde el proceso de recepción también es un camino posible para que, en términos más amplios desde la línea teórica de la estética de la recepción, se concreten trabajos que busquen los juicios que tienen los observadores acerca de los objetos percibidos, con el fin último de satisfacer las demandas de una sociedad, las cuales necesariamente están vinculadas a los sentimientos y significados que los habitantes le otorgan a sus entornos urbanos de acuerdo a que sean tomadas en cuenta sus opiniones cuando sea intervenido el espacio público.

### **Conclusiones sobre el repertorio**

El repertorio desarrollado plantea una visión panorámica del proceso histórico de la escultura pública en México, con ejemplos de alta relevancia e implicaciones profundas en la escultura de cualquier ciudad mexicana, y vinculadas desde su morfología con la escultura pública de la ciudad caso. En este sentido no representó una búsqueda de hechos históricos y acciones escultóricas inconexas con la realidad urbana de nuestro objeto de estudio, sino que su construcción

significó una herramienta insustituible para realizar las siguientes tareas en pos del lograr los objetivos específicos y general de la investigación bajo los siguientes criterios en amplitud:

Del repertorio se derivaron criterios eje para obtener evidencia empírica que incidieron en la propuesta dimensional del proceso de análisis-diagnóstico, que se basaron en la configuración individual y colectiva de la muestra. Así mismo el repertorio coadyuvó a la definición de la periodización que se propuso como esencia del modelo evolutivo urbano desarrollado en el trabajo de investigación, a modo de temporalidades articuladas a los valores plásticos de las piezas existentes. Bajo esta perspectiva emerge el eje cronológico que guió la construcción de las etapas históricas que se consideraría como la esencia del origen de la escultura pública del período estudiado, incluyendo las implicaciones políticas que siempre fueron de la mano con las decisiones de situar tal o cual escultura en un lugar y en un tiempo. Desde este enfoque se pudieron apreciar quienes fueron los escultores predilectos bajo el “mecenazgo” del gobernante o grupo hegemónico en turno a nivel nacional, decisiones que tuvieron su impronta en la ciudad caso.

Con base a los referentes anteriores el repertorio representa la información esencial teórica y práctica que denotan la importancia de los valores plásticos de la escultura mexicana de manera no extensiva, la cual tuvo implicaciones en el modelo metodológico propuesto para estudiar la escultura pública en el espacio urbano de la ciudad caso. Es así que era imperativo construir un gran marco que estuviera nítidamente delineado como un mapa astral compuesto por las acciones escultóricas representativas y vinculadas con el proceso escultórico desarrollado en el espacio urbano abierto de la ciudad de San Francisco de Campeche, es así en consecuencia y síntesis, que el desarrollo del repertorio significó una especie de brújula y marco de referencia desde las artes plásticas que permitió realizar el análisis diagnóstico con una base firme y bajo el conocimiento que se derivaron de la confrontación de los criterios técnicos y especializados con respecto a la percepción que tienen los habitantes de la ciudad de la escultura pública en el espacio urbano abierto.

**CAPITULO II**  
**ORIGEN DE LA ESCULTURA PÚBLICA**



## **VISIÓN DEL ORIGEN**

Demarcar los antecedentes históricos de la escultura pública contemporánea en San Francisco de Campeche demanda proponer un primer punto de anclaje para abordar los antecedentes históricos tomando en consideración una perspectiva que observe "...la estética monumentalista que rige la mayoría de los espacios históricos de América Latina...como expresión de sistemas sociales autoritarios en el mundo precolombino".<sup>1</sup> En este sentido, al inicio del presente trabajo se realiza un recorrido histórico sintético que cimienta su estructura a partir de diferentes ejemplos análogos y otros complementarios a la escultura pública que son destacables en lo simbólico y cultural. Existen también de manera singular, elementos construidos que han devenido en objetos que han asumido un carácter escultórico al perder su función primigenia que las vio nacer.

El propósito esencial es construir una visión panorámica basada en los momentos claves de la escultura pública en la ciudad de San Francisco de Campeche, la cual incluya momentos de inflexión a partir de la escultura maya y algunos elementos simbólicos de la colonia, en este sentido, éstas representan antecedentes previos a un punto de inflexión manifiesto en una pieza específica del espacio público de San Francisco de Campeche, la cual en el presente trabajo se denomina "pieza origen", para luego definir la plataforma histórica donde desplantan los eventos escultóricos y urbanísticos relevantes de los siglos XIX y la primera mitad del siglo XX, como una ruta hacia la escultura pública de 1961 a 2010.

Un argumento que soporta el enfoque propuesto, desplanta en la necesidad de conocer el universo escultórico situado en el espacio público desde un punto de vista histórico que posibilite conocer la estructura profunda de la ciudad como resultado de un proceso pausado que ha definido un territorio hasta determinar su geografía actual. Desde esta visión se parte en búsqueda de la ciudad en el tiempo como resultado de un desarrollo constituido por proyectos transformadores significativos, que representan principios generadores que determinan el modo de vida una cultura específica, y constituyeron el derrotero histórico de la escultura pública en la estructura urbana.

### **La escultura pública primigenia en la bruma del mito**

Con el viaje de Cristóbal Colón los españoles arribaron al nuevo continente en medio de la caída de los paradigmas de la cultura occidental, donde los conquistadores que llegaron al futuro *Nuevo Mundo*, pensaron que en el trayecto encontrarían sirenas y monstruos marinos que les harían perder el rumbo, o los llevarían a la destrucción junto con los barcos que caerían al vacío al llegar al límite de la "planicie de la tierra", inmersos en estas creencias, muy pronto cambiaría la idea de que la tierra era el centro del universo, para reafirmar al mismo tiempo que el nuevo centro era el ser humano.

---

<sup>1</sup> García Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, p. 270

La visión antropocéntrica del mundo impuso sus nuevas condiciones a las culturas nacientes a partir de la mezcla de razas que se gestaba con la llegada de los españoles a Mesoamérica, sin embargo, las ciudades indígenas, sus dioses y gobernantes demandaban sobrevivir más allá del tiempo, y este vehemente deseo, se debatía en los límites de una nueva geografía gestada en un territorio real e imaginario, en el cual, se luchaba por su dominio territorial, cultural y espiritual, en estas condiciones la escultura mesoamericana se erigió como un instrumento de supervivencia existencial.

En este contexto de dominación y conquista, un 22 de marzo de 1517, día de San Lázaro, las embarcaciones capitaneadas por Francisco Hernández de Córdoba se acercaron a la costa del territorio maya, donde actualmente se ubica el espacio urbano de la actual ciudad de San Francisco de Campeche. Los españoles desembarcaron de los galeones para reabastecerse de agua y escuchar misa, para elevar plegarias por su buen arribo a tierra firme. Esa mañana el acercamiento es relatado por fray Bartolomé de las Casas bajo una visión mítica...y al mismo tiempo real:

“A través de un velo de bruma se distinguió la línea luminosa de la costa y a medida que se acercaron fueron viendo el caserío: unas tres mil casas y una vegetación rica y exuberante. Así parecía desde el mar, pero cuando se fueron acercando, vieron un adoratorio de cal y canto con una torre cuadrada de cantería muy blanqueada, con gradas y en la pared, figuras de serpientes y otras alimañas. En el fondo del altar había un ídolo con dos leones grandes, salpicados de sangre y más abajo una serpiente de 40 pies de largo, que tragaba un fiero león. Todo era de piedra muy bien labrada”.<sup>2</sup>

La narración anterior enuncia un grupo de elementos de características escultóricas que sugiere ser una especie de templo con efigies en su plataforma superior, las cuales representaban objetos de veneración o culto; posiblemente, lo que Bartolomé de las Casas visualizó como un adoratorio de cal y canto, representaba un hito piramidal representativo de la cultura maya, construido como un componente destacable de su cosmogonía, forma de vivir e interpretar el universo. En su conjunto el templo representa configurativamente, una especie de grupo escultórico, donde es factible que la serpiente devorando a un león, fuera una caracterización de Kukulkán devorando a un animal semejante a un jaguar. Este hipotético felino escultórico, es un elemento zoomorfo característico del mundo religioso de la región maya, que probablemente Bartolomé de las Casas categorizó como la figura de un león.

Los conquistadores españoles tuvieron interpretaciones negativas sobre esas evidencias escultóricas y arquitectónicas, resultado de contemplar el mundo a través de las creencias religiosas derivadas de la tradición judeo-cristiana, descubriendo con “horror”, de acuerdo a esa ideología, que América no era el mundo virginal que exaltaba Cristóbal Colón cuando encontró la boca del Orinoco

---

<sup>2</sup> Piña Can, Román (1997), *La ciudad donde nació. Una arqueología de la memoria*, México, Gobierno del Estado de Campeche - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 15

y supuso que era uno de los cuatro ríos del paraíso terrenal.<sup>3</sup> Al respecto, refiere Benítez que los grupos humanos del nuevo mundo eran calificados como "...un pueblo, una naturaleza impregnados, contaminados, casi hechos de una sustancia demoníaca".<sup>4</sup> Estas concepciones eran parte integral de la ideología de la sociedad española en el período de la colonización, la cual estaba inmersa en un mundo que giraba alrededor de una serie de asuntos esenciales como el pecado, el purgatorio, el infierno, la pasión de Cristo y la tentación diabólica constante sobre sus personas.<sup>5</sup>

La visión mitológica nace en esencia de las vivencias del encuentro inexorable de las dos culturas, concepto y voz que narra los hechos que el pueblo maya vivió durante y después de la conquista, objetivados en documentos pétreos que representan un imaginario social que se amalgama a partir de una realidad dialéctica, entre lo tangible y fantasmal. Al respecto de la ambivalencia compleja del concepto mito, Habermas afirma que "las experiencias están organizadas de forma que cada fenómeno individual se asemeja en sus aspectos típicos a todos los demás fenómenos o contrasta con ellos...El mito no permite una clara distinción entre cosas y personas, entre objetos que pueden manipularse y agentes, sujetos capaces de lenguaje y de acción, a los que imputamos acciones,...naturaleza y cultura se confunden".<sup>6</sup>

Las investigaciones arqueológicas han mostrado evidencias que los mayas erigieron monumentos de piedra esculpidos como volumetrías escultóricas emplazadas en el espacio público y privado de sus ciudades, las cuales se caracterizaban por tener retratos de sus gobernantes y hazañas, como una intención de ser venerados en un futuro,<sup>7</sup> como es el caso de las estelas. Desde esta concepción análoga a la escultura pública en el territorio ocupado actualmente por la geografía del estado de Campeche, existieron ciudades mayas muy importantes como Calakmul, Etzná y, Jaina como sitios donde los objetos escultóricos desempeñaba un papel especial en la vida de esas sociedades mesoamericanas.

Siguiendo a Carrasco, se puede afirmar que durante el lapso del Cásico Tardío que abarca del año 600 al 800 d.c. corresponde al período de mayor auge de Calakmul, y es cuando se erigen el mayor número de estelas<sup>8</sup> que se han reportado hasta el presente. Desde estos elementos, para los antiguos mayas el conocimiento de la espacialidad, la orientación y la geometría de una obra eran factores importantes; es así, que como ejemplo, en la realización de la estela 1 de Calakmul se pusieron en práctica estos conocimientos para que el observador

---

<sup>3</sup> Florescano, Enrique (1996), *Memoria Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 283

<sup>4</sup> Benítez, Fernando (1995), *Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo XVI* (14ª reimpresión), México, Ediciones Era, p. 114

<sup>5</sup> Benítez, Fernando (1995), *Ibíd.*, p. 94

<sup>6</sup> Habermas, A., (1987), *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Editorial Taurus, p. 74

<sup>7</sup> Ellen Miller, Mary (1986), *El arte de Mesoamérica*, Ediciones Destino, Singapur, p. 109

<sup>8</sup> Carrasco, Ramón (2003), «Metrópolis de Calakmul», en Carlos Vidal Ángles y Marilyn Domínguez Turriza (comps.), *Calakmul. Antología*, Campeche, CONACULTA-INAH-ICC.UAC-Centro INAH Campeche, p. 54

percibiera un mensaje en un contexto de orden y jerarquía de sus valores expresivos.<sup>9</sup>

Este lugar jerárquico de la escultura en la organización espacial de las ciudades, subraya la importancia de las estelas como pervivencia documental de su sociedad, y evidencia del poder de la clase hegemónica gobernante que dirigía el destino de la sociedad maya de ese período histórico. La lucha de Calakmul contra la ciudad de Tikal, narrada en las estelas, representa los afanes de un rey maya llamado Yuknoom Yich'aak K'ak que significa *Garra de Fuego*, y mejor conocido como *Garra de Jaguar*,<sup>10</sup> por demostrar su superioridad guerrera y satisfacer su afán de trascendencia en la historia universal y mitológica de su pueblo.

El presente trabajo coincide con Flores Cano en que el primer efecto de la Conquista sobre la memoria indígena representó la “destrucción de ese sistema estatal de control sobre el pasado. .... la represión de todo intento de los vencidos para expresar y articular su memoria”.<sup>11</sup> Cabe señalar así mismo, que al concluir la conquista todo intento de transmisión cultural entre los indígenas de su pasado, se realizó clandestinamente, disfrazada de prácticas cristianas durante la época colonial.

En esta ruta, sin embargo, más allá del mito y de la tragedia cultural, quedaron las evidencias indiscutibles del poder de los reyes y gobernantes en las estelas mesoamericanas, las cuales representan manifestaciones análogas a la escultura pública contemporánea, y son testigos sobrevivientes de la destrucción y deconstrucción cultural sistemática de las ciudades mayas, con una carga de significación primigenia dentro de la cuota trágica que las sociedades indígenas tuvieron que pagar para trascender cosmogónicamente en el tiempo; es así, que en esencia, la estela maya es un elemento privilegiado que cumplió su cometido, hoy por hoy y siglos después, en los inicios del siglo XXI, “Garra de Jaguar”, se puede sentir orgulloso y complacido, ya que aún pervive entre nosotros.

### **San Francisco de Campeche y escultura pública en el siglo XVI**

La conquista de América fue resultado de un proceso expansivo de la sociedad europea, y parte de una etapa inicial del capitalismo desde un marco de la cultura Renacentista. Las Cruzadas sirvieron como etapas previas de preparación antes de iniciar la conquista de América, donde la colonización española representó una extraña mezcla de empresa capitalista y cruzada medioeval, que tuvo como base la esclavitud de las poblaciones indígenas en un marco de economía extractiva. Desde esta perspectiva es evidente que las nuevas colonias eran concebidas bajo un marco militar y religioso como una fuente inagotable de recursos naturales para

---

<sup>9</sup> Segovia Liga, Argelia (), *La estela 1 de Calakmul*, P. 68, consultado el 22 de agosto en: <http://132.248.101.214/html-docs/cult-maya/28/segovia.pdf>

<sup>10</sup> Carrasco, Ramón (2005), *El reino de Kaan y la antigua ciudad maya de Calakmul*, en Revista de Arqueología, Vol. XIII – Núm. 75, México, CONACULTA – Editorial Raíces, p. 41

<sup>11</sup> Florescano, Enrique (1996), *op. cit.*, p. 325

satisfacer las necesidades de las sociedades europeas, y los nacientes grupos privilegiados del nuevo mundo como encargados del control social para posibilitar la explotación económica en un “clima de paz”.

Bajo la visión anterior después de un período de cinco años al primer arribo a la ciudad de “Ah Kim Pech”, el 4 de octubre de 1540, Francisco de Montejo, el Mozo, hijo del Adelantado, fundó la Villa y el Puerto de San Francisco de Campeche, en un territorio como a un kilómetro de la población maya. Montejo repartió solares a los españoles que lo acompañaban y decidió la elección del lugar que ocuparía la plaza y los primeros edificios que se construiría en la ciudad futura, bajo la dirección de principios rectores propuestos por la cultura urbanística de su época.

De acuerdo a Peraza Guzmán, a partir del momento de su fundación, se expresa el principio de centralidad espacial<sup>12</sup> como estrategia de organización de la ciudad de San Francisco de Campeche como un elemento urbano constitutivo del conjunto de villas españolas que se fundaron en la Península de Yucatán, en las cuales se concentraban equipamientos de diversa naturaleza en un solo núcleo alrededor de una Plaza de Armas. Este esquema centralizador representa un modelo diferente al desarrollado por la tradición europea de ese período histórico, donde cada institución depositaria del poder, tenía su propio escenario espacial.

En este esquema urbanístico las implicaciones funcionales generadas por el principio de centralidad, generaron condicionantes de carácter fundacional coincidentes con las condiciones existentes en los asentamientos indígenas desde aspectos funcionales diferentes del espacio público. En el conjunto de condiciones compartidas, la centralidad poseía implicaciones de carácter simbólico desde la época prehispánica, en función a que en los asentamientos urbanos indígenas, se construían sus templos y adoratorios en los espacios más importantes y centrales, para realizar sus prácticas religiosas como un elemento rector de su vida cotidiana e imaginario social. Al hablar de una jerarquía espacial de las plazas, Peraza Guzmán señala que

“tuvo sus orígenes diferentes motivos, pero la misma necesidad. Para los mesoamericanos el centro se relacionó con el sentido mismo del ser y de su ubicación en el cosmos, lo que les llevó a considerar la ubicación en él de sus templos principales y, en el caso de los mayas, de la ceiba, árbol mítico que los representaba. Para el español representó el origen urbano y por ende, de la presencia divina y terrenal de los poderes que permitían vivir *en policía*”.<sup>13</sup>

Lo remarcable es el valor profundo que representó para ambas culturas la centralidad en el espacio público de sus urbes. Es muy posible que a pesar de que la ciudad de San Francisco de Campeche no se levantó exactamente sobre la

---

<sup>12</sup> Peraza Guzmán, Marco Tulio (2005), *Espacios de identidad. La centralidad urbana y el espacio colectivo en el desarrollo histórico de Yucatán*, UADY, Mérida, Yucatán, p. 208.

<sup>13</sup> Peraza Guzmán, Marco Tulio, (2001), *Ciudades y Equipamiento Colectivo de Yucatán en la época Virreinal*, Tesis para obtener al grado de Doctor en Arquitectura, México, UNAM, p. 9

ciudad prehispánica, al haber utilizado los materiales de los templos indígenas para construir la ciudad, se propició que el uso del espacio público generara un reforzamiento<sup>14</sup> en función del uso y simbolismo del espacio colectivo. Desde esta visión se coincide con Díaz, con la existencia de un modelo simbólico de centralidad del espacio público prehispánico,<sup>15</sup> vinculado a la ideología de los grupos indígenas locales, la cual se centralizaba en las funciones religiosas a realizar en un espacio público, que se caracterizaba por la monumentalidad de su escala y el uso de la escultura como elemento esencial.

### **El espacio urbano en el Siglo XVI y sus primeras trazas**

Aunque no se conocen planos y características de la traza fundacional de la ciudad de San Francisco de Campeche, se tiene un importante antecedente y evidencia en el plano conocido como Plano de Bazán, mandado a realizar por el gobernador Don Francisco de Bazán aproximadamente en el año de 1650. En este documento se observan 30 manzanas a lo largo de la costa con una dominancia del eje longitudinal sobre el transversal, la distribución del manzananamiento se expresa en 15 manzanas de largo por 2 de ancho, distribuidas simétricamente a partir de la Plaza de Armas; donde también se aprecian sus zonas limítrofes en el convento de San Francisco y la iglesia del Barrio de San Román.<sup>16</sup> Se observa también en el Plano de Bazán otros espacios importantes donde habitaban indígenas, como el Barrio de Santa Ana y Santa Lucía, y dos elementos de infraestructura militar como instalaciones defensivas, denominados La Fuerza de San Román y La Fuerza de Santo Cristo.

Existen otros documentos cartográficos del siglo XVII, como los planos reguladores de Esquivel, que datan del año 1663, donde uno es conocido como “Rectángulo de Esquivel”,<sup>17</sup> donde se encuentran plasmadas indicaciones a seguir con el fin de regular el crecimiento de la ciudad. En otro plano conocido como “Plano Regulador de Esquivel”, se propone un amurallamiento que nunca se llevó a cabo, con forma de rectángulo con baluartes en sus vértices y dos puertas o *traveces*, y también se propone una zonificación étnica, de acuerdo a un espacio interior para españoles y criollos, y otras para indios, mulatos y naborios, particularidad que ya expresaba una marcada división de clases y razas como fenómeno de segregación social.

### **Elementos escultóricos simbólicos e imaginarios del siglo XVI**

Las características arquitectónicas esenciales del equipamiento religioso del siglo XVI y XVII, fue definida por la titularidad de la orden franciscana como responsable de los primeros tiempos de la evangelización de los indios. Los inmuebles estaban caracterizados por una marcada austeridad en su imagen arquitectónica en todas

---

<sup>14</sup> Peraza Guzmán, Marco Tulio, (2001), *op. cit.*, p. 6

<sup>15</sup> Díaz Medina, Sergio (1999), *La reivindicación de la centralidad urbana en la ciudad de Mérida*, Cuadernos de Arquitectura de Yucatán No. 14, Mérida, Yucatán, pp. 153-163

<sup>16</sup> Espadas Medina, Arcel (1998-1999), «Campeche: 1663 Primer “Plano Regulador”», en *Cuadernos 11 – 12 Arquitectura de Yucatán*, Facultad de Arquitectura, Mérida, Yucatán, p. 209

<sup>17</sup> Espadas Medina, Arcel (1998-1999), *O. Ci.*, p. 212

las parroquias barriales, incluyendo en sus inicios el templo de Nuestra Señora de la Purísima Concepción, que luego en el siglo XVII se constituyera como catedral de la ciudad de San Francisco de Campeche con un estilo barroco y elementos neoclásicos que la distinguen y demarcan su jerarquía del conjunto de inmuebles religiosos.

A partir de la creación de la villa, se puede observar que en los primeros patrones espaciales de la trama urbana, la infraestructura religiosa jugó un papel preponderante, donde los templos principales asentados muy próximos o a la vera de la costa, como el de San Francisco, Guadalupe, la Purísima Concepción (luego Catedral) y San Román, constituyeron un primer eje articulador y simbólico fundacional de carácter religioso, que transita paralelo en la misma directriz de la actual calle 10. Sobre este elemento axial de la entonces villa de San Francisco de Campeche, Casanova, Ruz y Ordóñez señalan que fue el “eje principal sobre el cual trazar la retícula de la misma”,<sup>18</sup> situación que corrobora Palacios Castro cuando la observa como un patrón lineal como matriz formal, durante la consolidación de la villa.

En el entramado urbano del siglo XVI, Arcel Espadas señala un doble triángulo simbólico conformado por las líneas virtuales formadas desde las ubicaciones de los templos de San Francisco, San Román, El Jesús y San Juan de Dios, con el objeto de lograr favores de protección divina, que pueden haber sido contemplados desde el diseño original y ubicación de los mismos, o simplemente ser una coincidencia interpretativa. El hecho a denotar corresponde a la existencia de la presencia física de un eje religioso, manifiesto en el emplazamiento de los inmuebles para el culto católico, situados a la vera de la costa, los cuales invitaban a la reflexión de las promesas divinas de un paraíso terrenal futuro hecho presente en su contexto natural.

En el sistema urbano de la ciudades virreinales, incluyendo San Francisco de Campeche, una parte importante fue el equipamiento y el espacio colectivo que se fue consolidando en varias etapas, manifiesto en elementos urbanos “claramente identificables como nodos, articulaciones y ejes urbanos que asumieron un papel irremplazable en la ciudad, estructurándolas más allá incluso del período novohispano, toda vez que se constituyeron: “núcleos epicéntricos, elementos referenciales y redes urbanas...”,<sup>19</sup> lo cual, habla de un conjunto de elementos que eran significativos para la sociedad de ese tiempo, donde durante la colonia, la iglesia era depositaria de la más alta jerarquía simbólica en el sistema espacial y estructural de las ciudades,

En el conjunto de los inmuebles parroquiales a la fecha, no se conoce documento donde se encuentre señalado algún elemento como: cruces atriales, acueductos, fuentes o cualquier elemento que pudiera considerarse una escultura

---

<sup>18</sup> Casanova Rosado, Aida A., Ruz Gamboa, Pilar E. y Ordóñez Contreras, Mercedes (2001), «Convento e iglesia de San Francisco», en *Arquitectura de Yucatán Cuadernos 14*, Mérida, Yucatán, Facultad de Arquitectura- Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 79-87

<sup>19</sup> Peraza Guzmán, Marco Tulio, (2001), *op. cit.*, p. 13

situada en un espacio público, sin embargo, durante las primeras etapas fundacionales y de consolidación a partir de la conquista, pueden documentarse una serie de elementos que pueden catalogarse como evidencias primigenias de la escultura pública contemporánea, las cuales poseen fuertes connotaciones de alto impacto en la identidad de los habitantes. En este sentido, los elementos escultóricos transforman el imaginario social de las personas que utilizan el espacio interior y exterior de los inmuebles religiosos, a partir de hacer sentir su presencia en los diferentes espacios públicos donde se encontraban emplazadas y fueron reverenciadas.

Los elementos relevantes señalados, surgen a partir de necesidades y discursos ideológicos diferentes, los cuales son listados no de manera extensiva: un elemento arquitectónico representado por una *Columna Conmemorativa* adosada en un pórtico del templo de San Francisco; un elemento de escultura procesional representado por *El Cristo Negro del Templo de San Román*, utilizadas con fines evangelizadores; y la reconstrucción de *La Puerta de Mar* que es componente de la muralla de la ciudad construida con fines defensivos durante el siglo XVII. La diversa representatividad funcional y tendencia configurativa de los ejemplos mencionados, expresan dos discursos ideológicos diferenciados, uno religioso<sup>20</sup> de tipo propagandístico, y el otro un discurso militar y defensivo.

Los dos discursos ideológicos tienen un fuerte impacto social de carácter diferente; el discurso religioso es educativo, de cohesión y unificador, y el discurso militar-defensivo es fragmentador bajo el concepto de una sociedad de clases dividida en dos niveles de pobladores, la gente que vivía dentro del recinto amurallado que quedaba protegida bajo el cobijo de la muralla, y los que vivían en el exterior que no tenían derecho a ser defendidos. Desde esta perspectiva, era una actitud muy cruel para con los habitantes de la ciudad, ya que solo un sector favorecido de la sociedad tenía derecho a ser protegida de los ataques externos. López Rodríguez acota que para lograr una aproximación a la ideología de la Colonia tomando como base sus símbolos visuales, es un paso obligado el contextualizarla en el ideario del Imperio Español de esa época, es decir, bajo un esquema ideológico de conquista, y sugiere observar que:

“Desde el siglo XVI había normas y cánones para el control del discurso, tanto religioso como profano; oral como visual, musical como arquitectónico, todo era ideológico, finalmente, quedaba inmerso es ese conjunto de ideas acerca del mundo y de la sociedad que respondía a los intereses, aspiraciones ideales de los conquistadores en un contexto de alianzas con el Vaticano para la Defensa de la

---

<sup>20</sup> Fagiolo dell Arco, Maurizio (2006), Baroque, en Georges Duby and Jean-Luc Dadal (editores) *SCULPTURE. Form the Renaissance to the Present Day* t. 2, China, p. 708. Uno de los primeros pasos en la política del Papa en el año de 1622 fue organizar la Congregatio de Propaganda Fide con el fin de continuar las actividades misioneras bajo la comisión a la orden jesuita. La “Propaganda” significa la transmisión de la Fe católica para el escultor barroco europeo de esa época, y en consecuencia como punto de partida de los nuevos conceptos escultóricos que llegarían a los artistas y pueblos colonizados en América.

Religión Católica, que guiaba y aparentemente justificaba el comportamiento de los conquistadores”.<sup>21</sup>

Acotando desde Bordieu, estas eran las condiciones necesarias para que la Iglesia como institución se reprodujera exitosamente, soportada en un entramado de caminos ideológicos entretejidos que estaban claramente señalados, propaganda de la fe católica y la defensa de las fundaciones españolas, ambos actuantes como un sistema sinérgico de infraestructura evangelizadora y de fortificaciones que permitiera su apoyo defensivo en un tiempo breve entre las ciudades fundadas en caso del ataque de algún enemigo indígena o de otra procedencia. En esta dirección en el estudio de caso los elementos análogos a la escultura pública seleccionados son los siguientes:

#### **a. La columna fundacional del templo de San Francisco**

En el año de 1524 se manifestó la llegada de los primeros franciscanos a México, liderados por Martín de Valencia, sin embargo, en la Península de Yucatán, el primer grupo de frailes de la orden franciscana se asentó en el territorio que ocupa la ciudad de Champotón el 18 de marzo del año de 1535, dirigidos por Fray Jacobo de Testera con cuatro frailes más. La orden franciscana obtuvo el derecho de exclusividad de evangelizar a los indígenas de Yucatán, dentro de la geografía que comprendía la entonces villa de San Francisco de Campeche.

Años más tarde, en el año de 1545 llegaron a San Francisco de Campeche un grupo de franciscanos que provenían de Guatemala, y desde su llegada contaron con el apoyo de Montejo el Mozo con el fin de que fundaran monasterios y edificaran iglesias. Fue en este período histórico que inició la construcción de los primeros templos, como el de San Francisco, el cual se realizó al noreste de la villa, en una franja costera de la zona que actualmente ocupa el Barrio de San Francisco de la actual ciudad. Los principales factores que influyeron en las características de los templos fueron sus funciones religiosas, y de modo paralelo la necesidad de una posible funcionalidad militar defensiva.

La ideología característica de la orden franciscana fue determinante para definir la imagen sobria y austera de la arquitectura religiosa que fue realizada por ese grupo de evangelizadores católicos. Numerosos templos fueron rematados por merlones o almenas, elementos distintivos de la arquitectura de los templos del siglo XVI, los cuales remarcaban su carácter de iglesias-fortaleza. La iglesia y exconvento de San Francisco tuvieron un desempeño importante como arquitectura contextual de un elemento destacable que responde de manera análoga como un componente escultórico con características configurativas significativas, que conducen a catalogarlo como antecedente histórico de la escultura pública actual, sin embargo, es en su especificidad un objeto diferente en su funcionalidad y significado que responde a una función conmemorativa, con el fin de subrayar el hecho histórico como una evidencia narrativa.

---

<sup>21</sup> López Rodríguez, Juan Manuel (1997), La Ideología de la Colonia, en *Anuario de Espacios Urbanos 1997*, México, UAM-A, p. 191



Imagen 1: Columna Conmemorativa de la Primera Misa en tierra firme, empotrada en una esquina del pórtico de la Iglesia de San Francisco, ca. Siglo XVII. Foto: Carlos D. V., 2010. Se observar como detalle de la pieza, que su función no es portante, sino que semeja emerger del inmueble, como si emergiera del templo en dirección hacia el espacio atrial.

### **b. El Cristo Negro del Barrio de San Román**

Durante los primeros años de la fundación de la villa de San Francisco de Campeche, se manifestó la presencia de una plaga de langosta que tuvo graves consecuencias para la salud de población, con un impacto más intenso en Campeche que en Mérida, situación que se interpretó como un castigo del cielo. Esto tuvo como consecuencia la decisión de los pobladores y autoridades, el ampararse en un santo protector, donde resultó elegido San Román Mártir.<sup>22</sup> Es así, que en el año de 1565 se comenzó a edificar una pequeña iglesia en las inmediaciones del Barrio de San Román la cual es un ejemplo de la arquitectura

---

<sup>22</sup> Lanz, Manuel A. (1905), *El Cristo de San Román*, Campeche, Tipografía "El Fenix" de Pablo Llovera Marcín, 3ª de Comercio No. 35, p. 43

colonial de la ciudad. Esta sencilla iglesia barrial<sup>23</sup> es el inmueble que cobija un elemento escultórico conocido como “El Cristo Negro de San Román”, el cual es el ejemplo de escultura procesional más reverenciada del estado de Campeche, y uno de los más importantes de la Península de Yucatán

González Galera cita sobre la procedencia del Cristo Negro, que viene de «... Civitaveccia puerto del mar tirreno situado a 60 kilómetros de Roma.»,<sup>24</sup> el cual fue un puerto de comunicación de Roma con el mundo civilizado de esa época, y los pobladores eran conocidos por su fama de ser creadores de obras artísticas destacables, como esculturas y otro tipo de obras plásticas para embellecer los templos. Galera sugiere que es muy probable que los habitantes de ese poblado italiano, constituían algún tipo de gremio de artesanos que trabajaba para el Papa, luego entonces, existe la posibilidad de que la imagen del Cristo Negro haya sido ordenada desde Roma.<sup>25</sup>



Imagen 2: El Cristo Negro de San Román, ca. 1565. Foto: Carlos D. V. 2011. En septiembre, sale al espacio público transformando usos y costumbres, incluso el funcionamiento de vialidades en un territorio que resiente su influencia simbólica.

<sup>23</sup> López Cogolludo, Diego (1954), *Historia de Yucatán, Tomo 1*, 4ª. Ed., Campeche, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado, p. 388

<sup>24</sup> González Galera, (1997), Historia del Cristo de San Román. Procedencia del Patrono, en Gladys Escalante Guerrero (comp.) *Campeche. Historias, Remembranzas, Tradiciones y Leyendas*, Campeche, UAC-UFIA, p. 12

<sup>25</sup> González Galera, (1997), *op. cit.*, p. 13

Un aspecto interesante de la escultura es su color negro, que en esa época enmarcada en el siglo XVI era sinónimo de esclavitud, sin embargo la presencia de naboríos en la población de las inmediaciones del actual barrio, puede ser un argumento poderoso para dar respuesta a la decisión de elaborar la piel de la escultura en color negro. En esa línea explicativa del color de la imagen, es importante señalar la posibilidad de que haya sido elaborado en ébano como ejemplo de imaginería religiosa del siglo XVI proveniente de Guatemala, territorio que en ese tiempo pertenecía a la Diócesis de Yucatán, o posiblemente es que se haya realizado la elección con el fin de señalar la diferencia de las castas entre los habitantes de la joven villa.

Piña Chan asevera que en la zona del actual barrio de San Román estuvo habitada por habitantes del centro de la república, del Valle de México, que veneraban a Tezcatlipoca, el “dios negro de la guerra”,<sup>26</sup> y en este sentido, debería de ser un hecho obligado el que los indios adoraran una imagen pero no de color blanco, sino de color negro para que los grupos evangelizadores lograran su aceptación entre la población indígena. En cualquier sentido desde un ámbito icónico, esta escultura pública emerge en el presente y se proyecta al futuro, con un poderoso significado que pertenece al valioso imaginario de los habitantes de la ciudad de San Francisco de Campeche.

### **c. La puerta de mar del sistema fortificado de San Francisco de Campeche**

Los lugares conquistados y colonizados por España eran numerosos, provocando que otros países de la Europa de ese entonces, como Inglaterra y Francia,<sup>27</sup> envidiaran su estratégica situación y riqueza. La villa de San Francisco de Campeche representaba para España un floreciente puerto que le producía buenos dividendos, bajo este contexto, como consecuencia del pillaje y atrocidades cometidas por los piratas, las autoridades iniciaron la magna tarea de construir un sistema defensivo que consistió en construir una serie de baluartes, enlazados por una muralla perimetral con cuatro puertas para comunicar a los ciudadanos que habitaban intramuros con los habitantes de la villa que vivían fuera de ese perímetro.

El siglo XVII fue de manera determinante, un siglo dominado por la piratería, al entrar la villa en una etapa de auge económico, donde demográficamente el número de habitantes se incrementó y el número de casas de cal y canto, como un resultado del aumento de las actividades comerciales. Mucho tiempo después con la disminución de la actividad pirática y la llegada del siglo XIX, la muralla perdió su función defensiva esencial, quedando como un testigo urbano de una

---

<sup>26</sup> Piña Chan, Román (1997), *La ciudad donde nació*, México, Gobierno del Estado de Campeche-CONACULTA, p. 81

<sup>27</sup> Trueba Urbina, Alberto (1956), «La Muralla de Campeche», en Carlos Justo Sierra (comp.), *A cien años del nacimiento de Alberto Trueba Urbina (1903-2003)*, Campeche, Universidad Autónoma de Campeche, p. 71

época de angustias y zozobras sociales sin embargo, la pérdida de su función original no disminuyó su valor simbólico, al contrario, su poderosa volumetría ha impuesto una imagen que con el tiempo se convirtió en un elemento que representa la identidad del campechano.

En el sistema de fortificaciones se encuentra un elemento importante representado por la puerta que da a la costa hacia el muelle principal de la ciudad, la cual se conoce como la Puerta de Mar, siendo demolida a principios del siglo XX, y reconstruida a fines de los años cincuenta del mismo siglo. Cabe mencionar que este elemento no es una escultura pública en el significado exacto del concepto, sin embargo, su esencia y significado en el imaginario local motivan que sea utilizada en el siglo XX como tal, durante el sexenio de Alberto Trueba Urbina, ya que se apoyan en ella como símbolo de Campeche, la ciudad capital y todo el estado. En este sentido y desde esta perspectiva, la presente investigación la denota como un elemento análogo a la escultura pública.



Imagen 3: La Puerta de Mar reconstruida como elemento escultórico con el área de relleno al mar de fines de los años cincuenta, un tramo del muelle y arquitectura del siglo XVII y el edificio De la Peña construido a mediados del siglo XX. ca. 1960. Foto: Anónima. Pueden observarse las condiciones deplorables de la imagen urbana, por la excesiva presencia de pátina en las paredes de las fachadas de los inmuebles históricos, las cuales en ese tiempo del Centro Histórico de Campeche.

### **La traza urbana a fines del siglo XVIII y la ciudad contemporánea**

En el plano de Agustín Crame se pueden apreciar muchos elementos importantes del sistema defensivo que impactan la traza urbana del ciudad del siglo XX y XXI, los cuales representan la obra más importante que se construyó durante el siglo XVI y se concluyó durante el XVII, el Sistema Fortificado de la ciudad de San Francisco de Campeche. Todo este período representó un tiempo muy difícil para

los pobladores ante la incertidumbre de ser atacados por los piratas o algún otro tipo de intervención externa. Esta situación permeó de manera profunda en el imaginario de los habitantes de la entonces villa. El plano de Agustín Crame es un valioso documento digno de ser considerado como antecedente en función de representar la traza urbana de la ciudad en ese período, el plano versa en su parte inferior izquierda textualmente: “Estos Reductos y Baterías se proponen para alejar el desembarco, cubrir la Plaza y dificultar el ataque con los obstáculos que hallaría el Enemigo para conducir su artillería”

En este documento las principales vialidades aparecen trazadas con suma claridad, y observando de izquierda a derecha se aprecian los siguientes: la conocida Ría de San Francisco y un puente que la atraviesa a la misma altura que el actual puente del año 2010; el convento e iglesia del barrio de San Francisco; y traza original las principales calles hacia el recinto amurallado, como lo que sería las actuales calle 10, 12, 14 y 16; todo esta estructura vial definía manzanas nítidas y diferenciadas, (ver plano completo en anexo D).

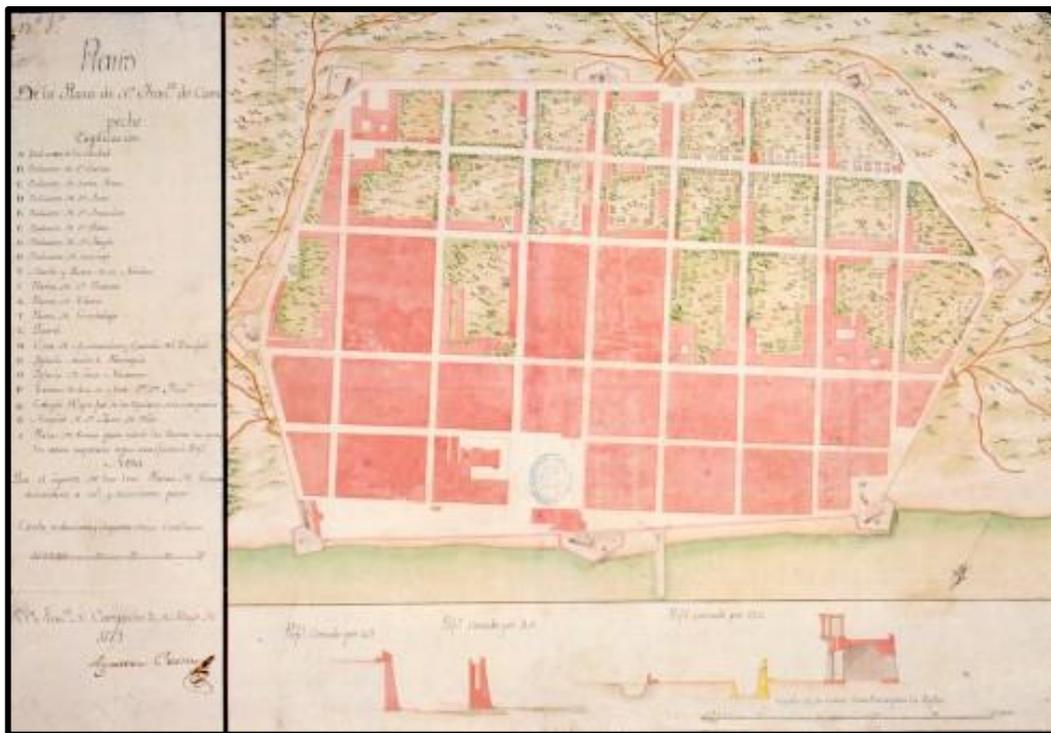


Imagen 4: Plano del Ing. Agustín Crame del año 1779. Foto: Archivo INAH.

Hacia noreste y el este se puede apreciar lo que serían actualmente las avenidas República y Central respectivamente. La avenida República se muestra claramente llegando a lo que actualmente es el parque del barrio de Santa Ana, y más allá en la prolongación de la vialidad hacia donde actualmente están los terrenos de la estación de ferrocarril. Más a la derecha la vereda que sería la calle Pedro Moreno y la avenida Adolfo López Mateos y un escampado donde se ubica

el actual Paseo de los Héroes. También se puede apreciar en este mismo sector un cuerpo de agua en las proximidades del baluarte de Santa Rosa.

En la cortina que articulan linealmente los baluartes de San Pedro, San Francisco y San Juan se puede observar tres aguadas, que posiblemente tenía como función el ser fuente de abastecimiento del vital líquido, y más al este y al sur en el plano, dos terrenos con una anotación con la palabra “Quinta”, lo cual sugiere el uso en ese entonces de terrenos utilizados ex profeso para cultivar frutos u otro tipo de vegetales para suministro local de la ciudadanía. Una de las importantes connotaciones viales del Plano de Crame es que la traza urbana aparece sumamente definida y en un proceso de consolidación avanzado, en este sentido, destacan con nitidez la existencia de las vialidades que representarían las futuras calles y avenidas de la traza contemporánea.

Desde esta perspectiva los baluartes tienen un relevante desempeño en la ciudad contemporánea, debido a que no son elementos descontextualizados, sino elementos que han perdido la función original con las que fueron concebidas, construidas y utilizadas, y emergen como fuertes volumetrías en el espacio público de la ciudad actual, con un sólido impacto visual que genera una imagen pública en los habitantes. En el siglo XX, Alberto Trueba Urbina señala que la muralla acentuó la desigualdad social de esa época, y que la obra solo funcionó para proteger intramuros a la clase privilegiada, y para separar a las clases sociales, demarcando nítidamente a los de “fuera” con los de “dentro” de la muralla, idea que queda plasmada en una imagen literaria que describe nítidamente en palabras textuales:

“Recuerdo que en mi infancia, cuando no podía distinguir por qué unos niños vivían en el centro y otros en los barrios; cuando no acertaba a comprender por qué unos estaban mejor vestidos que otros; cuando no podía apreciar la distinción económica entre poseedores y desposeídos, nuestros juegos infantiles revivían sin reparar en ello la distinción de clases que en el pasado motivó la muralla. Nos dividíamos en bandos, los del centro contra los de los barrios, en otros términos, los de adentro de la muralla y los de afuera de aquellos límites que entonces solo existían en nuestras mentes. Y jugábamos a la guerra, sin sospechar que se trataba de revivir aquellos distingos que engendran la lucha eterna que más tarde contemplaría de cerca en mis actividades cotidianas”<sup>28</sup>.

Trueba Urbina señalaba las luchas que tuvo que vivir intensamente como ideólogo e idealista de un futuro promisorio para Campeche en medio de la complicada vida política estatal y nacional del siglo XX; conflictos que tendrían una repercusión económica adversa, que hacían tambalear las mejores intenciones de realizar obra pública importante o cualquier otro tipo de inversión que pretendiera lograr el despegue económico estatal. Es la muralla un elemento físico que representa un símbolo para la ciudadanía, emergiendo como una condicionante espacial de primer orden que ha determinado la distribución del crecimiento urbano a partir de un borde que articula, zonifica y fragmenta el territorio e imaginario de la gente campechana. La muralla ejerce una acción rectora que

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 85

define junto con la Plaza de la Independencia, una poderosa centralidad de carácter espacial que distribuye las zonas de crecimiento que se han generado en los diferentes períodos históricos de la urbe.

### **Génesis de la escultura en el espacio público del siglo XIX**

Las directrices estéticas del urbanismo europeo de principios del siglo XIX que se fueron consolidando en algunas ciudades del continente americano como la Habana, tuvieron su impronta en el urbanismo de la ciudad de San Francisco de Campeche, con la cual mantenía un constante intercambio comercial y comunicación de otros órdenes. La ciudad tuvo una influencia vinculada con Buenos Aires y la Habana, donde los trabajos de Forestier trajeron como consecuencia un cambio radical en los patrones funcionales y formales que sustituyeron la cuadrícula urbana por vialidades diagonales que comunican los hitos monumentales, revalorizando los espacios verdes “valorizando las particularidades naturales y los accidentes paisajísticos del perfil urbano”.<sup>29</sup>

En el siglo XIX existieron escasos referentes escultóricos en el espacio público de la ciudad de San Francisco de Campeche, sin embargo, los ejemplos existentes son de suma importancia por su valor histórico y representativo, que manifiestan un interés naturalista en lo morfológico y lo temático; en ellas, es notoria una añoranza hacia un ambiente que se encontraba contextualizado en una región rica en recursos naturales, y que tenía en su espíritu social antecedentes de las culturas indígenas que habitaron el territorio antes de la llegada de los españoles a tierras americanas, sus piezas tienen las siguientes características que se acotan en los siguientes espacios público emblemáticos de la ciudad.

#### **La Alameda Francisco de Paula Toro y sus estatuas**

En el contexto urbano de la primera mitad del siglo XIX existió la necesidad de espacios públicos con fines de esparcimiento para los habitantes de la ciudad de San Francisco de Campeche, ante esta carencia, el entonces gobernante era, el coronel Francisco de Paula Toro, quien se avocó a construir en el sector oriente de la ciudad una alameda o paseo en las inmediaciones de la Puerta de Tierra en una zona que funcionaba como campo de tiro del baluarte de San Francisco, la cual era rica en árboles y ductos naturales, que alimentaban de agua el pozo defensivo del sector amurallado próximo.

Con el fin de obtener fondos para la construcción de la alameda se realizaron dos colectas públicas y una inversión municipal por un total<sup>30</sup> de \$1,235. 37, que tuvo como resultado la construcción de un modesto paseo que respondía a la escala urbana de principios de siglo. La construcción de la alameda queda conmemorada en dos lápidas empotradas en las pilastras del acceso principal de

<sup>29</sup> De Solá-Morales, Manuel (1974), *La Habana*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 56

<sup>30</sup> Trueba Urbina, Alberto (1956), *op. cit.*, p. 71

la alameda, donde se manifiesta la fecha de inauguración y como gestor principal a Francisco de Paula Toro, razón por la cual recibe su nombre en su honor.

El diseño de la alameda fue realizado por el Teniente de Ingenieros Don Juan de Estrada, responsable de su realización, teniendo como responsable de obra al maestro alarife José de la Luz Solís. Los trabajos iniciaron con fecha 15 de febrero de 1830, y concluyeron el 11 de septiembre del mismo año, inaugurándose el 24 de septiembre, 13 días después. En el acceso principal de la alameda se aprecian dos lápidas con inscripciones empotradas en unas columnas de base cuadrangular, que estén coronadas con un cuerpo piramidal cada una de ellas respectivamente, pirámide con la altura en proporción mayor que el largo de la base.

El nuevo espacio público fue diseñado a partir de la Puerta de Tierra al este de la ciudad, como una especie de continuación de la vialidad propuesta por la calle 59 que atraviesa transversalmente la zona intramuros. La Alameda representó una nueva propuesta espacial para la ciudad, que sería para todos y de todos, con una traza diagonal en un ángulo de cuarenta y cinco grados con respecto a la muralla, que rompe el planteamiento urbano colonial en damero. A partir de ese momento histórico y en ese lugar, emerge la primera escultura pública de la ciudad de San Francisco de Campeche, que se le puede categorizar como la *pieza origen* del conjunto de elementos escultóricos de toda la historia de la ciudad, emplazada en un nuevo espacio que cumplía con nuevas funciones urbanísticas, ya no concentradoras de inmuebles representativos del poder político y religioso, sino, de esparcimiento e higienización, y poseedora de una carga significativa de laicidad. En este sentido a nivel local, nació un nuevo imaginario con nuevos personajes que encarnaban en piedra y metal una pléyade de héroes, algunos míticos en lugares jerárquicos en el espacio urbano abierto.

#### **a. La India Mosquito**

El elemento escultórico que destacó durante la inauguración de la Alameda fue una pieza “de buena talla, tamaño natural que representaba una india coronada de plumas y armada con arco y carcax provisto de flechas”<sup>31</sup> realizada en madera y yeso policromados denominada *La India Mosquito*, la cual, fue sustituida por una farola años después de su inauguración con el objeto de aumentar el alumbrado público del sector. La pieza al ser desmontada estuvo un tiempo en poder del señor Perfecto Solís en el poblado de Celestún, en el estado de Yucatán, sin embargo, no existen evidencias de cuándo y en qué condiciones fue trasladada a ese sitio, tampoco se sabe quien fue responsable de su traslado y retorno a tierras campechanas.

Ortiz Lanz señala varias ideas urbanísticas que se plantearon siguiendo como modelo de ciudad a la Habana como “Una alameda extramuros, un teatro, la remodelación de la cárcel, la Casa de Gobierno y hasta la ejecución de una india

---

<sup>31</sup> Abreu de la Torre, M.P. (1964), *Reminiscencias Históricas Campechanas (Primer Tomo)*, Campeche, México, Ediciones Universidad de Campeche, p. 117

(la India Mosquito) como símbolo de la ciudad.”<sup>32</sup> La escultura no se encuentra emplazada en un espacio público de acuerdo a las intenciones originales para las que fue concebida, ya que en la actualidad se encuentra localizada en el Archivo del Gobierno del Estado de Campeche como una pieza carente de importancia, sin respetar sus virtudes plásticas específicas, poseedora de fuertes implicaciones locales y nacionales, en función de su valor simbólico, y a partir del nacimiento de la República Mexicana como estado nación.



Imagen 5: La India Mosquito, primera escultura pública en la ciudad de San Francisco de Campeche, ca. 1830, emplazada en la Alameda Francisco de Paula Toro, Foto: Carlos D. V., 2010.

---

<sup>32</sup> Ortiz Lanz, José E. (1996), *op. cit.*, p.145

## b. Las estatuas de los perros en Puente de las Mercedes

Don Francisco de Paula Toro construyó un pequeño puente en honor de su esposa que se llamaba Doña Mercedes López de Santa Ana, como un elemento anexo a la Alameda, siendo construido como elemento de infraestructura para dar paso a las aguas que corrían en tiempo de lluvias desde una zona topográficamente más elevada, sin embargo, la razón principal del puente al margen de su uso corresponde a conmemorar a dos canes que eran propiedad de la hermana del entonces presidente de la república el general Antonio López de Santa Ana, conocido desde ese entonces también en el imaginario de los habitantes como el *Puente de los Perros*.

El puente tiene a la mitad en su parte más elevada una lápida con una inscripción que versa: “AÑO DE MDCCCXXX. Se construyó este puente con el título de la Merced de Santa Ana, bajo la dirección del Alarife Don José de la Luz Solís”. Con el fin de perpetuar la memoria de esta obra pública, el gobernador José Segundo Carbajal mandó a insertar otra lápida enfrente de la anterior en el otro barandal del puente con la siguiente inscripción: “Se hizo por disposición del señor coronel C. Francisco de Paula Toro, habiendo contribuido en unión de todo el partido, esta benemérita guarnición gratuitamente a su construcción y a la de la Alameda. A pueblos tan virtuosos y militares tan recomendables, José de Segundo Carbajal reconocido, dedica este monumento”.



Imagen 6: Puente de los Perros, construido por Don Francisco de Paula Toro, en la primera mitad del siglo XIX, ca. 1830, a la derecha se observa aun una abundante vegetación y algunos puestos ambulantes. Foto: Carlos D. V., 2010.

## Proyecto de paseo en la Plaza de la Independencia

A principios del siglo XIX la plaza principal era conocida como Plaza de la Constitución, sin embargo, el Ayuntamiento de Campeche con fecha del 18 de diciembre de 1826, acuerda que: "...sustituirla por otra que dijese: «Plaza de la Independencia-1821» encargando el trabajo de inscripción al señor Juan Grau".<sup>33</sup> Al respecto de este espacio urbano señala Abreu de la Torre, que años más tarde el 17 de enero de 1850, el Regidor Don José María Hernández propuso ante el Cabildo el proyecto de construcción de un paseo en la plaza principal, presentando el plano respectivo, costo de la obra y argumentando que existía la posible contribución de gente acaudalada para construir el proyecto. Ante lo anterior el Ayuntamiento discutió la iniciativa acordando enviarla al Gobierno, y designó una comisión compuesta por los concejales Don José María Hernández, Don Francisco Carbajal y presidida por el Alcalde 3º. Don Juan Francisco de Cicero.

Es importante destacar que en ese tiempo, la plaza se encontraba sin ninguna intervención especial y solo contaba con la presencia de unos laureles de la India, en el sector poniente, y otros casi enfrente de la entrada del Palacio de Gobierno. Una descripción de proyecto la expresa Abreu en el siguiente párrafo textual:

"El presupuesto se concretaba a gastos de cal, sahcab y piedras de mampostar; cordones de cantería para las orillas de las cuatro calles y círculo del centro y un pedestal decorativo; almenas en sus ocho lados de las mismas calles y pedestal para diez y seis faroles de alumbrado; pilastras para adorno de las entradas principales y batientes de cantería para los lados interiores del cuadro, con un total de \$3,000.00".<sup>34</sup>

Es importante subrayar el concepto "pedestal decorativo", en el cual se denota una intención clara de plasmar la existencia de un elemento que rigiera el espacio público, pero que aún no tomaba presencia escultórica, y que su función era ser solo punto focal compositivo del diseño del espacio público, rebasando la visión de ser solo un complemento decorativo del proyecto. Esta acción señala un lugar que en ese tiempo exponía las posibilidades de recurrir a nuevos elementos para embellecer el espacio urbano de las ciudades, y ese lugar lo reclamaría para sí la escultura pública, con la presencia de una pléyade mitológica de héroes nacionales.

De acuerdo a este momento histórico coyuntural señala Leal Sosa que, años después en el año de 1858 el primer proyecto de construcción<sup>35</sup> del jardín de la plaza es presentado al primer gobernador del estado Pablo García, quien recibió un croquis de manos de Pedro Baranda, donde de acuerdo a una anécdota popular, él mismo, solicitó al encargado de la construcción, el señor Joaquín Solís Espinosa, cordel y polvo de cal para trazar la plaza, lo cual denota por parte del

---

<sup>33</sup> Álvarez Suárez, Francisco (1991), *Anales históricos de Campeche 1989-1991*, Campeche. Ayuntamiento de Campeche, 2ª. Ed., p.215

<sup>34</sup> Abreu de la Torre, M.P. (1964), Op. Cit. p. 157

<sup>35</sup> Sosa Leal, Jaqueline (1997), *La Plaza principal como eje rector de la vida de Campeche*. Campeche, p. 45

primer gobernador del estado una preocupación como ciudadano por las condiciones del espacio público local, o posiblemente una acción propagandística sin relevancia.

### Las transformaciones viales urbanas de fines de siglo XIX

A fines del siglo XIX y el advenimiento del siglo XX la modernización de la ciudad se manifestó en esencia con la destrucción de tramos de muralla bajo diferentes razonamientos y argumentaciones de los responsables de realizar la obra pública, y de intervenir el espacio urbano en específico sobre un elemento que tenía ya un significado para la ciudadanía y que desaparecía inexorablemente ante el embate de la modernidad.

La secuencia de transformación del perímetro amurallado se encuentra hilvanada de acuerdo a información<sup>36</sup> derivada de un trabajo de Marcial Gutiérrez y descripciones de Bernés et. al., la cual esquematiza el desarrollo del proceso bajo tres aspectos, el año que se realizó la intervención, la descripción del trabajo realizado y las diferentes causas por las que se llevaron a cabo las transformaciones en el sistema de fortificaciones de la ciudad de San Francisco de Campeche, siendo referenciadas en el siguiente cuadro:

Tabla 1: Construida con información de Marcial Gutiérrez y Bernés que permite generar una imagen de las condiciones en que quedó la muralla después de las intervenciones urbanas por el auge del tranvía como transporte moderno

AÑO	INTERVENCIÓN	CAUSA
1892	Se demolió la Puerta de San Román.	Construcción del tranvía y su paso desde San Lázaro hasta el Puente de San Francisco
1893	Se abrió un boquete en la muralla enfrente al actual Palacio de Gobierno	Darle vista al mar al cuartel militar.
1893	Se demolió el tramo de muralla entre los baluartes de San Carlos y el de La Soledad	Dar vista al mar
1894	Se desmanteló el tramo que comprendía la Puerta de Guadalupe.	Se denominó como Paso de Porfirio Díaz. Es evidente su causa política.
1894	Boquetes en tramos perpendiculares a las calles de Iturbide (Calle 53), Independencia (Calle 55) y Zaragoza (Calle 63).	Prolongar las vialidades para optimizar el tránsito vehicular
Antes de 1900	Se partió en dos el baluarte de San Francisco.	Para dar paso al tranvía que partía de la Plaza Principal sobre la calle 57 hacia la Alameda y la Calle Real de Santa Ana, conocida luego como Av. Benito Juárez y actualmente Av. República.
1905	Destrucción del cuartel anexo al baluarte de Santiago, y al de San José.	No documentado.
Entre 1910 y 1915	Se demolieron los lienzos de muralla entre el baluarte de Santa Rosa y el de San Juan, y de San José al de San Pedro.	Mejorar el tránsito vehicular,

<sup>36</sup> Marcial Gutiérrez, Silvia Teresa (2002), *Los Tranvías: un medio de transporte y su importancia social, económica, cultural, política y en la traza urbana de la ciudad de Campeche (1883-1938)*, Campeche, México, Universidad Autónoma de Campeche, pp. 23-131

En pleno auge del porfiriato, la ciudad amurallada aparecía como un entorno en decadencia con una economía distante del centro de la república y con ingresos federales muy bajos, comparativamente hablando con otros estados del país. El entorno político estaba representado por dos bandos políticos que estaban en pugna por el poder del estado. El contexto económico estaba marcado por una economía extractiva y no productiva, condición que prevalecería durante la primera mitad del siglo XX, donde en la geografía estatal se caracterizaba por la explotación de recursos en la Isla de Ciudad del Carmen, la cual mantuvo su dinamismo económico que la caracterizó en el siglo XIX ; Champotón despuntó en la actividad maderera y en la región de los Chenes se vislumbró la posibilidad de incentivar la producción de chicle para recuperar la otrora riqueza previa a la guerra de castas.

Las compañías estadounidenses eran poseedoras de grandes latifundios que se dedicaban a la extracción indiscriminada de maderas preciosas y chicle, ante la demanda de su mercado nacional e internacional. Estas actividades extractivas tuvieron como consecuencia una destrucción del medio natural del estado de Campeche, que aunado a una falta de intención de que en el estado se desarrollara el sector secundario, manteniendo un nulo perfil en cuanto a inversión industrial en la región. Este panorama tuvo como consecuencia que la ciudad de San Francisco de Campeche no se caracterizaba en ese tiempo por poseer un crecimiento económico sostenido y más aún, que su desarrollo social incluyera un medio urbano que respondiera a las necesidades de una población que se sostenía con una producción de autoconsumo por el medio natural en el que estaba inserto, una baja densidad poblacional, y políticas públicas a nivel nacional que no se caracterizaron por impulsar una transformación de fondo para el estado de Campeche.

## **La escultura en la primera mitad del siglo XX**

En la primera mitad del siglo XX, en la ciudad de San Francisco de Campeche se puede observar que existen tres espacios públicos donde se realizaron intervenciones escultóricas con diferentes fines y alcances funcionales y estéticos, la Alameda en primer término con una jerarquía escalar menor, y dos de mayor escala que incluyen el Paseo de los Héroes y el Malecón. El frente de mar como infraestructura ha sido un espacio dinámico que ha sufrido transformaciones diversas que van desde su localización a proyectos diversos, al realizarse una serie de intervenciones que transformaron de manera radical la zona costera de la ciudad, en este sentido, no puede hablarse de un solo malecón, sino de varios malecones de San Francisco de Campeche.

### **Estatua de Don Benito Juárez en la Alameda**

En la Alameda, después del desmontaje de la India Mosquito, se instaló una farola y después de muchos años se realizó y situó la estatua de un personaje, representado por Benito Juárez. En cuanto a la instalación de la estatua de en el Año de 1906 se han encontrado los siguientes referentes históricos que contextualizan su presencia en la Alameda Francisco de Paula Toro. Durante el

año de 1905 un 18 de octubre el Lic. Santiago Martínez Alomía redacta en los siguientes términos

“Campeche, octubre 12 de 1905.- Señor Presidente del Ayuntamiento de Campeche.- Muy señor mío:- Tengo el gusto de remitir a Ud. un ejemplar de proyecto de monumentos a la memoria del ilustre repúblico don Benito Juárez. Conocido como es el patriotismo de Ud. y el de la H. Corporación que preside, es de esperar que, si no hay inconveniente serio, se procurará adquirir uno de esos monumentos para erigirlo en esta población, rindiendo así un homenaje de gratitud y de justicia a la memoria del gran patricio.- Sabe Ud. con cuanto placer soy de Ud. atento y seguro servidor.- S. Martínez Alomía”.<sup>37</sup>

De acuerdo a Álvarez Suárez los diseños fueron enviados en un documento anterior con los precios respectivos y se tomó en siguiente acuerdo: “Tómese uno de los modelos de estatua, cuyas dimensiones son de dos metros diez centímetros, valorizado en \$1,000.



Imagen 7: Estatua de Benito Juárez, ca. 1906, sitio que antes ocuparon la India Mosquito en 1830 y años después una farola en aras de la modernidad. Foto: Carlos D. V., 2010.

<sup>37</sup> Álvarez Suárez, Francisco (1998), *Anales Históricos de Campeche 1812-1910*, Campeche, H. Ayuntamiento de Campeche, p. 116

Haciendo cumplir las instrucciones dictadas en el texto documentado en el párrafo anterior, se expidió la siguiente nota oficial:

“No. 578.-Campeche octubre 19 de 1905.- Al C. Jefe Político del Partido de la Capital.- El H Ayuntamiento acordó, en sesión celebrada anoche, erigir el día 21 de marzo del mismo año entrante, un monumento a la memoria del ilustre repúblico don Benito Juárez, en la alameda del barrio de Santa Ana de esta ciudad, como un homenaje de gratitud y de justicia a la memoria del gran patricio.- Para facilitar la ejecución del proyecto, se ha pensado abrir una colecta y con este motivo, el H. Cuerpo acordó solicitar por el digno conducto de Ud. la aprobación superior del mencionado acuerdo y la autorización para hacer el anticipo a la casa constructora de \$350, reservándose ocurrir oportunamente por la aprobación de los gastos consiguientes después de ver el resultado de la colecta.- El valor de la estatua, que será de cobre repujado, cuerpo entero con altura de 2 metros 10 centímetros es de \$1,000 de cuya cantidad debe hacerse el anticipo expresado.- Lo que me honro en comunicar a Ud., suplicándole se sirva transcribirlo al superior Gobierno del Estado para su conocimiento y resolución.”

### **El General Manuel Rivera y sus intervenciones en el espacio público**

Durante los eventos históricos que iniciaron con un pronunciamiento en la Ciudadela y llevado a cabo por los generales Manuel Mondragón, Bernardo Reyes y Félix Díaz, tuvieron como consecuencia trágica la muerte del Presidente Francisco I. Madero y el Vicepresidente de la República José María Pino Suárez, usurpando así el poder el general Victoriano Huerta. Ante este hecho histórico, como un evento importante, tuvo fuerte impacto en la ciudad de Campeche, donde los grupos políticos tomaron posturas divergentes, una de ellas propuso postular para Presidente de la República al general Félix Díaz y otra a Venustiano Carranza.

Mientras en el estado de Campeche se alineaban a las posturas impuestas desde el centro del país, los estados del norte se constituyeron como un frente unido y levantaron en armas comandados por Venustiano Carranza, haciendo suyo el nombre de Ejército Constitucionalista, quienes no estuvieron de acuerdo con el movimiento de la Ciudadela desconociendo al general Victoriano Huerta como Presidente de la República.

Las divergencias políticas eran enormes e incontables y trajeron graves consecuencias para el país, ante estas condiciones en la política local se manifiesta un giro radical, cuando con fecha 10 de junio de 1913 el entonces gobernador del estado Manuel Castilla Brito se levantó en armas contra el gobierno central de general Huerta, tomando partido por el movimiento constitucionalista encabezado por Venustiano Carranza, ante esta postura, existieron divergencias políticas locales, que no tuvieron frutos.

En este clima de inestabilidad política un día 27 de junio de 1914 arriba a la ciudad el general Manuel Rivera, quien fue nombrado Jefe de las Armas y responsable de la pacificación del estado de Campeche, alineándose en ese

momento Manuel Castilla Brito como importante líder local del pueblo campechano, sin embargo su movimiento realizado días antes, solo estuvo integrado por personal del ejército, y nunca se obligó a la población civil a participar activamente. En consecuencia sin el componente de la población el movimiento no prosperó, y la misión que vino a cumplir el General Manuel Rivera fue cumplida.

Como un elemento de control a nivel regional y tiempo después al realizarse el 8 de febrero de 1914 las elecciones de Gobernador Constitucional del Estado, resultó electo el General Manuel Rivera, bajo acuerdo firmado en el Palacio del Congreso del Estado el día 13 de febrero de 1914, y tomando el poder el día 15 de febrero del mismo año.



Imagen 8: Kiosco del parque principal de Campeche y su mobiliario urbano, con las torres de la catedral como fondo del paisaje, ca. 1930. Foto: Archivo Mtro. Santiago Cahuich Borges

La Plaza Principal continuó siendo motivos de transformaciones durante el gobierno del General Manuel Rivera, quien decidió la construcción de un kiosco en el centro de la plaza. Esta inclusión representó una respuesta a una moda en la República Mexicana, elemento que se inauguró el 15 de febrero de 1914. El kiosco era de mampostería con un techado de lámina con grades aleros que cubría el pavimento original de mármol en la zona central. Incluía bancos para sentarse y degustar los antojitos regionales que se expendían en los bajos de la construcción. Al pie de la construcción podía leerse una inscripción que versaba: “Proyectó y dirigió el general Manuel Rivera, Gobernador del Estado de Campeche”.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Álvarez Suárez, Francisco (1913), “Anales Históricas de Campeche”. T.III. p. 48

### a. Reloj Público en el Paseo del General Rivera

Una obra representativa muy importante realizada por el General Manuel Rivera fue lo que pudiera catalogarse como primer malecón de la ciudad, que en su tiempo se denominó “Paseo del General Rivera”, el cual consistió en una vialidad a orillas del mar con un desarrollo lineal entre el entonces existente muelle fiscal y el baluarte de San Carlos. El mismo incluyó un reloj público como un elemento conmemorativo de la gesta heroica independentista, condición que lo define como un monumento conmemorativo, y en consecuencia cabe denotarlo como una escultura pública.

El paseo tuvo varios componentes, donde destaca un importante reloj moderno sobre una pequeña torre de concreto armado, con cuatro frentes para colocar igual número de carátulas. El reloj fue comprado a la casa Diener Hermanos de la ciudad de México, por el licenciado Manuel Rojas Morano, quien fue comisionado para realizar la compra. Los trabajos de instalación iniciaron el día 3 de noviembre de 1915 y concluyeron el 31 de diciembre del mismo año, iniciando su funcionamiento a las doce horas del 31 de diciembre, dando así inicio al nuevo año de 1916.



Imagen 9: El Paseo del General Rivera y el reloj de cuatro carátulas como elemento conmemorativo, que le aporta el carácter de escultura pública, organizando el diseño general del espacio público. Se puede observar que su emplazamiento es el de mayor jerarquía en todo el paseo. Este se puede catalogar como el primer tramo de malecón en San Francisco de Campeche, ca. 1916. Foto: Archivo INAH

Desde el ámbito del cambio de concepción de la palabra tiempo, en las nuevas décadas devenía un proceso de modernización, donde es importante señalar que el primer reloj público de Campeche se solicitó a Guatemala, colocándose en la

torre derecha de la Catedral, por el sacerdote Manuel José Nájera, en el año de 1758, siendo el único reloj activo hasta el año de 1862 durante 104 años. En fechas posteriores con fecha 20 de abril de 1860, Joaquín Zuloaga Gutiérrez encargó un reloj que se instaló dos años después en la parte superior del Palacio Municipal, siendo inaugurado en 10 de abril de 1962.

Román Piña Chan aporta una visión ciudadana sumamente valiosa que permite construir otro tipo de aproximación a la referida por Suárez, impregnada de vivencias y añoranza:

Otro lugar que frecuentábamos era el “Paseo del General Rivera” que estaba muy cerca del mar, del Baluarte de San Carlos y frente al Cuartel federal; el cual tenía espacios o arriates para plantas de ornato, entre calles para transitarlo, una asta-bandera y una especie de torre de varios cuerpos, uno de ellos con columnillas y otros con carátulas de algún reloj. El paseo terminaba en el paradero de carretas de los alijadores y fue construido por el gobernador Manuel Rivera, mismo que ordenó las obras del Paseo de los Héroes. Al paseo le llamamos el “parque de los repollos”, porque en algunos arriates alguien había sembrado esa legumbre.<sup>39</sup>

Con sus fortalezas y debilidades de diseño, puede afirmarse que este paseo inicia el primer proyecto de espacio público junto al mar, donde ya el espacio costero no sería más una visión bucólica marina, se encontraba entonces, en la senda del modernismo hacia los futuros malecones, incluyendo el del Campeche transformado del naciente siglo XXI.

### **Escultura pública en el Paseo de los Héroes**

Concluida la etapa destructiva de las murallas entre 1892 y 1915 por las transformaciones viales que demandaban el agilizar el transporte de la población y satisfacer los intereses de los dueños de las compañías de tranvías, los terrenos que rodeaban a la inexistente muralla se convirtieron en un territorio que parecían tierra de nadie, sin significado alguno con la desaparición del elemento simbólico demolido, solo se mantenían en pie en estado lamentable los ocho baluartes que articulaban el circuito o anillo defensivo.

En la proximidad del anillo virtual delimitado en el imaginario ciudadano por la muralla derribada, se podían apreciar los terrenos próximos que funcionaron como campos de tiro, entre otros, uno de ellos el de mayor extensión, es un brazo territorial que articula la zona de las inexistentes murallas y Puerta de San Román en camino a la Iglesia de San Román. En este terreno se proyectó construir una vialidad denominada en ese tiempo “Avenida de los Héroes”, con el fin de erigir otra significativa estatua de Miguel Hidalgo y Costilla, conocido como el padre de la Independencia Nacional.

El paseo tenía programado inaugurarse en el año de 1910, como fecha del centenario de la Independencia Nacional. Los trabajos se fueron iniciados por

---

<sup>39</sup> Piña Chan, Román (1997), La ciudad donde nació, México, Gobierno del Estado de Campeche-CONACULTA, pp. 79-80

Domingo Rico B. en el mes de febrero del año de 1910, con un presupuesto e inversión pública del gobierno municipal, y con el objeto de legalizar la obra pública en términos legales, el H. Ayuntamiento integrado e incentivado por los regidores Manuel A. Manzanilla, Pablo E. Sotelo y Manuel Lavallo Barret, se tramitó ante el Gobierno del Estado para proponer el proyecto declarándose la respuesta gubernamental en los siguientes términos:

“Dígase al Ayuntamiento que la Jefatura Política de esta ciudad, con conocimiento del Gobierno, tomó ya a su cargo la formación del arbolado de la campaña o descampado de San Román, habiendo comenzado sus trabajos desde hace varias semanas; y que tan pronto terminen, el paseo será puesto a disposición de ese Cuerpo, para que quede bajo su cuidado por medio de su comisión de paseos y jardines, que si el Cuerpo desea que su Comisión de paseos y jardines coadyuve a los trabajos que está haciendo la Jefatura, su colaboración será aceptada con positivo placer, así como cualquiera otra ayuda que quiera prestar a dichos trabajos.

Dentro de las características constructivas importantes de la obra destacan las siguientes: la plantación de árboles con rejas de protección para salvarlos de la voracidad de los animales, asientos para formar una glorieta y en el centro de la glorieta un pedestal y peñasco como basamento de la escultura de Don Miguel Hidalgo y Costilla, con una altura de dos metros. Teniendo como característica que fue elaborada por un extranjero en la ciudad de Campeche”.<sup>40</sup>



Imagen 10: Monumento a Miguel Hidalgo y Costilla en el año de 1910., Archivo INAH. Se observa un pedestal con una realización muy primitiva que denota la ausencia del trabajo de un especialista en escultura o arquitecto que concretara su realización.

<sup>40</sup> <sup>40</sup> Álvarez Suárez, Francisco (1913), “Anales Históricos de Campeche”. T.III. p. 483

El monumento fue inaugurado el 16 de septiembre de 1910 en una ceremonia, cuando todavía no terminaban los trabajos de nivelación y pavimentación, presidido por el Gobernador del Estado, José García Gual, acompañado de todas las autoridades estatales y federales, y el desfile estuvo encabezado por la entonces conocida como la Banda de música de la Gendarmería compuesta por 77 alumnos del Instituto Campechano, precedida por su banda de tambores y cornetas. Piña Chan ya en su madurez como investigador en un libro autobiográfico describe el Paseo de los Héroes en una visión de infancia<sup>41</sup> en los siguientes términos:

“El Paseo de los Héroes era el lugar predilecto de nuestra infancia. Comenzaba en la vieja Puerta de San Román y era una larga calzada central que terminaba frente de la herrería de don Narciso Acuña. Era más ancha al comienzo y angosta al final, y tenía varios espacios para plantas de ornato, pasillos en varios sentidos para el tránsito, un gran kiosco, dos fuentes rodeadas con asientos dobles opuestos (confidentes), y un obelisco en memoria de los héroes de la patria.

La calzada estaba flanqueada por dos calles limitadas por banquetas, y en la más alta se levantaban altos pinos, en tanto que en la otra, baja, habían árboles de tamarindo, zapote negro (tauch) y almendros. En la quietud de ese lugar, los pinos agitados por el viento repetían su sempiterna salmodia; a veces los estudiosos y los enamorados pasaban tiempo en los confidentes; algunos domingos por la tarde la banda de música tocaba en el kiosco, donde se podía ver al viejo Peral con sus deliciosos helados que llevaba en dos sorbeteras sobre una carretilla.



Imagen 11: Estatua dedicada a la madre, donde al fondo se puede apreciar la presencia del quiosco. ca. 1932. Foto: Archivo Mtro. Santiago Cahuich Borges. El pedestal denota un trabajo influenciado por el art déco, es una pieza de bajo perfil plástico que posiblemente fue realizada en serie en su tiempo.

<sup>41</sup> Piña Chan, Román (1997), *op. cit.*, p. 79

Nosotros íbamos a divertirnos con los juegos en boga: salta las soga, villorín, esconde la sota; a burlar a uno o dos policías para treparnos a los árboles frutales; y en mi caso al anochecer, iba al kiosco a comprar esponjados panuchos para la merienda, que hacía la señora Ramayo.”

Dentro de las esculturas públicas que destacaron por su presencia, aparte de la dedicada a Miguel Hidalgo, la cual fue demolida, cabe destacar que la estatua a la madre solo fue desmontada y guardada por un tiempo, sin embargo, después de este hecho en los años sesenta, fue reutilizada de nuevo en los años setenta, durante el gobierno de Carlos Sansores Pérez, situándola en el cruce del Circuito Baluartes y la calle 10. Así mismo fue levantado un obelisco dedicado a los Héroes, siempre a una escala que sugiere una escala menor a los modelos originales de la ciudad antigua. Un elemento más, es un busto dedicado a Miguel Hidalgo como una figura repetitiva utilizada en el espacio público de innumerables ciudades de todo el país durante la primera mitad del siglo XX.



Imagen 12: Teatro al aire libre ubicado en el Paseo de los Héroes, ca. 1949. Foto: Archivo del Mtro. Santiago Cahuich Borges. El escenario público manifiesta ser una versión miniaturizada de un hemiciclo realizado por Manuel Amábilis en el Parque de las Américas de la colonia García Ginerés en la ciudad de Mérida Yuc.

Las visiones del espacio público observada por los habitantes dista mucho de las apreciaciones de los especialistas, en este sentido exponemos las ideas y juicios de acuerdo a la ciudadana Delia Alcántara de Silva, vecina del barrio de San Román, quien define algunas especificidades del Paseo de los Héroes de la siguiente manera:

“...Es un espacio de tres cuerdas sembrado de árboles, por los dos lados embanquetados, donde había pinos, laureles, zapote negro (conocido como “Tauch”

en Campeche), tamarindos y almendros, que los niños al salir iban a cosechar, unos se subían a los árboles y otros a pedradas. A medio paseo había un quiosco tosco de madera y lámina de cartón, donde vendían unos helados de fruta, los más deliciosos que he comido. Más adelante había una fuente alta con cuatro pescados de cabeza, de cuyas bocas salían chorros de agua. (Esta fuente hace poco estaba en la plazuela del reloj de San Francisco). Había unas bancas de concreto, de asientos encontrados llamadas “secretas”.

Al final había una gasolinera donde ahora está la Concha Acústica. Del lado derecho había un espacio de calle, o sea una “cuchilla”, donde estaba el Parque de “La Madre”. En medio estaba una bella escultura de una mujer amantando a su bebé (es la misma que está frente a la fuente del “Progreso”) tenía juegos infantiles y, cruzando la calle donde estuvo la Puerta de San Román para entrar al centro, estaba el campo deportivo “20 de Noviembre”. Este deportivo estaba donde ahora está la escuela “Adolfo López Mateos” y pegaba al castillo de Santa Rosa. Tomando la calle 8 había un alambique de Don Álvaro Arceo que fabricaba el “Habanero Arceo” y las famosas cremas de frutas y las msitelas. También hacían en conserva las frutas de la región, nance, guanabana, mandarina, coco y marañón, ya sea curtidas en licor o almíbar.



Imagen 13: Cuartel General, inmueble que actualmente alberga las oficinas del gobierno municipal. Este edificio estaba frente al “Parque de los Repollos”, ca. 1893. Foto: Archivo General de la Nación.

Más adelante había un muellecito de madera que al final, entre el agua, tenía una empacadora de mariscos, toda de madera pintada de azul.- Cruzando la calle estaba un pedazo de muro del malecón porque hasta ahí llegaba el mar, en forma de curva,

donde estaba la caseta del velador, que se unía con el castillo de San Carlos; seguido estaba el parque de “Los Repollos” que era un cuadrángulo rodeado de medias bardas de granito color verde tierno y entre banca y banca tenía unas bases sobre las bardas, donde descansaban unas jardineras en forma de repollos, también de granito verde. Este parque estaba en alto, no al nivel de la calle, pues el mar llegaba hasta la parte de atrás.- Enfrente del parque se encontraba el Cuartel General...”.



Imagen 14: Un obelisco que ya existía desde 1912 en el Paseo de los Héroe, que funcionaba como eje principal del espacio público. El obelisco fue un modelo de escultura pública a seguir a otras escalas, ya que se realizó posteriormente otro, dedicado a Justo Sierra a fines de los años treinta en el primer malecón, realizado durante el gobierno de Benjamín Romero Esquivel, ca. 1916. Foto: Archivo Mtro. Santiago Cahuich Borges.

## **Plataforma urbana y política de la nueva escultura pública del siglo XX**

Durante los años treinta en la geografía estatal la Isla de Ciudad del Carmen mantuvo su dinamismo económico que la caracterizó en el siglo XIX, y Champotón despuntó en la actividad maderera, junto con la región de los Chenes donde se vislumbró la posibilidad de que con incentivar la producción de chicle se recuperaría la otrora riqueza previa a la guerra de castas. En esos mismos años las compañías estadounidenses eran poseedoras de grandes latifundios que se dedicaban a la extracción indiscriminada de maderas preciosas y chicle ante la demanda de su mercado nacional e internacional, estas actividades tuvieron como consecuencia una destrucción del medio natural del estado de Campeche de manera irrecuperable, donde fue patente una nula intención por parte de sus gobernantes de hacer que destacará en función del sector secundario,

manteniendo un atraso notable en cuanto a inversión industrial en todas las regiones de su geografía.

Las políticas públicas nacionales trajeron como consecuencia esquemas de desarrollo inexistentes y la falta de planeación en la administración pública que tuvo como consecuencia que la ciudad de San Francisco de Campeche y las cabeceras más importantes del estado, no respondían a las necesidades de infraestructura de una población con bajo crecimiento, y que se sostenía básicamente con una producción de autoconsumo apoyándose en el medio natural local.

En ese período uno de los primeros espacios públicos que se realizaron en la ciudad fue el malecón que construyó el gobernador Benjamín Romero Esquivel, quién retoma la figura de Justo Sierra Méndez como personaje a conmemorar e impregnar con la fuerza de su imagen, el nuevo espacio urbano. El malecón tuvo una longitud de trecientos metros de largo por 20 metros de ancho y al final junto al baluarte de San Carlos se erigió un obelisco de unos tres y medio metros de altura aproximadamente, el cual responde a una miniaturización de los elementos paradigmáticos de este tipo de piezas. Dentro de las funciones sanitarias que se pretendían lograr con el relleno del malecón estuvieron la eliminación de malos olores por los conductos de aguas negras que depositaban contaminantes directamente al mar, sin embargo nunca fue posible teniendo como resultado la severa contaminación actual de la Bahía de Campeche.

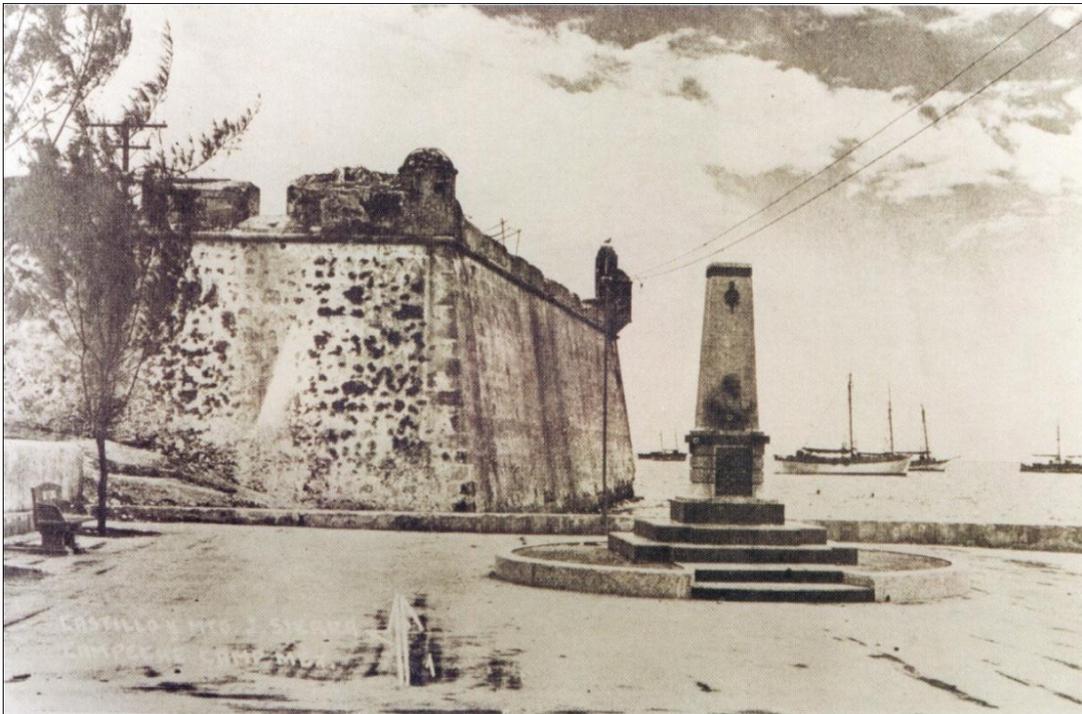


Imagen 15: Obelisco dedicado a Justo Sierra Méndez en el malecón de San Francisco de Campeche construido por el gobernador Benjamín Romero Esquivel en los años treinta. ca. 1939. Foto: Archivo del Cronista de la Ciudad. El obelisco tenía un arriate circular de casi cuatro metros de diámetro. El malecón tenía unas farolas dobles y en el centro una hilera de 8 casuarinas.

## **El discurso ideológico modernizador de Héctor Pérez Martínez.**

Antes de concluir la primera mitad del siglo XX, en el año de 1939 sube al poder estatal el gobernador Héctor Pérez Martínez (1939-1943), quien se desenvuelve en un momento coyuntural en la historia del estado, en un período complejo donde el presidente de la república era el general Lázaro Cárdenas. Se sobrevenía en esos tiempos la sucesión presidencial y se consolidaba el Partido Acción Nacional como una respuesta de los grupos conservadores en la escena política mexicana, de manera paralela el inicio de la Segunda Guerra Mundial decanta en un período de aislamiento en el arte y en todos los ámbitos culturales del país, esto trajo como consecuencia que los artistas mexicanos no viajaran al Europa, y la circulación de información sobre corrientes innovadoras en el arte fueran de limitado acceso.

En ese período de inseguridad mundial sube al poder presidencial el general moderado Manuel Ávila Camacho (1940-1946), y el modelo de desarrollo del país toma nuevos rumbos, ya que los proyectos de apoyo al campo cambian por políticas públicas que daban soporte a la industrialización urbana con el objeto de disminuir las importaciones de productos manufacturados y desarrollar un mercado de producción y consumo interno. El proyecto de modernización nacional con la directriz de la industrialización urbana generó un notable incremento en desequilibrios en la relación entre campo-ciudad. Las demandas del nuevo modelo de desarrollo para el crecimiento de la industria nacional, generó la necesidad de obras hidráulicas e infraestructura de comunicaciones, sin embargo, se generaron fuertes asimetrías en las diferentes regiones de México con estados con un fuerte impulso industrial y otros con una baja inversión por parte del gobierno federal.

En esta directriz, las políticas públicas generaron una polarización notoria en el medio rural, unas zonas o territorios empresariales bien irrigados, con una producción rentable orientada a la industria y a la exportación, y otras zonas con vastos territorios sustentados con producción de temporal, sin inversión por parte del gobierno federal, enfocadas a la producción de subsistencia. Los recursos e inversiones se dirigieron a regiones muy específicas bajo un modelo centralista como el valle de México y lugares puntuales como Guadalajara y Monterrey. En este sentido, bajo este modelo económico la consecuencia fue un desarrollo desigual entre las diferentes regiones de la nación, con inequidades económicas que se evidenciaron en la región sur sureste del país, generando zonas marginadas con un modelo agrícola primitivo en estados como Chiapas, Campeche y Yucatán.

El Estado de Campeche, poseía una economía endeble e insuficiente para impulsar un proceso de transformación que impactara positivamente a nivel rural y urbano. La entidad dependía de una actividad monoprodutiva, con una industria inexistente, pesca de consumo doméstico y una agricultura sumergida en el atraso. En relación al mercado externo de la madera la situación era desventajosa para la economía de la entidad por la dependencia impuesta en los volúmenes de compra y precios determinados injustamente con la consecuente depredación de las selvas campechanas.

La obra pública realizada en el sexenio de Pérez Martínez fue diversa en la geografía estatal, y en la actual ciudad de San Francisco de Campeche se construyeron: un mercado especial para la pescadería, se inició la construcción de una vialidad perimetral a manera de anillo de circunvalación paralela o al perímetro amurallado de la ciudad, dando importancia con esto a al sistema de fortificaciones en los puntos nodales de la muralla. Introdujo luz eléctrica a las principales cabeceras municipales del estado y obras materiales diversas, y siendo el 15 de septiembre de 1943, Héctor Pérez Martínez concluye su período gubernamental con la intención de insertar al estado de Campeche en el discurso de la modernidad como fenómeno y exigencia mundial.

En la obra pública destaca el *Circuito Baluartes*, que se construyó a partir del malecón *Justo Sierra*, vialidad que tuvo como uno de sus fines agilizar el tránsito de los automotores que incrementaban su presencia en la ciudad, permitiendo integrar una secuencia de elementos importantes como los baluartes del hexágono fortificado, bajo la visión de posibilitar que fueran visitados por turistas, ya que el turismo se valoró como la vocación que poseía la ciudad como actividad económica. Nació un eje conector que articuló el Circuito Baluartes con el barrio de San Román, en lo que puede catalogarse como el segundo malecón *Justo Sierra* con un fuerte y adverso impacto ambiental, ya que a la altura de la calle Victoria, la cual desembocaba a la vialidad, existía un cocal maravilloso que era visitado por habitantes locales e inclusive turistas en ese tiempo.



Imagen 16. El Cocal, esquina que sufrió transformaciones significativas al construir el segundo malecón *Justo Sierra* durante la gestión de Héctor Pérez Martínez. ca. 1912, Foto: archivo del Cronista de la Ciudad. Espacio natural conocido precisamente como El Cocal, en la esquina de esa convergencia, causa por la que fuera nominada popularmente de la misma manera, y las vías del tranvía que comunicaba el barrio con el centro de la ciudad, y enfrente había un balneario de la ciudad visitado incluso por turistas extranjeros.

## El Monumento al Cuarto Centenario

En este tiempo un espacio público relevante que se construyó fue el parque de San Martín, conocido en ese entonces como parque del Cuarto Centenario, el cual fue inaugurado el 4 de octubre de 1940. El parque tiene en su espacio central una escultura pública con características propias realizada en mármol gris, la cual se conserva en buen estado hasta el presente tiempo. La pieza posee un aspecto sobrio y solemne, y se desarrolla volumétricamente como un elemento de tres cuerpos con una geometría de dominio octogonal. La pieza tiene el objeto de celebrar el cuarto aniversario de la fundación de la ciudad de San Francisco de Campeche, y este hecho remite directamente a la llegada de los españoles en la época de la conquista como una celebración a esa gesta histórica, sin ninguna vinculación a lo indígena.

La escultura pública denota en su realización la posible participación de un realizador con oficio y práctica vinculada posiblemente a la escultura funeraria. Se pueden apreciar elementos compositivos retomados de componentes piramidales utilizados en la Alameda, y vinculados configurativamente a los merlones de la arquitectura de los templos-fortaleza realizados por los monjes franciscanos durante las primeras construcciones locales. Los elementos mencionados, las volutas en la coronación del cuerpo superior, y las columnas en el segundo cuerpo de carácter neoclásico, reflejan en su concepción una visión ecléctica que hace de la pieza un elemento que entremezcla elementos disímolos desde su significado pretendido.



Imagen 17: Monumento al IV Centenario de la Fundación de Campeche, 1940, Parque de San Martín..  
Foto: Carlos D.V., 2010.

## **Limitantes y discurso político de Eduardo Lavallo Urbina**

En la vida político-administrativa de la historia del estado de Campeche fue Eduardo Lavallo Urbina (1943-1949), quien ocupó el primer período de seis años como gobernador en el poder, ubicándose a la segunda mitad del período de la presidencia del general Ávila Camacho (1940-1946), y la primera del licenciado Miguel Alemán (1946-1949). Este período político nacional y local es complicado al estarse desarrollando en otras geografías la Segunda Guerra Mundial, trayendo como consecuencia una economía inestable y débil en todo el orbe, que marcó las condiciones económicas nacionales con inflación, devaluación del peso mexicano y la consecuente pérdida del poder adquisitivo de la población mexicana.

Es el momento histórico nacional en que los militares disminuyen su presencia en la escena política de los puestos de elección popular para ceder el paso a nuevas generaciones de políticos con una formación universitaria. En este período continúa el desarrollo de un modelo que transformaba un México antes predominantemente rural en un país que veía crecer sus urbes, y específicamente la ciudad de México, Guadalajara y Monterrey como polos de desarrollo. Miguel Alemán se distinguió por sus políticas proteccionistas a la industria mexicana para controlar las importaciones y con ello fortalecer el mercado interno.

En el contexto nacional el régimen presidencial se consolidó y se dio el nacimiento del Partido Revolucionario Institucional como partido de Estado, y como emisor de las políticas que transformaría el territorio nacional y la imagen urbana de todas las ciudades mexicanas, hasta la década de los años ochenta, cuando surge el primer gobierno estatal de extracción panista, como punto de quiebre ideológico político en el discurso de la vida nacional.

En este marco nacional, en el estado de Campeche, el gobernador Eduardo Lavallo Urbina continuó con la visión de que uno de los puntos medulares para un desarrollo estatal era la diversificación productiva, como una herencia del gobernador Héctor Pérez Martínez, quien sostuvo que el proyecto de modernización agrícola e industrialización urbana solo podía realizarse con políticas públicas que se caracterizaran por tener continuidad en varias administraciones. Su proyecto de diversificación agrícola fue más modesto que el de Pérez Martínez, muy probablemente por las condicionantes económicas nacionales con bajo impacto a nivel local en la entidad campechana.

A la mitad de su sexenio dio un viraje en cuanto a las acciones implantadas por el gobernador anterior con el fin de detonar su planta manufacturera, con dos acciones clave: el crédito y la infraestructura. Con estas decisiones se dan una serie de cambios y transformaciones importantes en el medio urbano con la organización en junio de 1946 de la Compañía Telefónica de Campeche S.A. y el 25 de enero de 1948 la inauguración del alumbrado eléctrico moderno de la ciudad de Campeche, el cual representó un gran logro para mejorar la calidad de vida de los habitantes de la ciudad de Campeche, ya que aparte de cubrir una necesidad

del incipiente sector industrial, funcionó como un elemento importante en el alumbrado público para iluminar, calles, plazas, paseos y jardines públicos Sin embargo, la infraestructura eléctrica no significó el detonante de la actividad industrial como supuesto previo a su implementación, ya que las fábricas continuaron siendo básicamente industrias familiares para satisfacer las demandas del mercado local en el estado. En esencia la electricidad representó una de las bases de la urbanización de la capital, pero no la transformación de la planta industrial.

En este complejo y difícil escenario la obra pública se canalizó a mejorar las condiciones sanitarias para una población estatal que demandaba servicios de infraestructura básicos como, agua potable y electricidad. Se realizaron los proyectos de la red de agua potable, que fue insuficiente, y el drenaje sanitario de la ciudad, el cual correría a lo largo de un colector principal a lo largo del malecón, con un inicio a la altura de la iglesia de San Román y concluyendo en las cercanías a la iglesia de San Francisco, el cual contemplaba un complejo de tratamiento previo antes de mandar las aguas negras a la bahía con un ducto dentro del mar que depositaría los detritus en una zona que pudiera ser lejana a la población, estos aspectos sanitarios nunca se realizaron como fueron planeados, provocando serios efectos que han trascendido hasta la actualidad, demeritando la calidad ambiental de la franja costera de la ciudad.

Como una obra de avanzada de la ciudad capital en aspectos de salubridad emerge el proyecto de realizar el Hospital General de Campeche, poniéndose la primera piedra el 7 de agosto de 1945. La obra contaría con un financiamiento de recursos federales y estatales, con una capacidad de 210 camas en un terreno ubicado entre las calles 49, Ciriaco Vázquez y callejón de San Román. El proyecto constaba con los últimos adelantos en medicina y avances tecnológicos que no se concretarían en la realidad ante el contexto económico de pobreza que vivía la entidad ante un clima de devaluación de la moneda y crisis mundiales derivadas de la postguerra.

El espacio público se vio mejorado con una nueva vialidad modernizadora, el *Malecón de Barlovento*, con una extensión de 1200 metros, que iniciaba en el entonces edificio de Salubridad y Asistencia y concluía frente al exconvento de San Francisco. La vialidad contaba con un ancho vehicular de 20 metros desarrollados en dos calles de más de seis metros de ancho, un camellón central con 35 arbotantes coloniales de dos farolas cada uno y banquetas a ambos lados de la vialidad, tanto con la colindancia de las viviendas como del lado junto al mar. La obra inició en el año de 1944, y el banderazo de inauguración se dio el último día de la gestión de Lavalle Urbina el día 15 de septiembre de 1949.

La escultura pública inmersa, en un escenario urbano sin dinamismo y con una prácticamente inexistente expresión escultórica en el espacio público de la ciudad de Campeche, tiene un momento de luz y brillo, cuando ve nacer una escultura importante con motivo de la celebración del centenario del natalicio del campechano conocido como *Maestro de América*. Esta escultura se manifiesta en un conjunto monumental que se emplaza en un sector tradicional de la ciudad en

un espacio entonces limítrofe del entorno urbano y representa un hito en la historia de la escultura como elemento importante en el tejido urbano de la ciudad denominada actualmente San Francisco de Campeche.

Es una pieza realizada por el insigne representante de la Escuela Mexicana de Escultura, Ignacio Asúnsolo, bajo el auspicio del entonces presidente de México, Miguel Alemán Valdez. El elemento escultórico está hecho de bronce con una altura de cuatro metros y una tonelada de peso. El conjunto monumental fue realizado por el ingeniero campechano Lorenzo Alfaro Manzanilla. La obra escultórica nace emplazada en una urbanización con claras intenciones de modernización con fines de transformar un entorno y significar con su presencia una temporalidad específica en un lenguaje formal que transparenta la visión y discurso ideológico y estético que se objetiva en el espacio público.



Imagen 18: Monumento a Justo Sierra Méndez de Ignacio Asúnsolo, realizada en 1948, ubicada en el malecón en la confluencia del mismo con la calle Montecristo, donde inicia el barrio del mismo nombre. Foto: Carlos D.V., 2009. Puede apreciarse el hieratismo de la estatua, característica en sus creaciones y muy criticada siempre al escultor. La pieza está enmarcada por un elemento que semeja la abstracción de un libro, el cual anuncia la llegada de un nuevo período en la escultura pública local.

El elemento protagónico es una estatua, que nuevamente retoma el tema de un personaje histórico relevante, y en este caso el elegido por el gobernador es nuevamente Justo Sierra Méndez, como un personaje simbólicamente paradigmático que ya había sido conmemorado en ocasiones numerosas con fines urbanos, situación que denota un desgaste en la búsqueda de ciudadanos locales a homenajear y que inicia la necesidad de contemplar nuevas zonas urbanas a simbolizar, y a poner en valor una zona de acceso a la ciudad próximo al cementerio municipal, en un naciente barrio denominado Montecristo

La estatua mira hacia el noroeste con una expresión hierática y una rigidez configurativa corporal que no manifiesta movimiento alguno, más que en su mano izquierda, con la palma casi hacia arriba y el pié derecho sugiriendo dar un paso al frente, este hieratismo siempre fue una debilidad formal que le fue criticada a Ignacio Asúnsolo. Es relevante señalar la utilización de la idea o slogan de *Maestro de América* para redimensionar a una escala continental la importancia de los valores del personaje en vida, a celebrar con una pieza que tiene una fuerte importancia por ser la última realizada antes del período acotado por el presente estudio, en otros términos es el parteaguas que ve nacer y anuncia el arribo de una nueva etapa en la escultura moderna local.

### **Estancamiento del periodo de Manuel López Hernández**

La modernización de la infraestructura de la nación reflejaba serias asimetrías, en el período final del sexenio del licenciado Miguel Alemán, con la patente disminución del poder adquisitivo de la clase popular y un notorio incremento en la corrupción de los funcionarios del sector público, bajo este panorama de desprestigio y una economía endeble sube al poder el presidente Adolfo Ruiz Cortines. Las ciudades de los estados mexicanos privilegiados generaron espacios públicos con tendencias nuevas y elementos escultóricos que pugnaban por ser elementos de embellecimiento y ornato, y más aún, con la intención de representar elementos cargados de significado y de identidad local y nacional

En este contexto nacional y de transición presidencial, se da el ascenso al poder del gobierno del estado de Campeche de Manuel López Hernández (1949-1955), bajo programas muy severos de austeridad que tuvieron un fuerte impacto en el desarrollo del estado y su obra pública. El panorama local no era nada positivo económicamente, el desplome de la producción chiclera en un aspecto, y el crecimiento de la población estatal rebasando los pronósticos que se habían calculado en una población total de 122,098 habitantes en el año de 1950, provocaban un incremento de necesidades de la capital, cabeceras municipales y las pequeñas poblaciones.

Los objetivos del gobierno de López Hernández no se centraron en la actividad extractiva, sino que se dirigieron también en promover la actividad productiva que le adicionara un valor agregado a la actividad primaria. En este contexto nace la Fábrica de Chapas y Triplay y otra empresa de nombre Maderas Campechanas, bajo el viejo y conocido esquema de exención de impuestos para los inversionistas

con el fin de crear fuentes de empleo para los habitantes del estado. En función a la agricultura los proyectos fueron realizados sin una política pública definida, careciendo de una planificación sólida como la del gobierno de Héctor Pérez Martínez.

La exigua obra pública durante la gestión de López Hernández continuó con los trabajos de las siguientes obras que quedaron pendientes: Introducción del sistema de agua potable en la ciudad y el interior del estado, Hospital General de la ciudad de Campeche, con la complicación de la dificultad estatal de sostener los gastos de operación del mismo y de quedar bajo responsabilidad federal. Una demanda adicional importante surge al aumentar la población del estado, ya que con esta condicionante se incrementa la necesidad de construir infraestructura educativa en un amplio territorio de la geografía estatal. El único evento relevante dentro de las acciones urbanísticas locales, estuvieron determinadas a nivel central, cuando bajo la gestión de Miguel Alemán Valdez se toma la decisión de elaborar el primer plan de ordenamiento urbanístico, que estuvo a cargo de Domingo García Ramos en el año de 1952 (ver anexo F), el cual sugiere ser un elemento que coadyuvó a inspirar la visión de futuro de Alberto Trueba Urbina.

### **El “Campeche Nuevo” de Alberto Trueba Urbina.**

En el mes de septiembre del año de 1955 llega a la gubernatura del Estado de Campeche el Doctor en Derecho Alberto Trueba Urbina, con un perfil profesional amplio y vasta experiencia en el sector sindical en la CTM. El peso político de la central cetemista con Fidel Velázquez al frente, como su máximo líder en esos tiempos, hicieron ceder el fiel de la balanza para concretar la llegada de Trueba Urbina al puesto de gobernador del estado de Campeche. El excelente desempeño de Trueba Urbina políticamente a nivel central, le permitió construir su plataforma para posibilitar llegar al máximo puesto de la administración pública de Campeche, y dentro de esas relaciones contó ampliamente también con el presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines, en este sentido, su llegada al poder estuvo fuertemente soportada desde el poder nacional y la competencia local no significó fuerte impedimento.

La personalidad de Trueba Urbina como gobernante estuvo llena de virtudes como: su formación universitaria de amplia trayectoria académica, experiencia sindical, relaciones políticas a nivel central y una amplia visión del progreso por su conocimiento de los principales procesos de modernización nacionales. Aunado a lo anterior se debe subrayar su amplia capacidad de gestión para hacerse de un presupuesto más generoso con el fin de darle soporte a los bajos ingresos estatales, ya que el gobernador pudo superar los raquíticos ingresos de 8 millones anuales que, en promedio, obtuvo la tesorería estatal en el trascurso del sexenio, y emprender grandes obras públicas que generaron mucha polémica en su tiempo.

Con Trueba Urbina el estado de Campeche vivió una situación paradójica en el ámbito económico, ya que destacó el dinamismo de la gestión presupuestal nivel central y perdió en función al conocimiento de la problemática económica local.

Esta condición puede observarse claramente en el desconocimiento de Trueba Urbina sobre los problemas específicos del estado, como sus recursos naturales y las actividades adecuadas para un óptimo desarrollo, sin embargo fue un hombre idealista que pretendió darle lo mejor a su estado.

### **El Campeche Nuevo y su discurso ideológico**

La obra pública emblemática del sexenio fue el proyecto denominado *El Campeche Nuevo*, el cual responde la idea generatriz de crear una nueva ciudad en una plataforma de terrenos ganados al mar. Esta idea germinal se soporta desde una óptica nacional que era producto del amplio conocimiento que Trueba Urbina tenía sobre el desarrollo urbano de las principales ciudades de México.

*El Campeche Nuevo* fue la punta de lanza y soporte ideológico del programa de Gobierno del período del año 1955 al 1961, bajo el criterio de que con la sola construcción de la obra, se manifestaría una transformación sinérgica en la economía del estado. *El Campeche Nuevo* fue la prioridad gubernamental antes que otra actividad económica, bajo el discurso de modernidad y progreso, donde las directrices urbanas eran lograr una ciudad contrastante manteniendo sus raíces coloniales en un extremo, y retadoramente nueva en función de sus criterios urbanísticos y arquitectónicos mirando hacia el futuro.

En la primera etapa de la obra por un período de más de dos años se arrojaron piedras frente a los sectores costeros del Barrio de San Román y del Barrio de Guadalupe, ya que en el año de 1957 un día 30 de diciembre el presidente de la república, Lic. Adolfo Ruiz Cortines emitió un decreto presidencial que otorgaba al estado de Campeche los terrenos ganados al mar. La plataforma tenía una extensión de 231, 000 m<sup>2</sup> que tendrían la siguiente zonificación en cuanto a su uso: 18,000 m<sup>2</sup> para edificios públicos, parque y jardines; 54,000 m<sup>2</sup> sería calles; 51,840 m<sup>2</sup> funcionarían como avenidas, y 109,2000 m<sup>2</sup> con uso habitacional.

Durante en el discurso de Trueba Urbina con fecha 7 de agosto de 1957, en el cual se celebraba el centenario de la constitución de Campeche como estado, destaca un apartado dedicado al Campeche Nuevo, donde se refleja el discurso ideológico de su obra pública. Este texto acota textualmente lo siguiente:

“Entre las múltiples obras públicas que ha realizado mi gobierno, destaca vigorosamente el Campeche Nuevo, zona urbana que se gana al mar, comprendida del Barrio de San Román al de Guadalupe y a la orilla de la playa, frente a nuestro viejo y legendario solar, con una superficie de 250,000 m<sup>2</sup>, donde se edificará una nueva ciudad a la altura y con la dignidad de las mejores. La obra representa un patriótico esfuerzo por el que se ensancha la tierra mexicana. Frente a la ligereza de los desconocedores, la pequeñez de los críticos, la bajeza y la mezquindad de los menos, se levanta el espíritu de nuestro pueblo en defensa de una de sus magnas realizaciones, de incalculables beneficios para un nuevo sistema de vida, un mejor desenvolvimiento económico y un halagüeño desarrollo urbano.

En mi primer informe me referí, con cierta amplitud, al programa de gobierno que implica el Campeche Nuevo en todos los órdenes, pero principalmente en lo moral y

lo material. Como apenas iniciábamos la obra, nada podíamos decir que no fuera lo que la gente contemplaba a diario: el persistente empeño de ganar tierras al mar.

Hoy aquel esfuerzo es más visible y notorio. La obra revela su majestuosidad y grandeza. La avenida de doble circulación que forma el semicírculo protector de la nueva zona urbana y que lleva el nombre del patriota que dirige los destinos de nuestro país acertadamente y con honestidad, expresa la realidad del Campeche Nuevo, junto con la luz más moderna que hasta ahora se conoce y que ilumina las nuevas avenidas, para solaz de propios y extraños. Ahora ante lo indiscutible e inobjetable, pueden nuestros impugnadores continuar sus infecundas actividades, las que, como siempre, ni el pueblo ni yo tomamos en cuenta.

[...]. Y aunque sabemos de antemano que para los cretinos y malvados no hay razones ni leyes, quiero subrayar algunos de los objetivos fundamentales de la obra para que se aprecie en justicia su significado; tales son:

1. Infundir en los ciudadanos un sentimiento de grandeza y de superación que les permita acometer cualquier labor superior a sus propios esfuerzos.
2. Sanear una gran zona la costa, contigua a la ciudad, que en la bajamar se convertía en foco de insalubridad y descrédito entre los visitantes, es por su repugnante aspecto y hedor.
3. Impulso económico por la inversión de importantes sumas del pueblo que vuelven al pueblo en dinero y servicios. El constante flujo y reflujo de actividades de toda índole, aumenta la producción económica, estimula a los comerciantes y beneficia a campesinos y obreros.
4. Fomento del turismo. A nuestra ciudad la única amurallada de la República, la aureola del prestigio eterno de su hidalguía combativa. [...]”<sup>42</sup>

La magna obra a la que se abocó este gobernante tuvo dentro de esta gran plataforma de proyecto la realización del malecón Adolfo Ruiz Cortines, vialidad que era columna vertebral del proyecto y la edificación de una nueva ciudad como detonante económico del estado de Campeche. Representó un parteaguas hacia la modernidad, y en esta dirección contó con asesores externos, ya que no existía capital humano local capacitado para enfrentar el reto de conceptualizar formal y filosóficamente el inicio de esa obra, y mucho menos la realización física de la misma.

Dentro de los asesores que dieron soporte teórico y experiencia profesional en el proyecto estuvo el urbanista Dr. Paul Leister Wiener, quien impartió una importante conferencia denominada “Nueva Arquitectura y Urbanismo, y la obra del Gobernador Trueba”, este evento se realizó un viernes 3 de febrero en la Sala Rectoral del Instituto Campechano. La experiencia de Lester era vasta en Latinoamérica en lugares como: Lima, Perú y La Habana en Cuba, entre otros, y dentro de marco las tendencias urbanísticas representativas que defendía se encontraban la corriente planificadora inserta dentro del funcionalismo arquitectónico y urbano.

---

<sup>42</sup> Trueba Urbina, Alberto (1957), *Centenario del Estado de Campeche*, Biblioteca Campechana, Gobierno del Estado, pp. 365-370

Paul Lester Wiener colaboró con Le Corbusier, y en un período trabajó en un plan maestro para la ciudad de Bogotá, Colombia, este plan se basa en los principios de la planificación para la población y la organización para el crecimiento de la ciudad y en forma eficiente, así como la reorganización de las funciones existentes para proporcionar vida planificada y espacio recreativo para los residentes con miras a prevenir los efectos indeseables de crecimiento al azar, tales como la vivienda de tugurios y la distribución desigual de la tierra, etc., estos objetivos zonificantes guardan paralelismos con los propósitos buscados por el Campeche Nuevo.

Entre las obras, destaca la reconstrucción de la Puerta de Mar, demolida a inicios del siglo XX pretendiendo que fuera un hito local representativo, la cual contenía inmanentemente profundos significados de las ideas que contenía el proyecto total que proponía hacer acceder a Campeche a la modernidad. En esta dirección, se habla ya en su discurso de respetar y proteger las construcciones coloniales y típicas, esto anunciaba ya la promesa de aprovechar al máximo la riqueza patrimonial del pasado de la ciudad de San Francisco de Campeche, y señalaba un nuevo horizonte para un pueblo que necesitaba esperanzas para crecer en todos los ámbitos de su vida.



Imagen 19: Reconstrucción total a manera de réplica de la Puerta de Mar como escultura Pública conmemorando el pasado colonial como valioso recurso para fortalecer la identidad local, ca. 1959. Foto: archivo Mtro. Santiago Cahuich Borges.

El discurso ideológico-estético de la obra pública en el Campeche Nuevo pretendía plantear un nuevo nacimiento de la ciudad, y representaba una especie de refundación que inyectaría energía en el modo de vivir de los campechanos, en

la manera de enfrentar el reto de su futuro como posibilidad de materializar el sueño de progreso anhelado por muchos, sin embargo, era evidente la existencia de una fuerte inercia en la sociedad que detenía los esquemas de cambio en los modos de vivir su cotidianidad atándose a una urbe que necesitaba transformarse a sí misma como un intento político que fue loable, valorándolo en su momento histórico.

## CONCLUSIONES

El presente trabajo concluye en esta etapa, la relevante existencia local de una pieza origen denominada “La India Mosquito”, que dio inicio al fenómeno urbano representado por la escultura pública, la cual debe ser dignificada y rescatada del olvido al que se ha visto sometida desde mediados del siglo XIX y el XX. En esta ruta es relevante analizar las posibilidades de realizar una intervención urbana utilizando la pieza, bajo la elaboración de una réplica en un material resistente a la acción de medio ambiente salino de la ciudad, con el fin de emplazarla en un lugar público significativo para que la gente la conozca y reconozca su importancia. En este sentido restituir el sentido de su representatividad como pieza origen del conjunto de esculturas públicas desde ese tiempo a la actualidad.



Imagen 20: Panorámica de la ciudad de San Francisco de Campeche de sur a norte, donde se puede apreciar claramente el grado de devastación de la muralla, los escampados que rodeaban la ciudad en las primeras décadas del siglo XX y una carencia de infraestructura de todo tipo, no existía todavía el monumento al cuarto centenario, solo la estatua de Juárez en la Alameda, ca. 1933. Foto: Cia. Mexicana de Aerofoto.

Es una exigencia por su representatividad un segundo paso al hecho de dignificar su valor en el espacio público de la ciudad contemporánea, que debe añadir la búsqueda de un inmueble relevante, que sea adecuado para documentar y revalorar a la pieza original, donde se proponga una curaduría que la denote como el elemento guía o eje de la secuencia museográfica, y no sea solo un elemento complementario adjunto a otras piezas de época consideradas poseedoras de una mayor jerarquía o algún valor relevante de carácter específico ajeno al desarrollo histórico de la ciudad, pero que no tengan relación con el importante valor urbanístico de la pieza.

Las piezas existentes que han representado una temporalidad anterior y otra posterior a la pieza origen, han comprobado ser elementos relevantes que han sido utilizados en importantes intervenciones urbanísticas de la segunda mitad del siglo XX, condición que hace un paso obligado el reutilizar bajo nuevos esquemas plásticos su representatividad como importantes símbolos de la ciudad, con los cuales los habitantes de esta región geográfica se encuentra vinculados en lo cognitivo, lo emocional y lo onírico, como parte constitutiva de su identidad local. Desde esta perspectiva, se remarca que deben considerarse en intervenciones urbanísticas futuras como elementos fundamentales que se desempeñan de manera significativa en un paisaje urbano que se ha ido sedimentando durante más de 450 años, conformando un tejido complejo en la simbolización del espacio urbano.

En esta comprensión profunda de la ciudad destacan esta serie de piezas históricas que a pesar de su discutible valor plástico, han devenido en hitos espaciales no de manera aislada, sino entrettejidos en una red física y simbólica urbana que se halla estructurada por ejes esenciales en la ciudad contemporánea que son: las calles 8 y 10 esencialmente, respetando el paralelismo al otrora frente de mar primitivo, durante el período colonial; un circuito generado por la estructura perimetral del sistema defensivo de la ciudad del siglo XVI, los paseos y alameda del siglo XIX y los malecones de la ciudad del siglo XX. Esta estructura primigenia que fue creciendo y madurando debe ser un tejido y estructura base que debe guiar los principios de una estructura futura como esencia cualquier proyecto que debe considerarse integral.

Es de suma importancia contemplar los efectos espaciales a nivel urbano de la existencia de una escultura procesional con la fuerza local y regional de la estatua del Señor de San Román, la cual posee un poder y valor simbólico, que se suma a factores económicos que también transforman el espacio urbano a los largo de casi tres meses del año para llevar a cabo las celebraciones de culto religioso. Esta debe ser una condicionante a considerar en el diseño para la creación de nuevos proyectos urbanos futuros que puedan derivar en un plan maestro, sectorial o de cualquier otro tipo.

Es concluyente que durante el gobierno de Benjamín Romero Esquivel se observa un viraje de la celebración de próceres de la independencia y la reforma hacia los logros de personajes locales como Justo Sierra Méndez, y que a partir de ese punto de inflexión se desplanta una plataforma de despegue que parte de

un período importante de intervención urbana en el gobierno de Héctor Pérez Martínez, hasta las propuestas ideológicas de Alberto Trueba Urbina, quienes contemplaron la potencialidad de la industria turística para el crecimiento económico y desarrollo de Campeche como punta de lanza del desarrollo local, para lo cual había que lograr una transformación urbana que sacara del encapsulamiento cultural y económico a la ciudad de Campeche que trataba de romperse con el magro presupuesto otorgado por la federación durante los años cuarenta hasta fines de los años cincuenta.

El conjunto de esculturas públicas y elementos análogos desde su fundación hasta fines de los años cincuenta son parte medular de la ciudad y sus habitantes, los cuales han ido constituyendo, en hitos y no-hitos de la sedimentación de diferentes estratos históricos de la actual San Francisco de Campeche, que pueden ir desde un simple perro, un portón local o un poderoso borde pétreo defensivo de siglos pasados, hasta formas abstractas contemporáneas que posiblemente se están constituyendo en esencia de la memoria colectiva de los campechanos o en la renuencia de aceptarlos como suyos. En este sentido en el horizonte temporal de la historia urbana de la ciudad de San Francisco de Campeche, pareciera que la escultura pública y la ciudad han nacido con base a una utopía, sin embargo cabe señalar que, para crecer en todos los ámbitos de la cultura, es necesario iniciar con una simple idea... o partir desde una visión onírica proveniente de los más profundos fantasmas e imaginarios que devienen de su esencia mítica.

Es así que a partir de las ideas, ideales o sueños de los responsables de la obra pública, el tejido histórico urbano demuestra también ser resultado de acciones de gobernantes con visiones de largo plazo, que fueron líderes que amaron el estado de Campeche o fueron indiferentes a sus necesidades sociales, teniendo como corazón del mismo a la ciudad de San Francisco de Campeche, dimensionando la importancia del espacio público local desde posturas diversas, denotadas en actos en apariencia simples como es el hecho de trazar una línea con cal para iniciar la construcción de un parque, realizado por Pablo García y Montilla, hasta definir un plan conceptual con bases ideológicas sólidas como el *Campeche Nuevo de Trueba Urbina* en la década de los años cincuenta, ahí se encuentra la naturaleza de la cuestión, en las ideas, sueños e ilusiones de los hombres y mujeres, gobernantes o ciudadanos cotidianos.

La obra urbanística de Trueba Urbina retoma un elemento de la muralla representado por la Puerta de Mar, como una escultura pública que representó simbólicamente la condición de apertura de la sociedad y gobierno para transformar la entidad desde lo más profundo de la identidad y alma del pueblo campechano, con base al período colonial pero mirando hacia la modernidad, donde como una interfase y más allá de esa visión plástica urbana, llegaría una nueva etapa, como nueva promesa a cumplir por José Ortiz Ávila, quién daría inicio a otra visión del sueño compartido en un proyecto que retomó como base el origen de San Francisco de Campeche, desde que era una ciudad maya denominada Ah-Kim-Pech, como un anhelo incumplido a la fecha... *La Libertad*.

CAPÍTULO III  
LA ESCULTURA PÚBLICA EN:  
San Francisco de Campeche 1960-2010



## LA ESCULTURA PÚBLICA MODERNA, 1960-2010

El presente capítulo se organiza en cuatro secciones principales que explicitan períodos diferentes que cubren el tránsito histórico de la escultura pública de 1960 a 2010. El orden de los períodos propuestos es cronológico, y responde a un agrupamiento definido por la producción de las piezas y los referentes ideológicos propuestos en los diferentes proyectos urbanos, que se objetivan en las características morfológicas del conjunto de esculturas seleccionadas como muestra a analizar. Desde esta óptica la configuración de las piezas devienen así de las ideas políticas prevalecientes en ese tiempo con el fin de orientar la percepción del ciudadano<sup>1</sup> sobre el espacio público durante los diferentes períodos gubernamentales del estado de Campeche durante medio siglo.

Los períodos se denominaron de la siguiente manera:

- I. Período de la “Libertad”, 1961-1967
- II. Período de latencia discursiva, 1967-1985
- III. Período de la “Concordia”, 1985-1997
- IV. Período de la “Campechanidad”, 1997-2009

Las cuatro temporalidades se encuentran claramente diferenciadas con rasgos característicos que les aportan un carácter definido en los diferentes proyectos urbanos realizados en ese tiempo. En este sentido el siguiente recorrido descriptivo-analítico responde a la necesidad de tener un encuadre global de la escultura pública en la ciudad, donde se han seleccionado las piezas que impactan en el espacio urbano en plazas, plazoletas, glorietas y cruces viales de importancia, y discriminando los elementos que se encuentra ubicados en espacios residuales y remanentes, con un bajo perfil actuante de acuerdo a su importancia focal en los diferentes espacios públicos.

### Modelo de periodicidad

El modelo de periodicidad propone que los períodos se integren bajo la consideración de varios criterios que guían la temporalidad representativa de todos y cada uno de ellos, y desde la integración global del modelo propuesto como idóneo para el caso de la ciudad de San Francisco de Campeche. Los criterios responden al siguiente orden de jerarquía e injerencia en el modelo:

- Primer criterio. Se toma en consideración el discurso ideológico-estético contemplando que se deriva de un programa cultural, propagandístico o concepto de diseño de un proyecto sexenal o de varios. En el primer caso se observa la oleada de piezas y obra urbana creada durante un solo

---

<sup>1</sup> Delgado, Manuel (1998). *Diversitat i integració*. Barcelona, Editorial Empúries, S.A., p. 18

período de gobierno, pero regido por una idea fuerza como lo es el concepto de “La Libertad”, el cual se encuentra documentada en textos que acotan la obra urbana y arquitectónica, realizada durante la gestión de José Ortiz Ávila; en el segundo caso como es el del cuarto período que representa la Campechanidad, cubre tres períodos de gobierno (de José Antonio González Curi y decanta hasta el inicio gubernamental de Fernando Ortega Bernés), donde se observa la impronta de las ideas del gobernante o grupo hegemónico en toda la obra urbana incluyendo la escultura pública.

- Segundo criterio. Como una línea de ordenamiento complementaria se toma en consideración la existencia de piezas que se encuentren secuenciadas en un período o más de gobierno pero que reflejen una idea u orden estético en su diseño y realización, los cuales les puedan proporcionar la posibilidad de agruparlos como es el caso de la serie de piezas creada durante el período de Abelardo Carrillo Zavala, el cual se prolonga con la existencia de una pieza construida durante el período de Salomón Azahar Berrón, la cual refleja esa misma idea conceptual, que en este caso utiliza un concepto vernáculo, bucólico muy apegado a los realizados durante su programa escultórico de Abelardo Carrillo Zavala.
- Tercer criterio. La nominación de los mismos se encuentra implícito en lo anterior, sin embargo, es un criterio complementario a los dos previos, el cual como se expone no debe estar regido por el nombre del gobernante de un período gubernamental, sino por las ideas políticas eje de ese momento histórico o el concepto de diseño aplicado a la obra realizada durante su gobierno, lo cual acota y denota que los nombres de los períodos escultóricos no se encuentren nominados por los nombres de los gobernantes, sino por las ideas que prevalecen en la morfología de las esculturas públicas y/o por su orden de producción secuenciada.
- Cuarto criterio. Se refiere al recorte cronológico de cierre propuesto en la investigación, el cual responde inicialmente a la oleada escultórica mundial documentada desde los años sesenta, y que en el caso estudiado cierra con la producción última escultórica de 2009-2010, siendo ahora las piezas recientes un epílogo del presente trabajo y de la historia misma de la escultura pública en Campeche.

Los períodos se detallan a continuación con un global de diecinueve intervenciones escultóricas que se encuentran agrupadas en diferente número, nueve en el primero, dos en el segundo, cinco en el tercero y tres en el cuarto, ya que la cantidad de piezas realizadas en cada período no son las mismas, sino representan el conjunto discursivo ideológico-estético manifiesto, que se genera y analiza de la siguiente manera:

Período de la “Libertad” 1961-1967:

- a) El Águila
- b) Fuente del Progreso
- c) Busto al Presidente Adolfo López Mateos

- d) Fuente a la Nacionalización de la Electricidad
- e) Monumento a Don Héctor Pérez Martínez
- f) Monumento a los Héroes
- g) Monumento al Resurgimiento
- h) Monumento a Don Pablo García
- i) Fuente de los Pescadores

Período de latencia discursiva 1967-1985:

- j) Monumento a la Madre
- k) Monumento a Don Benito Juárez

Período de la “Concordia” 1985-1997:

- l) Monumento a la Solidaridad
- m) Monumento al 4 de Octubre
- n) La novia del Mar
- o) Monumento a Pedro Sainz de Baranda
- p) El Pescador

Período de la “Campechanidad” 1985-1997:

- q) Monumento a la Mujer Campechana
- r) Monumento a María Lavallo Urbina
- s) Monumento Naach K’ínil o Al Infinito

En los próximos apartados se detalla el proceso analítico global:

### **1. Período de la Libertad, 1961-1967**

El proyecto urbano y arquitectónico realizado durante el sexenio del Gral. Ortiz Ávila fue magistralmente dirigido por el arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez y doce estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México,<sup>2</sup> el cual está sustentado en una propuesta urbanística que se fundamenta en tres bases esenciales que son: un concepto filosófico, un concepto formal, y las bases del Plan Regulador de 1961, los cuales determinan las características la obra pública total, la cual incluye las esculturas públicas que objetivan la esencia de su expresión ideológica y estética.

---

<sup>2</sup> El arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez hace una invitación a doce de sus estudiantes a finales de los años cincuenta para que lo apoyen a realizar el importante proyecto urbano realizado durante la gestión gubernamental de José Ortiz Ávila, que dio seguimiento a las obras del “Campeche Nuevo” realizadas a durante el sexenio de Alberto Trueba Urbina. En el año de 2012 durante la presentación de un texto da una conferencia en el claustro del Instituto Campechano, donde hace reconocimiento público del nombre de uno de los estudiantes de aquel entonces, el arquitecto Edmundo Rodríguez. Las edades de los estudiantes fluctuaban entre los 18 y 21 años.

## **Generalidades del proyecto urbano**

Los conceptos que sustentan el proyecto urbano como esencia ideológica de las intervenciones escultóricas en el espacio público de la actual ciudad de San Francisco de Campeche, se articulan con base a un concepto filosófico, un concepto formal, unos fundamentos del Plano Regulador propuesto, y un esquema articulador que deviene la ubicación de las piezas en la ciudad, los cuales se enuncian en los apartados siguientes:

### **Concepto filosófico**

El proyecto incluye una serie de ejes esenciales articulados que pretenden una intervención integral de la ciudad como totalidad urbana, al representar a la ciudad y el estado de Campeche como componente importante de la región cultural maya y simultáneamente como parte integral de un país insertado en el contexto mundial. En este sentido el proyecto manifiesta una tesis urbanística que contempla materializar a la ciudad como el territorio donde se exprese el equilibrio entre el individuo y su colectivo social, con la creación de espacios públicos que propicien la convivencia eficaz.

Los aspectos anteriores se concretan en el concepto filosófico del proyecto, que articula valores como: el origen, la libertad del hombre y del ciudadano en lo específico; al mismo tiempo se pretendió simbolizar la integración social, cultural y económica de un estado que permanecía desligado de una nación y del mundo, en este sentido, es una intervención urbanística integradora. Libertad y equilibrio, individuo-sociedad, son los conceptos eje de todo el proyecto global como una realidad invisible que demuestra su fuerza expresiva en la realidad tangible del proyecto urbano.

### **Concepto Formal**

En la concreción de una idea como concepto formal de todo el proyecto, se observa la generación de un nuevo centro neofundacional, materializado como un centro político-administrativo simbolizado en la Plaza de la República, desde donde se organiza la ciudad a partir de la localización de elementos urbanos escultóricos situados en los siguientes componentes estructurales: un nuevo centro, un anillo perimetral, una serie de cuatro brazos de liga barriales y dos puertas de la ciudad que se expresan en el territorio total de la ciudad.

El concepto formal como síntesis estructural se define situando elementos escultóricos que pretende ser hitos referenciales determinados, los cuales están emplazados en diferentes espacios urbanos como: plazas, paseos y avenidas. Los puntos focales de estos espacios públicos nacen convertidos en esculturas públicas que proponen un nuevo orden de la ciudad, el cual incluye como soporte la estructura urbana histórica conformada por el sistema defensivo de la ciudad construido con el fin de proteger a los habitantes de los ataques piratas durante el siglo XVI y XVII.

## **Fundamentos del Plano Regulador de 1961 y la escultura pública**

Dentro del conjunto de fundamentos del Plan Regulador de 1961 existieron líneas de acción que definieron el espacio urbano donde se emplazaron las esculturas públicas que se exponen en el programa de desarrollo urbano de la ciudad de Campeche, las que manifiestan textualmente lo siguiente:

- Conservar las murallas, rodeadas de zonas verdes de protección y de esparcimiento, dando a las murallas y a los baluartes usos de servicio social y turístico.
- Regenerar cada uno de los barrios de la ciudad con servicios propios: escuela mercado, centro de salud, guardería, etc.
- Afirmar las circulaciones de ingreso y salida a la ciudad que corresponda a la vía turística, de acuerdo con las siguientes normas:
  - a) Continuar la vía costera desde la iglesia de San Francisco hasta el baluarte de San Matías.
  - b) Ampliar en forma de boulevard el acceso carretero de México, desde el monumento a Justo Sierra hasta Lerma, solucionando el entronque del libramiento con el boulevard.
  - c) Prolongar el saneamiento rectificación y pavimentación de la Ría de San Francisco hasta la Av. México.
  - d) Construir el primer libramiento carretero para desviar el tránsito pesado fuera de la zona urbana, regenerando la zona de habitación inmediata, aplicando por primera vez el criterio urbanístico de trazar las ampliaciones de las avenidas no siguiendo los paramentos de fachada, en cuyo caso habría muchas afectaciones, sino por el centro de las manzanas para aprovechar los patios.
  - e) Generar el centro de la ciudad hacia afuera del recinto amurallado

A partir de estas especificaciones fundamentales se pueden definir una generalidad formal que se materializará en aspectos particulares del proyecto urbano, donde los proyectistas proponen un concepto formal primigenio, del cual nacen las propuestas urbanísticas y arquitectónicas. El concepto formal es el punto de partida de la articulación general que tiene su inicio en la creación de un sistema de espacios públicos y edificios emblemáticos como una totalidad de ciudad basada en un concepto escultórico. Siguiendo esta línea de presentación en el siguiente párrafo se explicitará el orden formal definido en la estructura urbana global durante el período de gobierno del general José Ortiz Ávila, expresado en el esquema articulador siguiente:

### **Esquema articulador urbano de la “Libertad”, 1961-1967**

El espacio público que se genera a partir del año de 1960 es un componente esencial exitoso de la ciudad, hasta la actualidad, que articula el territorio con el emplazamiento estratégico de esculturas públicas, con el fin de satisfacer las necesidades estéticas colectivas presentes y futuras. La creatividad generada a partir de la propuesta conceptual que sustenta la intervención urbanística, tuvo su

origen en la tesis filosófica de un Campeche Nuevo como una plataforma ideológica desarrollada por el gobernador Alberto Trueba Urbina.

A partir de este nuevo territorio en la ciudad denominado entonces como “El Campeche Nuevo”, se genera el proyecto de ciudad del gobernador José Ortiz Ávila, que significa un planteamiento urbanístico como propuesta que tuvo en la escultura pública el elemento focal a partir del cual se despliega y diseñan los diferentes espacios públicos, no desempeñando una función complementaria sino protagónica manifestando con claridad y autenticidad la esencia ideológica y estética que busca representar la “Libertad” como esencia conceptual.

El esquema articulador es una estructura gráfica virtual definida por los patrones lineales generados por el emplazamiento de las esculturas en los diferentes espacios públicos a partir del nuevo centro político-administrativo, el cual explicita una refundación de la ciudad, y se encuentra representado por la Plaza de la República como el nuevo punto matriz de la ciudad. Desde esta nueva centralidad se expresan una estructura articulada por:

- Nuevo centro fundacional
- Circuito Escultórico
- Cuatro Brazos de Liga o Ejes de Articulación

Estos seis componentes articuladores se expresan como una secuencia lógica que entreteje nueve esculturas públicas del proyecto urbano de Ortiz Ávila, que se integran al antiguo sistema defensivo, y a algunos elementos emplazados en el espacio público, que corresponden a la primera mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX de la ciudad de San Francisco de Campeche. de manera paralela se incluyen en el proyecto una serie de elementos arquitectónicos complementarios representados por: cubiertas como las diseñadas por Félix Candela y algunos elementos arquitectónicos que señalizan algún evento a conmemorar, los cuales se desempeñan de manera secundaria en el esquema urbano del proyecto global.

La historia contemporánea de la escultura pública parte de los principios que dieron origen al proyecto urbano en la ciudad de San Francisco de Campeche, y se genera a partir de la “dislocación” de las actividades político-administrativas hacia un nuevo centro de la ciudad con un fuerte carácter secular que simboliza la refundación de la ciudad, y la inserción del estado de Campeche en la modernidad y el progreso. La refundación mencionada se espacializa inicialmente en la denominada Plaza de la República, la cual genera una centralidad alterna con eminente carácter gubernamental, en un espacio público nuevo sobre terreno ganado al mar. Es así, que en la zona emerge como nuevo ícono un Águila emplazada en la mencionada Plaza de la República, bajo una clara intención de representar simbólicamente la participación activa del estado de Campeche como entidad federativa de la República Mexicana. La escultura urbana mencionada se describe y analiza a continuación, como pieza individual, y con sus relaciones espaciales generadas a partir de su diseño.



Croquis de localización 1. El Águila de Agustín Álvarez Ordóñez y sus relaciones espaciales en la Plaza de la República

## **Nuevo centro fundacional**

En el inicio de los años sesenta la ciudad de San Francisco de Campeche no contaba con un espacio público que tuviera como temática su integración como estado a un contexto nacional, esta condición representó una de las numerosas carencias de la ciudad, que propiciaron las características específicas que determinaron el proyecto urbano del período del Gral. Ortiz Ávila, en este sentido se materializó en la “Plaza de la República el nuevo centro político-administrativo de la urbe.

### **El nuevo centro político-administrativo, su contexto urbano y análisis**

En ese período existió el imperativo de construir un espacio público central con una escala mayor a los existentes, con el fin de realizar actividades cívicas diversas que promovieran las festividades de carácter nacional y estatal. El desarrollo de la plaza tiene como nodo de diseño dos ejes compositivos, uno es la línea definida por actual calle 59 que se ha denominado eje Puerta de Mar-Puerta de Tierra, recortado por otro eje virtual determinado por el emplazamiento de los baluartes de San Carlos y Santiago, y remarcado por la ubicación de los nuevos inmuebles del proyecto. Los dos ejes generan un punto donde nace la plaza definida por la ubicación axial compuesta por el eje San Carlos-Santiago es una línea paralela desfasada a partir del paramento inexistente del tramo de muralla demolido entre el fuerte de San Carlos y el Baluarte de la Soledad y parte de la cortina amurallada hacia el baluarte de Santiago.

El elemento compositivo y organizador se encuentra representado por una escultura urbana denominada *El Águila*, pieza que representa una nítida alegoría fundacional del estado de Campeche como parte integrante de la nación mexicana. La escultura pública toma como referente simbólico la fundación de la ciudad de Tenochtitlán, basada en la escena mítica del águila devorando la serpiente en el lago de Texcoco. La pieza se encuentra contextualizada tomando como escenario el paramento suroeste del baluarte de la Soledad y la línea definida por el tramo de reconstruido de muralla, los cuales articulan como punto central un circuito de espacios públicos que se explicitan en un recorrido descriptivo-analítico realizado en sentido inverso a las manecillas del reloj de la siguiente manera:

El circuito inicia, partiendo de la Puerta de Mar hacia la *Fuente de las Estelas*, la cual fue demolida en el año de 1985, la cual en su diseño incluía estelas mayas originales sobre una serie de plataformas asimétricas que generaban diferentes caídas del líquido hacia un espejo de agua en la parte inferior del elemento. La fuente pretendió significar la presencia de la cultura maya de la región, como un componente de valor relevante en historia de la ciudad, y una muestra de reivindicación hacia una etnia que había sufrido segregación racial y cultural. La fuente volumétricamente no poseía una gran escala, sin embargo, su ubicación en el sector poniente de la Plaza de la Independencia representó una propuesta ideológica y estética de vanguardia en el urbanismo local moderno.

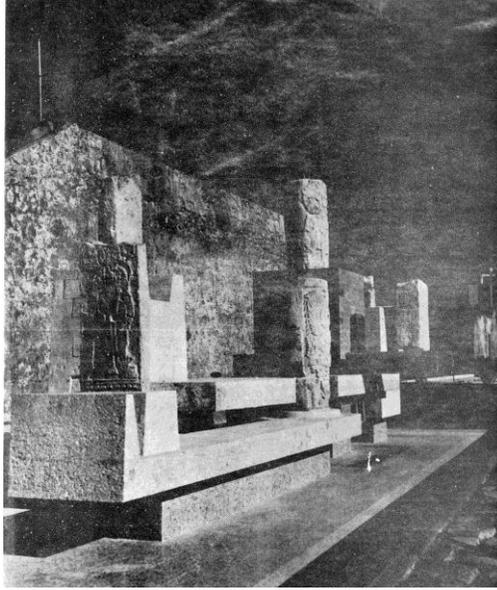


Imagen 1: Fuente de las Estelas, actualmente demolida, ca. 1962., Foto: Archivo del Cronista.

En esta secuencia espacial la Plaza es rediseñada la plaza central denominada *Plaza de la Independencia*, bajo un criterio controvertido, con un elemento al centro de la plaza como eje del espacio público. El elemento fue un volumen de carácter abstracto, que tenía forma de cono invertido, al cual se accedía por una rampa doble que se unían para formar una sola y acceder a la plataforma del cono, la cual tenía como objeto el funcionar como un foro para eventos múltiples.



Imagen 2: parque Principal, diseñado y realizado por el arq. Joaquín Álvarez Ordóñez durante el período de gobierno de José Ortiz Ávila, como el espejo de agua, las gruesas cadenas en una serie de guardacantones, y especialmente una composición especial en 8 sectores de pavimentos, con escenas de la conquista, realizados como murales en el piso, ca. 1964. Foto: Archivo del Cronista de la Ciudad de San Francisco de Campeche.

La plataforma desplantaba sobre un espejo de agua y un basamento de concreto que se encontraba rodeado con guardacantones achaparrados en su perímetro, los cuales se enlazaban por una serie de gruesas cadenas que le aportaban un significado simbólico no de esclavitud, sino de unión y fuerza cohesiva social. En el perímetro del cuerpo de agua se desarrollaba la plazoleta principal que organizaba los andadores, la cual funcionaba como espacio distribuidor hacia los jardines perimetrales que daban forma a la plaza. El espacio público no incluía una reja perimetral, que puede interpretarse con un significado de igualdad y equidad, al poder cualquier ciudadano transitar libremente por un espacio urbano que se definía por su ausencia de barreras físicas y simbólicas.

El perímetro de la plaza estaba acotada por una zona de ocho secciones de murales plásticos realizados en los pavimentos con grava finamente seleccionada de un tamaño homogéneo, los cuales tenían en su superficie representaciones pictóricas con detalles indígenas y españoles que rememoraban varios hechos históricos del complejo y doloroso genocidio de la raza indígena durante la conquista española. Los elementos murales posiblemente fueron realizados por José Chávez Morado o algún artista plástico contemporáneo no documentado.

Hacia el suroeste desde la *Plaza de la República* puede vislumbrarse la presencia de un “navío” escultórico representado por el monumento dedicado a un cacique maya llamado Moch-Cohuó quien defendió fieramente la costa de Champotón venciendo a los españoles, quienes tuvieron que huir del sitio. El diseño original semejaba flotar en el agua de mar, con dos pasos que permitían la entrada y salida de las corrientes marinas, lamentablemente en su diseño no se consideró el tipo de mareas locales, con la consecuencia de que los residuos de algas marinas se degradaban durante la bajamar despidiendo olores desagradables.

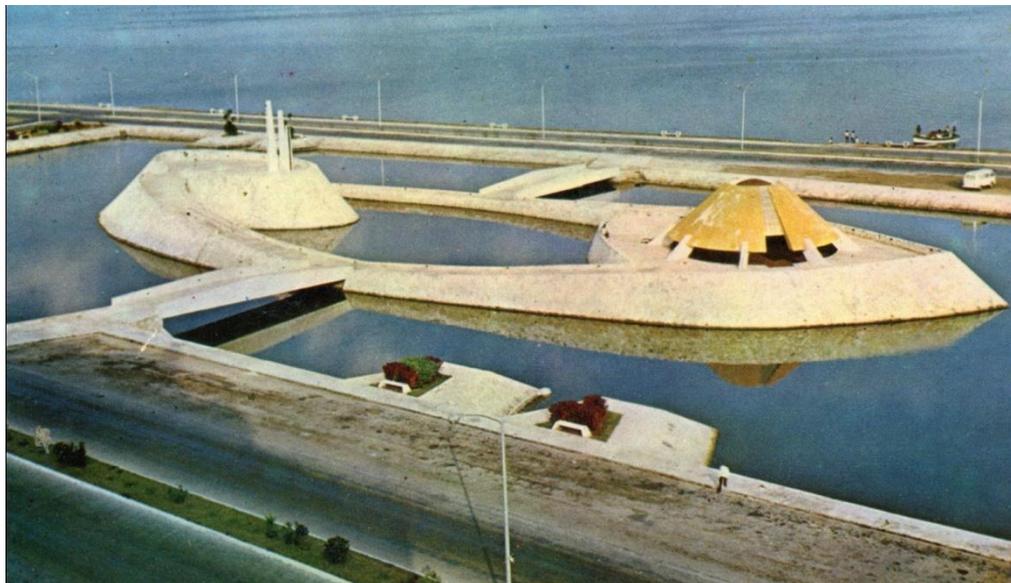


Imagen 3: Conjunto escultórico Moch-Cohuó, conjunto escultórico de carácter transitable y lúdico, arq. Joaquín Álvarez Ordóñez, ca. 1965. Foto: Archivo del Cronista de la Ciudad de Campeche.

Con orientación suroeste con alineamiento de la Calle 8 se ubican varios elementos importantes como: el baluarte de la Soledad, un tramo de muralla reconstruida por el INAH de factura reciente, durante el período de gobierno de José Antonio González Curi y la Puerta de Mar, los cuales denotan un eje hacia el noreste al baluarte de Santiago, y al suroeste al baluarte de San Carlos, todos ellos general un eje compositivo que se alinea a la antigua línea costera. Una aportación del pasado colonia es otro eje que delimita el espacio público, es la actual calle 8, que es paralelo al eje carácter gubernamental representado por: el edificio del Congreso, el Palacio de Gobierno y la zona futura donde se construiría el edificio administrativo del Partido Revolucionario Institucional.

También destaca otra axialidad a noventa grados que nace a partir de la *Puerta de Mar*, que se define como un eje compositivo hacia la *Puerta de Tierra*, y está constituido por la calle 59 que atraviesa un sector intramuros de la actual ciudad de San Francisco de Campeche Estos ejes de diseño son relevantes en función al desarrollo de la plaza y a la ubicación excéntrica de la escultura pública que simboliza y representa la esencia misma que le aporta carácter al espacio público neo-fundacional.



Imagen 4: Palacio de los Poderes y Edificio del Congreso del Estado de Campeche, realizado por Joaquín Álvarez Ordóñez, ca. 1966. Foto: Archivo del Cronista de la Ciudad de San Francisco de Campeche.

En el sector suroeste de la plaza se encuentra el edificio conocido como el *Palacio de los Poderes*, que fuera hasta el inicio de los años ochenta el edificio moderno más alto de la ciudad, en este inmueble se alojan las oficinas más importantes del gobierno del estado de Campeche. Al norte el edificio posee una fachada sobria donde domina el macizo sobre los vanos, con una clara respuesta formal hacia los baluartes próximos de la *Soledad* y de *San Carlos*. En conjunto los muros de los inmuebles de diferentes temporalidades expresan un diálogo

desde su masa, color y textura, manifiesto en los materiales utilizados con el fin de lograr un diseño dialogal y de contraste.

El edificio estructuralmente se desarrolla sobre pilotes como un claro ejemplo de arquitectura internacional semejando flotar en el aire y expresa formalmente una relación dialógica con la escultura en forma de ave como ícono de la libertad. Cabe destacar que Joaquín Álvarez Ordoñez reinterpretó un elemento de la arquitectura maya bajo los cánones del urbanismo y arquitectura internacional, generando un ejemplo de conjunto urbano-arquitectónico con expresiones que puede acotarse dentro de la tendencia denominada regionalismo crítico.

En un vestíbulo del edificio en la parte colindante con la plaza, existía un espejo de agua en una pileta recubierta con veneciano de colores azules cielo, azul verdoso y turquesa los cuales proporcionaban una nota de color marino. Desde ese punto de mira la perspectiva visual se domina todo el espacio público y el “Águila” que estaba localizada estratégicamente, para lograr un equilibrio entre la Puerta de Mar y el baluarte de a Soledad. En perspectiva los pilotes del edificio posibilitaban tener una visual que aligeraba su volumetría y simultáneamente permitía percibir la presencia piramidal del edificio del congreso y parte de la fachada del baluarte de San Carlos.

En su diseño el inmueble concreta algunos de los preceptos esenciales que proclamó Le Corbusier en el año de 1927, en los cuales señalaba que había creado una «estética fundamentalmente nueva» con la inclusión de cinco elementos: el pilote (piloti), el tejado-terraza, la planta libre, la ventana alargada y la composición de una fachada libre. En lo arquitectónico destaca el edificio por las celosías o parasoles, con un fuerte carácter regionalizado del concepto *brise soleil* de Le Corbusier, este concepto se adaptó perfectamente a las necesidades generadas por las características climáticas de la región geográfica peninsular donde se encuentra la ciudad de San Francisco de Campeche. El Palacio de los Poderes en conjunto con la Cámara de Diputados, representan un ejemplo paradigmático nacional de arquitectura internacional, como una reverberación de planes urbanísticos desarrollados previamente a nivel mundial, como el plan de Le Corbusier para Chandigarh en la India y el de Brasilia como nueva capital de Brasil, teniendo como autores a los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer.

### **a) Análisis morfológico del “Águila”**

En la zona norte de la Plaza de la República se yergue el águila fundacional como elemento focal, realizada con el perfil de un ave que tiene elementos formales que la asemejan a una gaviota, lo cual le aporta un carácter biomórfico. Su diseño fue influido por el carácter marítimo de la ciudad de San Francisco de Campeche definiendo así una interpretación tropicalizada de un águila devorando una serpiente.

Destacan de la pieza primeramente sus alas, las cuales apuntan como aristas hacia el cielo abiertas, y se estructuran en tres secciones cada una, definiendo tres ángulos de inclinación que van de la vertical hacia un ángulo de casi setenta

grados. Las alas son manifestación de dinamismo que le proporciona una imagen de triunfo y altivez, sugiriendo que el ave iniciará el vuelo hacia el cielo en cualquier momento. En esencia las línealidad de las alas aportan una dominante verticalidad a la pieza que destacan visualmente. De su cuerpo como conjunto se puede acotar que es un elemento curvo con patas y uñas como abstracciones logradas con el concreto armado, que reposan sobre un basamento de forma geométrica contrastando con la imagen sólida y el su color blanco resalta sobre el tono de la pátina del fondo proporcionado por el baluarte de la Soledad.

La cabeza y el pico del ave son curvos vistos de perfil, realizados con cierta inexpresividad formal, como secciones de una figura que no tiene pretensiones de ser una representación fiel, sino puede percibirse una suave tendencia a la abstracción que no logra ser dominante y que se insinúa como una posibilidad morfológica. En este sentido y como una debilidad formal La serpiente está representada con un tubo con una calidad desangelada, comparativamente con la lograda materialización de las partes constitutivas del ave, lo que significa que pudo haber sido realizada con mayor calidad.



Imagen 5: El Águila en la Plaza de la República, realizada por Joaquín Álvarez Ordóñez en el año 1962, con el baluarte de La Soledad como escenario. Foto: Carlos D .V., 2009.

Las relaciones contextuales que la distinguen la hacen importante como pieza individual, como eje del espacio público y en el conjunto del proyecto urbano como parte de un diseño integral. Sus connotaciones son múltiples en lo formal e ideológico ya que existe un diálogo formal muy claro con todos los elementos compositivos del espacio público, expresado en su ubicación de mayor jerarquía aunque excéntrica al cruzamiento de los ejes de diseño. En un extremo del espacio público en franco diálogo con el *Palacio de Gobierno* denota su importancia en el conjunto, y la posición lateral de la *Puerta de Mar* en el proyecto original de la plaza, se manifiesta su jerarquía de segundo orden supeditada al punto focal denotado por el Águila.



Imagen 6: Relaciones espaciales de la escultura con el espacio público específico, 2010. Foto: Carlos D. V.

Las alas del águila marcan la posición de abertura de los postes que iluminación de la plaza, con un ritmo similar con el diseño del pavimento del andador perimetral de la plaza, que se encuentra chapado en piedra de la región, subrayando con ello la importancia de los valores culturales regionales. El andador perimetral de la escultura le proporciona una intención de hacer transitable la pieza para que el ciudadano no sea un simple observador sino pueda recibir diversas posibilidades sensoriales, que incluyen recorrerla y recibir las gotas de los chorros de agua de la fuente que la rodea.

Las jardineras pequeñas que se encuentran entre las grecas están diseñadas trapezoidalmente siguiendo el ritmo formal generado por el andador perimetral y la abertura de los postes de iluminación, logrando unidad en el espacio en relación con las diferentes partes del conjunto. El color blanco del elemento escultórico lo aproxima icónicamente más a una gaviota que a un águila, la cual representa un componente de la fauna local, y valor natural más próximo a la ideosincracia de un pueblo porteño. Al respecto también es representativo el color blanco de los sacbes como elemento compositivo de los caminos de las ciudades mayas.



Imagen 7: En la imagen se observa el sector suroeste de la plaza hacia el malecón cubierto por una cortina de "lluvias de oro". Foto: Carlos D. V., 2010.

En la plaza se aprecia hacia el sector oriente el desarrollo del perfil de la manzana adjunta a la Calle 8, donde destaca el edificio De La Peña. También puede verse la una columna escenográfica que sostiene una flama como símbolo de celebración de las fiestas del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución. A la derecha de las dos astas banderas se puede ver en color gris plata el reloj que contabilizaba los días, horas y minutos que faltaban para celebrar. Al fondo pueden apreciarse a lo lejos las torres de la Catedral de Campeche, la cual es uno de los hitos que son herencia del período colonial. Hacia el sector poniente se observa una línea vegetal de “lluvias de oro” y a la izquierda puede verse la fachada norte del Palacio de Gobierno situada en sentido opuesto a la escultura pública.

### **El circuito escultórico**

A partir del nuevo centro político-administrativo se definió el inicio de una ruta que se expresó como un cinturón con elementos diversos con un fuerte carácter escultórico que rodean la muralla y sus baluartes. Este circuito no se diseñó con un criterio único sino se emplazaron elementos en diversidad pretendiendo rememorar diferentes componentes que van desde personajes, eventos históricos o alegorías hacia el modernismo como corriente ideológica. Los componentes de este circuito están representados por los siguientes:

- *La Fuente del Progreso* en una glorieta junto al fuerte de San Carlos
- *Busto del Presidente Adolfo López Mateos* en una glorieta junto al fuerte de San Juan
- *Fuente de la Nacionalización de la Electricidad*, junto al fuerte de San Pedro.

El conjunto de elementos se complementó con la reutilización de los baluartes como parte del diseño, y cubiertas de concreto armado, en diferentes partes de la ciudad, como el Paseo de los Héroes, otra anexa a un parque infantil entre la Alameda Francisco de Paula Toro (demolida), y otra en el acceso de las instalaciones del agua potable en las inmediaciones de la estación del ferrocarril. Es a partir de este circuito que se desprenden los brazos de liga que integran el centro de la ciudad con los barrios tradicionales y las zonas de nuevo crecimiento. El esquema base ha sufrido modificaciones ya que existen elementos que han sido cambiados de ubicación, como la Fuente de la Nacionalización de la Electricidad que fue reubicada.

#### **b) Fuente del Progreso.**

Es una pieza con un fuerte carácter de escultura urbana, el cual posee una semejanza a un elemento mecánico similar a un cigüeñal. Su desarrollo incluye un grupo de desniveles de los cuales se desprenden cortinas de agua que caen hacia un espejo de agua en la base. Su valor plástico en el proyecto guarda una importante jerarquía, especialmente en las noches cuando sus volúmenes son reforzados por la iluminación nocturna.



Croquis de localización 2: Circuito escultórico con sus esculturas públicas como la Fuente del Progreso, el Busto de Adolfo López mateos y la Fuente de la Nacionalización de la Electricidad, las cuales forman una secuencia de plazas modernas, los baluartes y las esculturas públicas de la primera mitad del siglo XX como en un cinturón multitemporal, ecléctico y diverso.

## Análisis morfológico

Las líneas dominantes de la pieza son curvas en diagonal que se articulan en dos líneas verticales definidas por el volumen del cuerpo central que culmina en la parte superior con una especie de muesca definida por unas aristas irregulares que recuerda vagamente una crestería de algún edificio maya. Posee cuatro cuerpos con forma de elipses que se articulan en una columna hueca de forma cónica alargada, en la cual se estructuran las cuatro caídas de agua.



Imagen 8: La Fuente del Progreso, pieza realizada en 1962 por Joaquín Álvarez Ordóñez en concreto armado, manifestación temprana de escultura urbana. Foto: Carlos D. V., 2009.

La iluminación es un elemento fundamental de la fuente, la cual se encuentra disimulada en la parte inferior de cada uno de los cuerpos, desde donde cae el agua hacia el espejo que se encuentra a nivel de piso terminado. Los cuatro cuerpos con formas elípticas son las plataformas que dejan caer el agua como cortinas líquidas en su perímetro generando un efecto de agua en cascada. La caída de agua produce un efecto asimétrico en las cortinas líquidas por el diseño de las mismas, que van de menor a mayor hasta llegar al espejo de agua en el nivel de piso terminado. La composición general es asimétrica, sin embargo se percibe un orden de carácter circular en los diferentes cuerpos que se articulan en la torre central donde empotran en cantiliver ascendiendo en espiral.

Cromáticamente los colores originales son dos, uno es el blanco como representativo de la libertad, y el otro es el azul, como representativo del agua

marina, pero también de río o laguna como elementos naturales del estado de Campeche. El material principal utilizado en la pieza es el concreto armado, y con esto se puede valorar por su configuración, como una escultura urbana, así mismo puede considerarse como una manifestación temprana de la escultura geométrica, que ya anunciaba su llegada a nivel nacional. La pieza observa tener inspiración en las Torres de Ciudad Satélite, por la textura rugosa de la superficie del concreto aparente del acabado de la pieza.

De acuerdo a sus características morfológicas, se puede proponer una interpretación escultórica mecanicista, que se observa reforzada en el sobrenombre irónico que ha recibido por el habitante de la ciudad, que ha denominado este elemento como “El Cigüeñal”.



Imagen 9: La escultura mirando hacia el norte, con el baluarte de San Carlos, hacia atrás un edificio de cuatro niveles, vivienda habitacional de un nivel, y a la derecha la puerta oeste del Instituto Campechano. Foto: Carlos D. V, 2010.

Las connotaciones de su nominación como *Fuente del Progreso* por parte del equipo de diseñadores posiblemente tienen su origen en la concepción mecanicista del desarrollo de la sociedad, que tiene como eje la tecnología con paralelismos con la máquina como motor de la modernidad. Su relación con el espacio público destaca como elemento en el circuito al dialogar volumétricamente con un contexto diverso de temporalidades históricas diversas, estableciendo una relación de contraste suave y no dominante en su volumetría.

### c) Busto de Adolfo López Mateos.

En el circuito Baluartes enfrente del fuerte de San Juan se erigió un busto dedicado al presidente de México Adolfo López Mateos y recibió este mismo nombre la nueva avenida que estructura uno de los principales ejes viales de la ciudad de San Francisco de Campeche, en ese período de gobierno.

### Análisis morfológico

Se observa un busto soporta sobre un pedestal de una volumetría geométrica de los elementos. En el coronamiento se encuentra el busto de Adolfo López Mateos bajo un concepto figurativo que denota un interés de representar al benefactor del gobierno federal de la obra pública estatal de ese período. El elemento conmemorativo tiene un basamento sencillo compuesto de tres prismas cuadrados verticales y cuatro transversales apareados a noventa grados, y que dan soporte

al busto, y se eleva aproximadamente tres metros sobre el nivel de piso terminado. La composición del pedestal es asimétrica completamente austera, condición que hace destacar la presencia figurativa del busto.

El color es neutro en cuanto al material con el que se le ha dado acabado a los prismas del pedestal. El tamaño del busto se realizó en la justa escala de su contexto inmediato urbano, sin pretender establecer una jerarquía dominante en el espacio público donde se encuentra emplazada. En la actualidad su imagen ha sido afectada por elementos publicitarios que atraen la atención del observador, lo cual denota, de acuerdo a García Canclini, una problemática de neutralización por la ruptura de escala con relación a su contexto urbano, en este sentido, la pieza pierde protagonismo visual al competir en desventaja con los recursos poderosos del diseño gráfico posmoderno.



Imagen 10: Busto de Adolfo López Mateos, el realizador es el arq. Joaquín Álvarez Ordóñez en 1964.  
Foto: Carlos D. V., 2010.

El emplazamiento de la pieza es una glorieta del sector norte del Circuito Baluartes que funciona como nodo vial de un anillo distribuidor en una de las circulaciones más álgidas de la ciudad actual, y es una articulación de la columna vertebral representada por el eje formado por la avenida Adolfo López Mateos y la avenida Gobernadores. Es notorio señalar que este eje conforma la vialidad más conflictiva de la ciudad de San Francisco de Campeche y uno de los retos para salvar de la urbe hoy en día. La pieza se desempeña bien en función a que su escala no se ve disminuida, ya que los inmuebles que la circundan no rebasan los tres niveles y formalmente son discretos.

#### **d) Fuente de la Nacionalización de la Electricidad.**

Es un conjunto escultórico que tuvo como telón el fuerte de San Pedro con el cual constituyó otra glorieta del circuito Baluartes integrando un conjunto con un valor plástico importante. El conjunto tuvo como objeto conmemorar la nacionalización de electricidad como una de las decisiones clave del gobierno de Adolfo López Mateos, y subrayar una vez más el agradecimiento del pueblo campechano encabezado por el gobernador, el general José Ortiz Ávila, al representante del poder ejecutivo de México.

En el período de gobierno municipal de Oznerol Pacheco Castro se desmanteló y se reconstruyó enfrente de un espacio urbano conocido actualmente como la Zona de Cokteleros al norte de la ciudad, sector muy próximo al estadio de beisbol y a la batería de San Matías, en dirección al Monumento a la Solidaridad. Al ser removida perdió una de las características principales de la fuente, la cual no solo utilizaba al baluarte de San Pedro como telón de fondo, sino que se articulaba con el fuerte para integrar un nodo de distribución que ha sido intervenido en varias ocasiones para optimizar su funcionamiento, con resultados visuales controvertidos y con una pobre mejora en cuanto su funcionamiento vial.



Imagen 11: Fuente a la Nacionalización de la Electricidad, realizada en 1963 por el arq. Joaquín Álvarez Ordóñez. Reubicada a fines del siglo XX. Foto: Carlos D. V., 2010.

#### **Análisis morfológico**

La fuente se constituye por varios componentes escultóricos que tenían como elemento principal un mural realizado en piedra, como ejemplo modesto de la escuela mexicana de tallado en piedra. El componente principal es el mural donde

se expone una breve narrativa de la nacionalización de la electricidad, el cual se suma a elementos que representan piezas eléctricas y un paso peatonal sobre el espejo de agua que la hace especialmente interesante ya que es una fuente transitable que contiene en su realización elementos escultóricos representativos de la historia de la escultura mexicana.

Las líneas que la distinguen son curvas que se entrelazan, generando un volumen tenue, que en el emplazamiento original de la escultura se caracterizaba por tener como telón de fondo al baluarte de San Pedro, logrando con el muro en alto relieve un efecto de escalonamiento, el cual, se caracterizaba por consolidar la presencia del mismo. El pasillo que ingresa sobre la fuente genera un volumen que hace parecer que flota sobre el agua y posibilitaba la lectura del mural

En su tiempo fue completamente innovadora, ya que es una manifestación temprana de escultura transitable, la cual se distingue por incrementar su efecto sensorial con la experiencia de las finas gotas que despiden los chorros de agua al aire. Los colores utilizados son suaves: blanco, beige y azul del. En las noches la fuente, se iluminaba, generando intensos efectos visuales al combinar su efecto con el generado por la presencia de las cortinas de agua, que en su caso eran chorros potentes hacia arriba. Los materiales utilizados la distinguen como una escultura urbana, en el presente trabajo, ya que domina esencialmente el concreto simple y armado, piedra tallada y la grava como piedra del a región



Imagen 13: Detalle de abstracción de torre de electrificación en concreto armado. Foto: Carlos D. V. 2010.



Imagen 12: Detalle del mural en alto relieve de la fuente. Foto: Carlos D. V., 2010.

Su escala denota haber sido estudiada concienzudamente, en función de su relación contextual original, donde se desempeñaba en equilibrio buscando evocar significados derivados de la nacionalización de la energía eléctrica pretendiendo consolidar la ideología nacionalista. Actualmente se emplazó en un lugar con riqueza paisajística relevante en su perímetro próximo inmediato, sin embargo la pieza no fue pensada para ese contexto específico, ya que aunado a esta

condición, a doscientos metros se encuentra la Batería de San Matías en un espacio público fragmentado que no contribuye a lograr la integración funcional y formal de todos los componentes existentes.



Imagen 14: La escultura se pierde en el espacio abierto, inserta entre dos estacionamientos, un estadio de beisbol y uno de futbol rápido. Foto: Carlos D. V., 2010.

### Los 4 brazos de liga

A partir de la generación del circuito Baluartes se manifiesta un criterio que articula el espacio público, el cual pretende enlazar espacialmente al recinto amurallado con los barrios tradicionales y los nuevos espacios habitacionales. El enlace territorial se expresó como un proceso modernizador con elementos escultóricos emplazados en lugares importantes, partiendo perimetralmente desde la estructura vial constituida por el Circuito Baluartes, hacia el crecimiento representado por los barrios tradicionales y las nuevas zonas que se iniciaban a poblar en la ciudad. Estos elementos se encuentran emplazados en un sistema de espacios públicos que generan cuatro rutas, que son:

- 1) Un brazo hacia el suroeste de la ciudad, constituido inicialmente por El Paseo de los Héroes que al terminar marca una directriz hacia la calle 10 como una ruta hasta el Monumento de Justo Sierra, que continua teniendo como destino final el monumento al Resurgimiento, el cual se ha denominado Brazo de Liga 1
- 2) El brazo de liga 3 que inicia en La Fuente de la Nacionalización de la Electricidad, que traza una línea hacia las Estelas de los Gobernadores hasta el Monumento a Don Pablo García.
- 3) Otra ruta hacia el noroeste que sería una continuación del cruce del circuito Baluartes con la calle 8 hacia La Fuente de los Pescadores, que se encuentra emplazada en un espacio colindante con el atrio de la Iglesia de San Francisco señalando una clara dirección hacia la Batería de San Mateo, pasando previamente por otro elemento escultórico (actualmente demolido) emplazado en un espacio de mucha importancia en el entronque de la Ría de San Francisco la ahora avenida y antes malecón Adolfo Ruiz Cortínes
- 4) El cuarto brazo parte de la Puerta de Tierra, enhebrando los elementos escultóricos del siglo XIX e inicios del XX, que se encuentran en la Alameda, y se dirige hacia el parque de Santa Ana, articulando el monumento a los Héroes, continua hacia una glorieta con un objeto-señal,

hasta la cubierta de acceso del Sistema de Agua Potable, como elemento complementario diseñado en el período de Ortiz Ávila.

Las cuatro rutas conforman brazos de liga espaciales que denotan una articulación definida que tienen un inicio y un fin claro a nivel territorial en la estructura urbana de la ciudad con connotaciones importantes y características ambientales propias que hablan de un modo de vida específico de la ciudad de San Francisco de Campeche. En este sentido la descripción y análisis de estos cuatro brazos de liga se detallarán continuamente con el objeto de continuar estructurando el andamiaje analítico sobre la estructura urbana de la capital del estado de Campeche.

### **Brazo de liga 1**

Este elemento articulador señala una vía que inicia donde se encontraba, la antigua puerta a San Román, en el histórico espacio público conocido como El Paseo de los Héroes, el cual es organizado con tres elementos, dos esculturas públicas que son El Monumento a los Héroes y el Monumento a Héctor Pérez Martínez un elemento complementario que es la Concha Acústica, engarzando al final a la iglesia de San Román y recorriendo a la calle 10 hacia el suroeste se llega al monumento a Justo Sierra, para continuar por la avenida costera hasta el Monumento al Resurgimiento, que era una de los accesos o puertas de la ciudad.

### **El Paseo de los Héroes como espacio público.**

El espacio público tiene aproximadamente 382 m. de longitud total por 83 m. en su parte más ancha y 30 m, en su parte más angosta, y en su diseño se puede observar una composición de tres zonas, clasificadas en el presente proyecto de la siguiente manera: Una zona A definida por el espacio donde se ubica la “Concha Acústica”, una zona B donde se encuentra emplazado el monumento a “Don Héctor Pérez Martínez” y una zona C como contexto del monumento a “Los Héroes”. Las zonas referidas proponen un recorrido que transcurre imperceptiblemente para el observador desde un espacio para dar soporte a actividades de género popular en la zona A, pasando por eventos cívicos de carácter local en la zona B, hasta llegar a la tercer área donde se encuentra la zona C con un diseño específico para resaltar la solemnidad nacional.

La planta de la plaza tiene forma de arco maya truncado en la parte superior, y se encuentra definida por dos grandes jardineras laterales realizadas en líneas rectas, ambas diferencian el espacio de la plaza con las circulaciones peatonales laterales que la separa de la vialidad vehicular. Estas jardineras está realizadas en concreto y recubiertas de una chapa de piedra aparente de la región, con un coronamiento en concreto que le proporciona la posibilidad de de funcionar como bacas, y en planta su forma es de dos grecas. La isóptica del auditorio al aire libre es buena calidad y respondió a cubrir las necesidades de espectáculos que disfrutaron la ciudadanía en la segunda mitad del siglo XX.



Croquis de localización 3: Paseo de los Héroes con su zonificación y esculturas públicas.

El sector definido por el conjunto de la *Concha Acústica* encuentra una interfase en su espacialización hacia el categorizado como sector B, donde discurren lateralmente dos circulaciones como andadores perimetrales, que devienen de la zona A determinada con la presencia del auditorio abierto (*Concha Acústica*). Desde el acceso central de la isóptica se desplanta una rampa de concreto armado con un patrón de tiras de mosaico de barro cocido de alta resistencia, a manera de puerta central que se refuerza con la presencia de dos viejas casuarinas sembradas a ambos lados. Esta rampa conduce a un jardín que vestibula una plazoleta con un elemento escultórico de los más destacados.

El jardín referido anteriormente está compuesto por una serie de elementos que tienen una variada función entre ellas: una serie de seis bancas de diferente longitud que van de mayor a menor, con forma de grecas, a ambos la dos de un camino central que tiene como remate visual el monumento a “Don Héctor Pérez Martínez”. A un costado de las bancas existen seis jardineras a manera de conos truncados, con una altura de su desplante a la parte superior, y rematan con un cerramiento o dala de concreto armado. Ambientalmente está compuesto por elementos vegetales diversos como: ficus, casuarinas, flamboyanes, almendros, que en conjunto con los elementos construidos proporciona al observado una mezcla ambiental donde la presencia del elemento escultórico semeja flotar en un espejo de agua. El sector definido por el conjunto de la *Concha Acústica* encuentra una interfase en su espacialización hacia el categorizado como sector

B, donde discurren lateralmente dos circulaciones como andadores perimetrales, que devienen de la zona A determinada con la presencia del auditorio abierto (*Concha Acústica*). Desde el acceso central de la isóptica se desplanta una rampa de concreto armado con un patrón de tiras de mosaico de barro cocido de alta resistencia, a manera de puerta central que se refuerza con la presencia de dos viejas casuarinas sembradas a ambos lados



Imagen 15: La Concha Acústica, paraboloide del Arq. Joaquín Álvarez Ordoñez, quien trabajo frecuentemente con Félix Candela, 2010. Foto: Carlos D. V.

Desde la rampa se accede a un jardín que está compuesto por una serie de elementos que tienen una variada función entre ellas: una serie de seis bancas de diferente longitud que van de mayor a menor, con forma de grecas, a ambos lados de un camino central que tiene como remate visual el monumento a “Don Héctor Pérez Martínez”. A un costado de las bancas existen seis jardineras a manera de conos truncados, con una altura de su desplante a la parte superior, y rematan con un cerramiento o dala de concreto armado.

El jardín ambientalmente está compuesto por elementos vegetales diversos como: ficus, casuarinas, flamboyanes, almendros, que en conjunto con los elementos construidos proporciona al observado una mezcla ambiental donde la presencia del elemento escultórico semeja flotar en un espejo de agua, el cual en la actualidad se utiliza como jardinera con césped de cubresuelo. En la actualidad se utiliza como jardinera con césped de cubresuelo. En la panorámica de la imagen inferior se aprecian los elementos arbóreos que generan el mejor microclima del espacio público, y al centro la escultura urbana dedicada a Héctor Pérez Martínez.



Imagen 16: Perspectiva en dirección suroeste en el jardín vestibular hacia el Monumento a Héctor Pérez Martínez, se pueden observar las grecas en las bancas como elemento compositivo del diseño total. Foto: Carlos D. V., 2010.

### e) Monumento a Héctor Pérez Martínez

La pieza conmemora a Héctor Pérez Martínez, quien fue gobernador de la entidad a inicios de los años cuarenta, su imagen pública es reconocida aún en la actualidad, ya que desempeñó cabalmente sus responsabilidades como primer funcionario estatal y quien inicia a concebir la riqueza patrimonial histórica y arquitectónica como un elemento para hacer una puesta en valor en el ámbito turístico a la ciudad capital. Las fuentes bibliográficas hacen comentarios elogiosos del personaje político y la escultura que lo conmemora tiene un papel importante como pivote que articula las tres zonas del centro cívico.

#### **Análisis morfológico**

La forma base es una escuadra como elemento con mayor fuerza volumétrica de carácter geométrico, y se genera desde el piso en diagonal hacia la parte superior en un ángulo de más de ochenta grados. La disposición de la forma incrementa su dinamismo al disminuir sus proporciones desde la esquina donde se articulan los dos planos, hasta la parte final de los mismos.



Imagen 17: Monumento a Héctor Pérez Martínez construido en 1961 por el arq. Joaquín Álvarez Ordóñez. Foto: Carlos D. V., 2009.

La inclinación es un componente que sinérgicamente provoca que el observador desplace su visual sobre la pieza, que por su configuración lo aproximan a una media sección de arco maya. Este componente formal de sección de dintel de arco maya inconcluso, multiplica su efecto con la sinergia de la forma del diseño de varios elementos del mobiliario urbano en la plazoleta y vestíbulo de transición entre el monumento y la Concha Acústica. Entre los cuales están unas grecas a manera de soporte de brazos en las bancas y la inclinación de las jardineras como conos truncados.

El volumen de concreto armado tiene la función de telón fondo, sin embargo no es un elemento accesorio, sino que por su diseño es un elemento importante de la totalidad del monumento. El componente de soporte desde su base se desliga del primer plano horizontal sin tocarlo en apariencia, y esta sensación es reforzada por estar rodeado de agua desde donde no solo semejaba flotar, sino que ofrecía una dinámica óptica que guiaba la mirada del observador hacia su parte superior por sus características morfológicas, el cual tenía un ángulo con la vertical mostrando una figura trapezoidal. En la actualidad tiene césped y se ha diluido la sensación de flotabilidad tan importante en el diseño original.

En cantiliver se aprecia un componente especial del monumento, el cual lo caracteriza significativamente generando enormes significados como un elemento que es evidencia del criterio de flotabilidad que caracteriza al diseño del proyecto global. Como una de las características vitales, en el proyecto original se generaban líneas en la parte inferior de un soporte del basamento planimétrico como parte constitutiva inferior de la escuadra, que sutilmente tampoco tocaba el piso por la presencia del espejo de agua.

La pieza posee un elemento figurativo que nace lateralmente de una trabe empotrada en cantiliver, en la superficie del plano de la escuadra, la cual va tomando forma de cabeza humana, semejando que naciera de la piedra misma la cabeza y rostro sereno del personaje conmemorado. Es así que la ruptura en función de las tendencias escultóricas propuesta por este componente figurativo, queda solamente insinuada, quedando a cargo del elemento portante la misión de señalar el rumbo plástico de la escultura pública en el conjunto urbanístico. La pieza es una muestra de monumento híbrido que en función a su componente arquitectónico denota una nítida influencia de la arquitectura internacional y en función a su parte escultórica un esbozo de abstracción, que no renunciaba a la escultura figurativa.

Los colores utilizados responden a la paleta básica propuesta en el proyecto urbano, siendo el blanco el tono emblemático como representativo de libertad y valores locales inspirados en el color de las gaviotas. El color blanco es utilizado en el cuerpo geométrico que transmite expresiones visuales que nos lleva a percibir una sensación de ligereza en el elemento, en sentido opuesto al tono solemne de la pieza empotrada. Desde su tonalidad cromática, visualmente la trabe en cantiliver que se transforma en cabeza pétreo es determinante para

proyectar emociones que el realizador pretende generar en el observador, en este sentido, el color del material refuerza la impresión focal, en el campo visual del ciudadano. El color pétreo de la cabeza y rostro equilibran el monumento al sumarse con el volumen y tonalidad del cuerpo geométrico que las soporta, y señala tonalmente ser el elemento central del monumento.

Los materiales básicamente son dos, uno es el concreto armado como componente representativo de la escultura urbana y el otro la cantera (Piedra Chiluca), que es un material utilizado en la escultura tradicional, como lo significó la Escuela Mexicana de Talla Directa que fundó en México el Maestro Guillermo Ruiz. La cabeza se encuentra labrada en una sola pieza, y se expresa en efectos rústicos sobre el material pétreo, el cual va tomando forma humana desde la forma básica del cubo de piedra, a las figurativas de la carne humana, característica que contrasta con el geometrismo del elemento portante.

Su imagen deja sentir su presencia sin dominar, lo que significa que fue concebida como un monumento que por su diseño respeta el contexto urbano, las dimensiones y perfiles de la tipología definida por los inmuebles de las manzanas que contextualizaban la pieza, y al mismo tiempo expresa las tendencias urbanísticas y escultóricas de su época.

#### **f) El Monumento a los Héroes**

El Monumento a los Héroes es una de las mejores y más complejas esculturas públicas de la ciudad de San Francisco de Campeche, en la cual se halla una síntesis de tendencias escultóricas en la escultura situada en el espacio público de las ciudades mexicanas en los años sesenta. Es de suma importancia su análisis en el presente trabajo, ya que pretende lograr una aproximación a la esencia ideológica y estética de su discurso, manifiesto en los elementos y componentes que integran este conjunto, el cual es emblemático en el universo de la escultura pública del estado.

#### **Análisis morfológico**

Los puntos y líneas que destacan ante la vista del observador son en primer término los extremos de un elemento vertical, los cuales se distinguen en la distancia al aproximarse al monumento desde un perímetro al mismo. Simultáneamente sin un orden presupuesto se articulan las líneas diagonales, rectas y curvas que definen los diferentes planos de todo el conjunto.

Los planos se articulan en una serie de volúmenes que poseen características propias, que lo distinguen de cualquier otra pieza y de la imagen urbana de su entorno contextual próximo. Esta escultura pública es culmen de la solemnidad que denota y propone el Águila de la Plaza a la República, al organizar formalmente diversos elementos que integran la plaza donde se encuentra ubicado. El conjunto está integrado de varios volúmenes que toman diferentes configuraciones que van de lo abstracto a lo figurativo, y se distinguen de la siguiente manera: un componente central que semeja un “peristilo” naciente de

una flor que se compone de seis cuerpos esbeltos paralelepípedos rectangulares que desplantan de una plataforma que semeja un cono invertido truncado y achaparrado en su base inferior. Los paralelepípedos en su parte más alta se unen apareados en la cabeza de tres águilas que asemejan gárgolas de templos góticos, y hacia arriba cada uno de los seis cuerpos toma forma de las alas de las aves, que extienden al cielo en posición de iniciar el vuelo.

En la parte superior de la base cónica-achaparrada se abre una cavidad circular entre los seis cuerpos que forman el “peristilo”, que da lugar a un espejo de agua con chorros de agua, que tiene como acabado pequeñas piezas cuadrículadas de cerámica (veneciano) que le aportaba tonalidades nacaradas cuando estaba en funcionamiento. El espejo de agua no se encontraba activo durante muchos años, y en el año 2010 se realizó una restauración general del monumento, pero no se aprecian funcionando los chorros ni el espejo de agua hasta el momento presente.

En las columnas verticales que conforman el “peristilo”, en la tercera parte de su altura aproximadamente se encuentra anclado un pebetero y unas coronas de laureles, de las cuales se anclan tres cadenas con gruesos eslabones que van de extremo a extremo de cada corona, estas cadenas se mecen por encima del espejo de agua y por debajo del pebetero, generando una composición muy importante del monumento en su conjunto, ya que integra la participación del elemento fuego, aunque nunca se ha visto que se encuentre prendido.

Para acceder a la plataforma principal, se atraviesa una rampa que semeja flotar desde su desplante hasta su anclaje en la plataforma elaborada en recinto de color negro. Esta rampa es un componente muy importante, ya que determina parte del desarrollo compositivo de todo el monumento, específicamente en un conjunto de rampas que también semejaban flotar, sin tocar la superficie del andador y de la plaza.

Esta particularidad le daba un carácter muy especial a la plaza y que estaba diseñada de acuerdo al desnivel de las vialidades circundantes. Los elementos verticales, basamento y rampa descritos se desenvuelven en una composición de volúmenes que encuentran rodeados de dos muros curvos laterales de concreto armado, que se encuentran inclinados con respecto a la vertical, y recubiertos de piezas de cantera con figuras trabajadas en altoprelieve.



Imagen 18: Contexto urbano del Monumento a los Héroes. Foto: Carlos D. V. 2010.



Imagen 19: Fachada noreste y principal del Monumento a los Héroes construido por el arq. Joaquín Álvarez Ordóñez en 1961, y restaurada en el año de 2010. Foto: Carlos D. V., 2010.



Imagen 20: Fachada suroeste del Monumento de los Héroes que colinda con la fachada posterior de la Iglesia de San Román, 2010. Foto Carlos D. V.

Los muros al expresar una inclinación con la vertical, logran un interesante efecto volumétrico que hacen de los mismos el segundo elemento en jerarquía visual. Sobre los muros de concreto enchapado de cantera, se encuentra una descripción de escenas relevantes de la historia de México que incluyen la presencia de personajes como indígenas de diferentes etnias y regiones mesoamericanas, Hernán Cortés, Emiliano Zapata, etc. El trabajo se encuentra realizado en piedra tallada bajo la técnica utilizada en México por la Escuela Mexicana de Escultura desde principios del siglo XX, cuyas piezas se encontraban con pequeños daños que se están reparando con motivo de las celebraciones las fiestas del Bicentenario de la Independencia de México.

A pesar de que es un elemento con un volumen significativo, el perfil de su diseño es aprecia ligero y su altura no supera la altura de la torre del templo, Con una ubicación en el espacio público de la plaza que da las espaldas a la parte posterior del templo, lográndose un equilibrio visual que subraya el carácter laico del estado mexicano. El monumento cívico no supera volumétricamente, ni en altura al monumento religioso (Iglesia de San Román) expresando un discurso ideológico y estético que representa un lenguaje de equilibrio entre el Estado Mexicano y las creencias religiosas, católicas en este caso específico.

### g) Monumento al Resurgimiento

La escultura se encuentra en el acceso de la carretera Campeche-Lerma y mantiene una proximidad con la zonificación residencial del proyecto urbano



Croquis de localización 4: Monumento al Resurgimiento en el entronque de la Av. Resurgimiento y la carretera Lerma-Campeche, entre el mar y el cerro.

original, lo cual ha permitido que no sea un espacio que se encuentre degradado visualmente hacia el norte de su emplazamiento, sin embargo, hacia el sur existen inmuebles deteriorados, embarcaderos y algunos negocios con giro de restaurant-bar.

Se puede afirmar que es una escultura pública de alto valor plástico realizada bajo los cánones de la escuela de talla en piedra mexicana a una escala que rebasa las utilizadas en temporalidades previas, lo que le confiere un carácter singular y originalidad desde su valor local. Los antecedentes históricos que hacen que las políticas públicas velen por la revaloración de lo indígena se remontan a la época de gobierno del primer presidente de México, Guadalupe Victoria, quien propusiera fundar el primer museo de la cultura indígena en la capital del país. Esta nueva visión de lo indígena tuvo importante impacto en el cambio cultural en nuestro país en diferentes ámbitos, incluso en la escultura donde a partir de principios del siglo XIX, se manifestó un profundo interés por las manifestaciones artísticas de las etnias que componían el mosaico de pueblos indígenas de aquella época, sin embargo, estaba muy distante una revaloración real de toda esta riqueza mexicana.

Muy a pesar de esta revalorización por lo indígena, su emplazamiento no es el que pudiera posibilitar explotar sus cualidades plásticas que pudieran ser explotadas en un sitio con mayor aforo peatonal y vehicular. En este sentido es posible catalogarla como una de las piezas de mayor valor de las esculturas públicas de la ciudad de San Francisco de Campeche. La escultura representa a un indígena maya que se yergue como un coloso que rompe la roca y el subsuelo que lo ata al sufrimiento de su grupo étnico, cual lo aparentemente inexorable, mas sin embargo con su fuerza demuestra lo contrario, desviar el curso de la historia.

### **Análisis morfológico**

La escultura se desarrolla en la parte superior del cuerpo, extendiendo un brazo que sostiene una antorcha de la cual emana fuego, donde el cuerpo de la flama es un punto focal que deviene desde la parte inferior de la cintura del indígena transportándose con una riqueza de líneas curvas y sinuosas, que definen la volumetría completa de la pieza, las cuales se entretajan suavemente para conformar las partes del objeto escultórico.

La pieza es una representación figurativa específicamente de un indígena de la etnia maya como alegoría del resurgir de una raza y revalorización del pasado precolombino de los pueblos que habitaron en el país, y específicamente en el territorio actual del estado de Campeche. en su esencia conlleva la presencia de la Escuela Mexicana de Escultura, la fuerza de la piedra como técnica utilizada le confiere un carácter propio que destaca sobre la utilización del concreto armado como la tecnología que destacaba en ese período en la ciudad, y que determinaba la aparición de la escultura urbana en la estructura vial, cabe destacar que su discurso ideológico-estético es valorado positivamente por la ciudadanía.



Imagen 21: Monumento al Resurgimiento realizada en 1967 por el escultor campechano Armando Gil Mendicuti.  
Foto: Carlos D. V., 2009.

La pieza fue realizada en cantera magistralmente por el escultor campechano Armando Gil Mendicuti, con una fuerza expresiva de difícil comparación en la escultura pública moderna y contemporánea en Campeche. La técnica con la que fue realizada es digna de ser considerada como representativo ejemplo de la Escuela Mexicana de Escultura. Posee notables valores plásticos destacando sus virtudes de integración al paisaje urbano en función de su logrado su emplazamiento en un sector de alto valor paisajístico, uno de ellos representado por el perfil de la costa, con el mar y los barcos de los astilleros próximos como escenario total, y otro, representado por la significativa masa del enorme volumen del cerro que colinda con la avenida que conduce a Lerma, el cual parece dialogar con la poderosa volumetría de la pieza.

Su relación con el contexto natural también es contrastante y al mismo tiempo desarrolla una actitud dialogal, característica que desarrolla su creador con maestría en la piedra, la cual denota un conocimiento magistral derivado de un oficio depurado y conocedor de lo que también pudiera denominarse como una pieza de *sitio específico*, sin embargo su fuerza plástica, escala y dinamismo

sugiere la exigencia de que la pieza se ubique en un lugar que responda mejor a las necesidades actuales del sistema de espacios públicos de la ciudad

En su base se puede apreciar un plano de carácter orgánico que se quiebra al “emerger” o “resurgir” el gladiador maya, con la intención de representar al personaje en acción y movimiento, sin embargo a pesar de la fuerza que expresa, es evidente la predominancia de líneas y planos curvos que se entretajan en un poderoso volumen que evoca a una revalorización de la raza indígena como discurso que transitó desde el inicio del siglo XIX y que se manifiesta en este inicio de la segunda mitad del siglo XX. Su estructura general expresa una fuerte diversidad y carga de expresiones de diferente orden, en lo material y compositivo, la relación estructura-movimiento y sus relaciones contextuales en una escala no utilizada en tiempos pasados.

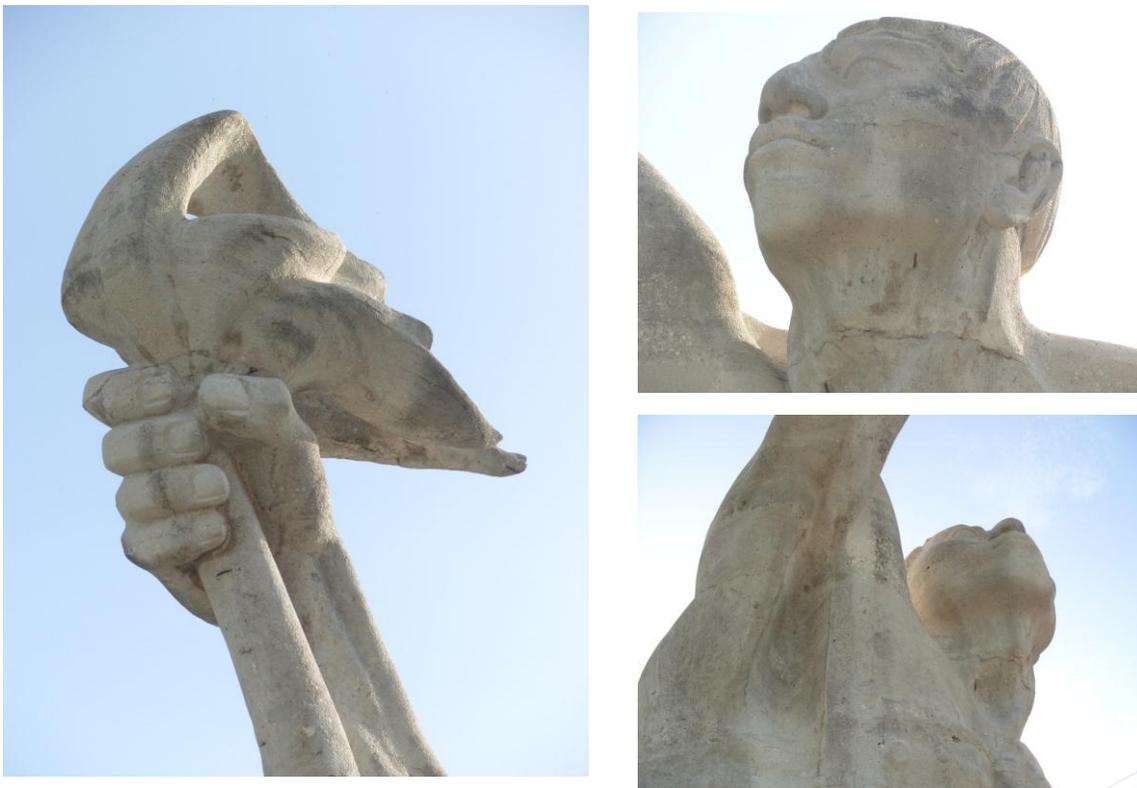


Imagen 22: Detalles del torso, antorcha y cabeza del Monumento al Resurgimiento. Foto: Carlos D. V., 2010.

La fuerza de una raza y el reto de emerger de condiciones de vida infrahumanas como producto de la conquista española, lo expresa en un movimiento dinámico de abajo hacia arriba que sugiere una fuerza descomunal del cuerpo representado que se refleja en todo su ser y específicamente en su torso al romper la tierra y cuartearla, una expresión lograda formalmente con la sinuosidad muscular en movimiento continuo desde su base (cintura) hasta su parte más alta (la flama). También manifiesta una composición diagonal en el volumen, que queda articulada en la posición de la escultura como totalidad y se observa en la posición de los brazos, el izquierdo donde se apoya en movimiento al hacer fuerza

para resurgir o emerger, y el derecho al elevar la antorcha como símbolo de luz hacia nuevo derroteros de una nueva raza

En las formas y composición quedan expresadas una anatomía que no responde a los cánones clásicos, sino a características físicas de una etnia indígena con una genética renovada a partir de mejores condiciones de vida que son una promesa incumplida del aparato de gobierno y grupos hegemónicos. La mirada lejana del indígena manifiesta la esperanza y ensoñación de un pueblo que había sido sojuzgado y que necesita una reivindicación, ya que el pueblo mexicano ha sufrido injusticias severas durante su tránsito como nación para forjar una nueva raza. Torso, cabeza, brazo, manos, cintura y pecho se observan como totalidad, la cual sugiere una conceptualización integral de la pieza lograda con excelencia, al conseguir que el observador retenga la mirada en los aspectos relevantes de la escultura, y genere una visual dinámica sobre el volumen escultórico.

Dentro de los significados que se hacen evidentes está la reivindicación de los derechos de las etnias indígenas como una deuda social, que la historia de México y sus instituciones no ha saldado, y que existe un largo trecho por recorrer. En este sentido los pueblos indios de todo México demandan condiciones mejores de vida, que en especial en la península recuerdan a personajes históricos mayas como Jacinto Canek, Cecilio Chi, Jacinto Paat, entre otros, quienes fueron defensores de sus pueblos y que dirigieron insurrecciones contra los conquistadores españoles. La deconstrucción de su universo vital demandaba y demandan acciones que vayan más allá de las esculturas públicas, es así que este gladiador maya emerge rompiendo poderosamente todos los paradigmas étnicos y la dureza del subsuelo como el renacimiento de su raza, ya mezclada ahora en un destino de mestizaje que en ese tiempo significó un futuro inevitable.

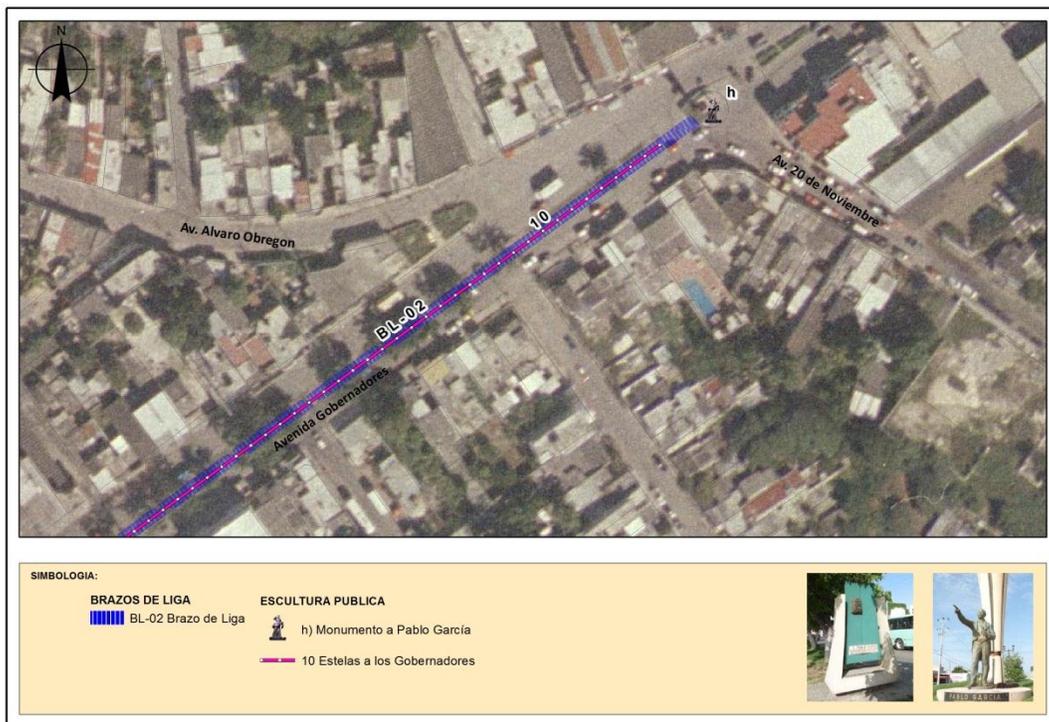
## **Brazo de Liga 2**

Este brazo de liga es una ruta que parte del antiguo emplazamiento de la Fuente de Nacionalización de la Electricidad, recorriendo la avenida Gobernadores hasta el cruce de la vía del ferrocarril, donde se encuentran situadas una serie de piezas escultóricas a escala humana, que representan estelas geométricas con placas alusivas a los gobernadores de Campeche hasta una zona del barrio de Santa Lucía, en un nodo vial donde confluyen tres vialidades. El eje vial transita por la colindancia de varios barrios como Santa Ana, San Francisco, Santa Lucía, etc., hasta una zona que era la salida de la ciudad en la antigua carretera a Mérida.

Esta zona en este período se encontraba virgen con una densidad de población baja, y con una proporción alta de vegetación sobre las áreas construidas. Esta característica le aportaba una riqueza ambiental destacable, que se fue deteriorando con el paso del tiempo por la plusvalía que fue adquiriendo el suelo urbanizado de esa zona, sumandose en contra de manera añadida la ubicación próxima de la Zona de Tolerancia, representando siempre un factor adverso a las calidad de vida de las colonias perimetrales.

## h) Monumento a Pablo García y Montilla

La existencia del monumento, es relevante por la importancia histórica de Pablo García y Montilla como personaje que encabezo la independencia política del estado de Campeche en el año de 1857, y que tuvo como consecuencia la azarosa consolidación de la entidad como estado libre y soberano de la república mexicana. La escultura pública de Pablo García se ve complementada con la construcción de estelas abstractas con el nombre de los gobernadores subsiguientes hasta los años sesenta, las cuales tienen como remate final la estatua del primer gobernador del estado de Campeche. El monumento propuesto fue para conmemorar a Pablo García y Montilla en un nodo vial del proyecto, que se propuso como una especie de retorno, sin llegar a funcionar esencialmente como una glorieta.



**Croquis de localización 5: Monumento a Pablo García y Montilla, tramo final del Brazo de liga 2, en una zona que se debate entre la regeneración y la degradación de su tejido urbano. La pieza fue pensada como un elemento que visualmente recibiera a los visitantes de la ciudad. Su función puede catalogarse como de *puerta urbana*. Foto: Carlos D. V., 2010. En el camellón de la avenida existen unas “estelas modernas” conmemorando a los gobernantes locales del siglo XX.**

## Análisis morfológico

El proyecto original está compuesto por una estatua en bronce de Pablo García y Montilla, primer gobernador del estado de Campeche, y un elemento vertical añadido como telón de fondo compuesto por una columna aligerada en su composición por una especie de gajos verticales con un tratamiento formal abstracto que funcionan como revestimiento que aligera visualmente el elemento. La columna funciona como marco contextual tiene un alma de acero, recubierta

perimetralmente con una serie de ocho gajos que la conforman con una especie de cono invertido. Los dos componentes de la escultura se encuentran sobre un basamento de concreto circular peraltado, que no desplanta directamente sobre el piso, sino que está soportado por otra plataforma en volado sobre el piso, lo cual produce el efecto visual que hace parecer que la escultura es más alta y se encuentra flotando, actualmente, este detalle de su diseño original ya no se aprecia, ya que se encuentra semiencofrado por una jardinera de concreto y piedra de la región que altera el concepto formal con el que fue concebida.



Imagen 23: Monumento a Pablo García y sus modificaciones experimentadas durante cincuenta años, emplazado en dirección a la antigua carretera a Mérida. Foto: Carlos D. V., 2010.



Imagen 24: Imagen original de época del monumento, construido por Joaquín Álvarez Ordóñez. ca. 1965. Foto: Archivo del Cronista de la Ciudad de San Francisco de Campeche.



Imagen 25: Visual hacia el sur, donde se aprecia el monumento, la vialidad y contexto urbano, 2010. Panorámica 18, Foto: Carlos D. V. 2011. En función a su diseño como conjunto monumental, destaca la presencia de la columna como elemento arquitectónico que funge a manera de telón de fondo a la estatua y a primera vista no es muy acorde con el diseño estatuario de la misma.

La realización de la estatua no es magistral, sin embargo su mérito representativo y simbólico es su presencia en un antiguo acceso de la urbe, la define como un de las “puertas de la ciudad” ubicada en dirección al estado de Yucatán.

### Brazo de Liga 3

El brazo enlaza diferentes elementos desde el baluarte de Santiago hacia el estadio de beisbol “Nelsón Barrera Romellón”, en esa ruta transita por diferentes puntos urbanos importantes como el tradicional barrio del Siete de Agosto, la batería de San Lucas y concluye en la batería de San Matías.



Croquis de localización 6: La Fuente de los Pescadores en el Barrio de San Francisco, como parte del Brazo de Liga 3, como un eje conector que hilvana una serie de componentes de diferentes temporalidades, donde destaca la presencia de la Fuente de los Pescadores, y al final la Batería de San Lucas.

### **i) Fuente a los Pescadores**

En este recorrido lineal conocido como avenida de Las Palmas se halla un punto históricamente relevante, en un perímetro próximo a la iglesia de San Francisco, donde se encuentra la Fuente de los Pescadores. La pieza representa simbólicamente una actividad económica como la pesca, y en lo específico al oficio de pescador en barcazas de bajo calado denominadas como cayucos, se entretejen significados en el territorio de la ciudad moderna con los elementos de siglos pasados y barrios tradicionales.

#### **Análisis morfológico**

El diseño de la pieza contiene elementos estructurales lineales de carácter abstracto dispuestos de manera dinámica en ángulos agudos. Los mástiles son espigas que forman triángulos isóceles articulados simétricamente en un eje vertical virtual en la parte central que representa la mitad de la barcaza o cayuco que fueron audaces e innovadoras en el tiempo de su realización.



Imagen 26: El "cayuco" de la Fuente a los Pescadores, realizada por Joaquín Álvarez Ordóñez. Foto: Carlos D. V., 2010.

Las formas triangulares posibilitan el colocar en los extremos de los mástiles abstractos un par de redes o velas, que denota un barco en el momento que va a la pesca. La pequeña nave se complementa con tres elementos que son tres cabezas representativas del dios Chac. La escultura se encuentra pintada desde que fue construida en color blanco y solo se distingue como elemento crómico diferencial los destellos del agua que emana de los borbotones y del movimiento de la superficie líquida del espejo de agua circular.



Imagen 27: Fuente de los Pecadores, al fondo se aprecia la fachada poniente de la Iglesia de San Francisco, 2010. Foto: Carlos D. V.

Es destacable su realización en escala natural predominantemente bajo una concepción tendiente a la abstracción con elementos figurativos complementarios realizados en concreto armado y simple como el material relevante en la pieza más los hilos del acero en malla. Su ubicación es simbólica y su relación contextual inmediata es de equilibrio y cotidianidad al representar una forma próxima al imaginario de la vida de los habitantes del barrio de pescadores como entorno inmediato.

#### **Brazo de Liga No. 4**

Este eje articulador, es donde están situadas piezas de menor valor plástico, y parte desde la puerta de tierra, pasando por la avenida República junto a la Alameda Francisco de Paula Toro, donde enlaza las piezas históricas de Don Benito Juárez emplazada en el año 1906 y las estatuas del Puente de los Perros en dirección al parque del barrio de Santa Ana, donde enlaza un monumento dedicado a los Niños Héroes realizado durante la gestión de Abelardo carrillo Zavala, y se dirige hasta una glorieta en el cruce vial de las avenidas, donde se encuentra un objeto-señal con un basamento con un par de rieles con seis ruedas de ferrocarril celebrando la nacionalización de los ferrocarriles y la proximidad de la terminal de trenes de la ciudad.

Pasando el parque del barrio de Santa Ana se continua por la calle Coahuila hasta la glorieta donde se encuentra un elemento que en el presente trabajo se les ha denominado objetos-señales, los cuales solo tiene como fin mostrar un elemento significativo de alguna actividad o institución cerca del entorno próximo. Este eje continúa pasando por las instalaciones del Agua potable enlazando lo que en el presente trabajo se ha considerado un elemento complementario, que en este caso es una cubierta como un paraboloides hiperbólico en el acceso de las

instalaciones de la institución. En años posteriores esta vialidad ha continuado para dirigirse a una localidad aledaña con el nombre de Chiná y atraviesa la vialidad periférica de la ciudad.



Imagen 28: Rieles y ruedas de tren como elemento complementario, en el primer esquema articulador. Foto: Carlos D. V., 2009.

## **2. Periodo de latencia discursiva escultórica, 1967-1985**

Al concluir el período de gobierno de José Ortiz Ávila, la intervención escultórica en el medio urbano entró en un período de latencia, con escasas manifestaciones de escultura situada en el espacio público de la ciudad de San Francisco de Campeche, esta condición obedece a un criterio de retroceso urbanístico que prevaleció en las autoridades responsables de la toma de decisiones para transformar los espacios colectivos de la ciudad. Posiblemente esta actuación nace de pensar que la intervención urbanística de Ortiz Ávila era un proyecto acabado, y que el ritmo de crecimiento de la ciudad continuaría bajo los mismos indicadores poblacionales de los años sesenta, y paralelamente que, el uso del automóvil no aumentaría al ritmo que tuvo en décadas posteriores.

Durante dieciocho años de gobierno en el estado de Campeche trabajaron las administraciones públicas de tres gobernadores electos los cuales fueron: el Carlos Sansores Pérez, Rafael Rodríguez Barrera, Eugenio Echeverría Castellot y un interino, Carlos Pérez Cámara., quienes aplicaron estrategias urbanísticas que no incidieron significativamente en el desarrollo de proyectos escultóricos en el espacio público de la ciudad de San Francisco de Campeche. Las únicas

intervenciones consideradas son dos, una nueva escultura y una reutilización de otra pieza desmontada en el pasado durante el gobierno de Ortiz Ávila. De las dos piezas mencionadas solo una de ellas es destacable por su escala y ser una muestra representativa de la escuela de Escuela Mexicana de Talla Directa y generar un punto de referencia significativo en el paisaje.

### **Esquema articulador, concepto filosófico y formal del período**

El esquema articulador urbanístico del período no tiene representatividad, ya que las acciones escultóricas en el espacio público son acciones puntuales que no definen ningún patrón espacial esquemático, sino se perciben como dos proyectos aleatorios que no guardan relación alguna, realizados de manera aleatoria con el fin de manifestar y objetivar ideas políticas y culturales específicas inconexas.

Cabe señalar que no existió un concepto formal que representara las intenciones gubernamentales de representar en el espacio público un principio o concepto de diseño en las intervenciones urbanas que fueron acciones con un lento avance, al concebir los responsables de la obra pública, que el proyecto de José Ortiz Ávila era una realidad acabada y sin continuidad. Al no existir un concepto formal, tampoco existió un fundamento filosófico que diera sustento y razón existencial a la obra en el espacio público urbano, debido a que las acciones solo se centraron en obras de infraestructura en toda la geografía estatal, quedando la urbe como un territorio donde no se planeó ante un crecimiento poblacional que demandaba más infraestructura y equipamiento.

Durante el gobierno de Eugenio Echeverría Castellot se dio la generación de un territorio definido por un relleno sanitario, el cual tiene paralelismos con acciones históricas previas como “El Campeche Nuevo” de Trueba Urbina. Se puede observar la existencia de una línea física y virtual que funge como eje conector de dos elementos importantes que son la escultura pública de Don Benito Juárez que fue un obsequio de Luis Echeverría a Carlos Sansores Pérez y el fuerte de San José el Alto, los cuales se desempeñan como motores de la articulación vial y de ese sector de la ciudad. Una acción más fue la restauración y reutilización de una escultura dedicada a *la Madre* que se encontraba en el Paseo de los Héroes en la primera mitad del siglo XX, cabe señalar que de todas las existentes previamente en ese paseo, es la única que no fue destruida.

### **Escultura pública en el período 1967-1985**

#### **j) El Monumento a la Madre**

Durante el sexenio de Carlos Sansores Pérez las acciones urbanísticas se encaminaron a subsanar necesidades de infraestructura en lo general, como agua potable y electrificación en todo el estado de Campeche, sin embargo se realizaron en el año de 1969 obras en diferentes espacios públicos, como la plaza del Barrio de San Román y la Plaza del Barrio de Santa Lucía, las dos totalmente nuevas; y en el año de 1970 la reutilización del Monumento a la Madre, y la plaza de Carrillo Puerto.



**Croquis de localización 7: Monumento a la Madre, en el cruce del Circuito Baluartes y la Calle 10, sobre el eje virtual definido por la muralla demolida entre el Fuerte de San Carlos y el de Santa Rosa.**

La escultura se observa situada en una articulación vial importante, sin embargo, es una plazoleta que se desarrolla como un remanente espacial. De izquierda a derecha puede apreciarse su escala disminuida por los macizos del baluarte de San Carlos, el instituto Campechano y las viviendas, donde el vano cede ante las proporciones de muro existentes. En este mismo sentido la pieza contrasta significativamente con el volumen de la Fuente del Progreso y el entorno circundante. El espacio público que contextualiza la presencia de la pieza denominada Monumento a la Madre es de alta complejidad y existe elementos arquitectónicos y urbanísticos diversos que dialogan contrastantemente con las características formales de la estatua, en este sentido, su discurso ha sido rebasado y su presencia se percibe ajena y anacrónica tanto en el espacio, como en el tiempo respectivamente.

La pieza se desempeña dificultosamente inmersa en el impacto volumétrico del entorno urbano circundante, sin embargo su valor simbólico es tal que fue reutilizada, sacándola de las bodegas donde la tenían en el olvido. Pareciera que el observador cotidiano no repara en ella, pero hay que evaluar y conocer que se piensa de esta pieza menor configurativamente hablando, pero que desde su representatividad y simbolismo trasciende las ideas de las visiones plásticas especializadas.



Imagen 29: Monumento a la Madre, reutilización de pieza situada en el paseo de los Héroes en la primera mitad del siglo XX. Su modestia plástica contrasta con su presencia en el imaginario de los ciudadanos., Foto: Carlos D. V., 2009

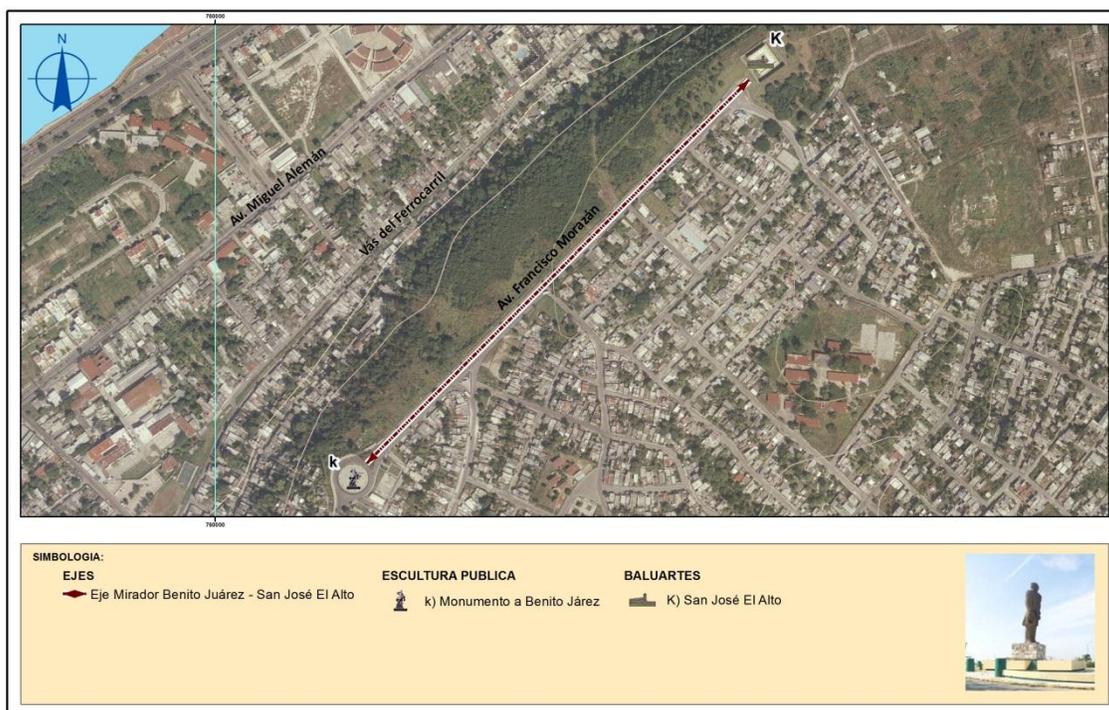


Imagen 30: Panorámica del Monumento a la madre en su contexto urbano., 2010. Foto: Carlos D. V.

### **k) Monumento a Benito Juárez**

La colonia Bellavista situada en un entorno con una de las riquezas paisajísticas nace como un asentamiento irregular, en la cual se construye una pequeña plaza que funciona como glorieta y mirador, donde se emplaza una estatua dedicada a Benito Juárez, tallada en cantera, en uno de los emplazamientos más bellos de la ciudad, en el ámbito de las intervenciones escultóricas locales. El sector fue intervenido, después de haber sido una zona con asentamientos humanos informales, urbanizándose con el objeto regularizar la tenencia de la tierra, y de aprovechar las posibilidades paisajísticas de la zona, con el fin de generar un valor agregado a la zona e incrementar la calidad de vida a sus habitantes. En estas condiciones el sitio quedó preparado para situar un

Monumento a Benito Juárez,<sup>3</sup> en la Plaza Cívica Benito Juárez de la colonia Bellavista.



Croquis de localización 8: Emplazamiento del Monumento a Benito Juárez en la avenida Francisco Morazán en la colonia Bellavista, realizado durante el sexenio de Carlos Sansores Pérez.

Dentro de sus características físicas destacan los 12 metros de altura que la caracteriza como un elemento de escala macro, más 3 metros de un pedestal achaparrado, y 1.6 metros de basamento que de altura del basamento que descansa en la plazoleta, con un total entre 17 y 18 metros de desarrollo de altura total. Dentro de sus particularidades en el proceso constructivo destaca que llevó 4 meses levantar las hiladas de la obra, que consta de un total de 120 piezas labradas y talladas con un peso de 80 toneladas.

Con fecha 15 de abril de 1972 fue realizada por la empresa Monumentos conmemorativos y Arquitectura en piedra, integrada en aquel entonces por Joaquín Gutiérrez Becerril, fallecido hace 11 años, y sus hijos Agustín, Arquitecto; Joaquín, Ingeniero Civil; y Víctor Gutiérrez Guerra, escultor, quienes también son autores de piezas como “El Pípila” de 16 metros de Guanajuato. La estatua está ubicada en la avenida Francisco Morazán en la colonia Bellavista, en el contexto de una intervención de regeneración urbana. El proyecto urbano incluye una vialidad de doble sentido con doble carril con un camellón central de 660 metros de longitud, en uno de sus extremos se localiza el fuerte de San José el Alto y al

<sup>3</sup> Sansores Pérez, Carlos (1972), *Quinto informe de Gobierno de Gobierno*, Campeche, México, Gobierno del Estado de Campeche, p. 141

otro extremo una plaza cívica que en su zona central desplantaré la escultura pública.

La pieza fue inaugurada por el entonces presidente de la república Luis Echeverría Álvarez y el gobernador Carlos Sansores Pérez. La obra fue realizada por la empresa Monumentos Conmemorativos y Arquitectura en Piedra dirigida en ese entonces por Joaquín Gutiérrez Becerril. En el mes de noviembre ya estaba erigida la escultura, que en ese entonces contaba con una luz roja en su cabeza que ha sido retirada.

### **Análisis morfológico**

La escultura es un ejemplo de la Escuela de Talla Directa, fundada por Guillermo Ortiz durante el período gubernamental del presidente de la república Lázaro Cárdenas. Autoridad política que dio auge desde esa perspectiva a la escultura mexicana, la cual pretendía hallar sus raíces en la escultura precolombina, aunque después de esta fase la tendencia escultórica de la escuela se diversificó. La pieza es de carácter eminentemente figurativo definida volumétricamente por superficies suaves con líneas suavemente curvadas que están labradas en la piedra. Las superficies rectas suavizadas hacen que el volumen de la pieza se perciba de cerca como atenuado, contradictoriamente ante la masividad de su relación unidad/conjunto y solidez de la roca. Las líneas primarias en este sentido no generan aristas marcadas en el elemento, sino desarrollos reglados sobre curvas discretas, las cuales constituyen la secuencia lógica y volumétrica de la pieza como totalidad escultórica.

El volumen y masividad de las partes que la constituyen, le confieren el carácter y reciedumbre que la define en el espacio público. La presencia de un pedestal-plataforma proporcionado a la altura de la escultura es otro elemento portante que aporta magnanimidad ante una imagen urbana débil que refleja ser un entorno social con carencias múltiples de diferente orden. En su diseño como escultura pública, emerge el color de los materiales como un elemento visual destacable después de su significativa volumetría, donde el uso del color grisáceo del elemento pétreo se manifiesta como componente pertinente para representar la solemnidad y la enorme importancia de un personaje histórico como Benito Juárez. El tono arenoso del acabado del pedestal achaparrado cobra importancia con la pátina que se genera en su superficie por el efecto del intemperismo, que degrada el material ante la acción del medio natural sobre la piedra. La paleta de color utilizada en la plazoleta y nunca fueron pensados como parte del proyecto.

La pieza no fue pensada como un diseño integral, sino que se le sitúa en una plazoleta diseñada y construida previamente, eligiendo el sitio como una situación aleatoria. Las características configurativas la escultura determinan agigantar compositivamente la presencia de una figura pública paradigmática como la de Juárez. La pieza fue inaugurada por el entonces presidente de la república Luis Echeverría Álvarez y el gobernador Carlos Sansores Pérez. La obra fue realizada por la empresa Monumentos Conmemorativos y Arquitectura en Piedra dirigida en ese entonces por Joaquín Gutiérrez Becerril.

El principal material con el que fue realizada la escultura es uno de los atributos más importantes de la estatua, la cual fue realizada con la piedra América de Tlalpujahua, Michoacán, con un peso específico alrededor de los 2 400 kilogramos el metro cúbico, el cual tiene es similar al del concreto. Las piezas labradas en piedra que la conforman, funcionan como cimbra exterior con un “corazón” o “alma” de concreto que la consolidan como un elemento sumamente resistente. Su escala com pieza en el presente trabajo se acota como macro, con una elevación mayor a los 15 metros la cual le aporta una buena visibilidad, desde su entorno próximo y destaca desde un perímetro de 5 kilómetros.



Imagen 31: Monumento a Benito Juárez realizado 1972 por Joaquín Gutiérrez Becerril, fallecido hace 11 años, y sus hijos Agustín, Arquitecto; Joaquín, Ingeniero Civil; y Víctor Gutiérrez Guerra, escultor. Foto: Carlos D.V., 2010.

En función a al impacto visual que genera como una estatua a una escala macro, su tamaño sugiere que el realizador pretendió lograr que fuera observada desde cualquier punto de la ciudad, y hacer sentir su presencia física y simbólica, sin embargo, su emplazamiento en la punta de cerro ante un paisaje abierto en totalidad, provoca que visualmente se pierda lentamente en la distancia, y que este valor plástico solo se perciba en las inmediaciones del cerro,

aproximadamente a unos dos kilómetros, ya que la percepción visual de la estatua desde la ciudad hace que a nivel del recinto amurallado ya no se distinga más que como una franja gris vertical anodina. Cabe mencionar que al margen de demarcar un eje visual y vial en ese sector de la ciudad, la pieza se integra en el paisaje discretamente, dialogando axialmente con el fuerte de San José el Alto hacia el noreste, y con la ciudad y el mar hacia los demás puntos cardinales.



Imagen 32: Acceso al fuerte de San José el Alto. Foto: Carlos D.V., 2010.

La escultura pública guarda una estrecha relación espacial con el fuerte de San José el Alto, comunicados por la vialidad descrita, la cual tiene como fin comunicar dos sectores de la ciudad que se encontraban aislados por la topografía de la zona determinada por el cerro, y por la vegetación agreste que es característica de este tipo de montes que rodean la ciudad como parte de los determinantes ambientales de la ciudad de San Francisco de Campeche.

La imagen urbana definida con su diseño aporta características relevantes a su entorno inmediato, el cual es uno de los dos puntos de la ciudad con mayor valor paisajístico como punto de mira hacia la zona histórica, desde donde pueden apreciarse las edificaciones relevantes como: las torres de la Catedral, algunos hoteles entre otros, sin dejar de mencionar una visual hacia el Malecón, como uno de los espacios públicos de mayor tradición local teniendo el mar como marco perfecto para cerrar el horizonte visual en sinergia con el perfil de los edificios del entorno patrimonial.



Imagen 33: Panorámica con el monumento a Benito Juárez y el paisaje urbano de la ciudad desde el cerro de Bellavista. Foto: Carlos D. V., 2010.

### **Acciones urbanísticas de los gobiernos, 1973-1985.**

Durante el período de 1973 y 1985 gobernaron Rafael Rodríguez Barrera y Eugenio Echeverría Castellot, siendo durante la gestión del primero entre 1973-1979, que se desarrollaron una serie de trabajos que privilegiaron el sector agropecuario, con eventuales y muy escasas intervenciones urbanísticas en algunas plazas y vialidades, de las cuales destaca una carretera conocida con el nombre de Carretera Escénica que recorre parte de la loma del cerro donde se encuentran emplazados el Fuerte de San Miguel y el Faro de la ciudad, y una obra específica que contempló la mejora de imagen urbana del parque de san Francisco y su plaza junto al reloj, enfrente del Circo-Teatro Renacimiento, la cual incluyó una pequeña fuente al centro de la misma.

Durante la gestión de Rodríguez Barrera se remodeló el conjunto escultórico Moch-Couoh, denominándolo en ese entonces como el Turisforo, la remodelación que se llevó a cabo incluyó la construcción de un teatro al aire libre, en la zona central de la plaza, rompiendo así con la idea del proyecto original, e iniciando así una serie de intervenciones que han ido cambiando la idea del diseño original de la plaza, hasta lograr desvirtuarlo en su totalidad.

Cabe señalar que no se encuentra referido en ningún documento la existencia de una pieza escultórica que se encontraba emplazada en un recodo de la Av. Escénica, la cual representaba a un niño desnudo, de aproximadamente un metro de altura, en el sitio, que la gente hacía mención de que sentía un cierto temor al observar la escultura, especialmente por las noches. Es importante referir que durante ese período gubernamental también se concluyó el libramiento de la ciudad como importante vialidad que denotaba la necesidad de futuras vías de comunicación que ya se encuentran rebasadas por el aforo vehicular que circula en San Francisco de Campeche.

Durante el período gubernamental de Eugenio Echeverría Castellot se desarrollaron trabajos relevantes de obra pública en el estado de Campeche que tienen relación con satisfacer diferentes necesidades de la población de todo el estado: la construcción de un puente entre Isla Aguada y la Isla de Ciudad del Carmen, obras con el objeto de revitalizar en Centro Histórico de la ciudad, y una obra de relleno al mar. Este tercer trabajo con implicaciones en la escultura pública futura, es la realización del relleno sanitario en la costa de la ciudad de

San Francisco de Campeche, específicamente en la costa próxima en el frente de mar de los barrios de San Francisco y Guadalupe, que se proyectó con fines de “sanear toda el área costera evitando la acumulación de lodo durante las bajas mareas y al mismo tiempo se abrirá una zona turística, residencial y de servicios de gran belleza...”<sup>4</sup>, la obra contemplaba un relleno de 750 000 m<sup>2</sup> de superficie, lo que incluía 3.5 millones de metros cúbicos de material de relleno.

Se realizaron algunas intervenciones de vivienda, sin embargo, solo de baja inversión e insuficientes para las necesidades de la población existente de pocos recursos que habitaba la ciudad en ese período histórico. El proyecto de vivienda representativo se denominó Plan Maestro Chac, el cual contempló la construcción de 400 pies de casa y 200 lotes con servicios, para satisfacer la demanda de población de bajos ingresos. La realización del plan maestro mencionado trajo como consecuencia el generar una zona en la urbe que funciona como un embudo vial en el sector, y existen fuertes problemas con el diseño de la topografía del terreno, provocando frecuentes inundaciones al no haber pensado los desarrolladores de vivienda en el crecimiento urbano futuro.

Durante el quinto informe de gobierno del año 1984, después la crisis que se genera en el año 1982, el país y el estado en lo específico atraviesan por una etapa tan difícil, que el rubro de obras públicas del V Informe no llega a llenar ni media cuartilla del documento, donde quedan reportadas algunas obras de manera tan elemental, que es claro reflejo de la falta de inversión y atraso en función al desarrollo urbano del estado, y de la actual ciudad de San Francisco de Campeche en lo específico. El discurso político-económico de ese sexenio se explicita, textualmente en dos párrafos del VI Informe de gobierno de Eugenio Echeverría Castellot en el apartado de finanzas al concluir su período:

“Es innegable la crisis económica por la que está atravesando el país. Los presupuestos se han tenido que adaptar a las circunstancias imperantes; se han dictado medidas de austeridad dando prioridad a programas productivos y de servicios que satisfagan las necesidades del pueblo. Era imposible fincar nuestro desarrollo dentro de una economía de ficción; hubo necesidad de analizar con realismo nuestra situación económica dentro de la política hegemónica de los países industrializados.”

El tránsito de la economía mundial era muy claro, ya que daba un viraje hacia el neoliberalismo como el futuro sistema económico global, el cual imperaría en nuestra nación a partir de los cambios estructurales en la economía del país que inició Miguel de la Madrid Hurtado, y concretó adversamente en ese período Carlos Salinas de Gortari. Puede aseverarse en suma que en este lapso se acumuló un significativo atraso en materia de desarrollo urbano general, al permitir la especulación del suelo urbano a favor de unos cuantos, con desarrollos inmobiliarios contradictorios como *Fracciorama 2000* y *Plan Chac*, con coincidencias en el mal manejo urbano ambiental.

---

<sup>4</sup> Echeverría Castello, Eugenio (1981), Quinto informe de Gobierno de Gobierno, Campeche, México, Gobierno del Estado de Campeche, p. 54

### **3. Período de la Concordia, 1985-1998**

Los efectos de la nacionalización de la banca en el año de 1982 generaron fuertes efectos adversos sobre las acciones de gobierno del estado de Campeche, provocando que 1986 fuera el año más difícil de ese período administrativo para solucionar sus problemas urbanos y rurales. Paralelamente otro de los eventos negativos que afectó a todo el país fue la caída de los precios del petróleo, lo cual derivó en la inflación económica como una de sus consecuencias a nivel nacional. En síntesis los efectos de esa crisis provocaron que el gobierno estatal tuviera que modificar las metas fijadas en programas y proyectos propuestos en detrimento de la calidad de vida de los habitantes de la entidad.

#### **Discursos políticos urbanísticos**

Durante el lapso de 12 años que abarca dos períodos de gobierno, el de Abelardo Carrillo Zavala, y el de Salomón Azahar García, se caracteriza por la realización de numerosa obra urbana por parte de Carrillo Zavala y casi nula por parte de Azahar García, incluyendo la realización de obra escultórica, ya que durante la gestión de ambos, en el caso de Azahar García es inexistente, y la única, como es el caso de la estatua del “Pescador” es auspiciada por el Instituto Mexicano de Seguro Social; en este sentido, como la pieza se apega a las características estilísticas de las realizadas durante la gestión de Carrillo Zavala se decidió fusionarla al período antes que considerarla como un caso típico bajo condiciones atípicas. Así mismo, la temporalidad propuesta se adecua principalmente al mensaje pretendido en la obra, el cual queda implícito en su morfología, y en consecuencia se ha denominado de la “concordia”, ya que obedece a dos razones principales, la primera surge partir de la cantidad de piezas realizadas durante la gestión de Carrillo Zavala, aunado a la realización de importante obra urbana.

En el estado de Campeche durante este período se pueden observar acciones del gobierno claras hacia generar un urbanismo más incluyente desde lo social, en función de desarrollar vivienda con planes de mayor calibre, con el objeto de satisfacer con eficacia su déficit y mejorar su calidad. Estas eran una de las dos más importantes metas urbanísticas de la gestión de gobierno de Abelardo carrillo Zavala, las cuales aportaron soluciones bajo una visión local que, significaron un impacto más directo y benéfico en la calidad de vida de la población, que las intervenciones urbanas del anterior período gubernamental.

El discurso político de Carrillo Zavala queda manifiesto de manera nítida en una frase de sus discursos públicos cuando señala que “...ningún juego de ofertas y demandas podrá afectarnos como nación.”, en estas palabras queda expresados resabios preclaros de un nacionalismo que empezaba a ceder al mercado internacional. A nivel mundial se iban gestando los cimientos del neoliberalismo que en México comenzaba a promover el presidente Miguel de la Madrid al construir un marco legal con el fin de iniciar la venta de empresas a cargo del Estado, acción que concretó el presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari en el período de gobierno subsecuente.

El período sexenal de Abelardo Carrillo tuvo como lema o slogan ser el “sexenio de la concordia”, subrayando en esta frase su intención de conciliar internamente a los diferentes grupos políticos que mostraban la existencia de divisionismos a nivel estatal. A partir de esta línea ideológica surge durante el segundo año de su gestión uno de los proyectos urbanos más ambiciosos durante el sexenio de Abelardo Carrillo Zavala denominado Ciudad Concordia.

El complejo habitacional Ciudad Concordia demandó acciones periféricas como el construir la Av. Hidalgo, como acceso hacia un terreno donde se encontraba el antiguo aeropuerto para satisfacer el ingreso a la nueva zona de vivienda para trabajadores. El proyecto era una prioridad expuesta en sus discursos políticos, en especial para beneficiar a los no asalariados o no protegidos por un régimen de vivienda social, sin embargo, estas nuevas zonas habitacionales se caracterizarían por no incluir esculturas públicas en el espacio urbano abierto. En este contexto proyectual, en el año de 1987 se anuncia la construcción de vivienda en la zona Ah-Kim-Pech que incluyó proyectos escultóricos, y se desarrolla la unidad habitacional Solidaridad Nacional, incluyendo el diseño urbano de sus centros de barrio.<sup>5</sup>

En el largo proceso de valoración de la ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad, se dio un primer paso durante el segundo año de su administración, que se manifestó en un importante evento, en el que con fecha 10 de diciembre del año de 1986 se publicó en el Diario Oficial de la Federación la declaratoria presidencial de la Zona de Monumentos Históricos de la Ciudad de Campeche, como un acuerdo expedido por el presidente de la República, Lic. Miguel de la Madrid Hurtado. Este evento en la historia del estado es de suma importancia ya que contempla proteger, conservar y restaurar las expresiones arquitectónicas y urbanas que integran el patrimonio histórico de la ciudad capital.

### **Proyectos urbanísticos emblemáticos**

Un interesante proyecto no llevado a cabo como se concibió fue el desarrollo turístico de la zona Ah-Kim-Pech situado en el relleno sanitario, que fue diseñado originalmente con el fin de generar un espacio público integral que contendría los siguientes elementos: mirador, jardín maya, auditorio al aire libre, juegos mecánicos, embarcadero, paseo malecón, acuario, espectáculos marinos, restaurante, playa balneario, comercios, centro de información del mar y servicios a pescadores. Proyectos que nunca se llevaron a cabo como una obra integral, sin embargo, en ese territorio urbano se gestaban expresiones importantes de la escultura pública en la ciudad de San Francisco de Campeche como parte de una realidad cultural.

Para el año de 1988 a la mitad del sexenio, Carrillo Zavala pudo informar sobre el programa parcial de desarrollo urbano de la zona denominada Ah-Kim-Pech, en el terreno ganado al mar como relleno sanitario, contemplando los

---

<sup>5</sup> Carrillo Zavala, Abelardo (1986), Segundo Informe de Gobierno. Colección Concordia 1985-1981, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 179

proyectos ejecutivos de un parque ecológico y recreativo, de un centro comunitario de usos múltiples y del museo dedicado al extinto pintor impresionista de origen campechano Joaquín Claussell. En esta dirección como hecho real se construyeron el fraccionamiento Villas de Ah-Kim-Pech, la tienda SEDENA y el parque denominado La Novia del Mar, el cual incluyó la pieza conocida con el mismo nombre, y la primera etapa del Centro Recreativo y Social del Magisterio.

En síntesis las acciones urbanísticas más importantes del periodo de Abelardo Carrillo Zabala en la actual ciudad de San Francisco de Campeche, se pueden enlistar de la siguiente manera: la Unidad Solidaridad Nacional, la Unidad Fidel Velázquez, Ciudad Concordia y el Plan Parcial de la Zona Ah-Kim-Pech. En las cuales en dos, como son la unidad habitacional Fidel Velázquez y la zona de Ah-Kim-Pech, lugar donde se desarrollaron acciones escultóricas con un criterio configurativo que es palpable como imagen especular de la ideología política de un gobernante y su momento histórico.

### **Conceptos, formal y filosófico**

La manifestación de una ideología en este período de gobierno obedece a múltiples instancias, sin embargo, tiene uno de sus principales sustentos en la riqueza de la cultura local y las tradiciones de Campeche, como estado multiétnico. Dentro de las manifestaciones culturales que dieron origen a los conceptos filosóficos que se objetivaron en los proyectos escultóricos realizados en San Francisco de Campeche en ese tiempo, destacan las que nacen del trabajo cotidiano, de músicos y grupos de trovadores de diversas partes del estado, en otra instancia, también se observa la existencia de personajes heroicos de la historia local que luchan por la justicia.

Se refleja en las piezas escultóricas de este período, un intento de representar lo vernáculo, y una nostalgia cuasi bucólica de un ambiente natural y social de épocas pasadas, con una tendencia a desaparecer del imaginario social, sin embargo, existen otros ejemplos escultóricos que destacan conceptos como la solidaridad y la concordia, correspondientes a un discurso político a nivel nacional y local respectivamente. El concepto formal de las piezas escultóricas como parte del proyecto urbano desarrollado en el periodo de Abelardo Carrillo Zavala y parte de lo realizado en el de salomón Azar García, se manifiesta con una mixtura entre lo figurativo y lo abstracto, sin embargo, es importante señalar que una de las piezas más importantes y mejor logradas, es ejemplo de la escultura no figurativa, considerando las características morfológicas del universo escultórico del período en lo general.

La esencia conceptual en función de la configuración de las piezas, se concreta en estatuas plenas de líneas orgánicas que se alejan de lo geométrico, y basamentos de fuerte carácter arquitectónico que operan en sentido opuesto. Así mismo, existe un elemento excepcional materializado en una escultura urbana, la cual es una de las piezas mejor realizadas que refleja nítidamente una tendencia geometrística absoluta, tendencia que ya manifestaba su fuerte influencia en la escultura y en el espacio público de las ciudades mexicanas en los años ochenta.

En el conjunto de esculturas públicas realizadas existe una dicotomía de lo representado con predominancia de lo orgánico sobre geométrico en función del elemento enaltecido en las piezas individuales, sin embargo, las plataformas que funcionan como pedestales son eminentemente geometrístas. En esencia, el proyecto escultórico en el espacio público se observa como una respuesta formal alternativa a la visión vanguardista de su tiempo, generada en la escultura del período de los años sesenta.

### **Esquema articulador urbano de la Concordia**

El esquema articulador definido por el emplazamiento de las esculturas en la zona Ah-Kim-Pech y la avenida costera, se encuentra determinado a partir del emplazamiento de 5 elementos esenciales que generan un patrón de forma de “T” achaparrada con los brazos elongados hacia el noreste y suroeste. Las piezas definen un patrón esquemático lineal que se considera como el “Brazo de Liga” número 5, que parte de un punto pivote definido por la escultura denominada El Libertador. Las piezas escultóricas se estudian y analizan en el siguiente orden en el texto: el Monumento a la Solidaridad, el Monumento al 4 de Octubre, La Novia del Mar, la estatua al Pescador, y el Monumento al Libertador.

Cabe señalar que el análisis de las piezas no se desarrolla de acuerdo a un orden cronológico, sino de acuerdo a su posición en el territorio, partiendo de la escultura denominada *Monumento a la Solidaridad*, la cual en el momento de su inauguración constituyó lo que en el presente trabajo se considera la tercera puerta de la ciudad, que actualmente ha sido rebasada por el crecimiento urbano y se localiza en una zona que ya no denota ser un acceso urbano.

El esquema definido sobre la avenida costera y el “Sector 4 de Octubre” queda definido por una poligonal que se articula con el barrio de San Francisco, partiendo de la poligonal, constituida por las piezas mencionadas, tomando un punto de anclaje en el Brazo de Liga número 2, definido por la Fuente de los Pescadores, y que pertenecen al patrón definido por el conjunto escultórico catalogado en el Período de Ortiz Ávila. En este punto de unión se suma simbólicamente la Columna Conmemorativa inserta en la arquitectura de la Iglesia de San Francisco.

#### **I) Monumento a la Solidaridad**

La escultura pública denominada Monumento a la Solidaridad es inaugurada como obra urbana en el año de 1986, como muestra de apoyo a la tragedia nacional expresada en el terremoto que sacudió con violencia y destrucción a la Ciudad de México el día 19 de septiembre de 1985. El evento natural tuvo como consecuencias sociales una fuerte ola migratoria de habitantes de la Ciudad de México hacia diferentes zonas de provincia del país. En este sentido, en las políticas locales del Gobierno del Estado de Campeche existió la inquietud de expresar esa realidad histórica en un monumento importante que significara la apertura de la ciudad para recibir a pobladores del centro del país que inmigraron al territorio estatal.

El estado de Campeche ha sido un campo fértil para recibir flujos de pobladores de diferentes estados o países, condición que se hace patente diversos momentos históricos del siglo XX, donde destacan la llegada de pobladores en los años sesenta a la zona ocupada actualmente por el territorio del municipio de Candelaria, y la inmigración de pobladores de Guatemala durante una guerra civil. El ingreso de habitantes de Guatemala significó una acción que fue ampliamente apoyada por la Organización de las Naciones Unidas, y nuevamente con motivo del terremoto del año de 1985, Campeche apoyaría a la gente que buscaba nuevos horizontes y perspectivas ambientales para mejorar su calidad de vida.



Croquis de localización 9: Emplazamiento del Monumento a la Solidaridad en la zona de la colonia Fidel Velázquez en la confluencia de la Av. Pedro Sainz de Baranda y Av. Solidaridad Nacional. Una zona que históricamente era la salida a Mérida, lo comprueba el Plano de Agustín Crame de fines del siglo XVII.

Las condiciones sociales y culturales de apertura y del carácter amable de la sociedad campechana tuvieron su impronta en la expresión urbanística de una pieza escultórica, que por su importancia y trascendencia histórica fue encargada al escultor más importante de México durante ese período, Sebastián. La pieza se encuentra situada en una plazoleta lateral a la prolongación de la avenida costera, la cual funciona como basamento-plazoleta, y simultáneamente se desempeña como parte de un libramiento lateral de carácter vehicular que permite que los automóviles puedan aparcar con comodidad, librando el flujo vehicular generado en la avenida.



Imagen 34: Monumento a la Solidaridad realizado por Enrique Carbajal González mejor conocido como Sebastián en 1986. Foto: Carlos D. V., 2010.

### **Análisis morfológico**

La escultura pública se cataloga como indiscutiblemente geometrística, en la cual se puede observar que los puntos que la definen son un claro referente visual que inmediatamente inducen al observador a captar las líneas primarias en las aristas del elemento, y como una secuencia lógica posibilitan que construya mentalmente la planimetría que articula el volumen como totalidad. Esta particularidad, es el componente esencial que le proporciona el carácter que la define en el espacio, y sin llegar a ser una escultura transitable, aunque ofrece visualmente la posibilidad

de haberlo sido, ya que existen algunos paralelismos conceptuales con la escultura *Ave Dos* de Hersuá, posiblemente al existir coincidencia cronológica próxima en su diseño y realización.U

Una de las especificidades significativas del monumento se encuentra en el uso del color rojo como expresión pertinente que representa simbolizar posiblemente la sangre de las personas que fallecieron o fueron heridas en lo físico y lo psicológico, durante la tragedia que se vivió en el terremoto tristemente memorable. El color rojo le proporciona un carácter diferenciado en función a la paleta de colores utilizada hasta ese momento histórico en los proyectos escultóricos. Desde otro ángulo el color verde de la vegetación de fronda amplia funciona como telón de fondo, y es uno de los componentes plásticos más importantes que destaca la obra, sumándose sinérgicamente el tono pardoso de las raíces de los árboles de mangle que nacen en la orilla de la costa paralela a la avenida. Desde la perspectiva de su configuración geométrica, es manifiesta una fuerte dominancia de su planimetría, sin embargo, se aprecia paralelamente una tendencia biomórfica al insinuar formas orgánicas en su configuración. Es catalogada como una escultura abstracta genéricamente en el presente trabajo, sin embargo ante lo anterior, su condición abstracta es sugerente, más no definitoria, ya que los prismas utilizados para constituir la pieza en su totalidad pueden hallarse semejanzas con una mano humana.

Las relaciones configurativas asociadas a una mano humana son evidentes, ya en algunos ángulos se pueden apreciar una secuencia de dedos que refuerzan la idea de ser esta parte del cuerpo, y parecen responder conceptualmente a la tendencia social expresada en la conocida frase coloquial que utiliza todo mexicano cuando ayuda a un amigo en desgracia, al decir que hay que “tenderle la mano” o “echarle la mano”, como dicho coloquial y discurso social que transmite la sabiduría popular cotidiana. En otra línea interpretativa es importante señalar como referente político que Abelardo Carrillo Zavala, mantuvo una fuerte relación amistosa con Fidel Velázquez, como importante líder de la CTM, lo cual, subraya la importancia de representar la “mano de los trabajadores”, ya que eran soporte de la imagen gubernamental que se pretendía proyectar desde la ideología de la concordia como eje de las políticas públicas internas, y con el objeto de subrayar la unión de los diferentes sectores sociales y grupos políticos.

La escultura utiliza esencialmente el concreto armado y simple que define su textura rugosa al utiliza un acabado martelinado en algunas partes, y en otras secciones se ha trabajado en concreto escarificado con eliminación respectiva de los agregados más externos. Por su escala se clasifica como una pieza con una escala macro, con una elevación mayor a los 15 metros la cual le aporta una alta visibilidad, desde el acceso en automóvil de la carretera que viene de Mérida, y como remate visual desde la avenida que la comunica con la Unidad Habitacional Fidel Velázquez. La escala, en el caso de esta pieza, señala que es uno de los factores determinantes de la escultura en el espacio urbano, la cual es propuesta como un elemento que responde a las necesidades visuales cinéticas del observador contemporáneo, donde cabe señalar que no ha sido “engullida” por su

contexto urbano inmediato. Al pie de la escultura en la placa alusiva pueden leerse las siguientes palabras: “Erigimos un símbolo, precisamente a la solidaridad, nació la idea de nuestro deseo de reconocer, públicamente, el extraordinario espíritu de hermandad, de ayuda mutua, de auxilio al desvalido que afloró a raíz de los terremotos que asolaron la ciudad de México en el año pasado”.

En las proximidades del cruce viario es manifiesta la presencia sólida del monumento con toda su expresión plástica que se yergue utilizando la plataforma que la soporta como un componente que incrementa la tensión visual que genera en el paisaje, y se integra plenamente a la plazoleta que enmarca su emplazamiento. Su fuerte materialización se percibe desde cualquier ángulo que se le observe, y es menester recorrer perimetralmente la escultura para valorar su propuesta formal y expresiva. Los habitantes no le han dado un sobrenombre irónico, pareciera que su presencia es anodina, y es una particularidad que habla posiblemente de que la colectividad no la considera en su imaginario como un elemento relevante, o en caso opuesto, se encuentra en un proceso de asimilación como un elemento representativo y valioso.

### m) El Monumento al 4 de Octubre

En el período de Carrillo Zavala se genera un proyecto escultórico con un discurso ideológico y estético definido con claridad basado en un principio de diseño que buscara reforzar la identidad local de los habitantes, donde la configuración de las



Croquis de localización 10: El gráfico representa un sector que en el presente trabajo se denomina 4 de Octubre, con fines de organizar el análisis de las piezas que se encuentran en esta zona.

piezas respondiera al sentir de la ciudadanía. Las piezas poseen características formales que las hacen inteligibles a la vista y nivel cultural del ciudadano común, y manifiestan personajes históricos de la cultura local.

Durante su cuarto año de gobierno queda plasmado en el texto del informe, que Abelardo Carrillo Zavala grabaría un mensaje que depositaría en un lugar diseñado ex profeso, el cual sería difundido el 4 de octubre del año 2040 a los campechanos que vivieran en ese período histórico. Desde la importancia del mensaje alusivo a la fecha de la fundación de la ciudad, el gobernante avala la construcción de un monumento con motivo de la misma.

La escultura pública funciona como remate visual de una avenida que conectaría el antiguo malecón con la nueva avenida costera. Esta acción guarda un simbolismo importante por la conexión espacial contemporánea, con la zona atrial del templo de San Francisco, donde se supone se ofició la primera misa en tierra continental americana y en la cercanía del pozo donde bebieron agua los españoles cuando descendieron a tierra. El hecho subraya una intención deliberada para comunicar una idea del ejecutivo estatal como figura hegemónica hacia la ciudadanía como una realidad unidireccional con connotaciones ideológicas relevantes que se expresan en los componentes escultóricos emplazados en el territorio urbano de la zona Ah-Kim-Pech.



**Croquis de localización 11: El Monumento al 4 de Octubre tiene importantes implicaciones con la historia y fundación de la ciudad desde su concepto y emplazamiento, los cuales responden a deseos preclaros de generar una imagen en el espacio público donde se objetive la ideología de la “concordia”.**

Este monumento en síntesis se constituye como el punto focal que genera la poligonal que define lo que en el presente trabajo se ha denominado Sector 4 de octubre, que amalgama tres piezas bajo un discurso en un territorio de la ciudad de San Francisco de Campeche.

### **Análisis morfológico**

Una de las principales características del Monumento al 4 de Octubre es que es la única pieza de la muestra que está compuesto de un grupo de piezas escultóricas figurativas, que en su caso son tres sobre un pedestal-plataforma piramidal. Las estatuas representan tres personajes de la época del descubrimiento del territorio del continente americano: un cacique indígena, un misionero y un soldado español. Al observar con detenimiento puede diferenciarse un paralelepípedo vertical que funciona a manera pedestal, el cual se encuentra disimulado en la parte superior por un coronamiento de un cuerpo con doble talud, desde donde desplanta el grupo de estatuas.

El volumen figurativo de las estatuas se integra en un contexto geométrico como entorno físico inmediato, donde el pedestal que las soporta, es sencillo y no tiene mayores pretensiones, sin embargo de manera contrastante, el elemento arquitectónico escenográfico posee una fuerte presencia volumétrica que guarda una fuerte relación con la corriente geometrista mexicana. El conjunto de elementos se integran en un todo híbrido, que denota una relación dialéctica entre lo figurativo y abstracto.



Imagen 35: El Monumento al 4 de Octubre, se inició su construcción en 1990, diseñado por Ernesto Tamay Segovia, situada en la plaza del mismo nombre. Foto: Carlos D. V., 2009.

La composición cromática del coronamiento en forma de talud de la parte superior, donde se encuentran paradas las estatuas, utiliza colores con base a un tono verdoso actualmente, sin embargo, ha cambiado de acuerdo a las decisiones de los responsables de su mantenimiento. En la parte frontal del conjunto se aprecia una combinación de elementos en forma de grecas sobre ,una plataforma a manera de talud, que son color tierra en la parte superior y color arena en la parte inferior. En conjunto estos componentes cromáticos integran un todo simbólico, que aportan significados diversos representativos de la vegetación, la tierra, el mar y la arena del universo ecológico donde arribaron los conquistadores españoles. Es importante subrayar comparativamente con otras piezas, que es notorio un cambio de color en el metal por degradación química ambiental en un ambiente salino, el cual se incrementa posiblemente por el tipo de aleación utilizada en las estatuas.



Imagen 36: Grupo escultórico del monumento sobre la plataforma piramidal. Foto: Carlos D. V. ,, 2010.

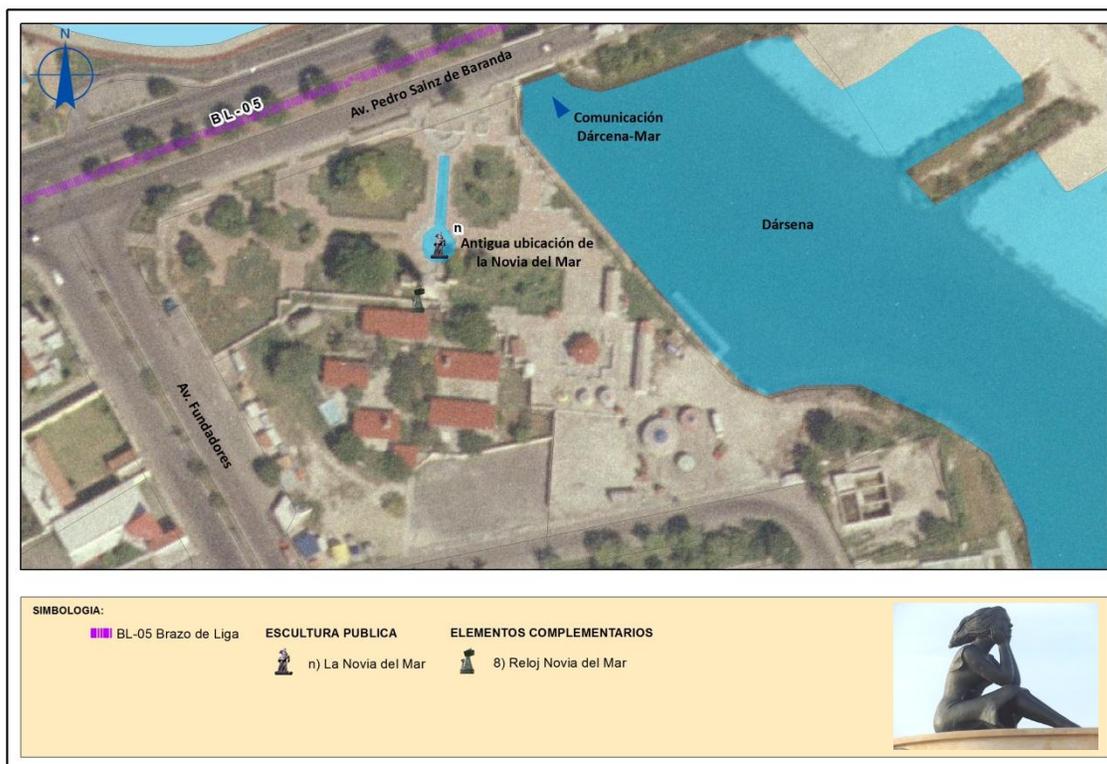
La forma general del conjunto refleja una simetría dominante en la composición tanto del pedestal-escenario, como de las estatuas, las cuales se encuentran ubicadas en la parte superior tendiente al equilibrio. Como una condición especial de las formas se puede afirmar que las líneas diagonales que definen la forma piramidal, le aportan al conjunto un dinamismo característico que se dirige hacia el coronamiento del pedestal en la parte superior, y en consecuencia al grupo de estatuas, logrando así compositivamente subrayar la importancia del evento histórico.

Se pueden destacar en la pieza algunos significados con visos significativos de reivindicación con los grupos indígenas como deuda histórica social que los ha mantenido en condiciones de vulnerabilidad. En consecuencia, existen también

significados que pueden catalogarse de eufemísticos, ya que defienden la tesis sofista idílica que la llegada de los españoles fue un “Encuentro de Dos Mundos”, siendo la realidad de que los eventos comprueban que lo que se manifestó en la realidad fue un genocidio, el desmantelamiento social, ideológico, cultural, espiritual y moral, en la existencia de las etnias mesoamericanas.

## n) La Novia del Mar

La pieza tiene antecedentes literarios e históricos se encuentran vinculados en la leyenda “Playera” de autoría del ilustre campechano Justo Sierra Méndez. De ese antecedente el compositor campechano José Narváez Márquez, mejor conocido como *Pepe Narváez*, escribió la canción La Novia del Mar, generando así una recreación del universo natural de la ciudad de Campeche,<sup>6</sup> que intentó ser representado en un espacio público construido exclusivamente para situar la escultura pública. La Novia del Mar es una pieza realizada en bronce que se encuentra emplazada sobre un basamento de piedras de la costa marina en el año de 1990.



Croquis de localización 12: Emplazamiento original, de la Novia del Mar en el parque del mismo nombre.

La escultura antes estuvo ubicada en una fuente en la parte central de un parque que lleva hasta la actualidad el mismo nombre de la pieza. Su reubicación se dio durante el gobierno de Antonio González Curi con el objeto de optimizar su

<sup>6</sup> Narváez Márquez, José (1984), Romancero Campechano, Campeche, Cam., Universidad Autónoma del Sudeste, p. 5

visualización, ya que en el parque se antojaba un poco oculta. La riqueza de significados, su diseño y realización provocó que sufra lo que algunos autores señalan de manera peyorativa como nomadismo, y otros como esculturas transhumantes. La fuente era transversal a la forma de rectángulo alargado del espejo de agua, produciendo una impresión logitudinal de la misma. La posición original de la escultura apuntaba al norte y no observando hacia al mar como actualmente se encuentra. Sin embargo era un elemento visual importante en el diseño del parque, con un fuerte impacto educativo para el sector predominantemente infantil que paseaba en el parque. En la actualidad el parque ha disminuido su aforo cotidiano y se encuentra con un notable abandono, y habiendo perdido parte de su esencia, a *La Novia del Mar*, en consecuencia se está realizando en este momento su remodelación.

### **Análisis morfológico**

En la pieza dominan en primer orden las líneas curvas con sus características partes cóncavas y convexas, como lógica interna de la estatua femenina que le confiere un efecto suave y pausado en la definición de su volumetría. La escultura es visualmente realista, sin embargo, manifiesta la existencia de un tenue nivel de abstracción que es evidente en sus rasgos y características formales de la figura. En contraste existen formas orgánicas propuestas en la plataforma-pedestal integrada por rocas, como un componente de segundo orden, pero equilibrante en su configuración

El color negro es muy significativo en la estatua como elemento visual que se articula con la forma, pretendiendo significar y transmitir emociones que se ofertan al observador contemporáneo como el “romance en perennidad intemporal”, el cual es subrayado por el color blanco de las piedras que disimulan el pedestal donde se soporta la pieza. El camuflaje pétreo del pedestal le otorga un carácter orgánico, y posibilita la sugerencia de un emplazamiento a la vera de mar, el cual, genera una tensión que pretende romper con los cánones de la escultura tradicional en una dualidad de tonalidades utilizadas en la composición plástica del elemento como una referencia ambivalente, que señalan un carácter dialectico como búsqueda cromática y formal como expresión total.

Las relaciones configurativas de la escultura pública, responden a la tendencia local de expresar la conexión conceptual de las palabras mujer, mar y romance, triada conceptual que se halla manifestaciones culturales en diferentes lugares de las regiones costeras en México. En síntesis es un elemento figurativo con claras tendencias formales que posee connotaciones locales, condición que guarda paralelismos con la pintura campechana contemporánea. En otra línea interpretativa de carácter formal desde su discurso ideológico-estético, es importante señalar que como antecedente de su vida política del gobernador Carrillo Zavala, ocupó cargos en la organización sindical de los músicos locales, ya que fue músico, compositor e intérprete, en este sentido, Carrillo Zavala sentía una deuda moral con el gremio de músicos locales y la responsabilidad de subrayar su importancia en la sociedad campechana. Es así que durante su

período gubernamental subraya la relevancia de representar un personaje derivado del imaginario de los músicos de Campeche.



Imagen 37: La Novia del Mar realizada en 1990, soñadora y romántica sentada mirando al poniente, con su rostro de frente siempre al sol de los atardeceres campechanos. Foto: Carlos D. V., 2010.

La escala como una de las expresiones de la escultura, se manifiesta tendiente a la humana y natural, característica que dificultaba su visibilidad desde el circuito vial circundante al parque de La Novia de Mar, el cual era su emplazamiento original esta, sin embargo, guardaba una proporción amable y agradable en el conjunto respondiendo a las necesidades de escala del espacio público específico. En su nuevo emplazamiento, responde únicamente a las necesidades visuales del peatón, sin embargo, para las características cinéticas del observador que circula por el malecón en automóvil, provocan que su presencia se difumine y diluya en el ambiente. La escala del elemento contrasta en desventaja con su contexto urbano inmediato, siendo minimizada por elementos arquitectónicos en escalas diversas y divergentes que literalmente devoran cualquier pieza que no tenga peso en su composición y volumetría.

La ubicación actual de la fuente privilegia su volumen y significado, que a pesar de que su escala humana contrasta con la infinitud del océano, el cual pareciera acrecentar los valores emocionales representados en la pieza. En la plazoleta como el contexto inmediato en el que se encuentra la escultura, es un espacio neutro que cobra importancia por la imagen urbana próxima a la escultura, sin embargo, dialoga volumétricamente en desventaja con la escala macro del Centro de Convenciones Siglo XXI diseñado bajo principios arquitectónicos que son

coincidentes con otros inmuebles similares construidos a fines del siglo XX e inicios de XXI en la república mexicana.

### o) El Libertador

Durante este período de la independencia de México surgieron personajes muy importantes como Pedro Sainz de Baranda, quien participó activamente en la conformación de México como estado nación. Sainz de Baranda fue marino y nació en la ciudad de Campeche en el año de 1787, participó en la batalla de Trafalgar, donde fue herido y volvió a Campeche. Al iniciarse la guerra entre Francia y España se le nombró comandante del pailebote Antenor. Estuvo a cargo de la fortificación de Campeche, en lo posterior fue elegido Diputado a Cortes, pero no concurrió a ellas, por tener intereses diferentes.

El personaje fue diputado suplente por Yucatán al Congreso Constituyente en el año en que se le ascendió a Teniente de Fragata y Comandante de Marina de Veracruz. En este tiempo comandó desde Alvarado un movimiento en defensa del Imperio de Agustín de Iturbide contra la rebelión de Santa Anna. Recibió el nombramiento de Comandante de las balandras Chalco y Chapala con las que estableció un apostadero en Campeche; con las goletas Tampico y Papaloapan escoltó tropas de Veracruz y Campeche.



Croquis de localización 13: Ubicación de la estatua a Pedro Sainz de Baranda, en la confluencia de importantes avenidas.

El personaje cuando fue Comandante General del Departamento de Marina de Veracruz desalojó a los españoles fortificados en San Juan de Ulúa.<sup>7</sup> Los antecedentes históricos descritos dieron base a inspirar la construcción de un monumento dedicado al prócer, que se realizó en la confluencia de la Av. Pedro Sainz de Baranda y la avenida Ruíz Cortines. El costo global de la obra fue de 146 millones 367 mil pesos<sup>8</sup>. El emplazamiento y localización de la pieza es privilegiado espacialmente en toda la estructura de la ciudad, destacando en un punto que ha sido un pivote o bisagra donde se ha articulado una serie de intervenciones importantes que se entrecruzan en tres ejes compositivos representados por los ejes viales generados por los diferentes malecones construidos en los últimos cincuenta años.

### **Análisis morfológico**

La escultura pública está compuesta por elemento primario caracterizado por una estatua con características figurativas y un pedestal-plataforma que la soporta. Se manifiesta la existencia de líneas que articulan segmentos rectos y curvos, y acotan como una figura viril.

El volumen de la estatua se complementa con dos elementos esenciales como contexto inmediato, uno es el pedestal que la soporta, y otro el elemento arquitectónico como marco escenográfico de la pieza. El pedestal guarda una presencia sencilla sin mayores pretensiones que soportar la escultura, sin embargo, el elemento arquitectónico circundante posee una fuerte presencia volumétrica que guarda una fuerte relación con la corriente geometrística mexicana, que tomó fuerza en ese período de la escultura nacional. Los tres elementos se integran en un todo híbrido que denota una relación dialéctica entre lo figurativo y abstracto.



**Imagen 38: Monumento a Pedro Sainz de Baranda, conocido como El Libertador. Foto: Carlos D. V., 2010. Las connotaciones marinas del personaje sugieren ser las razones que dan cauce a la forma de oleaje para disimular el trillado pedestal bajo la influencia de un tímido geometrismo.**

<sup>7</sup> Justo Sierra, Carlos (1977), *Diccionario Biográfico de Campeche*, México, Ediciones La Muralla, p. 254

<sup>8</sup> Carrillo Zavala, Abelardo (1986), *Tercer Informe de Gobierno. Colección Concordia 1985-1991*, Campeche, p. 237

El principio visual cromático que la soporta aprovecha las características del color del material, al conservar el tono bronceado que cambia de tonalidad de acuerdo al impacto del medio salino sobre la misma. Es relevante señalar que, comparativamente con la Novia de Mar, se observan cambios de color por la degradación del material metálico, posiblemente es por las diferentes aleaciones utilizadas en cada una de ellas respectivamente. El color del pedestal ha cambiado de acuerdo a la visión estética e inclusive ideológica, de las autoridades responsables de dar mantenimiento a los elementos que se encuentran en el espacio exterior urbano. Los tonos que se han utilizado predominantemente es el blanco y en la actualidad tiene aplicado un verde turquesa.

El carácter híbrido de la escultura pública de ese período se refleja paralelamente en los materiales utilizados, donde se aprecia que la estatua fue realizada bajo los cánones clásicos de la escultura tradicional y el pedestal-escenario construido como una escultura urbana desde la tendencia de utilizar materiales contemporáneos como el concreto, acero, aluminio, etc. En este caso específico el concreto como material desempeña un papel complementario, sin embargo, es importante hacer notar su presencia como parte de la composición, que desde algunos puntos de mira sugiere la presencia del mar a los pies del personaje representado.

La estatua en lo específico tiene una escala tendiente a la humana, sin embargo, si se incluye el pedestal-escenario de la misma, se puede catalogar como una pieza con una escala media mayor a dos veces la humana. Estas dimensiones le aportan visibilidad media, desde un automóvil en movimiento en el nodo vial que se define con el encuentro de las tres avenidas que confluyen en ese punto nodal. La escala de la escultura mantuvo un aparente equilibrio y proporción con su contexto urbano inmediato, sin embargo con la aparición de otros inmuebles, su presencia se aprecia ensombrecida en el espacio urbano.

Los significados que pretenden promover en el ciudadano son los principios de un hombre que se desempeñó como militar de carrera durante gran parte de su vida, y con visos míticos en la historia local y nacional, rescata el heroísmo, idea que amalgama conceptos como: valor, honor, fuerza, valentía, idealismo, etc., desde la óptica de quienes vivieron con una patriótica entrega con el afán de consolidar el territorio y la soberanía nacional

#### **p) El Pescador**

La escultura pública denominada El Pescador fue realizada durante el año de 1994, el cual perteneció al período de gestión del período gubernamental de Salomón Azar García, sin embargo, en el presente trabajo se ha incluido en el período urbano-escultórico catalogado como de Abelardo Carrillo Zavala, debido que su configuración se adecua a los principios ideológicos y estéticos desarrollados y expresados en las piezas realizadas en este período. Bajo de este señalamiento aclaratorio, es menester comentar que la presencia de esta pieza denota un interés por realizar un trabajo de alta calidad, ya que posee valores

importantes, en cuanto a su configuración, realización y significados representados en la misma.

La pesca fue una de las actividades económicas que históricamente desde su fundación ha definido la vida de los habitantes de San Francisco de Campeche. Esta actividad más allá de una actividad económica se encuentra inmersa en lo profundo del sentir del pueblo campechano, condición que la posiciona como una actividad que es parte de la cultura local, y establece una conexión espiritual con el medio natural y con un creador, como una dualidad Naturaleza-Dios. La fuerza identitaria que se ha ido construyendo en el tiempo es sumamente importante, ya que es extraño que algún poblador no tenga alguna relación familiar con alguien que se dedique a la actividad pesquera.



Croquis de localización 14: Ubicación de la estatua del Pescador, realizada en 1994 con maestría por el escultor Julián Martínez con su ayudante José Barrera.

Desde este ángulo e interpretación se puede afirmar que la presencia de la figura del pescador en el espacio público se hace indispensable, y más aún, irrenunciable en el imaginario local. Su existencia se manifiesta físicamente en el sitio explicitando lo siguiente:

### Análisis morfológico

La escultura es realista y figurativa a profundidad, y se desempeña bajo cánones formales que se observan en las configuraciones creadas por la naturaleza, conceptualizada y realizada con una alta calidad, ya que recrea los

más mínimos detalles del mundo real que representa. En la parte posterior a la pieza existe un telón de fondo compuesto por una batería de columnas desplantadas en semicírculo, que le dan un carácter neoclásico a la pieza, y funcionan a manera de escenario que se complementa y realza con una hilera de árboles de la especie ficus, como un segundo telón con formas orgánicas.



Imagen 39: El Pescador del escultor Julián Martínez realizada en 1994 con su ayudante José Barrera. Foto: Carlos D. V., 2010.

La esencia configurativa que define la pieza tiene tres vertientes: la dirigida por la estatua con sus formas orgánicas, otra por las columnas con una linealidad vertical dominante, y la representada por las formas arbóreas de los ficus existentes que funcionan como telón de fondo. La forma de la estatua denota la característica presencia de curvas recias casi rectas, con una fuerte dominancia de orden masculino, la cuales comparten presencia con las formas de los avíos,

peces, cesto, lanza, y tarraya. Estos elementos complementarios han sido representados en detalle y fielmente, con la nítida intención de que el discurso sea interpretado por el hombre cotidiano.

La escultura tiene el color característico del material en que fue vaciada, el cual posee una tonalidad broncea que deviene en una suave pátina verdosa característica, generada por el intemperismo del material, al reaccionar con el oxígeno y agentes salinos de medio natural local. El color verde de la hilera de ficus suaviza la fuerza expresiva de la pieza, la cual adquiere una valoración diferente por su emplazamiento contextual. Preeminentemente la escultura pública en su conjunto funciona exitosamente en sí misma, y por su calidad se distingue del contexto arquitectónico y la respectiva imagen urbana generada disímbola, en algunos casos.

Las relaciones configurativas de la escultura pública combina su esencia con las formas construidas por el hombre representadas por las columnas, y con las orgánicas de la cortina vegetal; todas ellas conjugadas parecen responder a la tendencia local de expresar la conexión conceptual de las palabras mar, trabajo y hombre. Una triada conceptual que se halla en diferentes lugares de México, sin embargo en Campeche adquiere connotaciones especiales ya que una de las celebraciones históricas posee vinculaciones que tienen profundas raíces inmersas en las creencias religiosas locales.

La escultura utiliza como uno de sus medios expresivos una escala mayor a la humana, sin embargo, a pesar de su escala y volumen se disimulan por las suaves planimetrías características del cuerpo humano, vestiduras y avíos de pesca. Su fuerza expresiva denota su carácter y valor como elemento urbano representativo de la estatuaria tradicional, y es un ejemplo que bajo este criterio se pueden realizar piezas de buena factura física y conceptual.

#### **4. Período de la “Campechanidad” 1997-2009**

Al concluir el período gubernamental de Abelardo Carrillo Zavala, la escultura pública en la ciudad de San Francisco de Campeche transitó nuevamente a una etapa de olvido o desinterés por parte de las autoridades responsables de este tipo de proyectos. Desde esta complejidad, el comportamiento del fenómeno escultórico renace nuevamente inserta en una preocupación nuevamente de los gobiernos a fines del siglo XX y principios del XXI, en el cual, su discurso ideológico-estético se caracteriza por tener un contenido expresivo con carácter propio, y como una nueva aportación significativa al espacio urbano de la ciudad capital, y algunas de sus cabeceras municipales.

El presente estrato periódico se ha denominado, en función a su discurso, como *período dialéctico*, debido a las connotaciones globales y locales que emanan en su concreción formal y emplazamiento de acuerdo a conceptos filosóficos y morfológicos que derivan de un planteamiento ideológico y estético que nace de planteamientos urbanísticos acordes al sistema neoliberal imperante en el mundo. El planteamiento urbano es en sí mismo un instrumento que

transformará dramáticamente el espacio urbano generando una imagen que pretende impulsar específicamente a la ciudad capital de San Francisco de Campeche al nuevo siglo XXI con una visión económica, social y cultural muy definida.

Los responsables de las decisiones políticas de este período recaen en los gobiernos de José Antonio González Curi y Jorge Carlos Hurtado Valdez, los cuales representaron dos períodos gubernamentales que mantuvieron una continuidad y una línea económica de saneamiento de las arcas públicas por las condiciones adversas en que son recibidas. La propuesta de políticas urbanas se refleja en las acciones desarrolladas en los doce años que contempla la temporalidad que propone acotar el presente trabajo. Las generalidades inherentes a esta temporalidad derivadas de las decisiones gubernamentales abordaran seguidamente, en primer término los planes de desarrollo de ambos gobiernos para decantar en las obras escultóricas del gran proyecto urbano que significó en malecón de San Francisco de Campeche del siglo XXI.

### **Planes y programas urbanos y culturales**

Las acciones urbanas de José Antonio González Curi tuvieron una sólida base ideológica que se sustentó en una serie de documentos y programas culturales que dieron alma a las intervenciones realizadas en la ciudad, con una nítida dirección, que responde a las condiciones y necesidades locales ante la inminente e inaplazable articulación a los requerimiento de la globalización como sistema económico mundial. En el siguiente apartado se mencionaran aspectos relevantes del Plan Estatal de Desarrollo 1997 – 2003, que tienen implicaciones en la visión general de las intervenciones urbanas en el espacio público como territorio de la escultura en la ciudad de San Francisco de Campeche, y que son pertinentes incluir.

### **Plan Estatal de Desarrollo 1997 – 2003**

En este plan de desarrollo estatal, el gobernador, José Antonio González Curi propone como la esencia del proyecto político-ideológico retomar la premisa sustentada en los principios de justicia y libertad, que fueron propuestos por Don Pablo García y Montilla. Este referente queda planteado textualmente cuando refiere que:

“Con este Plan, nos proponemos continuar los principios del proyecto histórico de Campeche, concebidos por Don Pablo García y Montilla y su gran generación de liberales hace 140 años; compromiso que hoy los campechanos debemos asumir, para que nuestras familias alcancen mejores condiciones de vida, sobre bases de justicia y libertad”.<sup>9</sup>

En el período de gobierno de González Curi se redactó el Plan Estatal de Desarrollo como eje rector que orienta las estrategias y objetivos de la gestión

---

<sup>9</sup> González Curi, Antonio (1996), *Plan Estatal de Desarrollo 1997–2003 (versión preliminar)*, Colección Pablo García, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 2

pública del período. El Plan consta de cuatro grandes vertientes de acción que son: Desarrollo político, Desarrollo Social, Desarrollo Económico y el fortalecimiento a la campechanidad, con base en los valores culturales locales y principios de identidad de los habitantes.<sup>10</sup>

En el texto de versión previa del Plan Estatal de Desarrollo, González Curi subraya el carácter multiétnico de la población campechana, haciendo énfasis en las raíces maya y española, entre otras, como cimiento de nuestra cultura. Paralelamente el documento hace referencia a la identidad de los campechanos, como un recurso valioso que debe enriquecerse posicionándolo como parte importante de una sociedad dinámica que se transforma constantemente. Subraya González Curi a la identidad que debe aprovecharse como un elemento coyuntural en la construcción de la “nueva grandeza de Campeche”,<sup>11</sup> y en consecuencia, indica que se debe impulsar y fortalecer la campechanidad, como elemento vital de nuestra cultura y como política pública de carácter cultural.<sup>12</sup>

Del Plan Estatal de Desarrollo 1997 – 2003, en su versión definitiva, se puede hacer una selección de algunas de las estrategias y líneas de acción mencionadas en el apartado 5.3.6, las cuales contemplan el rubro de Desarrollo Urbano y Vivienda. Las acciones que se pueden considerar con mayores implicaciones en el desarrollo urbano, con el fin de hacer congruente las atribuciones de los Ayuntamientos y el Estado; revisar los programas de financiamiento del desarrollo urbano, para una distribución equitativa de los recursos; y fomentar en las comunidades intermedias, centros alternativos que polaricen las actividades comerciales y de servicios complementarios al interior del estado.

Culturalmente el plan es muy claro en objetivos que se vieron concretados operativamente en un programa educativo a nivel estatal, con profundas implicaciones ideológicas en función a su impacto en la formación de los ciudadanos del estado de Campeche. Este apartado del plan estatal, se ha manifestado como un proceso educativo que está impactando en las generaciones que crecieron en este período y siguen creciendo actualmente en tiempos próximos en los años finales del siglo XX e inicios del XXI. El programa referido es denominado con el nombre de *La Campechanidad* y en el documento se le acota y denomina como *Fortalecimiento de la Campechanidad*, que en términos generales se describe en el siguiente apartado.

### **El Programa Fortalecimiento de la Campechanidad**

El Fortalecimiento a la Campechanidad respondió a un diagnóstico que hace énfasis en múltiples aspectos, dentro de los cuales destaca nuestra multiculturalidad con una visión que señala que el “Campeche de hoy es el resultado del encuentro de diversas culturas”,<sup>13</sup> manteniendo ideológicamente una

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>13</sup> González Curi, Antonio (1999), *Plan Estatal de Desarrollo 1997 – 2003*, Colección Pablo García, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 123

visión que en ocasiones la historia nos ha demostrado no es congruente con la realidad social de los pueblos conquistados y colonizados como sucedió en el caso de los pueblos mesoamericanos.

A partir de esta visión multicultural se derivan y encadenan en el Plan los aspectos pluriétnicos, multilingüísticos y heterogéneos que han nacido en el territorio geográfico del estado de Campeche,<sup>14</sup> espacio nacional donde se han gestado nuevos mestizajes con colonizaciones generadas en diferentes temporalidades históricas que van desde la llegada de esclavos negros hasta dos inmigraciones importantes del siglo XX como: el éxodo de habitantes nativos de estados del centro de la república durante los años sesenta y la llegada de habitantes guatemaltecos en el transcurso de los años ochenta.

Algunos de los objetivos<sup>15</sup> con fuertes implicaciones ideológicas en el fenómeno escultórico del período son los siguientes:

- Fortalecer la Campechanidad como vínculo fraterno que nos une y da destino.
- Alentar el respeto hacia nuestras tradiciones y el orgullo por nuestra Historia.
- Promover la cultura popular, especialmente entre la niñez y la juventud. Impulsar
- Impulsar las manifestaciones artísticas y culturales del Estado, con un amplio respaldo a la divulgación, investigación, promoción y reconocimiento de lo que somos.

Se añaden tres objetivos más que contemplan aspectos de política cultural, recuperación de la cultura artesanal y el fortalecimiento del rescate del patrimonio arquitectónico local, sin embargo no queda plasmado ningún aspecto que aborde nuestro patrimonio contemporáneo, quedando demostrado con esto que existen lagunas importantes en función al patrimonio contemporáneo existente y al que deben crearse instrumentos o herramientas legales que solucionen estos vacíos en el presente y futuro próximo.

Las estrategias y líneas de acción del Plan contemplan los rubros de: las Políticas Culturales, la Promoción y Desarrollo Cultural, la Cultura Popular Investigación de la Cultura, el Desarrollo de las Bellas Artes, las Bibliotecas, Archivos y Museos, y las Artesanías.<sup>16</sup> A partir del Plan Estatal de Desarrollo Nacen los Programas Sectoriales, de los cuales es importante abordar el que cubre los aspectos de Desarrollo Urbano, que es uno de los instrumentos que encausan lo que sería el proyecto emblemático de la ciudad de San Francisco de Campeche como detonador de su nueva imagen ante México y el Mundo.

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 125

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 126

<sup>16</sup> *Ibid*, pp. 127-131

## Programa Sectorial de Desarrollo Urbano

Durante el Período gubernamental de González Curi se desarrolló una serie de programas sectoriales que integraron el Programa Sectorial de Desarrollo, dentro del cual se destaca la presencia del Programa Sectorial de Desarrollo Urbano que de acuerdo a sus intenciones indica lo siguiente:

“...señala las estrategias para el ordenamiento territorial de las actividades económicas y de la población y de la regulación del crecimiento de las localidades del Estado de Campeche, propone un sistema urbano estatal, que privilegia las potencialidades estratégicas de las ciudades de Campeche y Carmen como alternativas de inversión, establece una mayor interrelación entre las ciudades intermedias y pequeñas con sus áreas de influencia favoreciendo cadenas productivas regionales, propone la consolidación de centros integradores que permitan la provisión de servicios básicos a la población dispersa”.<sup>17</sup>

El programa propone una visión sistémica de las ciudades del estado de Campeche, bajo el siguiente orden de acuerdo a diferentes niveles de servicio<sup>18</sup>: estatal, medio, intermedio, básico, y centro concentrador de servicios. Es importante subrayar que la ciudad de San Francisco de Campeche y Ciudad del Carmen pertenecen a la clasificación de nivel estatal con políticas urbanas de consolidación y control, contrastantemente con las otras clasificaciones, que se les asignará una política de impulso, sin embargo, una de las obras de mayor envergadura e impacto urbano en el sistema de ciudades, se desarrolló contradictoriamente en la ciudad de San Francisco de Campeche, con una visión que respondió a las políticas economías globalizadoras, El Malecón.

Esta intervención en un frente de mar, significó el gran proyecto urbano de ambos períodos de gobierno, ya que Antonio González Curi inicia su construcción, y Jorge Carlos Hurtado Valdez lo concluye ejecutando acciones escultóricas bajo una tendencia formal específica que decantó en dos criterios dialecticos, uno figurativo y el otro abstraccionista. Desde esta perspectiva las piezas escultóricas realizadas transitaron en dos vertientes opuestas con profundas implicaciones en la imagen urbana.

La construcción del malecón representó una clara acción para implementar y ejecutar una nítida política de impulso, lo cual no responde a las políticas referenciadas en el Programa Sectorial desarrollo urbano. Las implicaciones ideológicas son fuertes y representan en lo particular en este espacio público una huella indeleble de las ideas de la clase gobernante que ejerció decisiones en función a la obra pública de carácter patrimonial de la ciudad, en inmuebles de diferentes temporalidades y espacios públicos que son emblemáticos en la vida del colectivo social.

---

<sup>17</sup> *Programa Sectorial de Desarrollo 1998-2003. Tomo I*, Colección Pablo García, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 9

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10

En este programa urbano estatal existieron otros proyectos de gran envergadura que se realizaron como el Auditorio Campeche Siglo XXI conocido como el Centro de Convenciones Siglo XXI, y otros proyectos concretos importantes que no se realizaron. En este proceso urbano, los proyectos ejecutivos que no se construyeron, y que tenían una posible relación contextual con repercusiones en futuras obras escultóricas se encuentran: el nuevo Conjunto Gubernamental y el nuevo Mercado de la Ciudad de Campeche, sin embargo, los dos conjuntos no se llevaron a cabo, dando prioridad a la obra del sexenio, el Malecón de San Francisco de Campeche del Siglo XXI.

### **El malecón de San Francisco de Campeche – primera etapa**

Históricamente el malecón de Campeche desde su creación ha sido un espacio público dinámico que ha manifestado el modo de vida de una población costera en la península de Yucatán, y en este caso destaca de manera notable la intervención de fines de los años noventa del siglo XX y la primera década del siglo XXI, la cual ha representado un claro ejemplo de éxito como intervención de un frente de agua marítimo. El malecón es un proyecto que desde sus inicios representó las intenciones de que este territorio urbano estaba destinado a transformar la imagen de la ciudad drásticamente, con un concepto formal muy diferente al utilizado. La directriz a seguir responde a la visión de insertar a San Francisco de Campeche en un mundo globalizado. En este sentido las repercusiones inmediatas y a futuro que generó la intervención urbanística también tuvo relevantes implicaciones en la escultura pública de la ciudad.

La inversión futura de empresas transnacionales era inminente y necesaria con el fin de generar empleos en el estado, y consecuentemente transformar la imagen urbana general, integrada por los inmuebles situados enfrente del malecón y en la conocida Zona Ah-Kim-Pech. La relación entre valor patrimonial presente y futuro en el presente estudio de caso cobra vigencia e importancia por dos razones que ha posibilitado su nominación como Patrimonio Cultural de la Humanidad, y otra por la necesaria profunda reflexión sobre los proyectos que se están realizando como parte de un patrimonio futuro, conceptos que son esenciales en el presente proyecto. Las premisas conceptuales son asunto que será tratado a continuación en el siguiente apartado, desde los conceptos: formal, filosófico y fines que contemplan.

### **Conceptos, formal y filosófico**

El concepto formal es el de una senda con una serie de bahías a manera de plazoletas con la intención de que cada una de ellas guardara un carácter específico, esta intención, tuvo como resultado una especie de vía automovilística con una serie de miradores con un muro de contención con una cara curva hacia el frente de agua, con el fin de ser menos vulnerable al efecto constante y destructivo de las mareas. El diseño del malecón se desarrolla como una intervención de regeneración urbana con varios fines inmediatos, a mediano y largo plazo. Dentro de los objetivos se pueden observar: mejorar el tráfico vehicular, generar un espacio público donde los habitantes locales o visitantes,

puedan desarrollar actividades de ocio diversas., higienizar la zona costera y controlar el número de salidas de aguas negras hacia el mar, y mejorar la imagen urbana en el sector próximo inmediato a la avenida costera

El concepto filosófico en el cual se sustenta el proyecto es el de significar un lugar donde se refleje la identidad del concepto de campechanidad, en el cual se signifiquen varios elementos del ciudadano campechano, señalando de ellos la tranquilidad de su carácter, su bohomía, su manera sencilla de ver la vida (su visión de la existencia), su alegría de vivir, entre otros. De estas características y otras más, se resume el gentilicio de los nativos de Campeche, que es el ser campechano, ya que en este significado se encuentra un profundo conocimiento popular que puede entenderse como una filosofía de vida en la cotidianidad de las familias campechanas.

De manera muy específica se puede apreciar una clara intención de reivindicar el papel histórico que desempeña la mujer en el estado de Campeche en la primera década del siglo XXI, representando un reflejo nítido de un discurso ideológico que tiene sus bases en el concepto de equidad. La búsqueda social de lograr una posición de igualdad entre los géneros masculino y femenino es válida e ineludible, y en este sentido es menester subrayar que esta postura rebasa la visión romántica de valorar a la mujer de manera exclusiva como compañera emocional ligada al hombre. La mujer desde esta perspectiva no necesariamente feminista, sino de valoración desde la igualdad como ciudadano y persona.

### **Fundamentos urbanísticos**

La intervención urbana manifiesta en el malecón de San Francisco de Campeche a fines del siglo XX, surge como una obra que posiciona al gobierno de González Curi como visionario de un estado en transformación, con una economía dinámica, y más acorde con la realidad de la economía internacional, materializada en la globalización como fenómeno económico que impacta en todos los órdenes de las entidades de la región, México y el mundo. En este ámbito el proyecto urbano responde como un elemento dinamizador urbano para reactivación de una economía estatal, muy deteriorada. Al respecto se puede señalar una importante deuda pública cuando González Curi toma el poder ejecutivo del estado, donde a partir de ese momento se inicia una reconversión en materia de economía, que pretendió resolver eficazmente las necesidades apremiantes de la población bajo la acción de una eficaz administración estatal.

Partiendo de las contradicciones sociales se propone como una solución estratégica para articular la ciudad desde la consideración importante que el proyecto debe responder a las necesidades colectivas desde una visión que debería asegurar su éxito como espacio público. En estos términos es relevante señalar que así ha sido, la gente asiste a ese **lugar** de la ciudad donde converge la gente de todas las clases sociales y edades, respondiendo así a la diversidad social local. Esta situación era imperativa para lograr que San Francisco de Campeche fuera una ciudad competitiva, incrementando su capacidad de integración sociocultural de sus habitantes, y promoviendo así el sentido de

pertenencia, de voluntad de participación colectiva, y de “confianza e ilusión en el futuro de la urbe”.<sup>19</sup>

Así mismo dentro de esta serie de acciones, destaca observar ya una clara tendencia a que la ciudad tuviera un *comportamiento empresarial* teniendo como propuesta de espacio público al malecón, ya que se generaría una senda comercial que articuló espacial, social y económicamente un territorio de la urbe incrementando la productividad urbana. Dentro de las zonas que se estructuraron con características diversas se encuentran: la zona de cokteleros, varias unidades habitacionales, el Centro de Convenciones, Plaza Ah-Kim-Pech, Plaza del Mar, Moch-Cohuó y demás comercios situados enfrente del malecón hasta llegar al Monumento a Justo Sierra.

El proyecto urbano también refleja en su conceptualización, la visión de haber sido realizado como un proyecto emblemático que se entiende como una acción en un segmento de la ciudad, pero articulada a un enfoque global e integral que contempla en su realización, los problemas económicos y sociales. En este sentido para los inversionistas es más importante esta visión del malecón, que si se hubiese concebido solo como un elemento de un plan urbano, ya que en la propuesta de proyecto, los inversionistas privados tienen mayor capacidad de decisión.

El gran proyecto urbano es entonces una noción polisémica, pero se puede entender como el hecho de articular una estrategia fuerte alrededor de apuestas urbanas y socioeconómicas de gran dimensión y larga duración que inciden en el desarrollo de una ciudad construida socialmente, cuando esta exista. No debe, sin embargo, limitarse a una acción urbana específica como un proyecto arquitectónico de gran dimensión, ni confundirse con el proyecto de ciudad.<sup>20</sup> De acuerdo a Lungo, las intervenciones que priorizan las acciones sobre el espacio público pertenecen a lo que él denomina proyectos urbanos de la “primera generación”, existiendo otras dos clasificaciones que se encaminan a considerar otro tipo de necesidades como las más importantes.

En esta línea interpretativa el malecón de San Francisco de Campeche pudiera encuadrarse como un proyecto urbano perteneciente a la primera generación. En el sentido de hallar una clasificación que acote las características generales del malecón, se puede retomar de Jordi Borja, una clasificación de tipos de intervenciones bajo los cuales se puede actuar en la ciudad. En esta especie de taxonomía, se hallan paralelismos bajo la categoría de “*Espacio Público y equipamientos estructurantes. Monumentalidad*”, donde Borja enuncia que la estrategia de espacio público parte de tres consideraciones:

- a) La ciudad es espacio público, es el elemento ordenador, la ciudad se expresa mediante el espacio público.

---

<sup>19</sup> Borja, Jordi (1997), Op.Cit., p. 154

<sup>20</sup> Lungo Mario (2004), «Globalización, grandes proyectos y privatización urbana», en la revista *Ciudades*, Año No. 16, No. 64, octubre-diciembre, pp. 18-26

- b) El espacio público tiene un valor funcional (relacional), cultural (simbólico) y cívico-político (representación y expresión de la colectividad)
- c) El espacio público tiene capacidad transformadora sobre sus entornos, el físico y el social, a lo que puede cualificar y descualificar.

En este sentido es evidente en el proyecto urbano del malecón se manifestó un uso de referentes físicos y simbólicos que le aportan una imagen no funcionalista del mismo, sino lugares donde se generan espacios diversos, donde se entremezcla la dimensión territorial pública con la privada que como señala Borja, "no debiera ser únicamente la expresión del poder manifestado mediante la monumentalidad".<sup>21</sup> Desde esta visión se expresa el malecón como un espacio público e intervención urbanística que sentó las bases territoriales en una ciudad como San Francisco de Campeche para que se instalaran los inmuebles de las cadenas transnacionales que con su arquitectura característica globalizante.

El malecón de San Francisco de Campeche inició su construcción a fines del siglo XX y fue concluido en la primera década del siglo XXI, consta de bahías diseñadas pretendiendo que tengan un carácter propio de acuerdo a la zona a la que se encuentran próximas. Las bahías en el proyecto no son espacios donde se encuentren emplazadas esculturas públicas nuevas, sino se desarrollan acciones de mobiliario urbano con un criterio escultórico de bajo perfil plástico, que se materializaron como experimentos formales que pretenden darle unidad al conjunto de manera integral, y funcionan como elementos complementarios en el esquema articulador urbano que se genera al articularse los componentes clave.

### **Esquema articulador urbano del período 1997-2009**

El esquema articulador que se define con las intervenciones escultóricas y el proyecto urbano del malecón denotan una gran letra "T" con los brazos representados por la línea definida por las piezas emplazadas en el malecón y sus proximidades y un brazo de liga que se demarca con la presencia de la megaescultura denominada Hacia el Infinito. Los brazos de la letra se desarrolla con la vialidad que se estructura como una especie de cadena con anudamientos representados por las diferentes bahías, glorietas. Existe un caso particular, representado por una especie de eje conector representado por un segmento de avenida que va del malecón contemporáneo hacia el malecón antiguo.

Como un caso atípico y emblemático que pareciera anunciar la nueva era de la globalización en Campeche es una escultura pública que se encuentra en una glorieta ubicada en el cruzamiento de la avenida Maestros Campechanos y... La pieza mencionada demarca la última intervención relevante en el espacio público de la ciudad de San Francisco de Campeche hasta la actualidad. El proyecto urbano y las acciones escultóricas que se desarrollaron son las siguientes:

---

<sup>21</sup> Borja, Jordi (1997), *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid, Editorial Taurus, p. 139

El malecón inicia en una primera bahía donde existe una glorieta, en la cual se ha realizado un trabajo que se puede encuadrar como de tipo “reciclaje” debido a que el elemento que cobra importancia es el monumento a Justo Sierra, una escultura pública que se construyó en el año de 1947 durante la gestión gubernamental de Eduardo Lavallo Urbina Urbina. Los aspectos esenciales de la remodelación del monumento parten de una búsqueda formal que pretende resaltar la presencia la escultura pública emplazada en una glorieta discreta como contexto inmediato. donde se encontraba antes de ser intervenida. El elemento principal en la remodelación es una plazoleta en forma “lengüeta”, ajardinada y que vestibula el perímetro próximo frontal al monumento.



Imagen 40: Monumento a Justo Sierra Méndez remodelado durante la gestión gubernamental de José Antonio González Curi. Foto: Carlos D. V., 2010.

Continuando sobre el malecón, hallamos el Muelle de los Pescadores de San Román se realizaron acciones que mejoraron las condiciones del sitio con el fin de facilitar las labores de atraque y de protección de las embarcaciones de bajo calado como: cayucos y botes pequeños, y del espacio vestibular del mismo, diseñado exprefeso para el comercio de pescados y diversas especies marinas. La imagen de la infraestructura pesquera consta de un mobiliario diverso como un pequeño bote en concreto armado y dos torres que señalan el acceso al muelle. También existen unas pequeñas mesas metálica para la preparación de las especies del mar y para la venta de las mismas, ya que los habitantes de la ciudad acuden a comprar cotidianamente.

Puede apreciarse que ningún elemento pueden clasificarse como escultura pública, sin embargo se refleja un criterio escultórico que remarca la carencia o la posibilidad de la existencia de un elemento escultórico auténtico, en ese sentido la intervención es modesta y posiblemente acorde con el presupuesto permitido para ese proyecto.



Imagen 41: Puede apreciarse en el muelle una serie de elementos de ornato, con valor de mobiliario urbano, entre ellos una cubierta tecno para despachar el pescado, el muelle de bajo calado, bancas y un bote de concreto armado, 2010. Foto: Carlos D. V.

## **Instrumentos urbanísticos del proyecto de Jorge Carlos Hurtado Valdez**

En el medio urbanístico estatal y en la ciudad de San Francisco de Campeche durante la gestión del gobierno de Hurtado Valdez, se realizaron los siguientes trabajos con el fin de lograr una intervención urbana integral, señalados como los más importantes, como programas parciales de apoyo para sustentar un sano crecimiento de la ciudad, siendo los siguientes: el del Sector Multunchak; el del Sector Kalá II,<sup>22</sup> y el de Mejoramiento Urbano de la Zona de Imí I, II y III.<sup>23</sup> Se realizó un diagnóstico de riesgos por inundación para la ciudad., como parte de las investigaciones que se necesitan para fundamentar la aplicación de acciones dirigidas a reducir la vulnerabilidad de la población ante la presencia de los peligros naturales<sup>24</sup>. Se elaboró el Atlas de Riesgos de Peligros Naturales, con el objetivo de identificar y zonificar los riesgos naturales en la ciudad capital, y se elaboró un Sistema de Información Geográfica (SIG), como una herramienta de consulta<sup>25</sup>.

En función a control se integraron bases catastrales con la cartografía de las cabeceras municipales,<sup>26</sup> y se realizó una propuesta técnica para actualizar la Ley de Fraccionamientos, Unidades Habitacionales, Condominios y Usos de Inmuebles en Tiempo Compartido.<sup>27</sup> Se priorizó la construcción y acciones de vivienda para familias de bajos ingresos. Se actualizaron los Planes de Desarrollo Urbano para las nueve cabeceras municipales con menor población<sup>28</sup>. Convenio con el Colegio de Arquitectos A.C. para actualizar el Programa Director Urbano de Campeche<sup>29</sup>. Se realizó un Dictamen de Congruencia entre el Programa Sectorial de Desarrollo Urbano y los planes parciales desarrollados en el sexenio.<sup>30</sup>

### **.El malecón de San Francisco de Campeche - segunda etapa**

La segunda etapa del malecón se desarrolla dándole continuidad a los trabajos realizados en la etapa previa en el sexenio pasado, manifestando también una marcada tendencia por privilegiar en su diseño una tendencia dirigida a privilegiar la existencia de mobiliario urbano con un diseño que denota una tendencia escultórica sin llegar a ser una escultura pública, lo cual puede provocar que los

---

<sup>22</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Segundo Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 120

<sup>23</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Cuarto Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 148

<sup>24</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), *op. cit.*, p. 121

<sup>25</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Tercer Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 144

<sup>26</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), *op. cit.*, p. 121

<sup>27</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Segundo Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 121

<sup>28</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Tercer Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 143

<sup>29</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Quinto Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 152

<sup>30</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), *ibid.*, p. 148

elementos sea agradables visualmente ante el observador, sin más compromiso social y estético que éste, lo cual le aporta un carácter que podemos acotar como aséptico estéticamente ya que no proporciona información de ningún otro carácter. Sin embargo es relevante señalar que, El malecón como espacio urbano abierto y público es la manifestación más clara de las ideas prevalecientes en la clase gobernante, como entidad social que decide sobre las intervenciones que se realizan en el espacio urbano abierto, y es importante señalar sobre el proyecto, que conservó de la primera etapa del mismo, las mismas bases conceptuales de diseño; concepto formal, concepto filosófico y las tesis urbanísticas que lo sustentan.

### **Proyectos de escultura pública, 2003-2009**

La escultura pública manifestó un auge durante la gestión gubernamental del contador público Jorge Carlos Hurtado Valdez, representando un hito urbanístico que detonó a nivel estatal, con replicas en las cabeceras municipales de las piezas situadas en la ciudad capital. Es importante subrayar que todas las piezas son congruentes con las directrices ideológicas planteadas durante el sexenio anterior, con una serie de intervenciones que lugar en un territorio demarcado por el proyecto emblemático del exgobernador González Curi. El mencionado malecón se continuó desde el muelle fiscal, hasta la zona conocida como de *Los Cokteleros*, en las proximidades del estadio de beisbol construido durante el sexenio de José Ortiz Ávila conocido como el “Venustiano Carranza”, y rebautizado con el nombre de un beisbolista nacido en Ciudad de Carmen, y muy reconocido a nivel local llamado en vida Nelson Romellón.

De las únicas acciones documentadas en los informes de gobierno se encuentran unas pocas que se acotan en el rubro de cultura, que contempla educación y desarrollo, en el texto del Cuarto Informe de Gobierno humano, se documentaron las siguientes acciones de escultura pública: la develación de la estatua del escritor campechano Juan de la Cabada<sup>31</sup>, junto al teatro que lleva el nombre del vate. Durante su Quinto Informe de Gobierno, señala tres acciones con implicaciones en la escultura pública<sup>32</sup>, una es de mejoramiento de la Glorieta Pedro Sáenz de Baranda en el malecón, la adquisición de una réplica de la denominada Escultura Monumental de la Mujer Campechana y la construcción del monumento conmemorativo al 150 Aniversario del Inicio de la Emancipación Política del Estado de Campeche llamado Naach K'inil.

#### **q) Estatua de María Lavalle Urbina**

En las inmediaciones al nuevo malecón existe una glorieta importante en el cruzamiento de la avenida María Lavalle Urbina y Joaquin Claussel en la zona Ah-kim-Pech, donde se situó una estatua dedicada a la memoria de la licenciada

---

<sup>31</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Cuarto Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, p. 127

<sup>32</sup> Hurtado Valdez, Jorge Carlos (2008), Quinto Informe de Gobierno. Colección Campeche, Campeche, Gobierno del Estado de Campeche, pp. 118-119

María Lavalle Urbina, quien es una mujer históricamente relevante para Campeche por su trayectoria profesional y su representatividad en un período donde la mujer no tenía muchos espacios de realización profesional. El personaje se desempeñó como magistrada de justicia en la Suprema Corte de la Nación entre otros cargos importantes.

El emplazamiento en glorieta es clave, ya que comunica dos avenidas relevantes, una es una vialidad que comunica el antiguo frente de mar con el nuevo malecón y otra es una vialidad que funciona como un eje principal de la zona Ah-Kim-Pech. En su perímetro próximo, las tipologías arquitectónicas son eclécticas debido a que se están instalando diversas empresas transnacionales con su imagen representativa de sus marcas y logotipos comerciales.



Croquis de localización 15: Emplazamiento de la estatua dedicada a María Lavalle Urbina

### Análisis morfológico

El volumen de la pieza es denso y se observa una pesadez plástica a pesar de que tiende a rebasar la escala humana con cierta discreción. Se observa una ausencia de dinamismo que le aporta una expresión hierática que apenas manifiesta una ruptura en la postura de ambos brazos y manos al tomar un libro como punto de apoyo virtual, lo cual le resta atracción visual y su oferta volumétrica no interpela al observador invitándolo a seguir viéndola.

La pieza como representatividad de lo femenino posee una excesiva adustez en gesto y vestuario, manifestando poca femineidad, con una expresión que no

refleja el semblante de la faz del personaje histórico local, quien en vida fue una mujer que en los documentos fotográficos, emana alegría y un rostro amable. A su debilidad expresiva y ausente dinamismo formal se suma el color obscuro del metal, que incrementa la densidad visual generada como totalidad en su conjunto.



Imagen 42: Estatua de Marpia Lavale Urbina, realizada con un gran hieratismo. Foto: Carlos D.V., 2009.



Imagen 43: Paisaje urbano que incluye la presencia de la estatua de María Lavalle Urbina. Foto: Carlos D. V., 2010.

Su escala se ve empedeñada por los inmuebles que la rodean, en dirección al sur, se encuentran los cines Holliwood y más al suroeste se emplaza el Centro de Convenciones, lo cual la hace ver reducida y desequilibrada con su entorno. En este mismo ámbito al norte se encuentran los restaurantes de comida rápida muy conocidos como: MC Donalds y Burger King, ambos con su tipología arquitectónica e imagen de marca que le añaden una nota del *Mundo Disney* al paisaje urbano. En este contexto se emplaza en el centro de la glorieta la escultura, con una indolencia implacable donde su escala no genera ningún valor visual al observador que enriquezca el patrimonio paisajístico

### r) La Mujer Campechana

Existe un acceso a un muelle, el cual es una infraestructura que funge como puerto de abrigo a embarcaciones privadas ante tormentas, huracanes o cualquier fenómeno marítimo que ponga en riesgo la integridad de las embarcaciones y usuarios de las mismas. La importancia de la bahía es que no funciona como plaza como las anteriores sino simplemente como un acceso vehicular y como parte de la solución vial incluye una pequeña glorieta donde se emplaza la escultura denominada Monumento a la Mujer Campechana, donde se manifiesta el discurso ideológico y estético prevaleciente en este período escultórico-urbano.



Croquis de localización 16: Ubicación de la estatua de la Campechana, como reivindicación del valor de la mujer en la sociedad. Es una temática que en la historia de la escultura pública local no se había contemplado antes.

La temática pretende reivindicar el papel de la mujer campechana en la historia del estado, realizando una estatua que ha sido severamente criticada por la sociedad en general, ya que la escultura posee rasgos físicos que no responden a las raíces multiétnicas de las mujeres nativas la ciudad de San Francisco de Campeche, y menos aún de todo el estado. En función a su forma manifiesta una expresión facial rígida con un gesto forzadamente feliz, que denota una alegría carente de autenticidad, y no representa al colectivo femenino local.



Imagen 44: La escultura dedicada a la mujer campechana tiene un emplazamiento en glorieta, enfrente del acceso del muelle, en la actualidad se ha incrementado la densidad edificatoria durante los últimos 2 años con la construcción de una plaza comercial. Foto: Carlos D. V., 2010.

Se puede acotar que la escultura se realizó bajo los cánones de la estatuaria tradicional que ha sido rebasada desde hace más de un siglo, lo cual la imposibilita proyectar la pieza con una expresión formal innovadora desde la óptica de alguna corriente contemporánea. Se han realizado réplicas de la pieza original en otros municipios como: Escárcega, Calkiní y Hecelchakán, condición que le resta originalidad a la misma.

La glorieta que la contextualiza es un modelo que se ha repetido ya varias veces en la ciudad y otros municipios, muy pobre en su diseño. La ciudadanía ha demostrado ocasionalmente un rechazo a este modelo de pieza, como se manifestó en un hecho vandálico en la cabecera municipal de Calkiní, donde antes de ser inaugurada la pieza fue incendiada.



**Croquis de localización 17: Monumento al Infinito y la densidad inmobiliaria de la zona, que se ha incrementado siendo dominantes las compañías de automóviles sobre la Av. Maestros Campechanos y mixta sobre la Av. José López Portillo.**

### s) El Monumento al Infinito

El espacio público donde se encuentra emplazada la escultura pública denominada Monumento al infinito, se encuentra ubicado en el cruzamiento de las avenidas Central y José López Portillo, en una glorieta.

### Análisis morfológico

La línea dominante es la curva, bajo una secuencia de planos que se generan como superficies regladas que definen planos curvos que se integran en una serie de volúmenes que articulan su composición general. La planimetría dominante sobre la estructura curva representa una flecha se desarrolla como un cuerpo esbelto en cantiliber y progresivamente como una sección que va de más a menos recorriendo una dirección curva que se dirige hacia el firmamento. Su volumen a pesar de su escala se percibe ligero, y cabe añadir, que casi no tiene un espacio de amortiguamiento entre la escultura y la vialidad. Esta característica produce la sensación de que su volumen es demasiado grande para el espacio público donde se encuentra emplazada. En su conjunto las formas se integran de diferentes

maneras, ya que existe el diámetro de la esfera casi coincide su diámetro con el túnel existente en la espiga o flecha. Como un elemento que se distingue se puede apreciar una plataforma sobre la cual se desliza el espejo de agua enlustrado, donde se desliza suavemente el agua sin provocar un sonido perceptible por el ruido provocado por el tráfico.

Las relaciones configurativas de la escultura por su composición no parece tener alguna intención discursiva y existencial, más que como un simple capricho formal del autor, sin connotaciones importantes, que derivan en un eclecticismo asarozco que limita la composición integrada por tres tipos de cuerpos dominantes con dos vertientes compositivas, una completamente abstracta en cuanto a sus significados, como la “flecha”, otro cuerpo de forma esferoidal que nadie sabe qué significa o pretende significar, y otras de un endeble abstraccionismo representados por los cilindros que tienen que ser nominados con una cintilla metálica con los nombres de los municipios inclusive, para lograr una narrativa que sea explícita pretendiendo su comprensión por parte del espectador.

Su volumen a pesar de su escala se percibe ligero, y muy a pesar, de que casi no tiene un espacio de amortiguamiento entre la escultura y la vialidad perimetral inmediata. Esta característica produce la sensación de que su volumen es demasiado grande para el espacio público donde se encuentra emplazada. Las formas definidas por la escultura son diversas que van desde formas curvadas, planas y hasta esferoidales, las cuales hacen de la pieza una mezcla ecléctica, si quiere verse como conjunto escultórico compuesto por cuerpos diversos como: una megatrabe en voladizo con una oquedad como una especie de túnel en su desplante, Una gran esfera de poderosa volumetría de casi 3 m. de diámetro que descansa sobre un espejo de espejo de agua, once cilindros de block y concreto que no rebasan los 2 mts. de altura, y una jardinera a casi a nivel de piso que se desarrolla con forma de una arandela que recorre la base del monumento alrededor del espejo de agua que recorre sus ondas sinuosas entre la base de los 11 cilindros mencionados

Las formas en su conjunto se integran de diferentes maneras, ya que existe el diámetro de la esfera que casi coincide en su diámetro con el túnel existente que atraviesa la espiga o flecha que apunta hacia el Norte. Como un elemento que se distingue se puede apreciar una plataforma sobre la cual se desliza el espejo de agua, donde corre suavemente el agua sin provocar un sonido perceptible por el ruido provocado por el tráfico.

El color de la escultura emerge como un elemento clave en la expresión escultórica, que denota intenciones compositivas con fines ideológicos y estéticos imprecisos al representar realidades no visibles que tienen que ser explicadas para ser comprendidas por el observador. Una se encuentra representada por colores suaves y discretos como son el del aluminio metálico de la “flecha” y el blanco de los cilindros por un lado, y el color rojo que es el elemento visual de primer orden que subraya la volumetría de la esfera gigante como uno de los puntos focales del conjunto marcados por su volumen.



Imagen 45: Monumento al Infinito, diseñada por el arq. Luis Arriaga López, y realizada entre 2008 y 2009 . La ciudadanía le ha generado varios sobrenombres irónicos por su forma característica, la cual señala mucha gente como “La Engrapadora” o el “Monumento al Queso de Bola”, o simplemente la “Bola de Queso”, denotando que cumple con su función señalizante pero no bajo una aceptación positiva en el imaginario social.. Foto Carlos D. V., 2010.

La espiga gigante, que el autor señala como una flecha con dirección al infinito, tiene un acabado en aluminio en color natural, que atenúa la enorme escala con la que ha sido construida. Sobre este mismo elemento es importante hacer notar que no ha alterado su tonalidad durante un lapso de 3 años, desde que fue inaugurada la pieza. Así mismo los colores de los cilindros y el cuerpo que contiene el agua, tienden a ser neutros, en tonalidad “arena”, condición que hacen más discretos que lo que son los volúmenes cilíndricos que rodean el espejo de agua donde descansa la esfera gigante.

Los materiales con los que la escultura fue realizada le aportan características para ser categorizada escultura urbana en el presente trabajo, ya que utiliza materiales contemporáneos como el concreto, el acero y el aluminio en lo esencial, condición material para realizar un grupo escultórico de carácter público de las dimensiones con las que fue pensada. Esta condición física es relevante ante las características de resistencia a las fuerzas de tensión y compresión a las que están sometidos los diferentes componentes de la escultura pública. En primer término la flecha está realizada en una estructura de acero, en términos

estructurales tradicionales y funciona como una gran trabe en cantiliber que no soporta más peso que su peso propio.



Imagen 46: Detalles del espejo de agua, esfera y cuerpos cilíndricos de la escultura pública. Foto Carlos D. V., 2010.

Esta estructura de acero se encuentra recubierta de placas de aluminio generando una superficie suave a la visión y al tacto, con el fin de disimular la pesadez volumétrica de la estructura. Sin embargo en tanto el recubrimiento de aluminio ganó en proveer al elemento suavidad en sus líneas compositivas, color, volumen y escala, al acercarse el observador al objeto escultórico, se pueden apreciar en las juntas de las placas de aluminio notorias imperfecciones que hacen que el cuerpo principal no se aprecie como una curva precisa y menos aún perfecta. Este error constructivo relacionado con la pieza principal del conjunto le resta calidad y pureza a las líneas que sugieren que sea un elemento limpio en sus formas, composición y realización material.

La jardinera en forma de arandela y la plataforma que contiene el espejo de agua están realizadas en concreto armado, conformando las líneas curvas con las que están diseñados los elementos que se desarrollan como componentes perimetrales que son articulados con el volumen de la esfera. una de las virtudes de la escultura, y al respecto de su escala puede acotarse que es una pieza tendiente a una megaescala, con una elevación mayor a los 15 metros la cual le aporta una alta visibilidad, en apariencia. Su escala también tiene relación con su desarrollo en el sitio, ya que la pieza parece situar lo que sería su fachada posterior hacia el sentido de llegada de la avenida Maestros Campechanos,

logrando con esto que no se perciba su presencia en el espacio público, desde la llegada en automóvil por el libramiento de la carretera que viene de Mérida. En consecuencia pareciera que su fachada principal es hacia la ciudad, y ubicada en una glorieta que no incluye un espacio vestibular que acentúe la presencia del elemento desde las visuales periféricas.

El Monumento al Infinito resguarda una “capsula del tiempo”, como se incluyó en el Monumento al 4 de Octubre. Dentro de los significados que se pretendieron desarrollar se encuentra el progreso del estado representado por la estructura de la megatrabe y los once municipios se encuentran representados por una serie de cilindros de concreto armado, con una cintilla de aluminio que tiene el nombre de cada uno de ellos alineados perimetralmente en forma de elipse.

Siguiendo los argumentos anteriores puede también afirmarse que sin haber sido un objetivo del trabajo, los resultados arrojaron desde este nivel de análisis una versión primera de un modelo metodológico que puede ser aplicado a otros casos de ciudades mexicanas, con lo que se alcanza el desarrollo concluyente de una serie de estrategias estructuradas y direccionadas que pueden ser tomadas en consideración que pueden ser replicados en estudios posteriores tomando en consideración las especificidades propias del caso a investigar.

## **CONCLUSIONES**

Se puede aseverar en este capítulo que se encontraron evidencias sólidas de que la escultura pública realizada en la ciudad de San Francisco de Campeche durante el período de 1960 al año 2010, responde, a los cánones de la Escuela de Escultura Mexicana con especificidades derivadas de las circunstancias históricas de la plástica, la economía, el urbanismo y arquitectura vigente en los períodos históricos, y las decisiones de los gobernantes tanto locales como nacionales. Del mismo modo no solo han sido decisión de los gobernantes ya que una parte importante del sector académico tuvo un compromiso serio y activo por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, al constituir un equipo de trabajo con doce estudiantes de arquitectura con el arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez, siendo quienes realizaron la intervención urbanística de los años sesenta, acotados en el primer período propuesto para la clasificación de la muestra.

Así mismo, con el conocimiento sistemático del andamiaje teórico y práctico construido a partir del estudio de la Escultura Mexicana durante el proyecto de investigación, es posible afirmar que ha posibilitado validar la propuesta de periodización de la muestra de la población de esculturas públicas de la ciudad de San Francisco de Campeche, siendo correcta y adecuada para el caso de la ciudad estudiada, y de acuerdo a la cantidad de piezas realizadas en lapsos que no necesariamente corresponden a un sexenio de gobierno, sino a las circunstancias políticas, económicas, e históricas en general, las cuales definen los conceptos que dan origen a los proyectos urbanos.

La experiencia global de esta etapa del trabajo permitió experimentar un segundo nivel de comprensión del desarrollo urbano de la ciudad de San

Francisco de Campeche observando las intervenciones urbanas y las políticas establecidas entretejidas con la realización de elementos que siempre habían sido contemplados como hitos aislados desde las artes visuales o la historia, para tratar así de entender el fenómeno desde una óptica multidisciplinaria e integral de la ciudad. La experiencia citada abre la posibilidad de continuar con el trabajo, atendiendo la evolución subsecuente de la escultura pública local y nacional, con el objeto de generar documentos que orienten a la ciudadanía sobre las razones que dan existencia a estos elementos y generar informes que sean del dominio público, incluyendo a las autoridades responsables de los procesos de toma de decisión, con el fin de diversificar las acciones que vigilen la construcción de esculturas públicas bien realizadas en el espacio urbano.

El conjunto de piezas escultóricas del caso no denota desde una valoración técnica, tener niveles de calidad morfológicos que la sitúen como de elementos alta calidad plástica, sin embargo, cabe considerar dentro de un plan de gestión su valiosa importancia y valor como conjunto representativo de la historia de la escultura pública de San Francisco de Campeche hasta nuestros días. En esta dirección valorativa del conjunto de piezas escultóricas se puede afirmar que su mayor valor es como conjunto histórico representativo de la segunda mitad del siglo XX, ya que articulan un entramado de hitos que tienen una vinculación directa con el tejido urbano físico y simbólico. Desde esta visión al valorarlas como conjunto, no quiere decir que hay que hacer a una lado la fortaleza plástica de algunas de las piezas de la muestra, sino cabe indicar que es apremiante la intervención no solo con criterios de restauración de las mismas sino pensar en planes urbanos que contemplen optimizar sus potencialidades en sitios muy bien diseñados con el fin de reciclar la imagen de las piezas respectivas como un valor agregado a la nominación de la ciudad como Patrimonio Mundial.

La muestra nos ha ofrecido evidencias de la existencia de escultores campechanos con una capacidad técnica, oficio y sensibilidad para realizar piezas de excelente factura, sin embargo no se ha rescatado su conocimiento para multiplicar sus capacidades en las nuevas generaciones del siglo XXI del estado de Campeche. En este tenor cabe concluir de manera tácita que no existe una escuela estatal de artes que incluya la preparación profesional de jóvenes y no jóvenes, con la capacidad de intervenir el espacio público con talento y profesionalismo, lo anterior denota que la mayoría de las intervenciones siempre serán interpretaciones de artistas foráneos que no tienen vínculos emocionales con el espacio público local.

En síntesis existe todo un sistema escultórico que es parte fundamental de la estructura urbana de la ciudad generando redes que se entretajan en un esquema síntesis, y son en sí mismas rutas con múltiples potenciales con el objeto de potenciar al máximo la nominación de la ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Desde esta visión patrimonial cabe señalar, que en la actualidad en la ciudad de San Francisco de Campeche se han realizado intervenciones por artistas plásticos, pretendiendo crear arte urbano en un perímetro muy próximo a esta imagen urbana ecléctica y compleja, sin embargo, los proyectos de

intervención no han sido estudiados a profundidad algunos o bien desarrollados otros, denotando que las autoridades responsables de los asuntos que están vinculados con la imagen urbana y asuntos culturales, no están cumpliendo a cabalidad con su responsabilidad histórica, al asumir que el arte urbano o el arte público pueden darse al azar.

**CAPÍTULO IV**  
**ANÁLISIS-DIAGNÓSTICO:**  
**INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS**



## **Estructura general**

El presente capítulo es el reporte síntesis del análisis-diagnóstico realizado a la muestra escultórica en el espacio urbano abierto de la ciudad e investigación de las condiciones urbanas tomando en consideración al conjunto de piezas escultóricas como elemento articulador del espacio público, las cuales han pretendido ser hitos e íconos de la ciudad como resultado de la percepción que tienen los ciudadanos acerca de la muestra analizada. El texto se organiza en tres secciones a manera de apartados que explicitan el análisis de los diferentes ámbitos estudiados siendo el primero el que sintetiza un análisis del desarrollo urbano vinculado a la escultura pública, con base a ocho criterios específicos.

Desde este enfoque se plantea un modelo de crecimiento urbanístico de la ciudad de San Francisco de Campeche de acuerdo a las manifestaciones escultóricas y los discursos ideológico-estéticos de los diferentes gobiernos, con base al estudio de campo acotado en cincuenta años de historia urbana. Derivado de los criterios base contemplados se construye un diagrama que sintetiza el modelo evolutivo, el cual no pretende representar una visión única y excluyente, sino plantea una propuesta de búsqueda que pretende incidir en análisis futuros que contemplen otros factores relevantes.

La segunda sección incide en el análisis y diagnóstico de la escultura pública de acuerdo a cuatro constantes generales de diseño que comprenden sus materiales con los que han sido contruidos, su composición, sus relaciones estructurales, los cuales definen la esencia de la muestra de esculturas públicas y sus relaciones con el espacio urbano contextual, a partir de un análisis formal profundo e interdisciplinario, que contempla los aspectos esenciales de la escultura de exteriores, los cuales son la evidencia empírica de patrones existentes que definen períodos cronológicos del fenómeno estudiado, y las características representativas de las corrientes y escuelas de la Escultura Pública Mexicana como un caso derivado de una realidad nacional.

El tercer apartado contempla los resultados del estudio de la imagen social compuesta por las valoraciones de dos grupos de habitantes, siendo el primero un grupo de personas maduras de más de sesenta a sesenta y cinco años, que han experimentado el proceso completo de desarrollo urbano, y el segundo grupo de personas jóvenes mayores de veinte a veintiocho años. En las respuestas obtenidas no se pretende encontrar elementos que permitan generalizar, pero si como *intentar inferencias analíticas* que rebasen los límites de lo explorado y descrito en profundidad hasta esta etapa, y más aún, como la puerta de acceso para construir un instrumento de carácter cuantitativo que amplíe la visión y conocimiento del fenómeno. El capítulo sintetiza la comprensión global del discurso ideológico, estético y social de la escultura pública, con base a las evidencias empíricas que posibilitan la lectura de los objetos desde una perspectiva transversal, que conduce a un conocimiento integral del desempeño de la escultura pública en una ciudad mexicana como San Francisco de

Campeche, así, la problemática quedan develada explicitando un posible escenario prospectivo

## **1. Condiciones urbanas vinculadas a la escultura**

La presente sección es un resumen de las condiciones urbanas de la ciudad de acuerdo al análisis realizado sobre la ciudad de San Francisco de Campeche, las cuales para fines del presente estudio se han agrupado en una tabla de acuerdo a los siguientes criterios:

a) **Nominación.**- Han recibido una nominación de acuerdo a los conceptos de diseño aplicados a las intervenciones urbanas, o derivados de las ideas políticas promovidas por las instituciones o personajes institucionales responsables de las políticas de gobierno, los cuales son:

- La Libertad es la esencia conceptual de ese proyecto promovido por José Ortiz Ávila y realizado por Joaquín Álvarez Ordóñez, y doce estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México el concepto se encuentra documentado en un texto que da cuenta de toda la obra del sexenio.
- En el segundo periodo no existió concepto alguno, sin embargo una las acciones tiene fuertes vínculos con el nacionalismo escultórico derivados de un acatamiento de órdenes presidenciales sin creatividad ni propuesta.
- El nombre del tercer período es el de la Concordia, en el cual la propuesta del grupo en el poder fue lograr acuerdos entre los grupos locales que se manifestaban divididos al centro del partido en el poder, los cuales recibieron una fuerte influencia del gobernador del estado en ese período, Abelardo carrillo Zavala.
- La cuarta fase quedó marcada con el concepto de la Campechanidad, la cual está documentada e instrumentada como una política pública en un programa cultural en todos los ámbitos de la cultura local para reforzar la identidad local.

b) **Modelo urbano.**- Para asignar el nombre del modelo de los períodos se toma en consideración el territorio intervenido, ya sea a nivel físico o a nivel conceptual, dependiendo de las intenciones de abarcar una zona o toda la ciudad, siendo de acuerdo al análisis que se determinó la existencia clave de las siguientes observaciones:

- En el caso de la muestra que pertenece al período de que abarca de 1961 a 1967 se puede afirmar que pretende abarcar la totalidad de la ciudad hasta un perímetro que puede considerarse la periferia de la urbe en los años sesenta, la cual era un anillo todavía rico en recursos vegetales en ese tiempo, por lo cual se le ha denominado como “Ciudad Total”.

- Durante dieciocho años posteriores las acciones escultóricas e incluso las urbanísticas pueden considerarse casi nulas en la ciudad, a pesar de haber sido realizada una unidad habitacional, la misma fue tan insuficiente en todos los rubros a evaluar que puede considerarse como inexistente, denominándolo con este mismo término. Al respecto de las intervenciones con la escultura pública el único logro urbano de ese lapso administrativo, si se le puede llamar de esa manera, es la generación de un territorio donde se asentarían las nuevas esculturas públicas de fines de siglo XX. Las piezas escultóricas no son decisión del mandatario local, sino resultado del presidencialismo aún vigente en ese momento histórico.
  - A partir del año de 1985 se puede observar un viraje en las acciones urbanas que pretenden subsanar el déficit en materia de vivienda habitacional acumulado durante dieciocho años de laxitud administrativa del gobierno estatal, siendo una prioridad para el ejecutivo estatal. Las acciones urbanas se dedicaron a sectores específicos con unidades habitacionales que recibieron el nombre de las ideas denotadas como ejes conceptuales de las acciones políticas como Ciudad Concordia o unidad habitacional Fidel Velázquez una de las cuales se vio vinculada a una acción escultórica.
  - Las intervenciones urbanísticas durante doce años tuvo vigencia un discurso ideológico-estético que nace de un programa cultural para consolidar la identidad local campechana ante el embate de la influencia de la globalización, que abordan aspectos que tenían urgencia de ser intervenidos, vertebrándose en un modelo de acciones urbanas que contemplaron el territorio de la ciudad como un todo a integrar, por esa razón se le ha denominado “Integrador”.
- c) **Espacio público tipo.**- Responde al carácter de uso del espacio construido o intervenido en su caso, lo cual hace que se pueda acotar un criterio que parte del tipo de acciones realizadas, donde existen nítidas evidencias de la existencia de los siguientes:
- El espacio público intervenido fue diverso y numeroso, lo cual hacía parecer que no era posible de ser superado en algún sexenio, incluso hubo gobernantes que insinuaron el calificativo de *obras faraónicas* a lo realizado durante ese período. En este sentido se observan intervenciones en el malecón de la ciudad, plazas (Plaza de la Independencia), paseos (Paseo de los Héroe), avenidas (López Mateos y Gobernadores), entradas a la ciudad (Monumentos al Resurgimiento y a Pablo García), los cuales por su diversidad hablan de intervenciones en toda la ciudad, siendo congruente con el criterio anterior.
  - En este periodo de dieciocho años se trabajó en remodelaciones de algunas plazas, un foro, el emplazamiento de la glorieta y mirador de

Benito Juárez, con lo cual no existen conexiones físicas (vialidades) o conceptuales que se les puedan atribuir a las magras intervenciones realizadas. Es en este tiempo que se acumula un rezago notorio habitacional de fuertes alcances para la ciudad de San Francisco de Campeche, y tristemente con la intención de resolverla de manera parcial, el gobierno adquiere los terrenos aledaños a la zona de tolerancia que eran propicios a inundación por su condición topográfica, con lo cual se genera un “cuello de botella” que hasta la actualidad es un importante factor de inundaciones de en esa área, y nuevas zonas próximas hacia donde ha crecido la ciudad.

- Las acciones de espacio público del período de la Concordia se denotan en zonas definidas muy relevantes, ya sea por que pretendieron subsanar eficientemente las necesidades de vivienda (Ciudad Concordia) o por priorizar zonas muy vinculadas con el imaginario de los habitantes de la ciudad como el área próxima a la iglesia de San Francisco, la cual tiene connotaciones fundacionales muy profundas e intensas. Dentro de los criterios relevantes se observa uno dirigido hacia satisfacer necesidades apremiantes de vivienda, sin embargo adolece de una visión que sea integradora, lo cual deriva en necesidades inmediatas de equipamiento, transporte, etc., las cuales crecieron notoriamente como necesidades sociales en esos doce años.
- El cuarto período o denominado de la *Campechanidad*, se muestra una serie de poderosas acciones que señalan un conocimiento más completo de los alcances e importancia de los valores arquitectónicos y urbanísticos de la ciudad de San Francisco de Campeche, estas condiciones trajeron como consecuencia la realización de proyectos importantes que derivaron en una visión que pretendía integrar toda la ciudad no físicamente, sino conceptual y operativamente, lo cual trajera como consecuencia el crecimiento económico y desarrollo de la ciudad capital en lo específico, y del estado en lo general. Dentro de los proyectos se encuentra el Malecón del siglo XXI, el Centro de Convenciones, la gestión para que Campeche obtuviera la nominación de Patrimonio Cultural de la Humanidad y otro tipo de obras concebidas para actuar en sinergia.

d) **Desempeño de la escultura pública.**- El siguiente criterio cubre el aspecto que hace categorizar a las esculturas de acuerdo al papel que juegan a nivel físico en a las intervenciones realizadas en el espacio público, incluyendo las intenciones simbólicas que han pretendido construir en la percepción del ciudadano:

- Las piezas en el primer período se observa claramente la intención de denotar nítidos mensajes en el espacio público de carácter nacional y localista al mismo tiempo bajo el marco del urbanismo y la

arquitectura internacional, y en este paisaje urbano dotar de significado a los diferentes espacios públicos para consolidar ideas y conceptos con el objeto de que se conviertan en hitos relevantes en la estructura de la ciudad. Los criterios observados son elementos para señalar un *corazón de proyecto*, *dos puertas*, *tres puntos pivote*, *un punto focal* entre otros, los cuales se integran con un carácter específico y un concepto totalizador.

- En este tiempo se aprecian dos acciones aisladas una es la intención de recuperar una de las piezas que aunque muy pobre en sus cualidades plásticas (Monumento a la madre), es muy aceptada por algunas personas, con lo cual se determinó su reutilización y emplazamiento en un punto neurálgico de la ciudad. La otra es la aceptación de una decisión presidencial de situar una pieza de gran escala en un mirador en una de las zonas con mayor riqueza paisajística de la ciudad. Ambas esculturas no tienen ninguna vinculación conceptual, formal o en función a un proyecto urbanístico, con lo cual son dos elementos inconexos de carácter focal.
- Durante ese periodo se observan las acciones escultóricas dirigidas en primera instancia a organizar una zona que integra la zona definida por el relleno sanitario (Zona Ah-Kim-Pech) al territorio histórico de la zona aledaña a los barrios de Guadalupe y San Francisco, e incluso la nueva unidad habitacional Fidel Velázquez y Solidaridad Nacional. Estas acciones se definen como un conjunto de intervenciones que parten del Monumento al Libertador que funciona como *bisagra* o pivote en la glorieta, partiendo hacia las tres piezas del sector Cuatro de Octubre, y culminan en una puerta que la representa el Monumento a la Solidaridad.
- En el cuarto período se realizan tres acciones escultóricas esenciales que responden al discurso ideológico propuesto, las cuales tienen implicaciones en puntos importantes en tres glorietas de la ciudad, una que funciona como puerta, y que ya ha sido rebasada por el crecimiento de la ciudad, y otras dos que son relevante por su proximidad al Nuevo Malecón, las cuales se integran desde el ámbito conceptual en la intervención urbana de un proyecto que incide en el frente de mar de la ciudad. El proyecto derivó en acciones de mobiliario urbano con diseños disímolos que lo único que los unifica es su localización en las glorietas.

e) **Esquema articulador escultórico.**- El siguiente criterio se acota en la manera como articulan las piezas diferentes esquemas a manera de ejes que organizan la ciudad, los cuales denotan patrones esquemáticos que se derivan del emplazamiento de las mismas, donde son observados los siguientes:

- El período que representa el concepto de La Libertad encabezado por el “Águila” va generando una serie de elementos que se unen en puntos articuladores, los cuales son un centro neofundacional, un anillo que respeta el perímetro de la muralla y cuatro extremidades que se alargan como una especie de brazos que se alargan hacia la periferia de la ciudad, que en su totalidad denota un esquema de anillo y brazos.
  - El segundo período responde con intervenciones inconexas, donde no existe un patrón nítido, y el esquema que se refleja es el de dispersión, y solo se aprecian tres elementos, un punto focal representado por la reutilización de una pieza, un eje virtual entre el fuerte de San José el Alto con el Monumento a Benito Juárez, y un territorio que nace con la supuesta finalidad de ser un relleno sanitario realizado en terreno al mar enfrente de la avenida de lo que era el malecón enfrente del barrio de Guadalupe y San Francisco, y enfrente de la avenida las Palmas hasta el estadio de beisbol Francisco Romellón. El esquema que se observa de acciones dispersas en la ciudad.
  - El período de la Concordia en la zona que se define como una bisagra a partir del Monumento a Pedro Sainz de Baranda se aprecia como un brazo hasta la puerta de ciudad demarcada por el Monumento a la Solidaridad, que en su parte media se articula al Sector 4 de Octubre con las tres piezas que la delinear y le genera un aspecto de T con su brazo inferior achaparrado.
  - El cuarto período denominado de la Campechanidad, es demarcado principalmente con la intervención del frente de mar y los elementos complementarios representados por el mobiliario urbano que se une en la parte más al norte del malecón con la estatua dedicada a la mujer Campechana y a María Lavalle Urbina un poco más hacia abajo. Esta línea compositiva se complementa en la distancia con una acción aparentemente en una zona lejana en el cruzamiento de la avenida Colosio con la avenida Maestros Campechanos en el Monumento Naach Kinil. Todos en conjunto denotan un esquema en forma de T con un anillo de intervenciones formando por las acciones perimetrales y dentro del recinto intramuros.
- f) **Carácter ideológico y estético** de la escultura pública.- El criterio pretende clarificar el carácter ideológico-estético de la escultura pública con base a la esencia de las ideas que devienen de los proyectos, o que dan origen a los proyectos en su caso. Los conceptos se denotan desde la representatividad evidente de la pieza o de su representación alegórica o de otro tipo, que pretende transmitir significados no tangibles o tangibles. De estas bases se observan las siguientes particularidades conceptuales:
- El criterio que se deriva del período de la Libertad puede acotarse como nacionalista y regionalista utilizando la plataforma del

urbanismo y arquitectura internacional y elementos derivados de la Escuela Mexicana de Escultura y la naciente Escultura Urbana mexicana de los años cincuenta. La lista de conceptos que pueden derivarse son el concepto central de Libertad soportado esencialmente por conceptos auxiliares como: progreso, raíces, resurgimiento, economía local, riqueza y modernidad. El discurso es vanguardista con una visión de futuro.

- El criterio que se deriva de este lapso es una especie de mirada retrospectiva hacia el referente escultórico nacionalista, representado por la imagen de los conceptos de la madre y Benito Juárez, que se ensamblan en una decisión local de retroceso y otra de índole presidencial conservadora. No existe una visión renovadora y de avance de la escultura en lo conceptual y su praxis.
- El tercer período es guiado por el concepto de la Concordia con un evidente enfoque hacia la tradición local indiscutiblemente de carácter vernáculo y cuasi-bucólico, que lo acota como localista en un entramado de conceptos que desde su concepto central busca acuerdos entre las partes políticas de la sociedad campechana que enlaza ideas como: mujer, romance, pesca, economía local, fuerza, heroísmo, solidaridad, fundación, origen y libertad.
- El período de la Campechanidad es el único de los cuatro sustentados en un programa cultural documentado e instrumentado expreso para la realización de acciones integrales derivadas de una política pública que pretende quedar bien definida en una serie de planes dirigidos con objetivos específicos, pero con una misión y una visión de los mismos. El discurso que puede observarse es un discurso regionalista como respuesta a la transformación del imagen urbana extramuros derivada del proceso de globalización al llegar empresas transnacionales con sus imágenes de marca y tipología arquitectónicas promocionales de sus productos. Las ideas que han girado en torno de la Campechanidad se encuentra la mujer tradicional, la mujer profesionista local y el infinito, desarrollados en medio de una tipología arquitectónica que deviene del proceso globalizador, sin intenciones de pervivir un futuro, a mediano o largo plazo, como elementos representativos de la riqueza patrimonial arquitectónica o urbanística de San Francisco de Campeche.

g) **Edificios representativos.**- El siguiente criterio pretende denotar los inmuebles que representan el tipo de intervenciones arquitectónicas como resultado de las intervenciones urbanísticas del período, las cuales interactúan activamente con las esculturas públicas , los cuales son los siguientes:

- Los inmuebles representativos del período de la Libertad, son el complejo de gobierno representado por el conocido como Palacio de

los Poderes, el edificio de la Cámara del Congreso del Estado, la Universidad Autónoma de Campeche como los esenciales.

- Los inmuebles emblemáticos se centran en edificios con vocación a la justicia social contando entre ellos con: incipientes unidades habitacionales de interés social, el Asilo de Ancianos, Casa de la Justicia.
- Los inmuebles emblemáticos del tercer período son inmuebles de unidades habitacionales con vivienda de interés social de mejor nivel dentro del perímetro de la ciudad, y en un primer subcentro urbano.
- El cuarto período son acciones de recuperación en el centro histórico, nuevo subcentro urbano equipamiento para el desarrollo turístico como restaurantes en la zona norte de la ciudad

h) **Desarrollo económico.**- El último criterio pretende señalar el tipo de modelo económico prevaleciente durante la ejecución de la obra pública local, con evidentes implicaciones en todos los ámbitos de la cultura:

- Durante el desarrollo de la primera fase el modelo económico mexicano se denominó Desarrollo Estabilizador, en el cual el peso era una moneda fuerte y se encontraba sustentado en el apoyo del gobierno al mercado interno para soportar la economía.
- Durante los dieciocho años que abarcaron la segunda fase se caracterizó por un aumento en la deuda pública, lo cual tuvo como consecuencia la devaluación de la moneda y se caracterizó por una crisis de la industria petrolera al concluir el período de gobierno de José López Portillo.
- La tercera fase se desarrolla durante una serie de ajustes estructurales en la economía, se firma el Tratado de Libre Comercio dirigiendo al país de acuerdo a las condiciones impuestas por el modelo neoliberal.
- En el desarrollo de la presente cuarta fase el modelo económico neoliberal se encuentra plenamente implementado en México, teniendo como resultado un incremento de la población pobre y que no tiene acceso a educación y salud. La economía vive una serie de asimetrías en materia de economía, polarizando las clases sociales.

**Síntesis diagramática.**- Los criterios propuestos son los aspectos clave sobre los cuales se contextualiza la muestra de escultura pública estudiada, valorándola más allá de su espacio urbano específico, tratando de comprender su desempeño como un fenómeno en toda la ciudad, ya que para el ciudadano aunque tiene un conocimiento parcial de la ciudad, la identifica como una totalidad que asume como un entorno urbano al que él pertenece y se identifica. Los criterios, manifiestan la naturaleza de la escultura pública entretejida a las condiciones urbanas de la ciudad, con lo cual se ha construido la síntesis diagramática de la siguiente tabla:

Figura 2. Síntesis diagramática del desarrollo urbano de la ciudad y su relación con la escultura pública de san Francisco de Campeche

<b>Etapas</b>	<b>1961-1967</b>	<b>1967-1985</b>	<b>1985-1997</b>	<b>1997-2009</b>
Nombre del período	La Libertad	La Nación	La Concordia	La Campechanidad
Modelo urbano	Proyecto de Ciudad	Inexistente	Proyecto Sectorial	Proyecto Urbano Integrador
Espacio Público Tipo	Frente de Mar Plazas, Paseos, Avenidas, Circuitos viales, Centralidad Puertas-Ciudad	Puntos inconexos	Avenidas Puertas Plazas	Frente de Mar Plazas Periférico urbana
Esculturas públicas en el espacio urbano	Articulan la totalidad urbana y generan hitos que junto con las vialidades estructuran la ciudad	Focalizan el espacio urbano con intervenciones puntuales y aisladas	Articulan un sector de la ciudad con un eje y una zona de intervención.	Articulan conceptualmente y son conexión hacia nuevas expresiones no utilizadas de la escultura pública a nivel local.
Esquema articulador escultórico	 Circuito y brazos	 Disperso	 Brazo de liga en T	 Esquema en "T"
Carácter ideológico-estético de la escultura pública y su contexto urbano	Nacionalista y localista en un marco de la arquitectura y urbanismo internacional	Nacionalista intervenciones urbanas incipientes	Vernacular y localista, e internacional en menor escala en un marco urbanístico habitacional.	Localista e internacional en un entorno de inmuebles herederos de tipologías transnacionales.
Edificios arquitectónicos representativos	Complejo de Gobierno Universidad	Incipientes unidades habitacionales, más generadoras de problemas urbanos que soluciones.	Nuevo subcentro urbano Diversas Unidades Habitacionales de mayor escala.	Edificios Emblemáticos Recuperación Centro Histórico Infraestructura Turística Nuevo subcentro urbano
Desarrollo económico	Desarrollo estabilizador (Economía nacional fuerte) buenos niveles de empleo a nivel nacional.	Desajustes económicos, endeudamiento nacional y local, período de transición. (Economía nacional decadente).	Ajustes estructurales hacia la globalización. (Economía de ajuste). Recuperación de los indicadores macroeconómicos y aparente microeconómicos	Globalización (Economía integrada al mundo), macroeconomía fuerte, desempleo nacional en aumento

## 2. Constantes de diseño de la escultura pública

El fenómeno estudiado conduce a resumir analíticamente las constantes que se observan en la muestra seleccionada en cuatro líneas interpretativas que aluden a los siguientes:

- Las constantes materiales que denotan las características de materialización de un período específico.
- Las constantes compositivas que relacionan la forma del elemento escultórico y su significado intencional.
- Constantes compositivas que relacionan la forma y el movimiento que se genera en su desde la estructura e interior de la pieza.
- Las constantes de la relación de escala de la escultura pública y su contexto urbano próximo inmediato.

### a) Constantes Materiales

Las siguientes tablas representan la síntesis de los materiales utilizados en las piezas que representan la muestra del universo escultórico a investigar, en las cuales aparecen los componentes principales que objetivan el elemento de acuerdo a la tecnología existente y consecuentemente a las técnicas escultóricas aplicadas para situar en el espacio urbano la especificidad de cada escultura en su espacio público único. Los aspectos que rebasen la siguiente tabulación se acotaran de acuerdo a excepciones que se consideran significativas y que responde a la necesidad de señalarlas como aspectos que subrayan un valor de diseño específico.

Tabla 1. Simbología de las constantes materiales

Simbología		
MATERIAL GENÉRICO	SÍMBOLO	MATERIAL ESPECÍFICO
CONCRETO	S	CONCRETO SIMPLE
	A	CONCRETO ARMADO
	C	CANTERA
PÉTREOS	R	RECINTO
	P	PIEDRA DE LA REGIÓN
	G	GRAVA DE LA REGIÓN
	A	ALEACIÓN
METALES	B	BRONCE
	H	HIERRO
	Ac	ACERO
	Al	ALUMINIO
	M	MOVIMIENTO
AGUA	E	ESPEJO
	F	FUEGO
VARIOS	La	LUZ ARTIFICIAL
		PLÁSTICO

Las tablas se enlistan de acuerdo a la cronología que con la que se ha trabajado hasta el momento y a la periodicidad explicitada en el presente trabajo como la válida en el modelo explicativo de la evolución del fenómeno escultórico y urbano. En primer término se acota el período de José Ortiz Ávila, luego la temporalidad nominada de latencia urbana, para seguir con el trabajo realizado por Abelardo Carrillo Zavala y concluir con el gran proyecto ideológico y urbanístico de

José Antonio González Curi que decanta en la escultura pública realizada por Jorge Carlos Hurtado Valdez. La simbología agrupa cinco grupos de materiales en: concretos, pétreos, metales, agua y varios, los cuales son la base de la cual se parte y delinear las condiciones físicas nativas de la muestra estudiada, la cual funge como evidencia empírica de que a partir de los años sesenta se utilizaron materiales y técnicas novedosas.

Tabla 2. Materiales utilizados en la escultura pública construida durante el gobierno de José Ortiz Ávila 1961-1967

PERIODO DE JOSÉ ORTIZ ÁVILA																	
NOMBRE DE LA ESCULTURA PÚBLICA	TIPO DE MATERIAL																
	CONCRETO		PÉTREOS				METALES					AGUA		VARIOS			
	S	A	C	R	Pr	Gr	A	B	H	Ac	Al	M	E	F	La	P	
Fuente del Águila	X	X			X							X	X		X		
Fuente del Progreso	X	X				X						X	X		X		
Monumento a Adolfo López Mateos		X						X									
Fuente a la Nacionalización de la Electricidad	X	X				X						X	X		X		
Monumento a Héctor péez martínez	X	X	X										X		X		
Monumento a ls Héroes	X	X	X	X	X	X		X	X	X		X	X	X	X		
Monumento al Resurgimiento	X	X	X												X		
Monumento a Pablo García	X	X						X							X		
Fuente a los Pescadores	X	X								X		X	X				

En la tabla se pueden observar una serie de elementos en función a la técnica con la que fueron realizadas las piezas, siendo los siguientes:

De acuerdo a la técnica con las que fueron realizadas las esculturas públicas claramente se encuentra un cambio en el uso de los materiales tradicionales por técnicas y materiales innovadores, en su tiempo, que denotan con nitidez el transito del monumento conmemorativo hacia la escultura urbana. En consecuencia se puede afirmar que existe un auge en el diseño basado en la escultura urbana, lo cual acota a estas piezas por poseer esta característica, como representativas de un período importante de la naciente escultura urbana en México. Existe en función del uso y aplicación de los materiales, una riqueza técnica y plástica que representa un claro afán de innovar, de dejar la tradición escultórica de la anterior mitad del siglo XX, que parecía atada al siglo XIX, en consecuencia representa una evidencia de ser un proceso de metamorfosis en búsqueda de conceptos nuevos.

Los materiales utilizados significaron un componente esencial en el diseño formal de las piezas y la simbolización pretendida por Joaquín Álvarez Ordoñez y el equipo de estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, como realizadores generales del proyecto urbano. En este sentido es remarcable la utilización de la piedra de la región en numerosos componentes de las piezas, característica que le aportó una imagen y revaloración la tradición con el uso de los materiales locales trabajando en sinergia constructiva y plástica con los materiales considerados modernos como el concreto armado, el acero, etc. La combinación de materiales en sinergia le proporcionó una imagen híbrida altamente compleja que incrementa su magnitud hasta llegar al elemento más complejo en función de la cantidad de materiales y técnicas utilizadas representado por el Monumento a los Héroes.

En él Monumento a los Héroes se amalgaman principios como el agua, tierra, fuego y aire, utilizados en el pebetero, el espejo de agua, la piedra y posiblemente el aire se encuentra representado en el vacío de los componentes sólidos. Ésta es la evidencia de varias piezas, para señalar que se incluyó en su diseño de manera deliberada la presencia del sonido del viento que hace el aire al pasar por los componentes sólidos. En este sentido valorando los efectos sonoros, puede

considerarse que se utilizó en algunos elementos del proyecto urbano como la Concha Acústica y Moch Cohuó.

Tabla 3. Materiales utilizados en la escultura pública durante la gestión gubernamental de Carlos Sansores Pérez

PERIODO DE LATENCIA																		
NOMBRE DE LA ESCULTURA PÚBLICA	TIPO DE MATERIAL																	
	CONCRETO		PÉTREOS				METALES					AGUA		VARIOS				
	S	A	C	R	PR	GR	A	B	H	AC	AL	M	E	F	LA	P		
Monumento a la Madre (Reutilización)	X																	
Monumento a Benito Juárez	X		X												X			

Del periodo de latencia se pueden señalar que existen dos claras intenciones en función de los aspectos materiales, donde pueden hallarse remanentes de la escultura nacionalista, un estancamiento y retroceso en función del uso de materiales diversos. La reutilización de elementos que se realizaron con técnicas tradicionales como el yeso, que se consideraron atados al pasado y anacrónicos en el proyecto urbano de Ortiz Ávila.

Se utilizaron materiales tradicionales, reforzados con el uso del concreto armado para lograr su solidez constructiva y estructural, como lo fue la utilización de la piedra de Tlalpuhaua con alma de concreto de la estatua de Benito Juárez, lo cual señala también que la escultura pública tradicional manifestaba también pequeños cambios denotando otro momento de su historia en México.

Este período concluyó con la realización de un nuevo relleno sanitario en el mar, que representó en su tiempo una inversión de gran envergadura que no se dirigió a necesidades más apremiantes provocadas por el crecimiento desordenado de la urbe. Al concluir se generó el siguiente esquema en función del tipo de materiales de utilizados:

Tabla 4. Materiales utilizados en las esculturas públicas construidas en el periodo de Abelardo Carrillo Zavala 1985-1991

PERIODO DE ABELARDO CARRILLO ZAVALA																		
NOMBRE DE LA ESCULTURA PÚBLICA	TIPO DE MATERIAL																	
	CONCRETO		PÉTREOS				METALES					AGUA		VARIOS				
	S	A	C	R	PR	GR	A	B	H	AC	AL	M	E	F	LA	P		
Monumento a la Solidaridad	X	X													X			
Estatua a la Novia del Mar	X				X	X	X											
Monumento al 4 sw Octubre	X	X						X				X	X		X			
Monumento al Pescador	X							X										
Monumento a Pedro Sainz de Baranda	X	X						X							X			

Los materiales en este periodo parecen retornar a la tradición, sin embargo existen aspectos que deben señalarse:

- Se utilizan metales como el componente principal de cada uno de los diseños, sin embargo su utilización no representa un figurativismo caduco, sino se observa una búsqueda de innovar, tal es el caso de la Novia del

Mar que combina elementos orgánicos combinado con una tendencia neofigurativista de la estatua, aunque la calidad de algunas piezas es baja.

- La utilización del bronce y aleaciones como material dominante trabaja conjuntamente con componentes realizados en concreto armado como escenario de su presencia humana, lo cual denota una tendencia híbrida en función a materiales, técnicas y tendencias. Se aprecia un tímido geometrismo escultórico en las plataformas de las piezas, muy en boga en ese tiempo, o el las esculturas mismas.
- Existe un elemento excepcional en esta parte de la muestra que se encuentra representada por la utilización del concreto armado en el Monumento a la Solidaridad, el cual representa a la escultura urbana por excelencia de este período a nivel nacional. Esta pieza solo denota un esbozo figurativo en su diseño, condición que la sitúa en el extremo abstraccionista de la escultura pública.

Tabla 5. Materiales utilizados en la realización de las esculturas públicas durante el período 1997-2009

PERIODO DE JOSÉ A. GONZÁEZ CURI-JORGE C. HURTADO VALDEZ																	
NOMBRE DE LA ESCULTURA PÚBLICA	TIPO DE MATERIAL																
	CONCRETO		PÉTREOS				METALES					AGUA		VARIOS			
	S	A	C	R	Pr	Gr	A	B	H	Ac	Al	M	E	F	La	P	
Monumento a laMujer Campechana								B									
Monumento a María Lavalle Urbina								B									
Monumento "Al Infinito"	x	x							x	x	x	x	x			x	x

La tabulación anterior parece en la cantidad de ejemplos referidos como exigua, sin embargo es un período inacabado que se encuentra en espera de proyectos urbanos que reconsideren a la escultura pública como un elemento relevante para articular el espacio público desde lo físico y lo simbólico:

- El periodo se caracterizó por un retorno a la estatua en bronce de un mayor tamaño a la anterior combinada con como elemento esencial, sin recurrir a escenarios accesorios y situándola como elemento en unicidad.
- Se recurre a piezas de alta complejidad representada por el Monumento al Infinito, el cual utiliza una diversidad de materiales solo comparable con el Monumento a los Héroes, entre otros. Pretende explicitar el último momento tecnológico hacia un futuro nada previsible hasta estos días.

Como colofón en función a sus materiales puede afirmarse que se observa una riqueza importante directamente proporcional a los significados intencionados en cada uno de los proyectos urbanos y específicos.

### b) Constantes compositivas forma-significado

El siguiente apartado es una síntesis de los elementos esenciales que integran la composición de las piezas y que son indispensables para explicar la esencia configurativa y morfológica de la muestra determinada por las diecinueve piezas, las cuales son despiezadas con fines analíticos, sin embargo, la esencia escultórica del elemento representa ser más que la suma de las partes analizadas

y categorizadas anteriormente. Los criterios que se sugieren para construir la tabla corresponden a siete columnas que acotan las siguientes de derecha a izquierda: en la primera y segunda se encuentran el nombre de la pieza, una fotografía, en la tercer columna se encuentra el esquema básico geométrico básico que se valora al observar la escultura, lo cual denota también su axialidad. La cuarta columna enuncia en términos textuales cual es la figura básica de la pieza y en forma posterior el carácter transitable o no transitable de la misma. En la última columna se aprecia una síntesis textual de su significado que pretende ser una síntesis de lo más importante de sus características observadas. Las invariantes que presentan las piezas de la muestra en función a su composición:

En relación a los cuatro períodos existe una variedad de piezas presentan una solución compositiva que se desarrolla frontalmente tomando como base el triángulo incluyendo un triángulo invertido, y domina la asimetría en su diseño. En este sentido se aprecia también una serie piezas en el primer período, durante los años sesenta, que representan a una escultura urbana temprana, previas al geometrismo que se manifestó de manera abierta en los años ochenta. En el tercer período se aprecian también unas expresiones híbridas con elementos figurativos y basamentos geométricos.

De la muestra, diez de las piezas aparecen figuras, un busto y una cabeza. Lo cual sugiere un predominio del figurativismo, sin embargo el primer período es una etapa de plena vanguardia realizada con la intervención de gente muy joven que vio hacia el futuro. En general las estatuas no se han sido realizadas con maestría, a diferencia del Monumento al Pescador que hace gala de un realismo de buena factura, ya que la fundidora que hizo el vaciado de la figura tiene mucha experiencia en este tipo de tareas.

- Solo dos piezas de la muestra que son figurativas manifiestan un dinamismo acentuado que las caracteriza y distingue positivamente, condición que les otorga un valor agregado de carácter plástico.
- En el último período escultórico hacen presencia con mucha fuerza las estatuas por su gran número en el espacio público, sin embargo, en un polo opuesto aparece un elemento atípico que apunta al futuro de la escultura.
- En toda la muestra se hacen patentes tanto la asimetría como la simetría, aunque en ocasiones simultáneamente, dependiendo de la pieza.
- En el primer período de Ortiz Ávila hacen uso generalizado en forma de fuentes, sin embargo solo en una de las nueve piezas hacen referente de un elemento relacionado con el mar. En este mismo lapso existe una forma compositiva que guía el proyecto, y es la greca maya. Igualmente existe una característica muy importante que subrayar, que toma de la arquitectura internacional imprimir una imagen de “flotabilidad” a sus elementos, ya que la mayoría de las esculturas públicas parecen flotar sobre al piso o espejo de agua. Esta es una de sus virtudes y características distintivas.

Tabla 6. Elementos compositivos de la escultura pública durante el período de José Ortiz Ávila 1961-1967

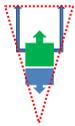
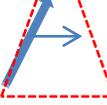
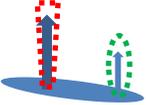
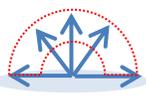
Período de la Libertad						
LA ESCULTURA	IMÁGEN	ESQUEMA BÁSICO	AXIALIDAD	COMPOSICIÓN	TRANSITABILIDAD	DISCURSO CONFIGURATIVO
Fuente del Águila			SIMÉTRICA EJE VERTICAL	TRIEANGULO INVERTIDO	PERIFÉRICA AL ELEMENTO INCITANTE A SER TRANSITADA EN EL ESPEJO DE AGUA	Águila tropicalizada en una forma híbrida de águila-gaviota que nace en un lago-mar con base a la greca maya que inspira la configuración general de todo el proyecto, inclusive el mobiliario urbano. Todo el proyecto expresa libertad.
Fuente del Progreso			ASIMÉTRICA	ENVOLVENTE EN ESPIRAL	PERIFÉRICA AL ELEMENTO INCITANTE A SER TRANSITADA EN EL ESPEJO DE AGUA	Elemento mecánico en abstracción, como manifestación temprana de la escultura urbana y heredera de expresiones formales derivadas de las Torres de Satélite.
Busto a Adolfo López Mateos			SIMÉTRICA EL BUSTO ASIMÉTRICO EL PEDESTAL	FORMA ORGÁNICA RECTÁNGULO	PERIFÉRICA AL ELEMENTO	Elemento conmemorativo simple y atípico configurativamente, sin embargo, su narrativa representativa de la nacionalización de la electricidad, habla de libertad.
Monumento a la Nacionalización de la Electricidad			ASIMÉTRICA	ESPIRAL	TRANSITABLE E INCITANTE A INTERACTUAR CON EL AGUA Y LA LUZ	Actualmente es absorbida por la amplitud del paisaje perdiendo los valores plásticos que la vieron nacer en la ciudad. La libertad nacionalizada en el recurso eléctrico.
Monumento a Héctor Pérez Martínez			SIMÉTRICA	MEDIA GRECA MAYA TRUNCADA FORMA ORGÁNICA	PERIFÉRICAMENTE INCITA A SER TRANSITADA POR EL ESPEJO DE AGUA	Se expresa como un elemento liviano y flotante que híbridamente enlaza un componente abstracto con un elemento orgánico e histórico. El color blanco como representativo de la libertad desde la alegoría de las gaviotas.
Monumento a los Héroes			SIMÉTRICA EJE VERTICAL	CONO TRUNCADO GRECA MAYA TRUNCADA	TRANSITABLE EN GRADO SUMO	Es la pieza más compleja del conjunto, el cual utiliza el cono truncado y el arco maya truncado como formas generatrices, que invitan a hacerse parte de la solemnidad de la pieza al poder acceder al corazón de la misma. Libertad la representan las águilas en abstracción.
Monumento al Resurgimiento			ASIMÉTRICA	ONDA	PERIFÉRICA INEXPUGNABLE	Evoca emociones relacionadas con la fuerza y la libertad de la opresión del yugo del pasado de la conquista española.
Monumento a Pablo García			SIMÉTRICA	DOBLE CONO TRUNCADO FORMA ORGÁNICA	PERIFÉRICA INVITA A ACCEDER	La pieza expresa una señal de despidio definitivo a los nativos que vienen en dirección de Yucatán, como señal de haberse liberado para constituirse en estado libre e independiente.
Fuente a los Pescadores			SIMÉTRICA LA PIEZA ASIMÉTRICA EL CONJUNTO	ARCO	PERIFÉRICA INVITA EL ESPEJO DE AGUA	Manifestación temprana geométrica en una narrativa que conmemora a los pescadores en una zona maya como recurso de liberación económica.

Tabla 7. Elementos compositivos en las acciones escultóricas durante 1967-1973

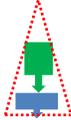
Período de latencia discursiva						
LA ESCULTURA	IMÁGEN	ESQUEMA BÁSICO	AXIALIDAD	COMPOSICIÓN	TRANSITABILIDAD	DISCURSO CONFIGURATIVO
Monumento a la Madre			ASIMÉTRICA	ORGÁNICA CÓNICA TRIANGULAR	INTRANSITABLE	Protección y heredera de la tradición de la representación de la patria protectora de sus hijos
Monumento a Benito Juárez			ASIMÉTRICA SUPERIOR SIMÉTRICA EN BASAMENTO	ORGÁNICA CUBO	INTRANSITABLE INEXPUGNABLE	Liberalidad y expresión máxima redención de la raza indígena como elemento clave en la formación de México como país libre e independiente.

Tabla 8. Elementos compositivos de la gestión de Abelardo Carrillo Zavala 1985-1991

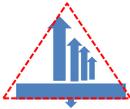
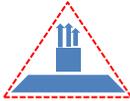
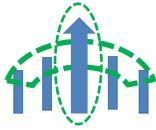
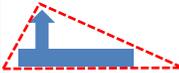
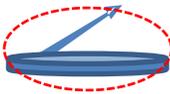
Período de la Concordia						
LA ESCULTURA	IMAGEN	ESTRUCTURA BÁSICA	AXIALIDAD	COMPOSICIÓN	TRANSITABILIDAD	DISCURSO CONFIGURATIVO
Monumento a la Solidaridad			ASIMÉTRICA	TRIANGULAR GEOMETRISTA ABSOLUTA	PERIFÉRICAMENTE INEXPUGNABLE	Tensión dinámica unidireccional que se acentúa por su carácter abstracto, semeja a una mano desde algunos ángulos, como todo objeto abstracto tiene a ser neutral en su discurso.
Monumento al cuatro de octubre			ASIMÉTRICO EL GRUPO SIMÉTRICO EL BASAMENTO	PIRAMIDAL SUAVEMENTE ORGÁNICA HÍBRIDA	PERFÉRICAMENTE ESCALABLE	Una narrativa que evoca la llegada de los españoles al mundo maya, predominando dos figuras españolas sobre una maya, en una forma piramidal.
Novia del Mar			ASIMÉTRICA	CÓNICA ORGÁNICA ABSOLUTA	PERIFÉRICAMENTE	Evoca la dualidad romance-naturaleza orgánica y expansiva. Añoranza de tiempos idos que no volverán
Monumento al Pescador			ASIMÉTRICA LA FIGURA SIMÉTRICO EL TELÓN DE FONDO	CRUZ ORGÁNICA DOMINANTE SUAVEMENTE GEOMÉTRICA HÍBRIDA	PERIFÉRICAMENTE	Elemento figurativo sumamente dinámico, inclusive en los detalles de sus avíos de pesca. La columnata como telón de fondo cede ante la presencia del verde de los ficus
Monumento a Pedro Sainz de Baranda			ASIMÉTRICA	TRIANGULAR ORGÁNICA HÍBRIDA	PERFÉRICAMENTE	Libertad, heroísmo y naturaleza

Tabla 9. Elementos compositivos del período ideológico de Antonio González Curi 1997-2009

Período de la Campechanidad						
LA ESCULTURA	IMAGEN	ESQUEMA BÁSICO	AXIALIDAD	COMPOSICIÓN	TRANSITABILIDAD	DISCURSO CONFIGURATIVO
Monumento a la Mujer Campechana			SIMÉTRICA	ORGÁNICA	INTRASITABLE	Campechanía femenina suave lenguaje en el traje típico y movimiento,
Monumento a María Lavalle Urbina			SIMÉTRICA	ORGÁNICA	INTRASITABLE	Intelectualidad hierática e inexpressiva
Monumento al Infinito			SIMÉTRICA	ELIPSOIDAL	INTRASITABLE	Fría y matemática, sin relación contextual en discurso unicidad, impositiva.

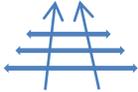
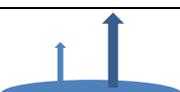
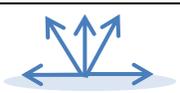
- Del primer período, algunas de las *piezas son transitables* al menos periféricamente y la más ecléctica del primer período destaca por ser totalmente transitable, lo cual hace patente una propuesta formal de avanzada para su época. La transitabilidad posibilita caminar entre las piezas, inclusive a utilizar los *espejos de agua para jugar* en ellos cuando hace calor para refrescar el cuerpo.
- Del cuarto período, el Monumento al Infinito fue realizado en el año de 2009 donde hace la propuesta de mayor avanzada de la muestra, y el acceso representativo a una nueva época en la escultura pública en la ciudad de San Francisco de Campeche que le otorgue esa preponderancia y la oportunidad de ser un elemento digno de la estructura urbana.
- Numerosas piezas de la muestra están situadas en un medio ambiental de calidad, y sinérgicamente incrementan la riqueza paisajística en la cual se encuentra emplazadas. En la ciudad existe todavía entornos con una riqueza paisajística importante que hay que preservar y potenciar de acuerdo a proyectos adecuados de escultura pública con buena factura y diseño compositivo. En los últimos años ha existido un retorno con mucha fuerza de la estatuaría, que se ha distinguido por no haberse realizado bajo cánones formales que la sitúen en una tendencia que las haga distintivas de otras realizadas en otros sitios, esta condición da como resultado del análisis que en lugar de observarse un avance en la escultura pública puede notarse un retroceso en función de un neofigurativismo pobre.

- Un gran número de piezas presentan una solución compositiva que se desarrolla tomando como base el triángulo, incluso existe uno invertido, en los cuales domina la asimetría en su configuración. Esta particularidad en función al período de la Libertad es evidencia de un Geometrismo mexicano temprano, que en el de la época de la Concordia aparece nuevamente con timidez en unas piezas y con fuerza en otras.
- En la muestra domina casi un sesenta por ciento el figurativismo de cuerpo entero, un busto y una cabeza. Las piezas en algunos casos no han sido realizadas con maestría, siendo evidencia que existe una obligada necesidad de incrementar la calidad en la realización de las mismas en caso de que hagan uso de esa tendencia plástica. De las mismas existen dos que si cumplen con una valoración exigente en cuanto a su realización técnica y vigor emocional.
- Las evidencias demuestran que dos de las piezas figurativas manifiestan un dinamismo acentuado como un valor plástico relevante, las cuales son dos de las piezas con más aceptación por parte de la ciudadanía, lo cual sugiere que una condición importante en el diseño a proponer con base a los lineamientos en caso de concursar un elemento es que cumpla con la condición de no manifestar una actitud cinética en todos sentidos.
- De los cuatro períodos cabe señalar que destaca una flotabilidad en las piezas del primero, cualidad sumamente interesante que cabe rescatar en determinado momento, como esencia derivada de la arquitectura internacional propugnada por Mies Van der Rohe. El semejar flotar va de la mano con el uso sistemático de espejos de agua y fuentes, las cuales a pesar de ser muy caro su mantenimiento, en la localidad existen muestras de ser aceptadas cuando son utilizadas en el sitio adecuado con las características idóneas.
- En varios períodos han participado personas que son habitantes locales como diseñadores de alguna escultura pública, sin embargo solo en el período de la Libertad participó un escultor local de nombre Armando Gil Mendicuti, demostrando maestría y dominio de la técnica escultórica de tallado en piedra, la cual no era enseñada en ese tiempo en la ciudad y que hasta la fecha es inexistente la enseñanza de alguna técnica escultórica relevante, solo en estos dos últimos años a la fecha existe una clase de tallado en madera en un centro cultural.
- Es una exigencia el proponer políticas públicas de carácter cultural que incluyan la enseñanza de artes visuales para generar el capital humano necesario con el objeto de intervenir el espacio público del futuro con alguna manifestación artística de naturaleza variada y vanguardista.

### c) Constantes de estructuración forma movimiento

Las constantes de estructuración formal permiten obtener información de la muestra enfocada a clarificar las variantes en cuanto a los vectores y ejes visuales que evocan su estructura física de la pieza, consecuentemente los movimientos internos que proyecta en el espacio, la expresión de las texturas que denotan los materiales, y los colores aplicados, los cuales sinérgicamente explicitan el dinamismo o sensación estática que proyecta la pieza.

Tabla 10. Las relaciones estructurales forma-movimiento de la escultura pública de 1961-1967

Período de la Libertad					
LA ESCULTURA	ARTICULACION FORMAL	DINÁMICA FORMAL	EXPRESIÓN DEL MATERIAL	COLOR	EFFECTO SENSORIAL Y CINESTÉSICO
Fuente del Águila		Ascendente directa en soporte sólido que flota en el agua	Lisa Texturizada Especular	Blanco Arena Azul Translúcido	Dinámica Induce al vuelo Inestable Centrífuga
Fuente del Progreso		Ascendente y descendente en equilibrio que flota en el agua y hecho líquido	Estriada	Blanco Azul Translúcido	Estática en lo horizontal Dinámica en lo vertical Estable Centrípeta
Busto a Adolfo López mateos		Columna sólida con movimiento en la parte superior con curvas orgánicas	Texturizada	Arena Ocre	Estática con un ligero dinamismo centrífugo
Monumento a la Nacionalización de la Electricidad		Propuesta horizontal que se dinamiza ascendente con los chorros del agua y visualmente al entrar la luz con las gotas del agua y el reflejo especular en el plato	Lisa Texturizada Especular Translúcida Cuasi-holográfica	Arena Azul Translúcido	Estático inserto en un dinamismo lumínico y caleidoscópico centrífuga
Monumento a Héctor Pérez Martínez		Media greca maya internacionalizada con elemento en cantiliber orgánico y figurativo "non finito"	Lisa dominante Texturizada	Blanco Ocre	Dinámico ascendente Expansiva horizontal
Monumento a Lo Héroes		Ascendente directa con un fuerte contrapeso en murales sobre como invertido que flota en el aire	Lisa Suave y sutil Texturizada y Solida	Blanco y Pétreo Azul	Sublimación Fuerza Centrífuga Ascendente
Monumento al Resurgimiento		Movimiento en curva ascendente y explosivo que expresa el movimiento que parte de su mano izquierda hacia el torso y que termina en la flama	Textura Total Sólida	Pétreo	Ascensión Emerger Dinámica centrífuga Fuerza, Poder Masividad
Monumento a Pablo García		El movimiento se denota en dos vectores paralelos objetivados en la estatua y la columna	Textura ligera	Broncíneo	Ascendente Centrífuga Solemnidad
Monumento al Pescador		La secuencia cinética se da en abanico hacia arriba por las velas y hacia adelante y atrás con la proa y la popa del cayuco	Lisa Translúcida Especular	Blanco Azul Metálica	Ascendente y transversal centrífuga

El período graficado presenta una diversidad en sus relaciones de forma y movimiento, las cuales presentan las siguientes características:

- La mayoría de las piezas proyectan un efecto sensorial centrífugo, sin embargo dentro de esta característica existen variantes que combinan el movimiento vertical con el horizontal con un efecto que pretende el equilibrio, aunque existen casos especiales que ascienden en abanico (Fuente del Pescador), o con movimientos curvos y sinuosos (Monumento al Resurgimiento). Existen casos especiales que sugieren una visión ingenieril en su diseño al elaborarlo en cantiliver (Monumento a Héctor Pérez Martínez) con un movimiento.
- Existe también en esta parte de la muestra en algunos casos una búsqueda de equilibrio en movimiento que pretende hacer dialogar a la escultura con el espacio público, lo que incluye también a la arquitectura de temporalidades lejanas y no lejanas en el tiempo.
- Se puede observar así mismo una creatividad excesiva que raya en la experimentación, es destacable que no existe un patrón formal único compositivo y estructurante, solamente en dos aspectos fundamentales una búsqueda hacia el cielo de carácter ascensional como con ímpetu de volar, lo cual es subrayado con un segundo aspecto que se denota en la separación de todas las piezas del nivel de piso terminado, generando una “flotabilidad” sublime que las colocan fuera de lo terrenal.
- Los colores actúan en sinergia con la estructura y la expresión de los materiales expresando en plenitud una diversidad de mensajes y significados que se fusionan en el concepto de libertad aunado al volar y flotar a partir de la pieza principal del conjunto desde lo simbólico (La Fuente del Águila). Alrededor de este concepto giran los elementos conceptuales como progreso, resurgir, fuerza, solemnidad, sublime, etéreo, caleidoscópico, integrador, todos ellos girando alrededor del concepto **origen**, el cual se encuentra implícito en todas las piezas sin haber sido propuesto como el concepto formal a desarrollar en la intervención urbanística.

Tabla 11. Relaciones forma-movimiento estática que denota la articulación estructural de la escultura pública de 1967-1973

Período de Latencia					
LA ESCULTURA	ARTICULACION FORMAL	DINÁMICA FORMAL	EXPRESIÓN DEL MATERIAL	COLOR	EFEECTO SENSORIAL Y CINESTÉSICO
Monumento a la Madre		Estable descendente	Lisa Texturizada Especular	Blanco Arena Azul Translúcido	Estable Anclada y firme
Monumento a Benito Juárez		Ascendente y en estabilidad	Texturizada	Pétreo sólida suave	Estática y solemne inamovible

Las características de la estructura forma y movimiento le confieren las siguientes particularidades:

- Es una parte de la muestra donde predomina la estabilidad y un elemento funciona como descendente y otra pieza como ascendente y estable al mismo tiempo.
- En la pieza reutilizada no existen movimiento, se manifiesta y diluida en el espacio urbano sin fuerza en su dinámica estructural, configuración, texturas, destacando solo los significados que evoca no la pieza en sí misma, sino su simbolización.
- En la escultura de Benito Juárez, pretende situarse en el espacio urbano como una señal especial, lo es de hecho, sin embargo su estructura no denota movimiento en lo general sino inamovilidad como significado y objetivación con la masividad y textura de la piedra aunado al color que la caracteriza.

Tabla 12. Articulación estructural híbrida como generador de relaciones forma-movimiento de 1985-1991

Período de la Concordia					
LA ESCULTURA	ARTICULACION FORMAL	DINÁMICA FORMAL	EXPRESIÓN DEL MATERIAL	COLOR	EFECTO SENSORIAL Y CINESTÉSICO
Monumento a la Solidaridad		Ascendente la pieza y en soporte estable	Texturizada	Rojo sangre Arena	Tensión dinámica unidireccional ascendente
Monumento al cuatro de octubre		Ascendente y descendente en equilibrio que flota en el agua y hecho líquido	Suaves texturas	Bronce intemperizado Arena Aguamarina Rojo óxido	Predominantemente estable y ligeramente dinámica en las figuras
Novia del Mar		Basamento sólido con movimiento en la parte superior con curvas orgánicas	Contraste con suave textura en la pieza y texturizada orgánica en el basamento	Negro Arena	Dinámica y unidireccionalmente centrífuga en la pieza y expansiva en el basamento
Monumento al Pescador		Elemento orgánico centrífugo multidireccional	Lisa Texturizada en la columnata	Bronce intemperizado	Estático inserto en un dinamismo derivado de sus formas no geométricas
Monumento a Pedro Sainz de Baranda		Elemento orgánico centrífugo en la pieza y dinámico en el basamento-pedestal	Contraste con suave textura en el metal y el texturizada en su soporte	Bronce oscuro	Dinámico ascendente en un extremo expansiva en lo horizontal en lo inferior

Durante el período los elementos que componen este cuadro síntesis denotan las siguientes especificidades de la relación forma y movimiento:

- Las piezas tienen fundamentalmente dos componentes básicos, uno de soporte o escenario, y otro principal que expresa la pieza.
- Las piezas que predominan son cuatro elementos figurativos, en este caso estatuas, y un elemento abstracto de carácter geométrico, el cual fue el movimiento escultórico dominante en ese momento en México. Lo anterior queda manifiesto y subrayado en el hecho de que todos los basamentos o pedestales utilizados en las esculturas públicas es clara la influencia de

trazos geométricos diversos, a excepción de la escultura denominada la Novia del Mar, ya que ésta se soporta sobre piedras naturales que sirven de camuflaje a un pedestal con forma de cilindro.

- Los colores que predominan son el color arena, el cual posiblemente es una alegoría a la playa, el rojo ya sea sangre u óxido y el bronce intemperizado, aunque existen elementos metálicos que no se degradan al ser aleaciones resistentes a la acción del medio ambiente salino.
- Las piezas varían en su calidad en función a su materialización, sin embargo destaca entre ellas de manera especial, la buena factura del Monumento al Pescador, y la mala factura de las estatuas del Monumento al 4 de Octubre.
- Las piezas se caracterizan por ser dinámicas en su basamento también, aunque el Monumento a la Solidaridad tiene él más estable de todas, condición que contrasta con el dinamismo ascensional superior que las caracteriza

Tabla 13. Las relaciones forma-movimiento contradictorias en el desarrollo del período escultórico de 1996-2009

Período de la Campechanidad					
LA ESCULTURA	ARTICULACION FORMAL	DINÁMICA FORMAL	EXPRESIÓN DEL MATERIAL	COLOR	EFFECTO SENSORIAL Y CINESTÉSICO
Monumento a la Mujer Campechana		Estructura básica orgánica de la escultura tradicional estatua-pedestal	Lisa brillante	Negro Blanco	Tensión suave con dinámica multidireccional
Monumento a María Lavalle Urbina		Estructura básica de la escultura tradicional estatua-pedestal	Suave texturizado	Negro Blanco	Hierática e inexpressiva
Monumento al Infinito		Tensión dinámica ascensional superior en dirección poniente y suavemente estable en su soporte	Lisa predominantemente y suaves texturas inferiores periféricas, y translúcida inferior en espejo de agua	Aluminio Rojo Arena Verde aguamarina Azul	Dinámica unidireccionalmente y centrífuga en la pieza y expansiva en el basamento

La constitución de la estructura en cuanto su relación forma-movimiento manifiesta una serie de características que se enlistan seguidamente:

- Dualidad permanente en las piezas propuestas en este período histórico, sin embargo, las piezas que se han reproducido exponencialmente en varios municipios del estado, son estructuralmente estables guardando una cierta inexpressividad y carencia de movimiento. El último elemento diseñado es una pieza atípica que expresa una serie de características que determinan una concepción sumamente elaborada, sin embargo estructuralmente no expresa relación con su concepto de diseño, ya que posee elementos estructurales que no funcionan como tales, y soportan una *escenografía escultórica* o parte de la pieza es escultura con componentes escenográficos.
- De la pieza Naach K'inil se subraya el valor de su relación forma-movimiento en la estructura de acero recubierta de aluminio, como característica destacable de esta pieza; ya que las placas del liviano metal

han empezado a denotar un deterioro y desgaste en sus juntas, como detalle que desde su realización se apreció como una falla técnica. Los componentes periféricos (cilindros) son anodinos e ininteligibles en lo estructural, y no manifiestan ser parte de una secuencia compositiva, con cuerpo esférico injustificable que expresa una posición de escultura exenta.

- Goeritz subrayó la importancia de la escala, y al respecto se observa que existen en la ciudad de San Francisco de Campeche piezas pequeñas que son monumentales no en función de su escala, sino en función al valor que le otorgan los habitantes, y que existen otras que son de una escala física sumamente significativa pero que son anodinas para el habitante. En la muestra existen piezas de escala humana, que se desempeñan exitosamente ya que los observadores, inclusive los turistas le han otorgado un significado especial, ya que se encuentra vinculada con el imaginario de la sociedad local.
- Las relaciones de forma y movimiento son diversas en los cuatro períodos, sin embargo cada uno se distingue por rasgos específicos que denotan intenciones de diseño propias. La etapa de la Libertad es estructuralmente diversa con elementos múltiples que parecían experimentar; la tercera etapa es mixta, ya que posee una estructura caracterizada por un elemento orgánico y figurativo tipo estatua, sobre un basamento geométrico que lo enmarca o soporta, con un elemento atípico (el Monumento a la Solidaridad). Y la cuarta etapa es dual, con una estructura orgánica columnar representada por las estatuas más rígidas que las del período anterior, y un elemento que apunta al futuro fuera de tiempo, nació anacrónica.

#### **d) Constantes de relación escala y contexto urbano**

Las constantes escalares se representan en los siguientes cuadros que se apoyan en fotos panorámicas en reducción que posibilitan observar a las piezas escultóricas insertas en cada uno de sus espacios públicos respectivos, con el objeto de sintetizar y analizar las relaciones existentes entre las piezas y su contexto urbano inmediato. Las características de las piezas se categorizan bajo las siguientes visuales escalares:

- Proporción de la pieza en sí misma con relación a la escala humana
- Escala de la pieza de acuerdo a la propuesta del presente trabajo,
- Jerarquía que ejerce en el espacio público específico
- Desempeño visual en el paisaje

Cabe señalar que las dos últimas categorías funcionan sinérgicamente sin embargo con fines analíticos se despiezan, aunque se consideran sus relaciones integrales de ambas y sus especificidades. Se observa la muestra completa como conjunto periodizado en cuatro etapas posibilita construir criterios objetivos de las condiciones urbanas del espacio público como un todo, creado en los diferentes proyectos urbanos, el cual significa más que la suma de sus especificidades

Tabla 14. Relaciones de escala y contexto urbano del período desarrollado de 1967-1967

Período de la Libertad				
ESCULTURA PÚBLICA	PROP .	ESC.	JERARQUÍA	DESEMPEÑO VISUAL
 <b>Fuente del Águila</b>	1:5	MESO	SIMBÓLICA DIALOGO EN CONTRASTE	Señala nuevo “ombligo del poder” en el cruce de dos ejes compositivos con un valor escalar que no compite con las tipologías arquitectónicas existentes, sino que se asume como parte del paisaje
 <b>Fuente del Progreso</b>	1:7	MESO	ARTICULANT E SUAVE CONTRASTE	Adquiere una función integradora, con trazos curvos y cortinas de agua que suavizan la visual definida por la fuerza de los muros sólidos de los inmuebles circundantes.
 <b>Monumento a Adolfo López Mateos</b>	1:2	MESO	FOCO NODAL VISUAL	Levemente equilibrado y neutro, pero disminuida por escala actual del contexto construido y autotransporte.
 <b>Fuente a la Nacionalización de la Electricidad</b>	1:2		SINERGIA PAISAJISTICA	En su emplazamiento original la sinergia se generaba el medio construido y actualmente con el entorno natural
 <b>Monumento a Héctor Pérez Martínez</b>	1:5	MESO	ARTICULANT E DIALOGO EN CONTRASTE	Elemento articulante espacial, e integrador visualmente desde lo formal determinado por el perfil base de la greca maya en todo el mobiliario
 <b>Monumento a los Héroeos</b>	1:11	MACRO	ALTAR PAISAJISTICO DIALOGO EQUILIBRAN TE	Levemente dominante en un diálogo balanceado, con vegetación como cortina de transición hacia el contexto construido de diferentes épocas.
 <b>Monumento al Resurgimiento</b>	1:8	MEGA	DIÁLOGO EN EUILIBRIO DINÁMICO	Puerta sur de la ciudad en figura étnica local que dialoga en equilibrio dinámico con el mar y cerro como contexto cinestésico
 <b>Monumento a Pablo García</b>	1:7	MEGA	PORTAL NODAL ATORITARIA VISUAL	Pieza en acceso y salida a la ciudad que originalmente estaba en un contexto vegetal dominante, y actualmente en un entorno degradado, sin unidad y calidad visual.
 <b>Fuente a los Pescadores</b>	1:4	MESO	ARTICULANT E SUAVE CONTRASTE	Abstracción de una forma identificada por la población que articula espacial y visualmente los diferentes componentes construidos, no domina, pero posee carácter propio.

Tabla 15 Relaciones de escala y contexto urbano del período desarrollado de 1967-1985

Período de latencia discursiva				
ESCULTURA PÚBLICA	PROP	ESC.	JERARQUÍA	DESEMPEÑO VISUAL
 <b>Monumento a la Madre</b>	1:1	NATURAL	SIMBÓLICA DIALOGO EN CONTRASTE	Se diluye su presencia en el paisaje urbano. Su escala no responde a las necesidades escalares del conjunto
 <b>Monumento a Benito Juárez</b>	1:12	MACRO	ARTICULANTE FOCAL SEÑALIZANTE	Su escala en el sitio se percibe adecuada, sin embargo a partir de la intención de en su diseño, en distancias mayores a un Km. es anodina.

Tabla 16: Relaciones escala y contexto urbano del período desarrollado de 1985-1997

Período de la Concordia				
ESCULTURA PÚBLICA	PROP	ESC.	JERARQUÍA	DESEMPEÑO VISUAL
 <b>Monumento a la Solidaridad</b>	1:7	MEGA	SEÑALIZANTE CONTRASTE TÁCITO	Ejerce un peso visual en el paisaje y cumple con su función de representar una señal de acceso a la ciudad, representa una puerta urbana
 <b>Monumento el Pescador</b>	1:2	MESO	SIMBÓLICA AMBIENTAL DIRECTA	Su desempeño es de carácter ambiental y evocativo como un símbolo de lo existente previamente en el sitio con carácter propio
 <b>La Novia del Mar</b>	1:1	NATURAL	SIMBÓLICA FOCO NODAL VISUAL	Levemente equilibrado y neutro, pero disminuida por escala actual del contexto construido y autotransporte.
 <b>Monumento a 4 de Octubre</b>	1:4	MESO	DIÁLOGO PAISAJISTICA	En su emplazamiento original la sinergia se generaba el medio construido y actualmente con el entorno natural
 <b>Monumento a Pedro Sainz de Baranda</b>	1:5	MESO	ARTICULANTE NODAL SÍMBOLICO	Elemento articulador espacial con un peso visual atenuado por el perfil determinado por los inmuebles y disminuido por la inmensidad del horizonte marino

Tabla 17: Relaciones de escala y contexto urbano del período generado entre 1997-2009

Período de la Campechanidad				
ESCULTURA PÚBLICA	PROP.	ESC.	JERARQUÍA	DESEMPEÑO VISUAL
 <p><b>Monumento de María Lavalle Urbina</b></p>	1:2	MESO	SIMBÓLICA DIALOGO EN CONTRASTE	Señala nuevo “ombigo del poder” en el cruce de dos ejes compositivos con un valor escalar que no compite con las tipologías arquitectónicas existentes, sino que se asume como parte del paisaje
 <p><b>Monumento a la Mujer Campechana</b></p>	1:2	MESO	SUAVE CONTRASTE	Adquiere una función integradora, con trazos curvos corporales, se distingue ahora por la ausencia próxima de inmuebles, sin embargo no con una futura plaza comercial.
 <p><b>Monumento al Infinito</b></p>	1:7	MEGA	DOMINANTE NODAL Y VISUAL	Imperativa y dominante visual, no dialogal sino individualista, con un fuerte carácter de señal bajo un ya anacrónico posmodernismo.

### Interpretación de las relaciones de escala y contexto urbano

Durante los cuatro períodos representativos de la escultura pública se pueden apreciar varias constantes en función a la escala de las piezas y su desempeño visual en el espacio urbano de la ciudad de San Francisco de Campeche, las cuales pueden agruparse en las siguientes características:

- Predominan 15 piezas de escala meso (mayor a la humana hasta 15 metros), seguidas por 3 piezas de escala macro (15 metros hasta 21 metros) y una 1 pieza de escala mega (más de 21 metros), lo cual puede interpretarse desde dos ángulos o referentes, una desde la visión del realizador que posiblemente se encuentra preocupado por intervenciones que no rebasen la escala de la ciudad definida por el perímetro delimitado como zona de monumentos. Y otro con la existencia de la posibilidad de una preocupación por realizar las intervenciones más próximas a una escala como parte de un urbanismo donde predominen elementos arquitectónicos y escultóricos que no rebasen una altura de 15 metros.
- La realización en el año 2009 de una pieza de escala mega en un sitio que la determina como puerta urbana, señala un posible rumbo del tamaño de las intervenciones escultóricas en el siglo XXI, sin embargo, en el año 2011 durante el período gubernamental de Fernando Ortega Bernés como un epílogo, se manifiesta un fuerte retorno de la escultura figurativa a escala humana bajo una tendencia conocida como neofigurativismo. Las piezas de este nuevo período en proceso se han emplazado de manera aleatoria en

diferentes zonas bajo un criterio de falsa *espontaneidad*, sin un diseño que se preocupe por el espacio público como una unidad espacial integral, en lo funcional y en sus características morfológicas.

- El componente escala se encuentra muy bien estudiado en el período de la Libertad en todas las piezas, y aunque se utilizaron varios criterios para determinar la altura de cada pieza, todas convergen en un punto que busca y logra ante todo un concepto de equilibrio, aspecto que en los otros períodos no se observa como parte de un trabajo integral urbanístico. Desde esta visión en algunos ejemplos de los otros períodos se observan a algunas piezas como si debieran cambiar su escala o debieran ser remplazadas por otros elementos de mayor envergadura.
- En algunas de las piezas de escala media se observa que sufren una difícil prueba ante la competencia escalar de inmuebles de mayor tamaño y la publicidad de los anuncios espectaculares, sin embargo, esto solo sucede en el caso de las estatuas y de un busto. En el universo de la muestra se observa una pieza especial a escala humana denominada la Novia del Mar que a pesar de que su escala física se diluye entre la escala de los inmuebles próximos y el horizonte marino, pero destaca del conjunto por los significados que evoca en los observadores, lo cual subraya su monumentalidad intrínseca que no se deriva de su escala física sino de su significado y emociones que despierta en la ciudadanía.
- La jerarquía de las piezas convergen manifestando un contraste que va de lo suave predominantemente pasando por lo dialogal hasta la dominancia de una de las esculturas públicas determinado por la sinergia de su escala, formas y color de su especificidad y de cada subconjunto de piezas. En una de las piezas de mayor tamaño el diseñador urbano la sitúa en la proximidad de un templo colonial a tal distancia, que si se hubiese tratado de construir actualmente, la normatividad del Instituto Nacional de Antropología e Historia lo hubiera impedido.
- Las piezas más innovadoras por su escala, surgen por diseños de escultores y constructores no locales, lo cual denota una ausencia de audacia de los artistas locales, posiblemente por habitar en sitios que poseen una escala en su espacio público mayor y en consecuencia esta condición deviene en una visión antípoda a las intervenciones de diseñadores nacidos en el estado. A excepción de Armando Gil Mendicuti con el Monumento al Resurgimiento.
- En suma la escala como componente esencial de los elementos que conforman la muestra se puede considerar exitoso, sin embargo es relevante señalar en elementos para las décadas venideras, que deben replantearse su escalas pensando en que respondan a las necesidades del sistema de espacios públicos que demandará la ciudad. La conclusión anterior emerge de pensar que uno de los caminos inminentes que enfrenta la ciudad en lo urbanístico, es un crecimiento en altura que se observa incipientemente en los barrios periféricos al recinto amurallado.

### **3. Resultados de la aplicación del Instrumento con dos grupos focales**

Con el objeto de obtener la información de las valoraciones de los ciudadanos acerca de la escultura pública se consideraron varias alternativas, de las cuales se seleccionó la opción de aplicar dos grupos focales o grupos de discusión, ya que a partir del discurso los sujetos hablan o dicen al respecto de sus motivaciones, deseos, valores, creencias, ideología y fines de los participantes. La investigación apoyada en grupos de enfoque consiste en reunir un grupo pequeño de personas para una discusión espontánea de un tema o concepto particular, que debe oscilar entre 6 u 12 personas, guiados por un moderador en una discusión semiestructurada que debe durar aproximadamente dos horas.

Se propusieron dos grupos estuvieron constituidos con la participación de dos tipos de ciudadanos que reunieron las siguientes características:

- Ambos grupos estuvieron constituidos de 6 personas
- Uno con personas de más de 60 años pero menor de 65, y el otro con gente de 21 a 27 años.
- Los dos grupos nacidos en la ciudad de Campeche.
- 3 hombres y 3 mujeres cada uno.
- No involucrados en asuntos políticos, o sea no militantes
- No involucrados en trabajos relacionados con la arquitectura, ingeniería, artes plásticas o el diseño en general

Desde esta perspectiva de grupo, al existir la necesidad de determinar las preferencias de un colectivo de habitantes hacia un conjunto de objetos situados en el espacio urbano, se consideró viable el desarrollar una forma de trabajo aplicable a la investigación de mercados, para inquirir sobre sus gustos y preferencias hacia las esculturas públicas actuales o futuras, con el objeto de clarificar la satisfacción que experimenta un grupo o tipo de la ciudadanos. La noción básica de la técnica es que la respuesta de una persona incite los comentarios de las otras

La estrategia metodológica aplicada responde a un enfoque predominante cualitativo, lo cual acota el tipo de instrumento que se utilizó (ver la guía de discusión y hoja de respuestas en anexo E). En este sentido se propone una estructura general de preguntas abiertas que se someten a discusión. La técnica aplicada depende de la correcta conducción del grupo, el cual debe abrirse en determinado momento con estrategias diversas tendiendo puentes y canales de comunicación. La importancia de esta parte de la investigación radica específicamente conocer a profundidad las aspiraciones y satisfacciones derivadas de valoraciones que tienen un tipo de grupo ciudadano al respecto de la escultura pública, cuyos resultados orientaran en lo general la construcción de un primer guión de Plan de Gestión, que se optimizará con la realización de estudios futuros basados en la experiencia vivenciada en el presente proyecto, aportando

resultados con los cuales se definirá una versión definitiva. La discusión del grupo transcurrió de la siguiente manera:

## I. Primer grupo focal

### Primera sección - Introducción

- a. En la primera sección de la discusión se señalaron los propósitos de la discusión en grupo y se delimitaron acciones con la enunciación de las reglas de participación para que las mismas sea efectivas y focalizadas en el tema.

### Segunda sección - Calentamiento

- b. De la primer pregunta que le solicitó a los participantes a responder en qué lugares les gusta caminar, respondiendo de la siguiente manera:

Participante	Respuesta
E-1	El hermoso malecón, incita a caminar, a trotar, a montar bicicleta a tomar el fresco, es un lugar muy amplio, muy bonito donde uno puede caminar de extremo a extremo. Caminar y sentarse en la Plaza de la Independencia y la Plaza de la República
E-2	El malecón que tenemos es hermoso, he escuchado comentarios de que se compara con malecones de ciudades importantes y solo el hecho de salir y sentarse aunque no camines y oler nuestro mar. A mí me gusta mucho en lo particular la Alameda, aunque ha estado muy abandonada, ya que hay mucha gente que no la ha apreciado. La Puerte de Tierra y de Mar
E-3	En la Alameda, el malecón y las calles de Campeche que son muy bonitas y limpias
E-4	Guadalupe y Santa Ana
E-5	Por los barrios tradicionales como la Ermita, San Francisco, Santa Lucía y el Centro, ya que nos nombraron Patrimonio Cultural de la Humanidad
E-6	El malecón, antes era un malecón, haciendo una remembranza de una canción que refiere "...Campeche y su malecón" donde el autor futurista al hacer la canción dijo que Campeche tiene un malecón precioso, pero en realidad no estaba bonito y ahora se enorgullecería más. En las tardes también por el Cementerio ya que hay mucha paz, mucha tranquilidad y como tengo dos animalitos los saco y voy caminando con ellas, a mí me gusta mucho Campeche.

Se puede apreciar con claridad el posicionamiento del malecón seguido por los barrios tradicionales y sus calles, una participante mencionó el Cementerio de San Román, ya que es vecina de esa zona y en realidad es un sitio con un paisaje con alto valor. Después de ellos aparecen las calles de la ciudad como limpias, de acuerdo con un participante, y en especial solo una persona mencionó la nominación de San Francisco de Campeche como Patrimonio Cultural de la Humanidad, este referente es relevante.

- c. Sobre el segundo cuestionamiento que inquiriere sobre la frecuencia con la que asisten a esos lugares públicos respondieron:

Participante	Respuesta
E-1	Los fines de semana, por el trabajo
E-2	Los fines de semana
E-3	Diariamente
E-4	Los fines de semana
E-5	Cada dos días
E-6	Por las tardes

Se observa que las personas expresan el gusto de pasear en los lugares públicos, sin embargo, por razones que corresponde a responsabilidades propias de la edad madura no tienen la misma oportunidad que la gente de edades más joven de tener tiempo de ocio.

- d. En el tercer cuestionamiento al respecto de que les gustaba observar de los lugares donde caminaban los participantes respondieron de la siguiente manera:

Participante	Respuesta
E-1	Los barrios tradicionales y sus casas
E-2	El paisaje cuando voy al malecón
E-3	Los edificios en el Centro Histórico
E-4	Las calles en los barrios
E-5	Los árboles de la Alameda
E-6	Las calles del barrio donde vivo que es Montecristo

### Tercera sección - Reacciones ante el **concepto Escultura Pública**

- e. ¿Les gustan las esculturas públicas de Campeche?

Participante	Respuesta
E-1	No todas, algunas
E-2	No me gustan todas
E-3	No me gustan la mayoría, como un sesenta por ciento, por que como que son impuestas por el gobierno
E-4	Algunas, están descompensadas
E-5	Me gustan la mayoría
E-6	No todas, algunas

De este cuestionamiento se obtuvieron respuestas tácitas que denotaban un cierto rechazo de parte de la mayoría de los participantes hacía las esculturas públicas, sin embargo, un participante opinó en sentido opuesto, postura que se clarificaría con los siguientes cuestionamientos del instrumento.



una de las más rechazadas (2). Otra pieza con casi nula aceptación es la Fuente a la Nacionalización de la Electricidad (4).

El monumento a Pedro Sainz de Baranda (16) tiene una aceptación difusa, y la escultura diseñada por Sebastián tiende a encontrarse su puntuación concentrada hacia el extremo negativo, lo cual es un indicador de que no es generalizada su aceptación y que el geometrismo no representa una opción que agrada a este segmento de la población.

- g. Se les inquirió a los participantes que respondan que es lo que le gusta de las esculturas obteniéndose lo siguiente:

Participante	Respuesta
E-1	La Novia del Mar me gusta por la leyenda, lo que contaban de ella (su significado). Además es una mujer hermosa y bonita. El pescador me gusta porque es una tradición del Campeche antiguo (su significado), porque esto nunca ha dejado de existir y representa la tradición tanto antigua como moderna, porque esto jamás va a dejar de existir.
E-2	Me gusta el Monumento a la Madre, no su tamaño, pero me gusta, después el hombre saliendo, como que es una época de pujanza y la Novia del Mar. Y el Monumento al 4 de Octubre ya que tiene su porqué ya que conmemora la primera misa realizada en tierra firme en el continente americano. Me gusta la tradición. No estoy reñida con la modernidad pero me gustan la del Pescador
E-3	La que más me gustó fue las de los Niños Héroes, el Monumento a Adolfo López Mateos, el Monumento a Don Héctor Pérez Martínez, Pablo García, el Monumento a Benito Juárez. Las escogí por su valor histórico. La situación en que tuvieron el gusto de colocarlas (situarlas.) Aunque el gobernador destruyó muchas cosas cuando tuvo el deseo de transformar Campeche.
E-4	Primero que se expresen como escultura y que traten de mejorar el lugar donde han sido situadas. Que acentúen, me gustó como escultura y que ratifiquen algo más de lo local de lo que es Campeche, aunque como esculturas en sí no tienen casi ningún valor, sin embargo simplemente sirvieron para acentuar la belleza del lugar donde están.
E-5	Me gustó la Campechana por su vestido tan original que hasta el encaje se ve en los faldones, sus trenzas, sus joyas. Me gustó la del hombre que sale de la tierra, no lo podría decir, pero se me hace muy natural el verlo salir de la tierra. El monumento de la madre y el Pescador
E-6	Me gustó el Monumento a Pedro Sainz de Baranda porque es un personaje que realmente hizo mucho por Campeche y está en un lugar especial exactamente viendo hacia el mar, porque viajó mucho. Me gustó la del Hombre surgiendo porque es el resurgir de un pueblo, el renacer de un pueblo y está representando que está saliendo con su antorcha porque está creciendo. Me gustó porque Don Pablo García Liberó a Campeche de Yucatán y les dice a los yucatecos vete a tu casa. La de la madre porque está bonita nada más que Campeche ya creció y tiene una madre muy chiquita. Me gusta la de Benito Juárez porque precisamente está allá arriba viendo a Campeche Me gusta el Pescador porque es el símbolo de nuestra ciudad, un pueblo de pescadores y en realidad nunca lo vamos a dejar de ser, aunque nos hayan quitado la pesca mayor (pesca de altura). Me gusta el Monumento de los Héroes pero lo echaron a perder. O sea lo dejaron muy raro ahora, ya no está como estaba antes. Me gusta la de María Lavalle Urbina porque ella realmente gobernó Campeche cuando su hermano Eduardo Lavalle Urbina fue gobernador.

En la presente sección se puede observar varias tendencias en función a gustos del grupo. Un segmento de los entrevistados optan por una posición feminista, defendiendo las piezas que representan mujeres. Como un elemento que es generalizadamente aceptado es el monumento a la Madre, aunque las connotaciones personales de algunos de ellos provocan alguna duda sobre sobre la característica que hace que todos la acepté, a excepción de uno.

Existe otro segmento que expresaron gustos por piezas que representan la tradición y la historia fundacional. Otros por el vestuario de la estatua. Algunos por el significado que se plasmó en su forma. Algunos manifestaron gusto por el monumento a la Madre, por lo que representa y ser una escultura que sobrevivió a la demolición previa en el Paseo de los Héroe. Un participante destacó la naturalidad de un elemento escultórico como una característica a destacar. Cabe destacar que un participante la virtud de las esculturas públicas como elementos que mejoran la calidad paisajística del sitio. Algunos participantes señalaron sus preferencias de acuerdo a su valor histórico.

h. Se les inquirió a los participantes que respondan que es lo que no les gusta de las esculturas obteniéndose lo siguiente:

Participante	Respuesta
E-1	No me gustó eso de las fuentes son demasiadas, no me gusta que no les dan su mantenimiento adecuado, son lugares muy bonitos pero no tienen ningún chiste, esas fuentes solo sirven para nido de moscos. Para mí no simbolizan nada, una fuente común y corriente y llana de moscos.
E-2	No me gustó María Lavallo Urbina, siento que está muy grotesca, no lo que representan ellos, ya que ella representó mucho para Campeche. Tampoco me gustó la fuente a los Pescadores en San Francisco y Héctor Pérez Martínez
E-3	No me gustan la mayoría, ya que contraponen la modernidad con lo que ahorita estamos tratando de salvar. No me gustan las esculturas abstractas en comparación a una escultura prehispánica de tiempo de la conquista. Que son esculturas públicas que están hechas al arbitrio de los gobernantes.
E-4	La poca originalidad que tienen muchas esculturas, que tal parece que las hicieron en montones, que sean gigantesca que las hacían en x lado y las traían nada más para armarlas, a pesar del tamaño monumental que tienen, también las caracteriza un poco originalidad. Y por ejemplo en el caso del Monumento a la Madre no estoy de acuerdo en mi opinión en que sea una buena escultura, ya que todas partes encontramos es culturas hechas con la misma temática., en todos los municipios y en veinte mil lados igualitas a éstas.
E-5	La cara de María Lavallo Urbina, el Águila no me gusta la forma que no se parece a la realidad no me gusta la fuente del Progreso porque no tiene forma de nada.
E-6	La del Águila, es un estilo muy de ahora, lo quisieron hacer antiguo y lo hicieron muy estilizado, tal vez por la "radioconsola" y el "sándwich" que están ahí a un lado, y está fuente del Progreso no me gusta porque parece un cigüeñal de carro al Monumento a Héctor Pérez Martínez no me gusta porque en lugar de poner un busto pusieron un "degollado", esta fuente es un nido de moscos porque no les dan mantenimiento

Dentro de las cuestiones que rechazan de la muestra escultórica son varios aspectos:

- Que son demasiadas fuentes que son reservorios de moscos
  - Enunciaron varios participantes que María Lavalle se realizó grotescamente, que no les gusta.
  - No les gusta el predominante abstraccionismo
  - La poca originalidad ya que parecen resultado de acciones de seriación
  - Un participante destacó que el Águila no le gusta porque no coincide con la realidad y la fuente del Progreso porque no tiene forma de nada.
- i. Con base al ejercicio de posicionamiento anterior se les solicita que acoten en rangos de gusto las 19 piezas, siendo los resultados los siguientes

Participante	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>
	<b>DISGUSTAN</b>	<b>NO ME GUSTAN</b>	<b>INDIFERENTES</b>	<b>GUSTAN</b>	<b>GUSTAN MUCHO</b>
E-1	12	16-4-2	19-1-5-3	18-9-11-17-6-10-14	7-8-13-15
E-2	12-16	18-9-5-8	19-3-17-6-2-1	10-4-15-11	13-7-14
E-3	19-9-12	1-2	4-7-13-14-15-17	16-10-18-8-11-5-3-6	
E-4	4-19-12	10-11-18-16	17-9-2	1-6-13-15	14-8-7
E-5	1-2-3	6-12-13	4-15-9-18-19	8-10-11-14-16	7-15-17
E-6	1-9-19	1-3-5	4-12	14-13-17-18-6	15-11-10-8-7-16

En este apartado se definen con más claridad las tendencias de los gustos de los participantes. Lo cual define con más especificidad determinadas percepciones siendo las siguientes:

- Una de las que más disgustan es el Monumento al Infinito
- Un participante expresó que ninguna le gusta en demasía, las que más simplemente le gustan, que en este caso solo son 8 de las 19.
- El mayor rango de piezas aparece en el ámbito de que les son indiferentes, superando a las que les gustan al grupo.
- Se puede afirmar que existe un promedio de más de 3 esculturas públicas que gustan mucho a los entrevistados, lo cual es casi más del 15 por ciento.
- Son más de 5 esculturas en promedio que gustan, lo que significa más del 31 por ciento, lo cual que sumándolo al más de 15 por ciento anterior representan más de un 46 por ciento de esculturas exitosas.
- De todo el conjunto existe un promedio de más de 4 que son indiferentes para los entrevistados, lo cual representa casi un 21 por ciento más.
- Sumando lo anterior el 46 y el 21 representan más del 66 por ciento aproximadamente

- De los resultados anteriores se infiere que aproximadamente 3 esculturas no les gustan al grupo que representa más de un 15 por ciento de las esculturas públicas no les gusta a los entrevistados del grupo focal
- Un promedio de menos de 3 esculturas detestan que representan otros más del 15 por ciento final para sumar un cien por ciento
- j. Los participantes determinan con base a las tres piezas que más les gustaron si son importantes en el espacio público donde se encuentran:

Participante	Respuesta
E-1	El Pescador el espacio donde se encuentra está muy bien, está situado en una avenida en la parte de en medio. Y el de Pablo García, son los lugares correctos. Como el Monumento al Resurgimiento y el Monumento a Pablo García
E-2	Si el Monumento al Resurgimiento, el Monumento al 4 de Octubre y la Novia del Mar.
E-3	Las que está en lugares correctos el monumento a Pablo García, el monumento a la Madre porque se encuentra en un lugar muy concurrido y el monumento a Benito Juárez, que fue uno de los grandes estadistas mexicanos, y está en una parte privilegiada
E-4	La Novia del Mar, el Monumento al Resurgimiento y el monumento a Pablo García, pues están bien situadas y como que le dan mayor relevancia.
E-5	El hombre que sale de la tierra, el pescador y la novia del mar están bien situados, porque está a la salida de Campeche
E-6	Sí, la Novia del Mar porque está de frente del mar, el Monumento al 4 de Octubre porque también está en el lugar que sucedió el hecho.

En un listado las piezas que seleccionaron si son importantes en el espacio público destacan las siguientes razones expuestas por los participantes:

- El Monumento al Resurgimiento, es un hombre que emerge de la tierra yendo a Lerma en un acceso a la ciudad.
- El Pescador. El espacio está muy bien ya que da hacia el mar (ubicación)
- La Novia del Mar. Por qué está de frente de mar. Se encuentra esperando a su novio (su ubicación).
- El Monumento a Pablo García. El lugar que debemos tomar (ubicación). Está señalando la antigua carretera a Mérida.
- El Monumento al 4 de Octubre. Porque está frente del mar (su ubicación) y porque en esta zona se hizo la primera misa. Porque están exactamente en el lugar por donde llegaron, por el mar.
- Monumento a la Madre. Es una zona muy concurrida y próxima a su emplazamiento original.
- Monumento a Benito Juárez. Porque es el sitio con el mejor paisaje que le debe corresponder a la altura del personaje histórico mexicano.
- Todas le dan mayor relevancia a los sitios

- k. Se les realizó la pregunta a los participantes al respecto de ¿cuál consideraban era la escultura pública mejor situada?:

Todos, los 6 entrevistados respondieron que el hombre que sale de la tierra, el Monumento al Resurgimiento

- l. ¿Piensan que es necesaria en la ciudad una escultura pública emblemática representativa de San Francisco de Campeche?

A este cuestionamiento el grupo afirmó tácitamente que **no**

- m. ¿Piensan que hay que cambiar o quitar alguna escultura de su sitio?

Participante	Respuesta
E-1	El Monumento al Infinito, quisiera que me lo expliquen
E-2	Si el número 19, monumento al Resurgimiento, fue una millonada.
E-3	La 19
E-4	La 19
E-5	Ninguna
E-6	Sí, la 19, yo opino igual el Monumento al Infinito

Un promedio de 5 de 6 participantes declaró que coincidían que el Monumento al Infinito debería de retirarse de su sitio, ya que no significa nada para ellos.

- n. ¿Existen algunas que evoque sentimientos personales para ustedes?

Participante	Respuesta
E-1	La madre que llega al corazón, es un símbolo del ser que nos dio la vida, por más chico o pequeño que sea
E-2	El monumento a la madre, le recuerda un momento de su niñez cuando iba por su abuelita a mí me parecía enorme y ahora la veo chiquita. La novia del mar me evoca sentimiento
E-3	La madre, aparte de lo que evoca el sentimiento maternal y bueno es la más antigua la vi en mi niñez, ya que antes estuvo en el Paseo de los Héroe.
E-4	La de Pablo García porque ahí terminaba Campeche, era el final de Campeche, nada más eran cinco barrios, era el final de Campeche
E-5	El pescador porque me recuerda a mí
E-6	El Pescador, ya que somos un pueblo de pescadores

Los sentimientos se encuentran en tres vertientes dominantes, representados de la siguiente manera dos mujeres y un hombre escogieron el Monumento a la madre por sus connotaciones personales, un hombre y una mujer al Pescador por sus relaciones personales y comunitarias, y un hombre el Monumento a Pablo García por sus connotaciones políticas.

- o. ¿Qué valores y sentimientos ciudadanos deben ser tomados en cuenta para plasmarse en una escultura pública?

Participante	Respuesta
E-1	El origen, la nacionalidad, Campeche de Hoy, la Iniciativa Empresarial, la Experimentación, la buena Habitabilidad de la gente. Unión y Productividad, Fuerza
E-2	La Campechanidad, el sentido que evoca el campechano.
E-3	Compañerismo, Unidad y Cooperación
E-4	La Campechanía, ya que todos los monumentos son alocuciones sobre canciones, etc., algo que sea referente como la unión, la confianza, la fraternidad que todavía existe, en Campeche.
E-5	Sin comentarios
E-6	La concordia, como nosotros somos, que somos alegres, dicharacheros,, que no nos importa que digan que nuestro mar es muy calmado y que nosotros somos muy calmados, pues que nos pregunten nuestra opinión para hacer algo. Que busquen a las personas que realmente han hecho algo por Campeche, como mi padre (la Paternidad). Fue reconocido en vida fue un afortunado.

La pregunta tuvo como resultado la mención de una mezcla de valores, ideas que son en algún momento diversas, y se pueden sintetizar en el siguiente listado de siete conceptos: ORIGEN, INICIATIVA EMPRESARIAL, CONTEMPORANEIDAD, UNIÓN, PRODUCTIVIDAD, CAMPECHANIDAD, CONCORDIA, ALEGRÍA, EXPERIMENTACIÓN Y FUERZA. Todos los conceptos girando alrededor del concepto CAMPECHE.

- p. Se les inquirió a los participantes en que identifiquen alguna zona donde consideran que se puede situar una escultura pública adecuadamente y donde consideraban que hacía falta o podía estar bien situada en el espacio urbano abierto.

Las respuestas zonales fueron las siguientes:

- 1 entrevistado mencionó que en la zona de Ciudad Concordia (al oriente)
  - 1 entrevistado dijo que por el aeropuerto (al oriente)
  - 1 persona mencionó que sobre el final del malecón en la Av. Pedro Sainz de Baranda (al noreste)
  - 2 personas opinaron que en el Cerro de la Eminencia (al sur)
  - 1 persona no opinó.
- q. Como última sección de la discusión se les solicitó que mencionaran diferentes temáticas que pudieran tomarse como posibles ideas para una escultura pública, los conceptos se concentra en la siguiente tabla:

Participante	Respuesta
E-1	Ideas Acuáticas
E-2	Concordia, en parque de diversiones
E-3	Familia y Puerta Prehispánica
E-4	La niñez (en un contexto campechano)
E-5	Sin opinión
E-6	Petrolera y Animales

Las ideas giraron al respecto de temáticas que no se han tocado de manera directa, algunas como las ideas acuáticas son parte de algunos de los proyectos existentes, tomando al agua como eje conceptual de diseño, pero no el principal. Cabe señalar que las temáticas sugeridas están ausentes en su totalidad.

## II. Segundo grupo focal con adultos jóvenes.

### Primera sección - Introducción

- a. Como en el primer grupo se dieron a conocer propósitos de la discusión y debate con el acuerdo de la existencia de ciertas reglas de participación, para que se lleve a cabo de la mejor manera.

### Segunda sección – calentamiento

- b. Se les solicitó a los participantes a responder lo siguiente: ¿en qué lugares les gusta caminar?, a la cual mencionaron:

Participante	Respuesta
E-7	Por el mercado, el centro de la ciudad, porque me distrae en mi tiempo libre y porque me topo con amistades que tiene rato que no he visto
E-8	Por el centro y el malecón, porque me gusta y el malecón porque me relaja, cada fin de semana, en general son los dos lugares específicos que visito, cada fin de semana.
E-9	Lo que me gusta caminar mucho es en el malecón, entre semana y a veces los fines de semana recorrer parte de mercado y la Alameda es muy agradable a veces pasar por allá. Igual lo que es pasar por el centro, sobre todo por el área de los baluartes.
E-10	Pues no es tanto que me guste o no sino que es normalmente que voy de la escuela del Instituto Campechano en el centro a mi casa que es san Román, que está aproximadamente a cinco cuerdas, que es lo que normalmente es lo que camino, porque de resto me llevan a la escuela y cosas así, casi no camino.
E-11	A mí me gusta caminar del lado del fuerte de San José el Alto, ya que es la parte por donde vivo, y conozco bien ese camino, que colinda del lado del fuerte de San José el Alto al monumento a Benito Juárez, desde donde se puede ver el panorama de todo el malecón de Campeche. La otra parte que me gusta caminar es la parte del centro en la calle que colinda de la Puerta de Tierra a la Puerta de Mar, ya que es una arteria principal del estado, en la cual puede visitar de manera muy relajante.
E-12	Pues yo camino muy poco pero las veces que salgo a caminar, generalmente es al malecón por las tardes y frecuencia generalmente cada dos o tres meses, y es precisamente para distraerme un poquito, ver el mar, solamente cuando estoy demasiado estresado es que salgo a caminar al malecón.

Como en el primer grupo se puede observar que dentro de los sitios más posicionados son en primer término, el malecón de la ciudad, seguido por el centro histórico, y de manera curiosa vuelve a aparecer la alameda también como en el primer grupo focal de adultos, e inclusive el mercado muy a pesar que es una zona degradada en la cual pululan malvivientes en algunas partes aledañas al Puente de las Mercedes (o de los Perros). Un participante menciona a la avenida denominada Francisco Morazán, que conecta al monumento de Benito Juárez y el fuerte de San José el Alto, subrayando su riqueza paisajística. Es curiosa la mención del más joven de los participantes que no menciona las calles como algo que observe cotidianamente y nada más las refiere como un paso obligado a su escuela en su vertiginosa vida cotidiana.

c. En el tercer cuestionamiento al respecto de la pregunta, de que les gustaba observar de los lugares, respondieron de la siguiente manera:

Participante	Respuesta
E-7	Me gusta encontrarme con personas que no he visto en algún tiempo, me gusta para quitarme el estrés, porque siempre tengo que encontrarme a alguien. Simplemente o lo hago por mirar sino por distraerme.
E-8	Cuando voy al malecón es porque me siento estresado, y lo que me gusta mirar siempre es el mar, y cuando voy en el centro lo que me gusta ver es la arquitectura del centro, los detalles de las casas antiguas, los dibujitos como muy españoles, las caritas, los angelitos, las lunas, todo lo que es el Centro Histórico, lo que no me gusta es que en su mayoría es como muy plano, en cambio hay lugares como por ejemplo, el Carta Clara de San Román tiene sus angelitos, me gusta mucho la Casa de la Cultura, por el sol y la luna que tienen.
E-9	Cuando voy al malecón me gusta ver los atardeceres porque son muy relajantes, la verdad, sentir la brisa del mar, y en el malecón uno encuentra muchas personas, amigos. En lo que es la parte de la Alameda, pues..., es muy concurrido porque es parte de mi paso cuando voy a agarrar y porque veo los árboles grandes y antiguos que están allá, es muy padre. En lo que es en la parte del Centro, más que nada, el hecho de ver cómo se logra notar, los colores son muy llamativos los que usan allá en el centro,
E-10	Normalmente cuando me toca ir de mi casa a la escuela, me pongo mis audífonos y me fijo nada más en lo que nada más en que no vaya a chocar, y punto a llegar a mi destino. En el aspecto de cuando tengo que caminar, es porque voy en chinga, pero cuando tengo que salir porque nos han dejado trabajos de exposiciones, en el caso de mi carrera, como investigar la Iglesia de Guadalupe o no sé, sí me pongo a observar los detalles, porque salgo específicamente a ver eso, no porque todo los días salga y me ponga a mirar.
E-11	En el lado del panorama que me gusta ver que es aquí de Benito Juárez, es la parte que tengo, el espacio que tengo para reflexionar algunas cosas que he hecho no, ese lugar es el que me ha gustado estar para ver qué cosas se pueden cambiar en la sociedad y para uno mismo quizá, quizá yo lo ubico más en lo personal, es un momento donde en ese espacio difícilmente te van a interrumpir, y también puedes pensar muchas cosas, que puedes corregir algunas cosas que están mal, pues quizá yo lo veo de esa manera.
E-12	Cuando salgo normalmente a caminar al malecón, siempre me fijo..., veo el atardecer pero..., más me fijo hacia el lado del centro para ver que hay nuevo en los edificios, aunque prácticamente siempre me encuentro lo mismo, no cambia mucho, últimamente los casinos u otras cosas así pero, y la mayoría de las veces siempre ando en moto, y puedo decir que veo bastantes cosas, siempre cuando viajo me gusta observar la arquitectura más que otras cosas.

A diferencia del primer grupo se extendieron en sus impresiones. Un participante refiere que le gusta encontrarse con personas que no ha visto hace tiempo, otros a y mirar en las calles los detalles de los *inmuebles históricos*, pero que del Centro Histórico no le gustaba que se veía como *muy plano*, otros refieren que los atardeceres en el malecón coincidiendo de un modo u otro con el grupo de gente madura; uno acota un espacio de reflexión y el más joven del grupo de un aislamiento de la ciudad que rompe cuando le *dejan tareas* al respecto.

Otro refiere su andar vehicular en motocicleta como dominante, sin embargo acota, como una generalidad compartida con casi todos los participantes el malecón y su paisaje *natural* y alguno mencionó sus componentes *construidos*. Una actitud que aparece también es el uso relajante que se le da al malecón como un elemento natural que favorece el bienestar mental y emocional de los habitantes de la ciudad. Y una persona menciona su interés de observar la ciudad desde el malecón como un punto de mira alternativo.

d. Que cosas consideras importantes de los lugares por donde te gusta caminar,

Participante	Respuesta
E-7	Espacios para caminar, las banquetas, los parques yo los veo bien, hay internet de todo.
E-8	Yo no podría vivir sin el mar, es muy importante para mí, te permite distraerte, respirar aunque esté medio <i>feito</i> , y sentirse libre. Y del centro, o sea lo mismo, me gusta imaginarme cómo vivía la gente antes, como se vive y cómo se va a vivir, es muy padre imaginarse el pasado.
E-9	En cuanto al centro lo que siempre me ha llamado la atención es cuando uno pasa por el centro y siempre uno voltea a ver hacia el cielo, y uno no ve postes, no ve cables, y cuando cualquiera va a otra colonia es lo que si se ve, lo cables y postes., es padre pasar por todo el centro y ver el cielo libre sin tener que ver los cables.
E-10	Visualmente hablando no sé si está bien dicho, como es una ruta que siempre tránsito, estoy acostumbrado a verlo, y en el momento en que hay alguna pequeña diferencia lo noto, y o precisamente porque me la pase observando. Entonces lo que observo como es San Román lo que siempre noto es que las vecinas siempre están pendientes, entonces tienes que saludarlas, porque si no las saludas siempre se ponen bécicas, jajajaja.
E-11	De este lado del mirador, la parte que más me atrae y me sorprende, es que tienes el espacio para ti, y cuando estás ahí en ese momento y te pones a pensar cosas, siempre he dicho que si algo pasa, estés o no estés el mundo sigue, en ese momento cuando estas en el mirador, pues si no existo esto es normal y si existo pues esto es normal, son cosas que ves y en ese momento puedes pensar, uno va a lograr muchas cosas, esto es lo que más me atrae estando ahí en el mirador,
E-12	Para mí lo importante en el malecón, es la tranquilidad que hay, y el espacio para ir viendo, para ir “bobeando”, u observas el panorama o caminas, en el malecón está muy tranquilo, hay bastante espacio, la gente va en dos direcciones nada más, entonces esto es muy importante porque te permite relajarte, hay mucho silencio, está limpio, para mí es lo más importante cuando yo camino por ahí.

### Tercera sección – Reacciones ante el concepto de escultura pública.

#### e. ¿Les gustan las esculturas públicas de San Francisco de Campeche?

Participante	Respuesta
E-7	Algunas me llaman la atención, comúnmente con verlas te imaginas el significado, pero no me he parado a averiguar e informarme.
E-8	Algunas, porque la verdad, siento que para ser una capital hace falta algo que verdaderamente sea imponente, imponente y representativo, no cosas así como... extrañas.
E-9	Algunas si me gustan y otras si de plano, algunas si por algunas formas que utilizan algunos detalles que se les han dado, realmente las hacen muy interesantes, hay algunas que de plano dices esta que hace aquí, como que no concuerdan con el lugar, como que lo hace ver feo, algunas que si son rescatables, pero hay unas que si ee plano no van, no son muy bonitas.
E-10	Así como hay monumentos o esculturas adecuadas al sitio, hay otras que están de plano fuera de lugar, independientemente de costos o formas, o mantenimiento que se les pueda dar, que ese es otro problema, este... simplemente no concuerdan, no encajan en la parte de la ciudad en que las pusieron, así que algunas sí y algunas no.
E-11	Pues a mí realmente ninguna me gusta, las veo con una formación muy simple, para ser lo que somos como comentaban aquí la capital del estado, creo las esculturas públicas deben dar un poco más de imagen y presentación, para así tener buenas críticas.
E-12	Algunas, realmente algunas, las demás las considero como muy repetitivas, que he visto en muchas partes, del país, entonces solamente algunas se puede decir que son campechanas, realmente campechanas muy pocas, la gran mayoría no me gustan.

Las respuestas en el grupo de ciudadanos mayores de sesenta años fueron escuetas y tácitas, y en el grupo de jóvenes se manifestaron respuestas que se abrieron hacia otros campos, las expectativas se expresaron hacia otros aspectos como reflexiones al respecto de su significado, o las carencias de algún tipo que observan al respecto de las piezas, y sus posibilidades de rescate o falta de riqueza plástica. También hacen referencia mencionando su buena o mala adecuación con el sitio, su simpleza formal o falta de originalidad, y su representatividad con la ciudad capital. En esencia la diferencia de visión pareciera delimitar dos campos de comprensión de las mismas, la de las personas maduras con una postura muy fija, marcada y sin ambages, la del grupo de gente joven se aprecia con una visión también clara pero haciendo señalamientos hacia aspiraciones de cambio o modificaciones, sin embargo ambos grupos coinciden con el gusto por *algunas piezas*, lo cual sugiere la necesidad de acciones al respecto bajo un amplio espectro de percepción de cierta insatisfacción estética.

- f. En este ítem los entrevistados tuvieron la oportunidad de hacer una selección de las piezas que les gustan, y las que no les gustan, afinando sus posturas personales, creando un orden de menos a más con las mismas, donde las ideas se fueron clarificando con el objeto de que las preguntas posteriores se respondieran con nitidez y fluyeran sus puntos de vista. Se señalan también aspectos observados en función de las

diferencias y semejanza entre las opiniones de los dos grupos de habitantes

participante	Intensidad del Gusto por la Escultura habitantes maduros																			
	menos ←										→ mas									
E-1	12	16	18	9	5	6	19	3	17	6	2	1	11	15	4	10	14	7	13	
E-2	19	1	2	3	4	12	5	16	8	11	17	6	10	13	14	15	18	9	7	
E-3	19	1	2	4	7	9	12	13	14	15	16	17	10	18	8	11	5	3	6	
E-4	4	19	12	10	11	18	16	5	3	17	9	2	15	1	13	6	7	8	14	
E-5	1	2	3	4	5	8	9	12	13	18	19	17	16	15	14	11	10	7	6	
E-6	1	2	3	4	5	9	12	19	14	13	17	18	6	15	11	10	8	7	16	

participante	Intensidad del Gusto por la Escultura habitantes jóvenes																			
	menos ←										→ mas									
E-7	12	3	19	9	5	6	4	1	18	16	10	8	2	17	15	13	11	7	14	
E-8	12	1	13	2	6	5	9	10	19	8	4	3	15	14	17	16	11	18	7	
E-9	3	19	4	5	1	12	9	18	16	15	17	14	10	13	8	2	7	6	11	
E-10	19	12	2	1	5	8	18	3	11	10	4	6	9	15	7	16	14	13	17	
E-11	19	1	12	2	9	5	7	8	6	4	16	3	10	18	17	14	15	13	11	
E-12	19	2	4	14	3	5	11	18	16	12	10	9	8	1	17	15	13	6	7	

Simbología	
Periodo	Color
La Libertad	
Latencia discursiva	
La Concordia	
La Campechanidad	

En las tablas de ambos grupos se puede observar una pieza que es realmente relevante y aceptada del período de la *Libertad*, que es el Monumento al Resurgimiento, por su significado, escala y técnica de realización, sin embargo, el resto de las piezas en el primer grupo se aprecia muy posicionado positivamente, y en el caso de las opiniones de los jóvenes maduros se observa que se movió hacia el otro extremo negativo de la tabla, siendo menos aceptado. En el caso del período de *Latencia* se aprecia más aceptado en el primer grupo, a diferencia del segundo donde la pieza que se reposiciona es la estatua de Benito Juárez, compartiendo con el monumento al Resurgimiento los primeros tres sitios. Los entrevistados observan las esculturas del período de la *Concordia* de acuerdo con la información de las tablas que, en el primer grupo se aprecia con más agrado,

sin embargo en el segundo logra una mejor posición general hacia el lado positivo, aunque ninguna obtiene el primer sitio. Del período de la *Campechanidad* se puede mencionar que se desplazan al lado positivo dos piezas y se mantiene en el lado negativo como una generalidad en ambos grupos la pieza Naach Kínil.

En esta primera aproximación se observa que la pieza mejor posicionada es el Monumento al Resurgimiento, (7), siendo coincidente con el primer grupo focal de adultos, seguida por el Monumento a Benito Juárez (11), junto con la novia del mar (14), el Monumento al Pescador (15), sin embargo aparece el Monumento al 4 de octubre (13) que no mencionaron los adultos como atractiva, ya que éstos la sitúan en un término intermedio.

La pieza menos aceptada es el Monumento al Infinito (19), y como tendientes al rechazo la Fuente del Progreso (2) y el Busto de Adolfo López Mateos (3), siendo el Monumento a los Héroes con cierta incertidumbre ante las valoraciones dispersas y difusas en la tabla.

- g. Se le preguntó a los participantes que es lo que les gusta de las esculturas que escogieron

Participante	Respuesta
E-7	La de la avenida Resurgimiento me gusta mucho porque la puedo entender y cuando lo explico la pueden entender las otras personas; igual la de la Novia del Mar, me gusta mucho porque puedo relatar historias, Y ... no faltará otro campechano que le aumente, o le dé una historia diferente. El pescador me gusta porque es una de las profesiones que hay en Campeche y luego se identifica luego... luego con ese monumento. Mucho, me gustan las que puedo identificar su significado con la imagen. Me traen recuerdos de mi pasado, donde he ido a distraerme un tiempo con algún familiar.
E-8	A mí me gustaron tres, que son el Resurgimiento por el tipo de material que es piedra, porque es una escultura grande y porque representa el resurgimiento de la ciudad de Campeche, y aparte por la fisonomía de la escultura que tiene rasgos campechanos,... la de María Lavalle Urbina me gusta por lo que representa porque es la primera mujer senadora de la República y que es campechana, y en el caso del Benito Juárez por las mismas razones que la del Resurgimiento, en que es una escultura grande y que es visible casi en cualquier punto de la ciudad. Para mí como que una escultura debe ser grande, las que escogí son grandes y deben de tener así como que un significado con lo que representan, que sean grandes y que tengan un significado.
E-9	Las que a mí me gustaron más son el Benito Juárez, el Resurgimiento, y el Monumento a los Héroes. El Monumento a los Héroes que me gusta porque es grande, y me gusta por esos detalles que les ponen y utilizan diferentes materiales, y colores diferentes, por el hecho de que las caras son de un material y el contorno de otro, y la forma igual es muy llamativa. La de Benito Juárez, es monumental, por los detalles en su ropa, sobre todo el color que tiene es demasiado llamativo en el área donde se encuentra, el monumento al Resurgimiento, y la forma igual es muy llamativa la verdad. Lo que es el monumento al Resurgimiento pues igual casi lo mismo que lo del Benito Juárez. Aunque creo que a veces no necesariamente tienen que ser extremadamente grandes, pero si este..., cuando uno ve la escultura identifica rápidamente por ejemplo... esta es una escultura de Benito Juárez, y la mente lo que hace es por medio de la escuela. En ocasiones en cada lugar donde están los monumentos nos traen recuerdos de nuestro pasado, por ejemplo la familia... tu primer beso, cosas así.

E-10	Las escogí en base a que van formando una secuencia conforme tú las vas viendo, porque van dando significado el porqué, y te expresan algo, las que me gustan. Me gusta que signifiquen algo, que cuenten algo y que estén bien ubicadas. La primera que me gustó fue La Mujer Campechana, es una imagen, el material se me hace duradero, pues es metal, hasta cierto punto le da un toque modernista, pues que nos cuenta...quizá no una historia...pero refiere de dónde venimos. Y el monumento a las tres culturas, entre Campeche, España y la religión, y otra es la Novia del Mar, porque es aquello misterioso, y mágico de aquella mujer que quiso... esperó a un pirata y su regreso... que se enamoró, y nos cuenta realmente una historia muy padre muy fascinante.
E-11	Me gusta mucho la imagen de Benito Juárez por la ideología de este personaje y el Monumento del Resurgimiento porque es el renacer del Estado de Campeche cuando.... La Novia del Mar me gusta por la historia que tenemos, acerca de un ser con una historieta, se conoce que es la historia de una persona, que espera a su amado, así que el sentimiento que. Me gusta que las esculturas expresen un concepto a la imagen que tú tienes cerca de él... acerca de algo, eso es lo que me gusta de las esculturas públicas, que tengan una expresión, concreta a la idea que tú tienes en. La que más me gustó fue la de Benito Juárez, obvio..., porque para mí esta persona...o personaje en su momento representó y tuvo una ideología que muchos quizá hemos olvidado que hizo... que, donde está situado... es una cima donde puedes verlo.
E-12	Elegí la del Resurgimiento porque la grandeza de la pieza y el detalle y por el impacto que te causa al verla...y también el monumento del 4 de Octubre por la historia que cuenta y que relata. Las que más me gustaron también fue por el nivel de detalle, que tienen el que las hizo, y creo yo que son las que representan más a Campeche, otras las veo como fuera de contexto como muy generales, que no deben estar aquí sino en la Ciudad de México. Las que más me gustan son las que representan a la cultura de Campeche.

En función a los gustos del grupo en cuanto a los aspectos que prefieren de ellas, destacan varios aspectos, el más relevante es su escala como un factor que mencionaron 3 de los participantes, aunque uno refirió que no necesariamente tenía que ser grandes para que les hayan agradado, también 3 de ellos subrayaron la importancia de su representatividad local. De manera paralela 2 de ellos mencionaron que les agrada que los elementos narren una historia, y valoran también el nivel de detalle de su realización, inclusive su ideología en el caso de la representación de un político nacional o local, o las labores cotidianas de la ciudad como vínculo con la cultura local.

De los entrevistados 2 hicieron referencia a la importancia de los materiales utilizados, en este caso mencionaron la piedra, lo cual sugiere que, existe un vínculo de este material con el imaginario escultórico de algunas personas en la ciudad. De manera muy particular 1 de los entrevistados hizo referencia a la importancia de una **secuencia temática** existente en parte del conjunto de las piezas, lo cual sugiere la importancia de concretar proyectos contemplando esta importante característica que puede ser como una gran muestra escultórica en el espacio exterior de las ciudades del Estado de Campeche, y en su capital en este caso específico.

h. Se les hizo la pregunta inquiriendo en que es lo que no les gusta de las esculturas públicas, respondiendo los siguiente:

Participante	Respuesta
E-7	El de la Solidaridad está mal ubicado, no se puede interpretar, siento que se pudo haber hecho mejor, y el busto de Adolfo López Mateos es una cabeza no cumple con representar a la persona. La Bola de Queso es un insulto para todos los campechanos porque no tiene significado, tiene un uso pero no sabemos que es, y está bien ubicado pero no me satisface. El Pablo García está en la entrada y está de espaldas... o no recuerdo bien. No me gusta que no tenga forma que no tengan objetivo aparte que se lucre con una escultura.
E-8	En el caso de las esculturas que no me agradaron, fueron tres que son la que está puesta en el parque de la República que es un Águila, la que se encuentra en la Plaza 4 de Octubre, y el Monumento a la Solidaridad no me gusta porque me recuerda una época fea de los mexicanos y se me hace vieja, ...fea, no me gusta. Del Águila se me hace un monumento muy pequeño y sin chiste, se me hace inclusive hasta "chafa" porque no me gusta la escultura..., en el caso de la Plaza del 4 del 4 de Octubre, las estatuas son muy pequeñas no tienen nada que ver lo que significan sobre la estructura sobre la que esta, porque es como que muy moderno con lo que es muy pasado.
E-9	Las que no me gustaron fueron el monumento a López Mateos no me gusta por el hecho de que lo que es la base es un poco vistosa pero lo que es el busto, es demasiado pequeño y como...que no tiene mucho que ver...siento que necesitaría ser un poco más grande o mínimo de medio cuerpo que se hubiera hecho par que sea más vistoso la verdad, ..no sé ...se me hace fea así como se ve. La engrapadora, pues no me gusta por el hecho de que muchas personas le dan el significado que sea porque en sí no tiene un significado propio...porque se ve chistosa la verdad con...el punto rojo que parece una bola de queso y cada uno de los cilindritos que tiene alrededor, la verdad...este...no le veo mucho sentido.... Es rara...la verdad.
E-10	La Bola de Queso no expresa nada y realmente hablando costó mucho para la porquería que es, porque simple y sencillamente no va es como meter <i>una casa modernista en un ropero antiguo</i> , el Monumento a la Solidaridad se me hace sin chiste, siento que podríamos poner algo más significativo en esa parte, y porque es algo que ya pasó... bajo un sexenio de solidaridad que creo que no fue solidario, porque podríamos omitir esa parte y poner algo mejor. Por el espacio podríamos poner algo monumental precisamente, podríamos poner al "atorado". La Fuente del Progreso no me gustó porque para ser una fuente, se ve así sin chiste...solo se ven así aritos zigsageados "enlorquetados" en un tubo. Punto... ni siquiera está bien iluminada, no tienen mantenimiento,.... Este creo es la única glorieta rara aquí en Campeche, por eso me disgusta porque creo que tengo que hacer alto, no entiendo porque es glorieta, no siquiera el color es bonito, es blanco. El águila se me hace chica y se me hace fuera de lugar, de repente estas paseando por tienes que echarle imaginación para que sepas que es un águila, ...ni forma de águila tiene.
E-11	De las esculturas que no me gustan, lo que no me agrada es la interpretación que les están dando, les falta mucho que expresar para ser congruentes y para ser exacto la bola de queso es una gran escultura pero para pura basura eso es muy personal, no me gusta el color ni la forma que le dieron, ni la bola ni los cilindros representando los municipios del estado, como que no va eso para representar el Estado de Campeche. Del Águila no entiendo que representa y el Monumento a la Solidaridad por el concepto no me agrada y la Fuente del Progreso y no entiendo que es ni identifico que es. No me gusta la inversión que les está dando, la representación que le están dando y vagamente les están dando un significado que mucha gente no lo interpreta, hay gente que si

	interpreta las esculturas pero es muy poca la gente, es gente que quizá es estudiada, como nosotros que somos una gente común por clasificarnos de esta manera las esculturas que hacen estas personas no se interpretan como debe ser, este es mi desacuerdo con las esculturas y es en lo que yo no voy a encajar con ellas, porque no entiendo el significado de algunas, ni entiendo la forma, la horma, ni los sitios que les han dado.
E-12	La Bola de Queso no tiene ningún significado, está fuera de contexto con Campeche, los materiales que tiene, o no tiene nada que ver con la cultura campechana y salió muy cara. De la fuente del Progreso no le encuentro significado, si no me dicen el nombre no puedo identificar que es, si no me dicen el nombre le puedo dar cualquier, la de los electricistas parece una vil copia de un códice maya. Creo que yo creo que una pieza original maya, si yo algo así no pongo una opina pongo algo que lo represente, algo que me diga que es pero sin necesidad de hacer la vil réplica. Quizá la falta de significado que tienen algunas, la mala ubicación de algunas que son muy buenas que no están en donde deberían, y la poca imaginación de los escultores por hacer piezas muy simples para lo que realmente merece Campeche

Se puede observar que existe una dominancia en los entrevistados de rechazar las piezas que no entienden, o en las cuales no aprecian algún significado, aceptando en algunos casos que si están bien ubicadas, o que cumplen con una función señalizante, pero sin aportar otro tipo de valor. Existe un rechazo también a las inversiones desproporcionadas y el mal uso del presupuesto público en algunas de ellas, ya que expresan que se está lucrando con su realización. Manifiesta uno de los entrevistados que deben ser parte del reflejo de la cultura campechana, y se expresan en contra de las copias de tipo historicista o de algún tipo de réplica o de las estatuas que son de una escala similar a la humana, reflejando implícitamente el deseo de una escala que genere una mejor visibilidad e inclusive la necesidad de reubicar algunas de buena factura ya que merecen un mejor sitio.

Puede afirmarse que hay una expresión de rechazo a lo que no se entiende, pero no puede aseverarse que es necesariamente hacia la escultura abstracta con una preferencia a lo figurativo, más bien están renuentes a lo *ininteligible* por falta de educación o la realización de un buen trabajo escultórico. En este sentido es un indicador que debe trabajarse en el sistema educativo estatal en dirección de que las nuevas generaciones conozcan su entorno urbano y que lo aprendan a cuidar y valorar. Se deja entrever en una expresión de los entrevistados el deseo de piezas mejores y más actuales, ya que algunas se ven *viejas*, lo anterior sugiere que las intervenciones futuras deben experimentar con nuevas tendencias plásticas posiblemente de carácter multidisciplinario, en especial en los cinturones urbanos donde existe en los asentamientos irregulares un amplio sector de la

sociedad que necesita herramientas que la capaciten a entender el valor del patrimonio estatal.

- i. Con base al ejercicio de posicionamiento anterior, se les solicita que acoten en diferentes rangos de gusto las 19 piezas de la muestra, resultando la siguiente tabla:

Participante	A	B	C	D	E
	DISGUSTAN	NO ME GUSTAN	INDIFERENTES	GUSTAN	SUPERGUSTAN
E-7	12-19	3-5	9-4-1	6-18-16-10-8-2	17-15-13-11-7-14
E-8	12	1-13-2-6-5-9-10-19	16	8-4-3-15-14-17-11-18-7	
E-9		3	16-18-9-12-1-5-4-19	7-6-11-2-8-13-10-14-17-15	
E-10	5-1-2-12-19	3-18-8	4-10-11	16-7-15-9-6	17-13-14
E-11	9-2-12-1-19	4-6-5	3-16-8-7	11-13-15-14-17-18-10	
E-12	2-19	12-16-18-11-5-3-14-4	1-8-9-10	6-13-15-17	7

En lo general con este cuestionamiento se obtuvo información que denota una distribución especial en las columnas, las cuales exponen un vacío particular en tres de las casillas de la columna de elementos que *supergustan*, lo cual es el 50% de las casillas, en lo cual se denota una falta de elementos que sean sumamente satisfactorios para la escala de valores del grupo representativo de la generación joven, lo cual contrasta con el grupo de adultos maduros en función de que solo un participante expuso una ausencia de elementos con elevado grado de valoración positiva.

En función a las particularidades de las piezas puede señalarse lo siguiente

- Una de las que más disgustan es la pieza 19 denominada Naach kínil, siendo un elemento de juicio coincidente con las respuestas de los participantes del grupo focal de adultos maduros. En este sentido también aparecen en las respuestas de ambos grupos la pieza 12.
- En función a las piezas que les gustan en demasía a los participantes, se aprecia un promedio aproximado que no llega ni a 2 piezas de la muestra (1.666 de pieza), lo cual es menor a las seleccionadas por el grupo de adultos maduros. Este indicador sugiere que existe un decremento generacional del atractivo que representan las esculturas públicas para los habitantes jóvenes. Este promedio es apenas el 11.17 % de la muestra aproximadamente.
- Existe una valoración de 7 piezas en promedio que gustan a los participantes del grupo, lo cual, es mayor a las piezas seleccionadas por el otro grupo, lo cual denota un elemento de balance ante la inexistencia de elementos que les sean altamente agradables para ellos. Este promedio representa casi el 37% de la muestra, que sumándolo con el porcentaje anterior suman más del 48.17 % de esculturas exitosas aparentemente

similar al porcentaje acumulado del grupo de adultos maduros, sin embargo, este porcentaje no puede acotarse como mayor al 46% del grupo anterior, ya que los participantes de este grupo focal determinaron un mayor número de piezas que si les valoran altamente agradables para ellos.

- En relación a los elementos que les son indiferentes a los entrevistados, existe un paralelismo destacable con las valoraciones expresadas por el grupo de gente madura., ya que es del casi 4 piezas, lo cual es una respuesta coincidente y muy similar que representa más del 21% de piezas que son anodinas para la gente, sin atractivo alguno o elemento que les disguste.
  - De las valoraciones del siguiente nivel que denotan las que no les gustan, representan poco más del 21% de la muestra, lo cual denota una quinta parte de las piezas les son negativas para los entrevistados,
  - La cantidad de piezas que les disgustan son en promedio de 2.333 de pieza de la muestra, que representa un poco más del 12% de la muestra, lo cual es una valoración a considerar, ya que las que les gustan en grado sumo no existen en el grupo de jóvenes.
  - De las tres columnas adversa a la escultura pública expone que más del 50% de piezas interpelaron a los habitantes del grupo focal de una manera que es reflejo de una mala imagen que tienen los entrevistados de la muestra, lo cual sugiere acciones que promuevan la calidad de los elementos al intervenir el espacio público de manera apremiante.
- j. Los participantes del grupo focal determinaron con base a las tres piezas que más les gustaron si son importantes o no en el espacio público donde están situadas, con lo siguiente:

Participante	Respuesta
E-7	La de Benito Juárez está muy bien porque está en la cima y aparte por el personaje en la historia...¿no?. La Novia del Mar me gustaría que estuviera en unos de los puntos de la entrada de Campeche, sin embargo, pues está como a la mitad...¿no?, y el Monumento al Resurgimiento porque está en la entrada y está espectacular.
E-8	Si son importantes porque representa el resurgimiento de Campeche, la de María Lavalle Urbina también porque fue una mujer senadora campechana y las persona que nos hizo independientes como estado. Porque bueno en la entrada el resurgimiento, ya que estas entrando a la ciudad y estás viendo que resurge el estado, la de María Lavalle Urbina el lugar no se me hace muy adecuado, pero aunque bueno..., aunque no era nada guapa, pero se me hace que está en un lugar muy solitario muy desaprovechado. Y la de Benito Juárez si está bien donde está porque se ve toda la ciudad.
E-9	El Monumento al Resurgimiento está en un buen lugar porque el hecho de que cuando entras lo que resalta es el hombre hundido representando el resurgimiento de Campeche, siento que sí aparte por el tamaño que tiene, la verdad es bien vista; la otra es la de Benito Juárez, la verdad está en un sitio muy bien, porque de hecho cuando los que están entrando a Campeche, cuando ven hacia el cerro alcanzan a ver lo que es la estatua la verdad está muy “padre”, y la otra es el Monumento a los Héroes, pues por el hecho de que está en un área de parques, es un área de convivencia, y como es un barrio igual es..., prácticamente un muy buen lugar donde está donde está ubicada porque, en la época de ahorita, está lo que es la feria y si hay demasiada concurrencia y

	se ve... como se llega a ver el espacio con los árboles y toda la cosa, le hace ver una vista muy bonita la verdad.
E-10	La que más me gusta es la Mujer Campechana, de un hombre a una mujer, ¿quién vende más?, pues una mujer, entonces puedo tomar lo como la primera imagen de la ciudad, la que sigue es el Monumento a 4 de Octubre, porque es la transición que tiene Campeche y su origen como ciudad, porque del mundo maya al mundo español, viene esa fusión, y es donde realmente el estado tiene sus bases y sus cimientos, y este..., la Novia del mar porque es una leyenda..., y al final de cuentas como estado basado en la historia, siempre tenemos que tener algo mitológico que nos haga fantásticos y maravillosos. Los tres están ubicados en un excelente lugar porque forman una secuencia.
E-11	La que más me gusta es la de Benito Juárez por la ideología del personaje, sus fundamentos e ideología seguir fueron basados a la gente humilde, luego el Monumento al Pescador, porque a Campeche la identificamos como la ciudad de la costa, y del estado, si quieres comer buen marisco ve a la costa campechana, aquí en Campeche nos identifican con este monumento porque es un emprendedor y un productor, un humilde y un pescador derecho. La tercera para mí es el monumento al 4 de Octubre que representa a las tres culturas, representa tanto a cultura moderna y a los ancestros (cultura maya y española). El único que no me agrada donde está situada es la del pescador, porque está en una esquina, creo que se puede mejorar su ubicación, para mí.
E-12	A mí la que más me gusta y que me impresiona es la del resurgimiento, creo es muy por el tamaño que tiene, y creo que su ubicación es correcta a la entrada de la ciudad, aunque no es la entrada principal debería estar en otra entrada, pero me parece que está correcta, la otra es la del Monumento al 4 de Octubre, me gusta mucho porque cuenta un poquito la historia, me parece bien ubicada en el malecón, en la parte que está, pero siento que exactamente donde está se pierde, está un poquito alejada de; y la del pescador, por sus detalles, y otra por esa....valor del pueblo campechano que, donde está ubicada se pierde por completo debería estar un poquito más en, ..., ¡en el malecón!, donde está las demás, en un lugar más visible para los visitantes.

La importancia que le adjudican 3 los entrevistados del grupo a las piezas en función al espacio público donde se encuentran situadas, se encuentra el emplazamiento de acceso a la ciudad, lo cual puede centrarse en la categoría de *puerta urbana*, compartiendo el gusto de por las piezas ubicadas en sitios que se encuentran en una cima en lo alto de la ciudad. de manera paralela algunos otros refieren la importancia de sitios que destaquen por sumar el factor *visibilidad*, como es en el caso de la estatua del Pescador, la cual se localiza en una plazoleta construida en un espacio residual que no posibilita que la ciudadanía lo admire y valore.

Como un aspecto sustancial y relevante, un entrevistado acotó la importancia de una secuencia narrativa en una secuencia de espacios públicos, otro y la importancia de su ubicación en parque o áreas verdes, y en sentido opuesto un entrevistado acotó que aunque una de las piezas le gradaban por su significado (no por su realización), señala que no deben estar en lugares solitarios o desaprovechados.

- k. Se les solicitó que respondieran cual consideran la mejor escultura con relación a su espacio público, respondiendo así:

Participante	Respuesta
E-7	La Novia del Mar
E-8	La de Benito Juárez
E-9	Benito Juárez
E-10	La Mujer Campechana
E-11	Monumento al Resurgimiento
E-12	Monumento al 4 de Octubre

La observación más interesante a nivel comparativo con el primer grupo, fue que el grupo de las personas maduras coincidieron sin diferencias que el Monumento al Resurgimiento como la mejor pieza, sin embargo, en el grupo de jóvenes maduros los gustos se distribuyeron en otras piezas, de tal manera, que como resultado fue, que al menos una pieza de los cuatro períodos fue considerada como la expresión escultórica mejor realizada de toda la muestra.

- l. Pensando más allá de las necesidades de los habitantes de la ciudad consideran que en la ciudad de San Francisco de Campeche hace falta una escultura pública.

Participante	Respuesta
E-7	Yo creo que si tenemos, solo que no hemos abierto los ojos, estaría muy bien un monumento que hable de todo lo que tenemos, como el petróleo, no nos lo creemos todavía, abemos que está allá pero no nos lo creemos,... entonces sería bueno un monumento que donde nos reflejemos.
E-8	Si definitivamente algo campechano y monumental, porque nos lo merecemos, porque todas las ciudades, hasta para las cuestiones de celebrar futbol, en Yucatán se van al Monumento de la Patria, en Guadalajara a la Minerva, en México al Ángel de la Independencia, los campechanos no tenemos nada, algo que nos haga sentirnos, sentí así...muy campechanos y muy orgullosos.
E-9	Si es necesaria porque sería bueno poner un monumento de hecho que represente a la ciudad como usted, comentaba igual, por ejemplo que diga alguien ¡tienes que ir a la ciudad de Campeche porque tienen monumentos muy padres o hay en especial un monumento en especial que está padrísimo, y no lo he visto en algún otro lado...algo...innovador y que sea muy representativo de aquí.
E-10	Nunca me había fijado en el pescador, quizá...porque... no está muy bien ubicado, pondría al pescador el lugar del resurgimiento porque es la conexión Lerma-Campeche. Si porque si ya tenemos de un lado una presentación, del otro lado podemos tenerlo como de los tres lados que se entra a la ciudad, podemos tener tres características importantes,
E-11	Si hace falta una escultura pública en la cual, con solo ver pueda interpretarse mucho significado para el estado,
E-12	Yo creo que en estos momentos que estamos viviendo no, quizás en unos cinco o seis años, a ver si se estabiliza un poco más la situación, ya es momento de gastar en algo así. Si todos los problemas estuvieran resueltos si, alguna escultura que represente a la ciudad aparte de las que ya hay, o quizás las que ya hay mejorarlas un poco, o reubicarlas.

En el primer grupo la respuesta fue determinante y tácita, sin embargo en el segundo grupo se ampliaron los términos expuestos que acotan aspectos que no han valorado los campechanos de ellos mismos (necesidades de autoestima). Manifiestan incluso la necesidad de construir algo de gran escala y representativo a la altura de sus valores locales porque es un *merecimiento* de los campechanos.

Uno mencionó que no por el momento, sin embargo acotó que, superando la problemática económica actual coincide con los demás. Los entrevistados jóvenes maduros opinan en referencia del futuro de la ciudad, lo cual hace hincapié de que existe necesidad existente de elementos que los proyecten como sociedad y cultura en el contexto nacional e internacional. La condición anímica expresada por los seis denota la posibilidad implícita de realizar un proyecto de gran envergadura que posicione a la ciudad de San Francisco de Campeche como una ciudad pujante con futuro.

m. ¿piensan que hay que cambiar o quitar alguna escultura del espacio público y por qué?

Participante	Respuesta
E-7	Quitaría la de Naach k'inil, ya que es una lástima que la bola de queso no sirva ni para ubicarse porque, ni siquiera para eso ni porque tiene la luz, cambiaría la de pescador.
E-8	Definitivamente si hay que cambiar todas las que sean copias, estas como que son de Héctor Pérez Martínez o de época..., como esta de Ortiz Ávila, que quiso modernizar que a lo mejor la intención estuvo muy bien pero..., siento que está muy chicas para Campeche., y este... y cambiar las que tienen significados campechanos como María Lavalle Urbina, el Resurgimiento, todos estos, buscarle lugares más céntricos.
E-9	Pues de hecho las ubicaciones de algunos como les había comentado, como por ejemplo la del pescador está demasiado escondida la verdad, y cómo tiene unos árboles un poco grandes la verdad con el color que tiene el monumento se pierde, entonces cuando pasa a veces ni lo ves, sería bueno ponerlo en un lugar más estratégico, como dicen, pues si sería bueno colocarlo precisamente donde está el resurgimiento. Aparte pues si quitaría la bola de queso porque la verdad no tiene un significado específico sino que cuando uno lo ve, a su parecer y su criterio se te hace cualquier cosa. La que no me gusta es la número 13 como que no le veo mucho significado y mucho sentido, siento como que no es muy agradable. Quitar la 13 y la 19.
E-10	En cuanto a la ubicación o la forma del monumento donde está Benito Juárez, me gusta porque, por ejemplo si vas caminando por la calle 12 de San Román, las calles encuadran y llega a ver la estatua, pero no se me hace justo que él esté allá porque él es oaxaqueño, porque no ponemos a alguien campechano Pablo García Justo Sierra, no lo sé tocando el puto de él. La otra creo es la bola de queso porque es la entrada más concurrida, entonces obviamente estas llegando a la ciudad, y la tercera es el pescador, obviamente ponerla en el sitio del Monumento del Resurgimiento por la conexión que hay entre Lerma y Campeche del pescado.
E-11	La escultura número 19 que es Naach K'inil, la bola de queso la engrapadora, no sé cómo le llamen, y bueno creo que sería una de las principales.
E-12	Hay muchas que hay que quitar, hay unas que están bien pero..., están, no se aprecian, como el caso del pescador, esa definitivamente habría que cambiarla, hay otra por ejemplo la de Pablo García, no me gusta la escultura, el significado que tiene es bueno, la ubicación ni como la encuentres, si es algo ta importante para el estado debe estar en un lugar mucho más importante y tendría que ser una escultura mucho mejor. Quitar la "bola de queso".

El grupo de adultos maduros expresaron su rechazo hacia la pieza Naach K'ínil, sin embargo, en el caso de los jóvenes maduros, abrieron su rechazo hacia otras piezas como la estatua de Pablo García, y a la ubicación privilegiada del Benito Juárez al no ser un personaje local debiendo ocupar su sitio la estatua de un personaje local o monumento representativo de Campeche. También un entrevistado expresa la posibilidad de cambiar al Monumento al 4 de Octubre. A favor de la pieza señalan cambiar las estatuas del Pescador y la de María Lavalle Urbina.

De hecho señalan que debe mejorarse la ubicación de algunas piezas que merecen un mejor destino con el objeto de mejorar su visibilidad

n. ¿Existen algunas o alguna que les evoque sentimientos personales para ustedes?

Participante	Respuesta
E-7	En el parque igual pase toda mi niñez, siempre que iba a un parque, la Novia del Mar.
E-8	Las que me traen recuerdos son la Novia del Mar, porque el 31 de diciembre o primero de enero siempre nos la pasábamos en ese parque, y en especial Héctor Pérez Martínez y el Monumento de los Héros, y el Resurgimiento, porque en esos son mi barrio San Román, en estas jugó mi papá que ya falleció, y esto es algo que me recuerda mucho.
E-9	El área del Paseo de los Héros, me trae muchos recuerdos por eso de la feria de San Román, el hecho de que cuando no hay nada y uno pasa por ahí siempre recuerda esos momentos.
E-10	No, pero si recuerdo la feria pero era horrible, porque daba toda la vuelta para ir a la escuela, y que bueno que quitaron la feria para ir allá. Yo creo que el único lugar que me trae recuerdos muy padres, es el Monumento al 4 de Octubre porque para una materia del primer semestre de la carrera hicimos un promocional, del malecón muy padre, porque me divertí con mis compañeros de la generación. El Paseo de los Héros te comento le recuerdo porque teníamos que dar toda la vuelta para ir a la escuela que era la López Mateos.
E-11	El Monumento a la Madre porque y el monumento a la Novia del Mar, que en su momento y antes que removieran esa escultura, tiene su historia este monumento ...¿no?, y donde estaba ubicado también se rumora que los antiguos ancestros por ahí se iban a esconder ...¿no?, este hay un poco de aventura por allá.
E-12	Creo que la que más me evoca es el Monumento al 4 de Octubre, ya que con algunos amigos siempre nos reunimos, este es el punto

Los sentimientos del grupo estuvieron caracterizados por los recuerdos infantiles y adolescencia, muy variados, que fueron desde la Novia del Mar, el Paseo de los Héros, el Monumento al 4 de Octubre y apareció en un participante una añoranza a la madre, al señalar recuerdos vinculados a esa pieza, e incluso vínculos de una piezas y lugares con la figura paterna. Un entrevistado señaló recuerdos de su adolescencia a una pieza, y la obligada vida que no le posibilitaba ver algunas de las piezas que estaban en su recorrido cotidiano, lo cual es indicador de un cambio en los hábitos en el ritmo de vida cada vez menos pausado.

- o. Si tuviéramos la oportunidad de realizar una escultura pública, ¿qué valores y sentimientos ciudadanos deben ser tomados en cuenta para plasmarse en una escultura pública?

Participante	Respuesta
E-7	La hospitalidad de Campeche hacia los que vienen de fuera, ... la seguridad que hay en Campeche, la limpieza. No necesariamente tiene que ser que sea grande, que sea ubicable, que represente su ubicación, que tenga una función si es posible, que pueda tener una función como un faro por ejemplo.
E-8	Algo que sea monumental, algo muy campechano, algo que sea muy fuerte, de piedra, y este.... sobrio.
E-9	La campechanidad, algo propio, la sensibilidad del estado, la humildad. Algo que nos identifique de los demás municipios, de los demás estados, pues... que represente la esencia de Campeche, algo que ....puede ser monumental, o a lo mejor no puede ser tan grande y que sea muy representativo y muy llamativo a la vez, que sea de piedra que sea un poco obscuro y muy llamativo
E-10	Fortaleza, dignidad, la complejidad de la fusión de las cosas que conforman la cultura campechana. Definitivamente algo que me gusta cuando voy a Calkiní es el Arco maya, que se me hace algo imponente, representativo y que te da la pauta de una entrada de una ciudad, más sin embargo ponerlo aquí en Campeche no pega, pero..., para mi puede significar mucho el Monumento al Resurgimiento, porque después del gobierno de Ruelas la ciudad va a resurgir. Algo que sea imponente a la entrada de la ciudad, que no solo te diga "ya llegaste a Campeche" sino "Bienvenido a Campeche", "estás en tu casa", y que esté bonito e iluminado, yo creo que nada llama más la atención que tenga lucecitas, y bueno... siempre se veía genial el "Sandwich" (es el edificio del Congreso del Estado diseñado por Joaquín Álvarez Ordóñez), cuando cambiaba de colores y no se que... aunque es una real tontera la forma del congreso, el hecho de que cambiara de colores lo hacía ver bonito en las noches.
E-11	Un valor que pudiéramos considerar sería la tolerancia, ya que podemos identificar a los campechanos como muy pacientes en su forma de ser, y la no violencia, ya que eso nos lleva a...muchos beneficios, tanto para con uno como para con los otros. Una escultura muy representativa, y me refiero grande y sencilla, pero con una expresión concreta, creo que estoy hablando de un monumento,... no se..., el Resurgimiento, es un monumento muy sencillo pero te da mucho valor en el concepto de esa escultura.
E-12	El respeto, las tradiciones locales de los campechanos, la hospitalidad campechana que es muy famosa, y... pues la unión de os campechanos para mirar hacia el futuro. Monumental, pero que nos represente, más que como estado, como ciudad, porque al final de cuentas debe estar a la entrada de la ciudad, para que digan ¡esto es Campeche!, y ya te dice algo de historia y de que te vas a encontrar dentro de la ciudad.

Las respuestas oscilaron en diversos conceptos que fueron apareciendo en el siguiente orden: **hospitalidad, limpieza, campechano, esencia de Campeche (Campechanidad), la sensibilidad del estado, fortaleza tolerancia, respeto, tradiciones locales, unión y futuro**. Existen puntos de convergencia entre ambos grupos, sin embargo, la diferencia más significativa se halla en la necesidad de futuro y monumentalidad que destacan 3 participantes pero que no señala el grupo de adultos maduros.

Otro elemento destacable es que las respuestas no solo se concretaron a mencionar las emociones y valores, sino hicieron referencia a características físicas de los elementos, lo cual indica una visión que se abre hacia sus aspiraciones, deseos de su *ciudad interior*.

p. ¿Qué sitio consideran debería de merecer una pieza como la que han pensado?

Participante	Respuesta
E-7	Si ya lo había mencionado antes..., es la que menos me gustó el Monumento a la Solidaridad, ya que me ha pasado antes cuando entro con familiares de Mérida o que vienen de Cancún, y me dicen ... ¿oye y esto que es? ...no puedo llegar a más ¿no?, jajajajaja
E-8	Un lugar donde este... no había visto donde está ahorita Naach Kínil, pero creo que me gustaría más del lado de la gasolinera del Rey porque ahí no hay nada que te llame, solamente carretera y un monumento escondido, pero de ese lado podría estar bien.
E-9	¿Cuál sería el lugar bueno? ..., Yo creo que donde está el Benito Juárez, podría ponerlo ya que es un cerro y es demasiado vistoso, y la verdad sería muy apropiado, la verdad,
E-10	En donde está la bola de queso y por el aeropuerto, y entre velas mismas un monumento que estuviera la mitad en la glorieta donde está actualmente la bola de queso y la otra donde está el aeropuerto, y que a lo largo de esa avenida principal se fuera transformando, contando una historia de todo lo que puedes encontrar en el estado o el municipio. Y te den ganas de entrar...
E-11	Para mí una remodelación un cambio de imagen que debe dársele a la ciudad de Campeche es el lado de la Gasolinera del Rey, donde está el monumento a la Solidaridad, tumbar esta escultura y poner una ahí, ... pero para mí.
E-12	Creo que donde está situada actualmente la "Bola de Queso", creo que es la entrada principal de la ciudad, yo creo que aparte esa avenida deben enmarcarla, si... inmediatamente no siquiera identificas que ya entraste a Campeche, creo que el sitio ideal, está bien pero la escultura no es la correcta,

El grupo señala claramente dos lugares, las entradas a la ciudad, y las partes elevadas en los cerros específicamente en Bellavista. Compartiendo una opinión del otro grupo con el aeropuerto Alberto Acuña Ongay, siendo el sitio que no aparece la sección de Ciudad Concordia, que si aparece en el primer grupo.

q. Que temáticas hay que tomar en consideración para tomar en consideración para un proyecto escultórico.

Participante	Respuesta
E-7	Competitividad, Tecnología, la disciplina y alimentos típicos.
E-8	Historia de Campeche, lo autóctono.
E-9	Familia algo histórico y eventos que le hayan pasado a la ciudad
E-10	Cultura Campechana, Piratas, mujeres campesinas trabajando.
E-11	Los valores y la educación
E-12	La industria pesquera y el turismo, La historia de la ciudad, tradiciones, la unión, de los campechanos, temas deporte e integración familiar.

Existen puntos de convergencia aunque no con precisiones conceptuales exactas, estando ausentes las ideas acuáticas, aparece lo histórico con varias expresiones conceptuales, las ideas manifiestas tienen más coincidencias que divergencias, lo cual señala una congruencia entre ambos grupos.

## **CONCLUSIONES**

Las conclusiones del capítulo pueden agruparse de acuerdo a cada uno de los apartados, lo cuales conducen a las siguientes determinaciones que se fundamentan en la evidencia empírica observada, las cuales son:

### **Conclusiones de la relación espacio urbano y escultura pública**

De acuerdo a los criterios propuestos se puede afirmar que los cuatro períodos son claros y señalan en conjunto las condiciones de una **red existente** compuesta por las diecinueve piezas de la muestra que interactúa como un entramado vial definido por la existencia histórica de que se ha ido definiendo desde hace más 450 años de tejido urbano histórico, más las acciones definidas durante estos últimos cincuenta años a partir de los años sesenta. También puede observarse que existen elementos complementarios que remarcan la existencia de estas redes virtuales existentes, los cuales se manifiestan como cubiertas, monumentos de otras épocas, mobiliario urbano hasta cañones enraizados en diferentes puntos estratégicos, detalles miniaturizados de las murallas, anclas, etc.

La red mencionada determinada por los hitos escultóricos permite observar patrones espaciales determinados, en los cuales pueden apreciarse zonas no intervenidas dentro de la ciudad, las cuales son susceptibles de contemplar en las intervenciones urbanas venideras bajo algún instrumento normativo que regule las acciones de obra pública y/o privada que pretenda construir escultura pública en la ciudad. Con lo anterior va de la mano la evidencia de que los espacios públicos intervenidos durante los diferentes períodos urbanísticos definen su carácter en gran medida por algún elemento escultórico o de otro tipo, que tiene una posición focal que determina al mismo tiempo su función y uso.

El modelo explicativo construido con base a los criterios propuestos tomando como eje protagónico a la escultura pública de la ciudad, no pretende ser una generalización explicativa, sino un modelo adecuado solo al caso estudiado, el cual debe adaptarse al estudio de otras ciudades medias. La adaptación del modelo de desarrollo urbano conlleva en sí mismo la adaptación al modelo metodológico construido durante el desarrollo de la investigación derivado de su esencia cualitativa, sin perder de vista las posibilidades de construcción de nuevos instrumentos que arrojen más datos acerca del fenómeno estudiado.

### **Conclusiones de la esencia formal la escultura pública**

Como punto esencial sobre la escultura pública, cabe señalar que existen piezas muy valiosas en cuanto a su diseño, composición, y a la relación que guardan con su espacio público específico y con toda la ciudad en general, sin embargo, el mayor valor que guardan las esculturas públicas locales es más por la

**representatividad histórica del conjunto**, que por su valor como piezas únicas. Sin embargo desde este señalamiento, es significativo acotar que también existen piezas muy valiosas por diversas razones, como es el caso del Monumento al Resurgimiento, la Fuente del Progreso, etc., que su valor plástico rebasan por mucho sus virtudes formales individuales, basando su riqueza en sus significados diversos, representatividad, ejecución específica y técnicas utilizadas.

Desde sus características técnicas en función a los materiales, se puede señalar que existen evidencias claras de la **influencia nítida de la Escuela de Escultura Mexicana**, la cual determinó las características de numerosas piezas de la muestra, observándose una muy tenue expresión de vanguardismo. Puede señalarse que se aprecia una marcada tendencia hacia la estatuaria tradicional, aunque también existen piezas figurativas que denotan una búsqueda formal hacia expresiones no manifestadas previamente, sin embargo, en el cuarto período existe un retroceso en función a lo formal, ya que las últimas estatuas expresan nuevamente un hieratismo marcado que las aleja de ser dinámicas. Bajo este enfoque su carácter estático no moviliza la imaginación y percepción del observador, lo cual va en detrimento de su aceptación generando un entorno urbano incongruente con la realidad posmoderna.

En relación del último elemento que se evalúa se pueden mencionar dos cosas, la primera que es una escultura pública que propone una visión de futuro, en función a lo formal y a la técnicas utilizada, lo cual incluye sus materiales, sin embargo, en sentido opuesto contienen elementos que la hacen evidente y no sugerente, lo cual le resta una participación más activa al observador durante el proceso perceptivo de la misma. Desde otra perspectiva formal se puede afirmar que manifiesta un **rezago de diseño**, ya que existieron proyectos regionales de fines del siglo XX como (acceso general a la zona arqueológica de Tulum realizado para la compañía Grupo Constructor Mexicano) realizado en el año de 1995 con el cual comparte muchos paralelismos esenciales.

La ruta formal de la escultura pública, de acuerdo a la muestra estudiada denota que existen elementos para afirmar que puede vincularse con acciones futuras que lleve hacia adelante el desarrollo de la escultura pública de la ciudad de San Francisco de Campeche hermanada de intervenciones urbanísticas que optimicen lo hasta ahora realizado. Las **acciones con visión de futuro** deben situar a la escultura pública con propuestas innovadoras que incluya la participación de todos los actores sociales, posiblemente bajo una normativa que sea propuesta como resultado de ser parte de nuestro patrimonio del siglo XX, en este sentido no deben arriesgarse las acciones en función al tipo de intervención a realizar.

### **Conclusiones de la imagen social de la escultura pública**

La imagen de la escultura pública de la ciudad de San Francisco de Campeche en las opiniones de los participantes del grupo focal indicaron la existencia de tres zonas en las cuales a la gente le gusta deambular y caminar con distintos fines, aunque siempre vinculados al gusto de hacerlo, y son: el Malecón, la Alameda, y

los barrios tradicionales, de los cuales se puede aseverar sin lugar a dudas que de los tres el más exitoso es el Malecón, denotando ser una intervención que a pesar de sus limitantes formales, por su escala, características físicas y riqueza paisajística la vinculan con dos de las piezas de la muestra, y más aún representa ser un territorio posible de futuras intervenciones exitosas.

Los barrios tradicionales no tienen a la fecha una pieza situada en uno de sus espacios públicos, sin embargo se abre la posibilidad de intervenir de manera creativa con el fin de refrescar su imagen urbana y construir significados nuevos con propuestas propositivas que pueden ir desde la escultura pública, arte público, arte urbano o alguna manifestación artística alternativa. Cabe destacar que las actividades terciarias del centro histórico están incrementándose también en los mismos, aunque de diferente manera, ya que en algunos los usos de suelo se dirigen hacia el comercio y oficinas (Barrio de Guadalupe) y en otros se construyen de uso habitacional y hoteles (Barrio de San Román), esto les está generando un carácter específico que debe determinar el tipo de intervención urbana, ya sea escultórica o no, con el fin de que sea exitosa en su lógica como pieza y para la percepción de la gente.

De los tres espacios urbanos referidos, el espacio urbano histórico que está vinculado con la primera escultura pública es uno el más degradado de los tres, ya que se encuentra en franca desventaja por las funciones que tienen sus espacios periféricos (la zona de carga y descarga del mercado Pedro Sainz de Baranda, una pequeña zona habitacional militar, un perímetro de casas que ya se utilizan como inmuebles para servicios (supermercados, loncherías, etc.) y un uso ocasional de la explanada de la Alameda para funciones políticas. En esta dirección cabe mencionar que históricamente fue un espacio público que no tuvo éxito, ya que no era visitado por la burguesía local desde el siglo XIX en que fue construida. Desde estas conclusiones cabe subrayar que debe ser ubicada con dignidad una réplica de calidad de la primera escultura pública en la Alameda Francisco de Paula Toro, ya que se sumaría de manera positiva, a la potencialidad de ser uno de los más bellos espacios públicos locales. Debe subrayarse que la Alameda se encuentra mal aprovechada, urgiendo una intervención integral para incrementar la oferta de lugares históricos vivos y plenos para la ciudadanía, y del turismo nacional e internacional.

De las opiniones que se vinculan de manera directa a los rasgos físicos y simbólicos de las esculturas públicas se puede aseverar que existen criterios claros y distintos que determinan elementos que son rechazados por alguna razón morfológica o significado ininteligible para el observador en un extremo, otras piezas que son ignoradas, anodinas, que da lo mismo si están que si no están en el espacio público y otras que son aceptadas o más aun, amadas y queridas. En este sentido, existe evidencia empírica de los tres estratos mencionados, que aunque no generalizable todavía, responde a una lógica perceptiva de los ciudadanos seleccionados, lo cual aporta criterios iniciales, donde también se observa que existen clasificaciones secundarias con especificidades propias, siendo variantes con significados más complejos a observar.

De las valoraciones del grupo focal se puede observar que los participantes del mismo fueron capaces de validar espacios que se no han sido intervenidos y que tienen la posibilidad de serlo, y desde el punto de vista técnico se corrobora estas observaciones, ya que aparte de los sitios mencionados por los participantes como Ciudad Concordia, la Zona del Aeropuerto Manuel Acuña Ongay, al nororiente de la ciudad, define una zona potencia de intervención. En este sentido las opiniones del grupo agregan que, a este tipo de zonas distantes del recinto intramuros, debe añadirse el malecón como otra franja territorial donde existe la potencialidad de intervenir exitosamente con una escultura pública y los participantes mencionaron también el cerro de la Eminencia.

Tomando como base las observaciones del grupo, el presente trabajo propone que uno de los primeros pasos que deben darse a favor de la escultura pública es que, a través de las instituciones pertinentes, se debe conformar un cuerpo técnico interdisciplinario con la participación de actores sociales diversos. El grupo interdisciplinario debe establecer los primeros criterios para definir una primera zonificación general de la ciudad realizar nuevas divisiones de la zona, posiblemente en una zonificación básica y un zonificación secundaria y hasta terciaria de ser necesario, de acuerdo a las propuestas iniciales que puedan incidir en un proyecto de gestión tentativo.

Como una propuesta de gestión de la escultura pública local al ser parte del patrimonio local deben instrumentarse concursos de escultura pública, de acuerdo a lineamientos derivados de acciones colegiadas de un colectivo ciudadano, que inspire un instrumento de mayor alcance y trascendencia, que puede ser un Plan de Gestión del Paisaje de la ciudad de San Francisco de Campeche que incluya de manera vital la escultura pública. El instrumento legal deberá señalar rutas concretas hacia intervenciones en prospectiva con dirección a construir un patrimonio valioso para la ciudad, y pueda en un futuro no lejano, contener las primeras consideraciones normativas en pos de preservar, mejorar, crear e innovar las intervenciones estéticas en el espacio público.

## Capítulo V

# **Lineamientos de la escultura pública de: San Francisco de Campeche**



## LINEAMIENTOS GENERALES

La ciudad de San Francisco de Campeche es de suma importancia como legado histórico, arquitectónico y urbanístico para la sociedad local, siendo a partir del año 2000 de acuerdo a la UNESCO, que ha sido merecedora de su denominación como Patrimonio Cultural de la Humanidad, bajo este sólido argumento los proyectos urbanos que incidan en el espacio público del siglo XXI, determinarán de manera decisiva, el conservar esa nominación tan relevante, y más aún, el construir el patrimonio futuro de las sociedades venideras.

El estado de Campeche representado por la importancia de su ciudad capital, presenta singularidades que han sido contempladas en el presente trabajo, y que inciden notablemente en las fortalezas y debilidades de las condiciones actuales de la escultura pública como elemento focal del paisaje urbano, en este sentido, los procesos desarrollados durante su historia y específicamente los últimos cincuenta años, determinan tácitamente las necesidades fundamentales para definir una visión prospectiva en un documento que señale las líneas de acción a seguir para lograr que la escultura pública responda a las expectativas estéticas presentes y futuras.

En los siguientes apartados, señalaremos un listado de problemáticas y soluciones que devienen de todo el proceso analítico realizado para el trabajo de investigación, los cuales se definen como lineamientos que orientan la creación de la nueva escultura pública.

### 1. Condiciones generales urbanísticas de la escultura pública

Una de las razones por lo que la escultura pública es como es en la ciudad, obedece a que por lo general las acciones que se emprenden son aisladas y propuestas que se ejecutan de acuerdo a decisiones unilaterales de un gobernante. En ocasiones cuando existe la oportunidad de incidir ampliamente utilizando elementos escultóricos para simbolizar y significar el espacio público, se desperdicia al no elaborar un plan integral, determinando en consecuencia de manera negativa los proyectos específicos; en esta dirección se señalan algunas de las condiciones generales que inciden en el fenómeno estudiado:

- **Réplica problemática.**- En función de las intervenciones urbanas, se puede afirmar que han pretendido darle un lugar relevante a la escultura pública, sin embargo no se ha logrado realizar las suficientes piezas de alta calidad, acorde con la relevancia patrimonial de la ciudad capital; en consecuencia, estas decisiones son relevantes, ya que inciden incluso en la calidad de las piezas realizadas en otros municipios del estado, y en consecuencia, han afectado en sentido negativo no solo a la ciudad capital, sino a otras ciudades nivel estatal a manera de réplicas del problema. Esta circunstancia particular que repercute continuamente debe considerarse como esencial en las intervenciones futuras.
- **Vinculación social.**- Así como las intervenciones urbanas pueden emerger de la sociedad en función a la creación y consolidación de asentamientos

humanos en acciones como la autoconstrucción, debe la gente también incidir en las decisiones para la creación de nuevos espacios públicos o la revitalización de los ya existentes, los cuales vinculen a la sociedad con futuras piezas escultóricas o arte alternativo que determinen los habitantes del sector a intervenir.

- **Carencia normativa.**- Al no existir una normativa en cuanto a nuestro patrimonio urbano contemporáneo en general, es un paso obligado el continuar documentando la obra realizada durante el período estudiado, ya que en la actualidad se están perdiendo espacios públicos y piezas escultóricas que son representativos de los años sesenta como la Plaza de la República, el Parque de la Independencia y la Fuente de las Estelas, con el fin de cambiar de rumbo esta actitud depredadora que históricamente recurre a la demolición como recurso radical para mandar al olvido lo realizado por gobernantes anteriores.
- **Deterioro progresivo.**- es menester mencionar que se observa una degradación progresiva sobre las piezas escultóricas, específicamente sobre las realizadas durante los años sesenta, determinada por múltiples factores, entre los cuales se pueden mencionar el descuido de las autoridades al no proponer acciones que optimicen el uso del suelo periférico a los puntos focales que determinan las piezas, dejando al azar las condiciones de los contextos urbanos inmediatos.
- **Deficiencias en las acciones educativas.**- hasta hace unos meses la UNESCO acaba de determinar que los sitios que han recibido la nominación de Patrimonio Cultural de la Humanidad deben incluir en sus planes y programas el eje transversal denominado Educación Patrimonial, contenidos que localmente solo son abordados como una Asignatura Estatal bajo el programa de cultural de La Campechanidad, sin embargo el concepto de Patrimonio, ya sea tangible o intangible, no logra ser construido por los alumnos.

## 2. Valores escultóricos relevantes

Los valores de la escultura pública local se derivan de algunas piezas valiosas, a pesar de la mala factura de algunas de ellas, sin embargo pueden anotarse una lista de valores que son significativos que hay que defender antes de que se pierdan por la ausencia de acciones al respecto:

Existen piezas que son manifestación temprana de importantes tipos de escultura en la historia de la escultura mexicana, encontrándose entre ellas la Fuente del Progreso, la cual es una expresión previa a la escultura geométrica y que en ella se observan características que se derivan de la paradigmática presencia de las Torres de Satélite de Goeritz, Barragán y Reyes. Esta condición representativa hacen de la escultura pública un elemento valioso que hay que preservar, aunque no necesariamente en ese sitio y bajo las mismas condiciones, para significar su valor como parte de un desarrollo que responde a un movimiento que se manifestó a nivel nacional, y repercusión de tendencias internacionales.

Hay en la muestra piezas como el monumento al Resurgimiento que merecen ser dignificadas desde diferentes ángulos, siendo uno de ellos su representatividad dentro de la Escuela de Escultura Mexicana con una valiosa aportación realizada por el escultor local Armando Gil Mendicuti. Una especificidad que se suma a su riqueza plástica se halla en sus características de vinculadas al diseño urbano, al ser una pieza de sitio específico, lo cual se observa al estar muy relacionada con las condiciones naturales del paisaje, sin embargo, cabe mencionar que denota también la potencialidad de hallar un mejor sitio de acuerdo a la riqueza paisajística en el actual territorio de la ciudad.

Existe un valor representativo de las piezas realizadas durante la década de los años sesenta, realizadas en el primer período, ya que se encuentra fuertemente vinculadas a al movimiento arquitectónico y urbanístico internacional vigente en esa época con analogías formales a ciudades como Brasilia, el cual denota una clara intención de monumentalizar la ciudad entera con base a la escultura pública y a los inmuebles del complejo de gobierno, en este sentido, el valor de las piezas se incrementa al presentar una sinergia con otros elementos relevantes en el desarrollo urbano de la ciudad. Inclusive a lo anterior se observa que los realizadores recientes como el arq. Gerardo Arriaga hacen alusión a que sus diseños formales actuales, están vinculados a las particularidades de la escultura pública realizada en Brasilia, señalando paralelismos de su obra como lo es la pieza denominada Naach K'inil.

Las intervenciones escultóricas en la ciudad capital, tienen como particularidad en algunos casos de ser representativa de un marco nacional de acción que inició en la primera mitad del siglo XX, y que se consolidó formando capital humano que reprodujo las tendencias plásticas generadas a partir de maestros importantes como Guillermo Ruiz, quien fuera en vida un actor que proyectó la escultura pública como un elemento relevante que debería ser parte de la formación educativa de los mexicanos para formar una nueva sociedad, con lo cual, se existieron alumnos que dejaron su impronta en la capital del estado.

### **3. Retos esenciales de la escultura en el espacio público**

La esculturas pública que se ha realizado en el siglo a XXI se encuentra anclada a una situación que denota francas contradicciones, ya que por un extremo se observa atada a la estatuaria tradicional, con destellos de un neofigurativismo, y en el otro lado se aprecia un vanguardismo tímido que no le permite respirar para sobrevivir y renacer transformada en un futuro próximo. A pesar de estas especificidades adversas, en función a la sociedad actual cabe mencionar que existen las condiciones necesarias para generar intervenciones estéticas en el espacio público con visión de futuro.

En esta dirección puede apreciarse de manera nítida la vinculación que ha guardado la escultura pública con las intervenciones urbanas realizadas históricamente en sus alamedas, paseos, malecones, avenidas, glorietas y plazas, generando así un urbanismo que caracteriza y define a la ciudad de San Francisco de Campeche, con una personalidad compleja con vocación turística desde el

ámbito económico y cultural. Cabe señalar que dentro de esta vinculación compleja, existen condiciones y tendencias negativas de la escultura pública en función a la imagen urbana, al presentar particularidades que afectan de manera adversa a las principales ciudades del estado de Campeche entero, incidiendo en su potencialidad de ser una manifestación artística aceptada como elemento emblemático ya sea vernáculo o de vanguardia.

Dentro de las discusiones que pueden observarse sobre la escultura pública se centran en dos aspectos que se encuentran profundamente vinculados; 1) el relativo a la decisión unilateral por parte de las autoridades que pueden venir directamente del gobernante en turno, o de algún funcionario cultural con capacidades de decisión excesivas, y 2) las limitadas posibilidades de acción por parte de los artistas plásticos locales, lo cual incluye a escultores, pintores o trabajadores de artes visuales alternativas. Superar ambos retos a vencer depende de generar las condiciones de organización por parte de la ciudadanía, la cual será determinante para generar los espacios de oportunidad para demostrar que es posible que la participación ciudadana, incluyendo a los artistas se manifieste en toda su expresión

En los últimos meses las transformaciones del espacio público en función a la escultura han abierto una serie de inconformidades que se han centrado en la disputa por el espacio público, olvidando los aspectos estéticos y la negativa repercusión que tienen las acciones de emplazar piezas de mala calidad desde su factura o diseño. Lo anterior se incrementa por la imagen negativa que tiene la ciudadanía sobre algunas piezas escultóricas y el espacio público como totalidad, lo cual rebasa las percepciones nostálgicas o estéticas parciales que se sitúan en el debate político local como trincheras desde las cuales culpabilizan a sus oponentes de otros partidos a partir de lo que las piezas significan, o a quienes representan, olvidando en consecuencia el impacto adverso determinante en el paisaje urbano.

Desde una percepción nostálgica de la ciudad histórica es relevante mencionar que es fundamental superar la carga conceptual que tiene la noción de patrimonio ligado al pasado, olvidando que el patrimonio también debe mirar hacia el futuro, revirtiendo esta carga ideológica que ha derivado críticas de ciudadanos que desconocen los alcances positivos de romper con las inercias historicistas que no posibilitan innovar, olvidando que las transformaciones drásticas en ocasiones tienen que realizarse, como lo fue en su tiempo la intervención urbana realizada por Joaquín Álvarez Ordóñez con un equipo de estudiantes jóvenes y visionarios que supieron ver hacia el futuro, más allá de una moda urbanística o arquitectónica, dejando así su impronta en la ciudad capital del estado.

Es a partir de las preocupaciones del futuro de la escultura pública y el espacio urbano de la ciudad de San Francisco de Campeche que se realizó el proyecto presente con el propósito de analizar a la escultura pública de manera integral desde tres estratos que abordan su origen, análisis de su discurso ideológico-estético, y la imagen que tiene la ciudadanía al respecto de una muestra de piezas. Es relevante mencionar que las tareas y estrategias desarrolladas para

realizar el proyecto son en conjunto una primera versión de modelo metodológico aplicable a ciudades medias, para definir criterios y lineamientos que guíen procesos de estudio posteriores.

#### **4. Tendencias actuales de la escultura pública**

La imagen urbana de la ciudad de San Francisco de Campeche parece modificarse de manera lenta y desapercibida en la mayoría de los perímetros sectoriales que contextualizan las esculturas públicas, con excepción del perímetro demarcado por la pieza Naach Kinil, donde coexiste con elementos múltiples en un territorio que se encuentra en una dinámica de transformación urbana significativa. En esta dirección puede denotarse que la escultura pública ha presentado una producción que ha oscilado durante cuatro períodos a partir del inicio de los años sesenta de más a menos, en apariencia, ya que es a inicios del siglo XXI que se aprecian una tendencia de aumentar su producción.

#### **Aspectos plásticos y escultura pública**

Desde los aspectos plásticos se puede denotar una serie de elementos adversos que son:

- Las últimas piezas realizadas bajo la tendencia neofigurativista denotan una falta de investigación por parte de los realizadores, condición que se hace evidente al falsear al personaje representado desde sus características históricas, físicas o de otra naturaleza.
- El emplazamiento de esculturas recientes pretende ser casual en búsqueda de representar la vida cotidiana local y aportarle un carácter que aproveche el elemento sorpresa en el encuentro sujeto-objeto, lo cual ha sido demeritado con el descuido en las que se encuentran sumidas algunas piezas.
- En el caso de piezas de gran escala debe cuidarse la calidad en su realización, ya que el acabado de algunas de sus partes se observa mal detallado, lo cual le resta calidad al diseño del elemento total, en otros términos, puede afirmarse que existe esculturas públicas bien diseñadas pero mal realizadas.
- Se valora también una marcada atadura a tomar modelos de la vida cotidiana que parece sugerir una actitud de embalsamamiento de la vida cotidiana típica de un pasado reciente, donde las autoridades y la sociedad no ha sabido conservar vivas sus tradiciones y que recurre a la escultura como último recurso para ofrecer una ventana al espectador para viajar en el tiempo distorsionando la realidad social.
- Se observa también un actuar incongruente por parte de las autoridades responsables de la cultura, ya que tienen la intención de incluir algún tipo de arte público en la ciudad, al permitir realizar proyectos procedentes de otra parte del país, sin embargo, existen: 1) no han respetado las intenciones de democratizar el proceso de producción artística, alterando la esencia de la intervención urbana original generada por artistas innovadores no locales, y 2) se suma por parte de los artistas, un

desconocimiento a profundidad sobre las condiciones históricas, sociales y urbanas de la ciudad.

- Las condiciones limitantes impuestas a creadores que no son nativos del estado de Campeche, se incrementan en el caso de artistas locales, debido a que su participación se ha tornado casi nula, ya que los casos de intervención en el espacio público existentes durante los últimos cincuenta años es muy escasa, con lo cual, se hace evidente la necesidad de formar capital humano que cubra esas relevantes carencias.
- Es un aspecto importante el hecho de que se han construido algunos elementos complementarios con una pésima calidad, como lo es el mobiliario urbano, y es una de las tendencias que hay que revertir en función a su relación formal con las esculturas públicas, ya que estos elementos pretenden significar un elemento escultórico, evidenciando sus limitaciones plásticas al no poseer los elementos que lo categoricen como escultura pública o que le aporten el carácter de ser un mueble en el espacio público.
- La propuesta de la escultura pública pareciera que se encuentra agotada, sin embargo, de acuerdo a las opiniones del grupo focal denotan que tienen diversos significados a favor que hay que potenciar para aprovecharlos a favor del paisaje urbano como hábitat de los ciudadanos urbanos de San Francisco de Campeche.
- En la dirección anterior es necesario señalar que es preciso en este momento histórico de renovar las condiciones plásticas de la escultura pública local, en función a innovar con la inclusión de tendencias de vanguardia diversas que o necesariamente sean esculturas, con el objeto de intervenir el espacio público.

### **Aspectos urbanísticos y escultura pública**

Desde las relaciones urbanas con la escultura pública observan varias rutas o tendencias como:

- En las últimas intervenciones urbanas en el espacio público ha predominado una ausencia para darle un valor protagónico a alguna manifestación escultórica o de carácter artístico, que potencialmente puedan ser hitos en el territorio.
- En algunas piezas del último período se aprecia una falta de visión en función de la escala de los elementos, en la cual se aprecia la existencia contradictoria de piezas que se ven muy pequeñas en su sitio y de otras, que se observan demasiado grandes en su contexto, generando un desequilibrio en su entorno al no existir las condiciones para ser observadas en su justa magnitud plástica.
- Se le han restado valor a algunas de las piezas bajo dos criterios en el espacio público, uno es la demolición del espacio público total, tal es el caso de la Plaza de la República, con lo cual el resultado es la pervivencia de la escultura pública en un contexto tal, que pareciera no pertenecer al mismo,

el otro criterio es la demolición de la escultura pública como elemento, alterando con ello integralmente el espacio público.

- Se observan espacios públicos concebidos en serie, por su mobiliario y acabados, estos le restan el poder poseer un carácter propio al incluir elementos que pueda dotarle de significado y enriquezcan en lo visual el paisaje urbano.
- Es necesario aprovechar las diferentes zonas del territorio que tengan la potencialidad de ser intervenidas, con el objeto de potenciar la riqueza paisajística del sitio específico y del conjunto de espacios públicos.
- Desde el último período denominado de la Campechanidad se observa a nivel urbano, que la ciudad se encuentra en un proceso de transformación que se expande hacia la periferia, siendo una oportunidad para generar expresiones estéticas que experimenten más allá de la escultura pública, hacia otro tipo de expresiones como el arte público, arte urbano o cualquier otra vertiente artística de carácter interdisciplinario.
- Como posible territorio a intervenir cabe señalar a la Universidad Autónoma de Campeche, la cual experimenta un proceso de descentralización, al incrementarse la población de estudiantes que puede atender en su campus central, siendo necesario iniciar la creación de nuevos inmuebles que se localicen en los nuevos subcentros urbanos, representando espacios que deben ser enriquecidos con propuestas de artistas plásticos locales, nacionales o internacionales.

Los proyectos urbanos y las decisiones que surgen en el momento de que se debe decidir la inclusión de esculturas públicas nuevas en un proyecto ya determinado o a determinar, o piezas reutilizadas, o remodeladas en el espacio urbano, representan retos y representan cada una de ellas, una situación delicada y un paso que debe darse con los fundamentos sólidos suficientes para hacer lo correcto, en este sentido se redactan los siguientes lineamientos desde dos ámbitos esenciales, el ámbito urbanístico y las artes visuales.

## **5. Lineamientos orientadores del manejo escultórico**

A partir de la delimitación de diferentes perímetros, zonas y subzonas de la ciudad donde inciden o no inciden las esculturas públicas de la ciudad, existe un reconocimiento del desempeño que tienen en el espacio público las piezas individuales y el conjunto de ellas como totalidad, de donde se pueden determinar cinco tipos de instrumentos para la gestión de la realización de esculturas públicas en la ciudad: I) selección de criterios para intervenir el espacio urbano abierto con esculturas públicas; II) Valores guía de la escultura pública ; III) Propuestas de políticas públicas que vinculen la escultura con el espacio público; IV) Proyectos estratégicos de escultura pública; V) propuestas de itinerarios turísticos de espacios públicos vinculados con la escultura pública.

- I. Selección de criterios para intervenir el espacio urbano abierto con esculturas públicas.** Se fundamenta en la organización de conocimiento de las relaciones contextuales de la escultura pública, con sus fortalezas y

debilidades, para proponer criterios que deben adoptarse, y derivar de ellos propuestas concretas para revertir las condiciones adversas en la escultura naciente y mejorar las que lo ameriten en existencia:

- a) **Criterios de creación e innovación.**- Cabe considerar acciones urbanas relacionadas con la escultura desde cuatro ámbitos de intervención: 1) la realización de nuevas piezas de óptima factura vinculadas a un sitio específico hacia elementos con temáticas diversas, ya sea vinculadas con la vida de la sociedad campechana o de otras partes del planeta, pero con el conocimiento de la opinión de la sociedad local, y 2) la más radical propone utilizar técnicas que rebasen o superen a la escultura pública bajo un criterio de búsqueda total bajo una mirada prospectiva, rompiendo con visiones que sugieren estar anquilosadas en un diseño urbano anacrónico. Lo anterior no necesariamente una ruptura con el pasado, sino es posible el buscar en el mismo patrones conceptuales redimensionados en lo formal y significado.
- b) **Criterios de mejoramiento.**- el mejoramiento de las piezas se puede lograr inicialmente con dos tipos de o maneras de actuar: 1) es la de resituar piezas que sean susceptibles por sus características plásticas de lograrles un mejor entorno donde se optimice su visibilidad y presencia en el espacio urbano y 2) la de remodelar el entorno o contexto próximo inmediato de una escultura pública existente con base a una investigación previa que posibilite el proceso de mejora, ambos tipos proponiendo una visión a futuro
- c) **Criterios de preservación de la escultura pública histórica.**- los criterios mencionados previamente son relevantes, sin embargo otra directriz señala la importancia de tomar acciones sobre la escultura pública del pasado, que sea tratada con dignidad y más aún, buscar nuevos enfoques que permitan que sean la base conceptual de diseños optimizados desde sus relaciones internas como piezas, sus relaciones contextuales con el entorno físico inmediato, y sus relaciones simbólicas vinculadas con la sociedad, desde esta óptica debe existir una actitud incluyente con los habitantes y generar, por parte de las instituciones y responsables, que promuevan la participación máxima posible de la sociedad que vive o convive cotidianamente en ese espacio específico.
- d) **Criterios alternativos a la escultura pública.**- Una directriz relevante es la de incluir en el programa cultural y de obra pública la incidencia de arte urbano y de arte público, para lo cual es responsabilidad de estas instancias institucionales el dar cauce a la gestión y realización de las mismas, para lo cual cabe señalar que es Campeche una de las entidades donde se inscribe menos proyectos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, que criterios el espacio público.
- e) **Criterios educativos.**- El inciso anterior va de la mano con la existencia en la ciudad de una escuela de artes que incluya en sus planes y programas, uno de artes visuales alternativas, como resultado educación interdisciplinarias que generen capital humano preparado profesionalmente a un alto nivel que pueda incidir exitosamente en el espacio público, ya que si no es así la participación de artistas locales siempre será ínfima y de baja

calidad, con lo cual la creación de este patrimonio futuro en el mediano plazo tendrá como consecuencia un desastre estético urbano, o como refiere Oscar Olea un desastre ecoestético, en función a generar un espacio público que irá en detrimento de la calidad de vida de la sociedades venideras.

**II. Valores guía de la escultura pública.** Es relevante determinar una serie de valores que incidan en la realización de la escultura:

- **Valor simbólico.** Es relevante que las piezas observen un referente que conlleve algún anclaje poderoso, con el fin de que se convierta en hito de un territorio y más aún que rebase su concreción de simple sitio a la de *lugar*, y no solo responda a simples aspectos morfológicos deviniendo el acto creativo en una realidad fragmentada e inconexa con la ciudad histórica y futura.
- **Valor de futuro.** La ciudadanía y los especialistas (poetas, historiadores, políticos, etc.) han sobrevaluado en exceso los valores históricos, los cuales son relevantes pero, no los únicos que deben considerarse en el urbanismo y sus componentes, y en consecuencia hay que actuar con una nueva visión de patrimonio escultórico como relevante componente urbano, que denote un panorama prospectivo sin perder de vista el pasado valioso, pero manifestando una búsqueda perenne de valores plásticos.
- **Valor de congruencia.** Las piezas que sean creadas u optimizadas deben ser intervenciones congruentes con cada una de las instancias que inciden en una obra nueva o reciclada, y en consecuencia con las necesidades de la propuesta espacial urbana del proyecto global o específico, en el cual se deben plantear condiciones bajo una correspondencia múltiple, ya que tiene que ser congruente con un presupuesto público erogado, con su relaciones materiales, históricas, técnicas, escala y de significado pretendido.
- **Valor de pertinencia social.** Es de suma importancia el conocer con nitidez bajo las etapas de análisis previas, los intereses de los habitantes, con el fin de determinar cuáles son los temas que inquietan a la sociedad como elementos que deben ser situados en el espacio público de manera apremiante.
- **Valor de responsabilidad social.** Las piezas deben responder a un actuar responsable con equidad en zonas que han sido olvidadas y segregadas por decisiones administrativas de orden político.
- **Valor ambiental.** Las intervenciones deben ser respetuosas con los valores naturales del sitio a trabajar, donde hay que considerar los elementos naturales existentes y futuros del proyecto, considerando las especificidades que puedan incrementar la huella ecológica existente en la un sector de la ciudad que incluye la zona donde coexistirá la escultura pública con elementos urbanos

**III. Políticas públicas de la escultura pública.** Al no existir una normatividad que regule las acciones al respecto de la escultura pública se sugieren considerar políticas públicas que regulen y normen las intervenciones escultóricas, donde se observan las políticas vinculadas con la escultura pública, las cuales pueden ser inicialmente:

- **Impulso.** Se define esta política con el fin de que se impulse la realización de escultura pública, o algún tipo de arte alternativo como el arte urbano o arte público, en espacios de escala variada, que pueden ir desde espacios urbanos intersticiales a espacios para grandes intervenciones urbanas. Se aplicará esta política con el fin de impulsar la escultura pública contemporánea u otro tipo de expresión plástica, coadyuvando así con la actividad turística al incluir las manifestaciones artísticas en los recorridos turísticos de la ciudad, con el fin de que se transforme en un valor agregado a la oferta del consolidado valor del urbanismo y arquitectura históricos locales.
- **Control.** Esta política se aplicará con el fin de establecer un marco regulador de las acciones escultóricas en perímetros de la ciudad, que podrían ser afectados en su imagen urbana, atentando contra la nominación de Patrimonio Cultural de la Humanidad. La política pública propondrá creación de un consejo ciudadano que determine la realización de las propuestas de escultura pública o arte alternativo que serán viables, bajo un marco incluyente de participación social. Esta política escultórica se entrecruza con la política propuesta para las zonas que comprenden sectores contemplados bajo una política pública urbana de conservación.
- **Equidad.** La propuesta de política contempla que todos los espacios de la ciudad tengan una respuesta equilibrada por parte de las instituciones públicas y privadas, en función de las intervenciones a realizar en el espacio público en diferentes perímetros de la ciudad. La política también promoverá que los ciudadanos de cualquier zona de la ciudad tengan oportunidad con equidad de intervenir algún espacio público o para que, cuando se abra alguna convocatoria abierta a la población para participar en algún concurso para realizar una escultura pública o manifestación artística alternativa.
- **Reciclaje.** La política propuesta sugiere la reutilización de espacios públicos que se encuentren mal aprovechados, y que pueden ser entornos integrales e integrados a la zona donde se localicen, y al mismo tiempo se reciclen elementos construidos o material derivado de su demolición o desinstalación. La política de reciclaje sugiere adecuarse a condiciones de respeto de las condiciones ambientales con una actitud de respeto y aprovechamiento de lo existente.
- **Revitalización.** La política propuesta para revitalizar una ciudad se deriva de una gestión integral y multidisciplinar que pretende dotar de nueva vida a un tejido urbano con la inclusión de la escultura pública como elemento focal o complementario. Los procesos derivados de esta política se

expresan como un ciclo vital, contemplando al barrio, en forma de barrio tradicional o de colonia como espacio vital.

#### IV. Proyectos estratégicos de la escultura pública

Existen una serie de intervenciones estratégicas que pueden ser realizadas de acuerdo a las condiciones actuales de la escultura pública en la ciudad, tomando en consideración la imagen que tiene un colectivo social sobre la escultura pública:

- a) La investigación ha mostrado evidencias de que el Sector 4 de Octubre puede ser estratégicamente intervenido cambiando algunas de sus propuestas escultóricas y urbanas, que puede consistir en las siguientes acciones: relocalizar el monumento al Pescador en la zona del malecón en una bahía mejorada, ampliar la avenida que conecta el nuevo malecón con el barrio de San Francisco, bajo un proyecto urbano de **regeneración**, ya que actualmente se encuentra con una serie de problemas de diversa índole. Es factible aprovechar la intervención realizadas ya a la Fuente de los Pescadores que le ha dotado de una mejor condición en una esquina del parque ampliado, conectar visualmente ambos elementos y mejorar el acceso al templo subrayando la Columna Fundacional. Relocalizar el Monumento al 4 de Octubre o retomar el concepto de monumento y desarrollar un nuevo que genere una visión temporal que contraste lo actual con el pasado.
- b) Otro proyecto que puede ser propuesto es la utilización de las baterías de San Matías y San Lucas, que solo se han restaurado, sin embargo, el entorno de las mismas ha permanecido con el mismo uso de suelo, perdiendo valor en función de sus valores plástico e histórico; desde esta visión, habría que darles un **tratamiento escultórico** a los inmuebles defensivos dotándolos de elementos que subrayen su valor propio más allá de sus valores arquitectónicos.
- c) Existen piezas que pueden ser **relocalizadas** por su fuerte volumetría como el Monumento al Resurgimiento, el cual bajo una política de reciclaje pudiera ubicarse en el mar, o en un sitio diferente, posiblemente en el muelle que se encuentra cerca de la ciudad, el cual le proporcionaría un **marco ambiental** con una riqueza paisajística invaluable, en una línea de acción, o en otra línea construir un nuevo elemento en el sitio mencionado.
- d) La estatua a la madre pudiera situarse en un lugar más adecuado a su escala, teniendo con ello la oportunidad de **innovar** bajo una **política de impulso** en un sitio que merece un nuevo tratamiento en su espacio público.
- e) El recinto intramuros y zona perimetral próxima debe ser pensada como una zona urbana que debe ser acreedora con una **política de control**, la cual determine que este sector solo sea intervenido bajo criterios estrictos por artistas o artesanos reconocidos y con la aprobación previa de los proyectos por parte del órgano de participación social. Se debe tener

- cuidado especialmente si es una obra permanente y si es **temporal** se abrirá a la experimentación de demandarlo el tipo de obra a instalar.
- f) La zona delimitada por los **barrios tradicionales** (Perímetro B) ante la problemática de experimentar un proceso de cambios de uso de suelo, se está transformando en una zona de servicios, que deberá de ser vigilada bajo una **política de revitalización y reciclaje**, las cuales posibiliten construir entornos visualmente satisfactorios que incida en la calidad de vida de las personas que viven en ese perímetro.
  - g) Las zonas de crecimiento que se ha ido consolidando entre los últimos veinte y treinta años (Perímetro C) deberán ser intervenidas con propuestas innovadoras que rebase una visión limitada de la escultura pública, la cual permita una intervención abierta a la experimentación bajo una **política de equidad** que denote una actitud de igualdad ante las posibilidades de ser intervenidas para incrementar los **valores visuales del espacio público**, las cuales podrán utilizar elementos escultóricos combinados con técnicas como el graffiti, o tendencias no propuestas en la ciudad como la instalación, el land art u otra alternativa que aporte visiones nuevas.
  - h) Las zonas que ocupan las colonias que devienen de **asentamientos irregulares** (Perímetro D), deberán ser aprovechadas para desarrollar oportunidades de gestión que impulse el espacio público **con equidad** de la mano con intervenciones artísticas derivadas de intereses que sean detectados en la población que permitan sitios urbanos de libre expresión que se transformen en lugares bajo un esquema de intervención de diseño participativo que incida eficazmente en su calidad de vida, y en los medios de hacer ciudad por parte de la población. Este tipo de actuaciones se deben derivar en un proceso de libertad y creatividad bajo una **política de impulso** que incluya procesos de producción del espacio público incluyendo, las expresiones artísticas como alternativa económica.
  - i) Existen zonas intermedias o espacios intersticiales en su caso que merecen una atención específica dependiendo del perímetro donde se encuentren y a las características especiales que las caracterizan, los sitios que se encuentren bajo estas condicionantes, deberán ser analizados con sus especificidades para proponer los criterios pertinentes a aplicar bajo la supervisión de un equipo interdisciplinario y representantes ciudadanos que habiten en la zona a intervenir.
  - j) En función a los resultados del grupo focal se pueden **articular una serie de temáticas escultóricas** que pueden manejarse en una matriz que cruce las temáticas escogidas con los valores propuestos la cual genera un número mayor de posibilidades que puedan proponerse para un concurso abierto. Las temáticas no son excluyentes ya que si se invitan a los medios de comunicación como televisión, radio y prensa a participar se podrán recabar ideas alternativas de la opinión de la ciudadanía. Como otra etapa no contemplada en el presente proyecto se puede realizar una encuesta para detectar intereses públicos que orienten más nítidamente el conocimiento de los gustos de la ciudadanía.
  - k) En el grupo focal se obtuvo información que indica **utilizar nuevas zonas** como: Ciudad Concordia, la zona del Aeropuerto, por el cerro de la

Eminencia, la sección norte del malecón, a las cuales técnicamente pueden añadirse otras dos zonas como el barrio de Samulá y la sección periférica de la ciudad, las cuales son sitios con potencialidad de utilizarse para realizar una escultura pública o alguna expresión de arte alternativo.

- l) Es factible que se aproveche **el malecón como una ruta escultórica** que contemple una visión amplia de nuevas manifestaciones de escultura que pueden enriquecer el espacio público de la ciudad y brindar la oportunidad a artistas locales a intervenir en el espacio urbano, debido a que existen evidencias que es una **deuda histórica** de los gobiernos **con los artistas locales**, lo cual incluye pintores, escultores entre otros.
- m) Existen dos vialidades con una riqueza paisajística relevante las cuales son las avenidas que conectan el monumento a Benito Juárez y el fuerte de San José el Alto, y otro tramo vial en la conocida avenida Escénica camino a Lerma. Las dos avenidas son valiosos miradores urbanos susceptibles de ser intervenidas con el fin de enriquecer visualmente el espacio público bajo la política de impulso, que coincide con una política urbana de preservación.

## V. Propuesta de itinerarios turísticos con rutas o zonas escultóricas

Los itinerarios turísticos pueden plantearse de acuerdo a los cuatro períodos propuestos o pueden ser mezclados tratado de hallar una selección fina con las mejores piezas que sean una narrativa de diferentes temporalidades del siglo XX, que puede complementarse con trípticos, fotos, juegos que organicen los coordinadores de los tours con guías de turistas muy capacitados que tengan las habilidades y las competencias conceptuales que signifique una verdadera oferta que haga altamente competitivas las fortalezas de la escultura pública existente y la de nueva creación, es decir, que estas fortalezas deben contemplarse como un proceso no como una realidad concluida e inamovible. En este sentido se cuentan con cuatro rutas como: 1) Ruta de la Libertad, 2) Ruta Nacionalista, 3) Ruta de la Concordia y 4) Ruta de la Campechanidad.

### 6. Firma de la Carta de la Escultura Pública.

Se plantea su existencia como instrumento de negociación entre los actores del territorio para proteger, gestionar y ordenar la escultura en el espacio público. Sus objetivos son normar las acciones y la aplicación de los instrumentos propuestos para la gestión de la escultura pública y realizar acciones generales y concretas de mejora e innovación de la escultura en el espacio público. Los logros que se obtengan serán relevantes ante el apremio de construir con una visión de futuro y al mismo tiempo enriqueciendo nuestra calidad patrimonial como ciudad integral.

Para la elaboración de la carta es necesario realizar una convocatoria que involucre a los actores de diferentes ámbitos de la vida local, que deben ir desde las autoridades estatales, municipales, empresariales, culturales, artísticas, educativas, gente de respeto de barrios, colonias y zonas no reguladas, de diversa manera, para que se pueda ir generando en un tiempo breve las condiciones necesarias para iniciar con las primeas reuniones de trabajo

colectivas. Es menester convocar abiertamente a la ciudadanía en general en un evento abierto a invitación que utilice los medios de comunicación de manera conjunta, con lo llagar hasta las zonas más apartadas de la ciudad; el evento puede ser una especie de concurso que se realice aprovechando alguna festividad local relevante, la cual puede ser el Carnaval, que es una festividad que mueve amplias cantidades de gente.

## **CONCLUSIONES**

Es posible concluir que el conocimiento integral del origen de la escultura pública, el análisis del discurso ideológico-estético de la escultura pública, y la imagen que tiene un grupo ciudadano de la misma, ha posibilitado la construcción de lineamientos, criterios, proponer políticas y proyectos estratégicos, integrados como un conjunto de lineamientos, con el fin de incidir en la escultura pública como un elemento esencial del espacio público. Este argumento no es de carácter excluyente con otras manifestaciones artísticas de ninguna clase, lo que indica una esencia interdisciplinaria de las futuras intervenciones en el espacio urbano abierto de la ciudad.

La enunciación de la presente lista de lineamientos integrados que guían las acciones futuras sobre la escultura pública de la ciudad de San Francisco de Campeche es la evidencia empírica de comprobación de la hipótesis del presente proyecto de investigación, ya que se ha construido desde lo conceptual y al presente nivel de detalle que posibilita ver la potencialidad del documento que ha generado una serie de resultados documentales que puede ser soporte de proponer a la ciudad como un valor representativo de la escultura pública, el urbanismo y la arquitectura contemporáneos, ante proyectos mundiales como el World Watch Monuments para avanzar en función a las intervenciones artísticas en el espacio público contemporáneo de una ciudad nominada como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Los argumentos anteriores dentro de su riqueza, se encuentra que no pretende anquilosar la ciudad capital del estado de Campeche en una burbuja de tiempo, sino involucrarla creativamente en la vorágine inevitable en la que la globalización ha situado a las ciudades mexicanas, en este sentido, lo importante es valorar nuestro origen como capital cultural con una visión de futuro que rompa las ataduras que han generado las ideologías hegemónicas tanto locales como nacionales, e inclusive internacionales, para involucrar a la ciudad en un movimiento participativo de cambio y transformación, que construya el patrimonio valioso del arte en el espacio urbano abierto para las generaciones venideras de San Francisco de Campeche rebasando la eternidad hacia la ruptura de todo lo sólido que se desvanece en el aire.

**CONCLUSIONES**



## **CONCLUSIONES FINALES**

Durante el desarrollo del presente trabajo se ha tratado de construir una diversidad de ámbitos de análisis que enriquecieran el conocimiento de la escultura pública de un caso relevante a nivel nacional, con el objeto de abrir una ruta congruente y fiable para el estudio y el logro de estudios similares en ciudades medias mexicanas, en este sentido, su pertinencia y justificación fue un hecho evidenciado y comprobado. Desde esta perspectiva, la complejidad del mismo pudo hacerse patente con una respuesta de investigación que pretendió responder a una escala integral, en el marco de los recursos con los que contó el investigador. Bajo este enfoque, cabe puntualizar el profundo interés personal, por coadyuvar a la creación, renovación y desarrollo de la escultura pública y espacio urbano de la ciudad de San Francisco de Campeche.

Siendo el ámbito de estudio cambiante y complejo en grado sumo, cabe señalar que las conclusiones a plantear no deben ser consideradas como generalidades, sino como, resultado de haber intentado realizar inferencias derivadas de los procesos de análisis y diagnóstico, que ayuden a comprender e interpretar otros contextos. Desde esta visión, el presente trabajo ha pretendido representar una puerta inicial hacia nuevos caminos que den solución, desde el ámbito del fenómeno estudiado, a la solución de problemas diversos que inciden en el espacio público de la ciudad caso y del país. Bajo este marco de acotaciones caben mencionar los siguientes aspectos concluyentes que con una visión integradora entremezclan aspectos locales y nacionales, y que se agrupan de acuerdo a los siguientes criterios:

### **Conclusiones generales**

- La comprobación de la hipótesis se hace patente al haber logrado el objetivo general del trabajo proponiendo lineamientos con el fin de crear la escultura pública de una ciudad como San Francisco de Campeche, con base al conocimiento de: su origen y desarrollo histórico, el análisis de su discurso ideológico-estético y la imagen que tiene los habitantes de la escultura pública. Los logros anteriores se dan bajo el desarrollo de una análisis-diagnóstico integral y multidisciplinario, en el sentido de situar el objeto de estudio en un punto que posibilitó contemplar la mayor parte de sus aristas y especificidades, hacia una visión amplia de sus condiciones en el espacio público y en la vida cotidiana de sus habitantes, incluyendo a sus gobernantes.
- Lo anterior tuvo como misión final el representar una fuente de conocimiento, en el ámbito nacional, y específicamente a nivel local, por la proximidad emocional de la ciudad caso, ya que el haber nacido en esta tierra, ha sido un agente motivador para su realización y conclusión de la misma. En este sentido considero que la inexistencia a nivel local de conocimiento e información sistematizado del fenómeno estudiado, pone en

la palestra la importancia de haberlo realizado con el logro del presente documento de divulgación.

- El documento final del presente estudio es la evidencia nítida de que uno de los resultados relevantes de la investigación lo representa el éxito de la puesta en marcha y operación de un modelo metodológico inexistente, sin haber sido un objetivo, y con la apariencia común de ser una simple tarea para llegar a puerto seguro con las metas trazadas de manera inicial. Desde este enfoque, el éxito del modelo tomando como prototipo el estudio de la ciudad caso, no significa que se puedan hacer generalizaciones en la aplicación y desarrollo del mismo, sin embargo, si es posible realizar adecuaciones metodológicas que posibiliten la construcción de modelos similares que respondan a las especificidades de una ciudad media de México.
- El estudio de caso ha demostrado que el patrimonio contemporáneo en función del espacio público de las ciudades mexicanas se encuentra en riesgo, específicamente las esculturas públicas y sus contextos espaciales inmediatos, y en consecuencia, es relevante que se realicen estudios similares que propongan una nueva puesta en valor de esos componentes de nuestra historia y de la vida de las sociedades actuales y futuras. Este señalamiento encuentra fundamento y evidencia empírica en las intervenciones urbanísticas recientes que han dado cuenta de destruir espacios públicos importantes de la segunda mitad del siglo XX, ya que son un importante legado cultural.

### **Conclusiones desde el ámbito de la relación urbanismo y artes plásticas**

- Desde este señalamiento de carácter metodológico a nivel país, cabe señalar como una conclusión en la historia del arte mexicano, que la escultura pública de la ciudad caso responde a la probada existencia de una Escuela de Escultura Mexicana, que tuvo profundas raíces existenciales en los movimientos de Independencia y Revolución Mexicanas, y que en lo específico, trasciende en el tiempo, e hinca su impronta en el período estudiado de la ciudad caso, y luego se transforma en la utilización de héroes locales e imágenes vernáculares que en conjunto, conforman redes diversas escultóricas como parte de un sistema multitemporal de puntos articuladores del espacio urbano.
- Mencionar la Escuela de Escultura Mexicana dejando de lado la Escuela de Pintura Mexicana es una inaceptable omisión, en este sentido, aunque nuestro objeto de estudio central haya sido la escultura pública, cabe subrayar como conclusión, el relevante hecho de que solo la intervención urbanística realizada por Joaquín Álvarez Ordóñez utilizó la pintura mural en exteriores y pavimentos (que de 14 piezas solo quedan 4, dos murales en el Palacio de Gobierno y dos pavimentos en la Plaza Moch-Cohuó), con autoría del relevante muralista mexicano José Chávez Morado, del cual existían murales y pavimentos perimetrales en un espacio público. Lo anterior es evidencia de como la pintura mural mexicana trascendió y manifestó localmente, al existir como muestra del movimiento de

Integración Plástica, el cual se manifestó en el el diseño arquitectónico y urbanístico local.

- El aspecto anterior es de suma relevancia, desde la perspectiva que algunos de los elementos de la intervención realizada por Joaquín Álvarez Ordóñez, se han convertido en hitos y otros no, ya que no todos han devenido en símbolos que conformaran un código como parte de la ideosicrécia y cultura del campechano, manifiesto en la buena o mala impresión que los habitantes de la ciudad, tienen acerca de ellos en el presente. Es así una muestra palpable de que la ciudadanía quiere razones de la existencia de los elementos existentes en el espacio público, concluyendo así que, en estos inicios del siglo XXI es un momento idóneo y propicio para que los gobernantes construyan procesos más democráticos e incluyentes que posibiliten a la gente cotidiana incidir en el territorio que habitan.
- Las implicaciones del discurso ideológico de *La Campechanidad* son de enormes alcances derivados de una respuesta a la globalización como proceso económico dominante bajo el sistema neoliberalista. Desde este enfoque la crisis mundial que experimenta el planeta a nivel económico y social, es la oportunidad y reto de generar una nueva visión de ciudad en las condiciones actuales que experimenta la ciudad de San Francisco de Campeche, la cual enfrenta necesidades enormes de infraestructura y que de manera simultánea no puede soslayar la importancia de intervenciones urbanísticas de gran envergadura que incluy intervenciones estéticas, de las cuales la escultura pública es un elemento que puede funcionar como detonador y ser uno de los elemento emblemáticos para generar un mayor sentido de pertenencia y orgullo de ser campechanos.

### **Conclusiones desde el ámbito metodológico**

- Retomando conclusiones derivadas de los aspectos metodológicos del trabajo se puede afirmar que cada nivel de análisis propuesto puede incrementar su nivel de complejidad, con el objeto de afinar el concimiento que se tiene del fenómeno estudiado, y transitando más allá de y desde esta perspectiva, se observa que cada estrato analítico representa una valiosa oportunidad de trabajo para investigaciones futuras en los campos históricos, urbanísticos, artes visuales y de psicología ambiental. Esta particularidad señala nuevas rutas de trabajo que representan posibilidades numerosas dependiendo de la ciudad caso estudiada en el país, tomando en consideración los aspectos que deban ser prioritarios en cada urbe.
- La experiencia vivenciada en el presente trabajo en la etapa de análisis-diagnóstico de cuatro sectores de la ciudad, se ha incluido en el modelo metodológico, y se le ha denominado de *retorno* o *comprobación*, lo cual ha significado una oportunidad para ir un paso más allá de una ruta unidireccional escultura-espacio público, ya que en este caso, la escultura se adueñaba de los procesos de análisis y diagnóstico como protagonista nativa por su condición jeraquica en el espacio urbano. Desde esta visión comprobatoria y de cierre, se ha descentrado al objeto de estudio, restandole peso y haciendola participe (a la escultura pública) como una

pieza más de una totalidad, que posibilitó lo siguiente: 1) la construcción de un proceso bidireccional con un trayecto de avance, pero también de retorno como una especie de *feed back*, generando vasta información muy valiosa, que amplió la visión del fenómeno estudiado visualizando nuevas implicaciones con el logro un conocimiento más profundo e integral del espacio público (ver anexo C).

- De manera específica en el tercer nivel de análisis se puede denotar que los grupos de discusión abren la puerta para la construcción de un instrumento relevante tipo encuesta, el cual puede representar un avance en el mejor conocimiento que se tenga de la percepción que tienen los habitantes al respecto de la escultura pública con el objeto de afinar los procesos de toma de decisiones en los proyectos de intervención urbana en el espacio público de las ciudades medias.
- La escultura pública se encuentra en un punto privilegiado, ya que en muchas ocasiones rige y ordena en su diseño un espacio público, en este sentido, en la actualidad parece un aspecto olvidado en el conjunto de otros importantes componentes, representados por el mobiliario urbano y los elementos vegetales, los cuales debe ser contemplados bajo una visión más integral, que trascienda el concepto simplista de “mobiliario” y “paleta vegetal”, generándoles una nueva puesta en valor, que los sitúe más allá de ser simples elementos accesorios y ornato. Desde esta perspectiva se considera relevante optimizar el diseño de estos componentes, para lograr su óptima articulación en los proyectos transformadores del espacio público que incidan en la calidad de vida de los ciudadanos.
- Eslabonando la conclusión anterior y desde una perspectiva ambiental, es relevante contemplar en las propuestas que incluyan escultura pública o cualquier otro tipo de componente de carácter utilitario o no, la inclusión de franjas ambientales considerando zonas o colonias vulnerables que redimensionen sus potencialidades actuantes como parte de la estructura urbana y equipamiento de las zonas de bajo desarrollo. Cabe así, replantear su diseño y realización en los diferentes sitios de la urbe para que se manifiesten como un componente importante de un lugar simbólico o ícono valioso, más allá de su valor narrativo o signico.
- El andamiaje conceptual propuesto como perspectiva teórica ha intentado desde sus particularidades y limitaciones explicar el fenómeno de una manera global, lo cual, es la espacialización de lo que ha construido un grupo social desde una visión hegemónica, que no niega la posibilidad de hallar un nuevo punto de equilibrio en la búsqueda de superar esta visión de mundo en que vivimos, y rebasar las tensiones derivadas de lo que desde una visión marxista puede señalarse, como una relación dialéctica gobernantes-gobernados. Desde este enfoque, actuar trascendiendo una interpretación dicotómica y maniquea que decante en una propuesta que señale la relevancia de la participación de miembros diversos de la sociedad en estas decisiones urbanísticas, ya que las memorias sociales o

colectivas no son definitivas, sino que son dinámicas y siempre se encuentran en procesos de cambio constantes.

### **Conclusiones desde lo histórico-social**

- Es relevante señalar del estudio de caso que, la importancia de valorar las condiciones históricas previas a la conquista española, ya que las intervenciones recientes en el espacio público reflejan un rechazo y temor a experimentar con una visión renovada tomando en consideración la escultura pública precolombina desde un ámbito conceptual. En contraparte y en sentido diametralmente opuesto, es en Campeche donde se ha dado una de las muestras de intervenciones más audaces de carácter escultórico, al utilizar en los años sesenta elementos originales en una fuente (Fuente de las Estelas), con el fin de restituir al espacio público las pervivencias de un pasado maya que en ocasiones parece encontrarse en medio de una representación de carácter mitológico.
- En este sentido anclando en la conclusión anterior y desde el ámbito económico, la presencia de numerosos turistas visitantes es lo que quieren ver una nueva visión de ciudad, *vestigios vivos y no embalsamados*, no se habla con esto de situar incontables copias, alegorías o abstracciones de éstos elementos, sino someterlos a un profundo análisis multidisciplinario, que posibiliten su utilización en proyectos actuales que aporten una nueva visión estética de la otrora ciudad de Ah-Kim-Pech, de la cual solo parece pervivir la partícula *Pech* en el nombre de la actual San Francisco de Campeche. De facto es una verdadera pérdida del urbanismo moderno local la demolición de tan valioso elemento (la Fuente de las Estelas) desde lo conceptual, quizá no en su diseño, pero que puede ser modelo de futuros exponentes escultóricos.
- El presente trabajo fue presentado a instancias institucionales a la Secretaría de Cultura en el año 2009, solicitando apoyo para su realización sin obtener éxito alguno, dándose *a posteriori*, la realización de una pléyade de piezas nuevas en un tiempo nunca visto, lo cual sugiere ser una decisión que nace de la existencia de la presente propuesta investigativa. Las mismas piezas, en su diseño manifiestan en su expresión configurativa un imaginario que parece tornarse anacrónico en la memoria colectiva de las nuevas generaciones, donde más allá de objetar sus debilidades plásticas, se sugiere realizar una investigación previa para llevar a cabo una toma de decisiones efectiva, que no solo responda a trabajo de gabinete realizado por algunos especialistas o la autoridad en turno.

### **Conclusiones prospectivas desde el ámbito político-urbanístico**

- El presente documento expresa lineamientos normativos iniciales en función de su contenido y alcance, y es una primera versión de un futuro plan de gestión de la escultura pública de la ciudad caso de San Francisco de Campeche, con el cual, se pretende detonar procesos más complejos de acción, que normen éste campo y otros, del espacio público que van desde

la más simple hasta la más compleja de las intervenciones estéticas en el espacio público de la ciudad. En este sentido cabe situar a la escultura pública moderna como un fenómeno que no ha concluido, y el cual puede representar un elemento actuante y valioso en los cambios que transformen el espacio urbano en el futuro de la ciudad de San Francisco de Campeche. Las desiciones respectivas dependen de sus realizadores, quienes como menciona Antony Remesar, son los responsabales

- La visión renovada de la escultura pública no debe seguir criterios rígidos y que, con una falsa visión vernacular desvirtuen las acciones renovadoras, ya que se puede señalar la existencia de una visión que pretende embalsamar algunos de los componentes tradicionales locales, lo cual es de una limitación lamentable, ya que lo anterior debería ir acompañado de políticas públicas que rescaten a esos sectores sociales y sean incluidos aplicando un presupuesto suficiente para el reciclaje de sus actividades económicas dentro de la nueva perspectiva económica del estado. En este sentido la recomendación final es que la escultura pública no debe ser desvirtuada de la calidad de vida de la sociedad, no solo debe realizarse para generar recuerdos e hipócritas nostalgias de un pasado cuasi-bucólico.
- Para la toma de decisiones final debe existir una comisión especializada no improvisada, de experiencia reconocida en el campo donde emitirá sus juicios de valor, que en conjunto con organismos no gubernamentales, asociaciones de profesionistas y civiles en general, ventilen la mayor parte de las aristas que incidan en las nuevas piezas con las cuales se intervendrá el espacio público. Desde esta visión es relevante la existencia de actores vivos de la primer década del recorte temporal propuesto en el estudio, ya que urbanistas como Joaquín Álvarez Ordóñez pueden clarificar sus razones de diseño, más allá de interpretaciones o análisis parciales, lo cual sugiere ir en pos de esta valiosa información para revalorar la esencia de todo el diseño urbanístico, arquitectónico y escultórico que tuvo origen en ese momento histórico, existen trabajos realizados, sin embargo adolecen de omisiones importantes que solo clarifica aspectos puntuales, como la vivienda residencial por ejemplo.
- Un aspecto relevante desde los procesos productivos de las esculturas públicas o cualquier otro tipo de intervenciones estéticas, es la necesaria y obligada decisión de preparar capital humano en las actividades específicas de artes plásticas, ya que el paso actual en este ya maduro inicio del siglo XXI, se transita a un paso demasiado lento ya que no existe una escuela formal que afronte esas necesidades, con lo cual tomaría mucho tiempo en capacitar profesionalmente a los habitantes que serán los futuros especialistas en diversos campos de la plástica, que desarrollen la capacidad de responder a la altura de las necesidades urbanísticas del estado de Campeche, con el efecto adverso de que proliferen obras de bajo perfil plástico y de mala o pésima factura en numerosos espacios públicos de todo el Estado de Campeche.

- Rebasando la visión que soporta la preservación cabe mencionar la de innovación de las piezas existentes, y la obligada creación de nuevos elementos realizados con una visión multitemporal, que mire en múltiples direcciones con respeto por el pasado, una valoración objetiva de lo valioso en el presente, y mirando sin temor al futuro, así y solo así, se desarrollará una visión incluyente que englobe todas las instancias que dan sentido y razón a la existencia de los sitios que son verdaderos lugares para los habitantes de las ciudad, y los que lo son en potencia.
- Los lineamientos propuestos son una contribución normativa primigenia de la presente investigación, con la potencialidad de constituir un documento integral de carácter normativo local, con lo cual se delinearán posibles acciones en el territorio de la ciudad, donde las esculturas públicas parecen encontrarse en un limbo en el cual parecieran solo tener sentido existencial para las autoridades gubernamentales al llevar alguna ofrenda floral, en este sentido, la recomendación es dejar de lado el culto a la personalidad histórica o no, para experimentar con nuevas expresiones plásticas, ya que la imagen que ha ido adquiriendo la ciudad es la de una urbe que se *automomifica* que se niega a cambiar al sobrevalorar sus fortalezas patrimoniales, lo cual sugiere por parte de los responsables de intervenir en el espacio público a un temor al futuro, ya que solo saben recurrir a criterios de reconstrucción total, sin respetar lo que señala la Carta de Atenas sobre el patrimonio de las ciudades en su Segunda Parte, norma 70: *“La utilización de los estilos del pasado, con pretextos estéticos en las nuevas construcciones alzadas en las zonas históricas tiene consecuencias nefastas. El mantenimiento de semejantes usos o la introducción de tales indicativas no será tolerado de forma alguna”*.
- En sentido opuesto a lo anterior así como se ha recurrido a la reconstrucción excesiva de diferentes elementos puntuales, (Quiosco, Biblioteca del Estado, tramos de muralla, puerta de mar, entre otros), se ha recurrido a la destrucción de espacios públicos de la modernidad (la Plaza de la República, Plaza de las Américas, algunos elementos del Paseo de los Héroes, etc.), lo cual sugiere una depredación de ciertos elementos ante la inexistencia de una normativa sólida validada por algún cuerpo legislativo local.
- La determinación de la UNESCO de normar un eje transversal educativo que se denomina Educación para la Preservación Patrimonial, deberá tener un innegable efecto a mediano y largo plazo en la educación y actitudes de los habitantes de una ciudad como San Francisco de Campeche, lo cual hace un paso obligado acciones por parte de la Secretaría de Educación del del Estado de Campeche, para capacitar adecuadamente al personal docente con el fin de responder a la nominación que posee la ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Desde esta visión educativa cabe señalar que es un elemento fundamental la comprensión de su hábitat por parte de los habitantes, sin la cual no se dará la necesaria transformación y cambio de hábitos y costumbres, que se deriven de una mejor valoración de su tierra natal, solo así por parte del amor a su tierra y su gente los

habitantes, incluyendo a los gobernantes se dará el salto cualitativo necesario para transitar hacia un nuevo y mejor estadio en la calidad de vida.

- El estudio cultural que se ha constuido durante cuatro intensos años de trabajo ha rebasado el análisis hermenéutico que le dio origen como anteproyecto de investigación, el cual en determinado momento pretendió ser un documento novelado durante el proceso de construcción de la propuesta inicial. Rebasando por mucho lo anterior ha quedado demostrado ser un trabajo científico que articuló una comprensión multinivel que condujo al conocimiento profundo de un elemento dinámico de suma complejidad y posibilidad de cambio, en este sentido se encuentran dos elementos polarizados de la escultura de exteriores, uno representado por el monumento conmemorativo como fuente de riqueza ideológica, y dos, la escultura urbana con su pretendida negación de cualquier ideología, ambas son parte esencial de la escultura pública, como sueño, mito y realidad del espacio público en las ciudades mexicanas.

### **Algunos horizontes y limitaciones, sus reflexiones.**

La investigación permitió realizar un sólido avance en el conocimiento que permite realizar inferencias y construir nuevos instrumentos que arrojen más datos para conocer a profundidad las esculturas públicas que son importantes para la ciudadanía y cuales no, y las razones que tienen los habitantes al respecto, con el fin de construir las bases para un nuevo paso investigativo manifestado en los trabajos subsecuentes que se puedan derivar del mismo. Cabe subrayar también la importancia del origen histórico del fenómeno escultórico local, que puede ser fuente invaluable para mejorar el ambiente urbano incrementando el sentimiento de identidad de los habitantes de la ciudad. Cabe mencionar que como señalan otros autores los individuos con frecuencia están íntimamente ligados a sus recuerdos: tanto los recuerdos personales como los colectivos y recuerdos sociales, lo cual significo una exploración hacia *la identidad del campechano*.

Es ineludible la implementación de políticas públicas que articulen políticas educativas y políticas de planeación y diseño urbano, ante las cuales se hace evidente la necesidad de investigaciones que rebasen una postura unidisciplinar. Lo anterior debe también significar un estímulo y motivación que inspire a los ciudadanos de todos los ámbitos y especialidades, para que contribuyan con un diseño urbano a la altura del momento histórico, y pensando en las necesidades actuales y sobre todo futuras. Las actuaciones deben ser diversas sin lugar a dudas con retornos, reutilizaciones, reconstrucciones parciales o totales, donde la recuperación de la memoria colectiva social sea una prioridad, sin perder de vista las nesidades sociales existentes.

Se profundizó en el conocimiento del fenómeno de la escultura pública y en consecuencia en el sistema de espacios públicos de la ciudad con base a la investigación de una manera exitosa, bajo un tipo de análisis desarrollado con base a una perspetiva teórico-metodológica con nuevos elementos a lo experimentado en el país en la actualidad, con el fin último de intervenir con éxito

en el espacio público de las ciudades. Uno de estas importantes variantes de la perspectiva propuesta se derivan de incluir la percepción de los realizadores, representados por un gobernante (Antonio González Curi) y un urbanista (Joaquín Álvarez Ordóñez), y en contraparte lo usuarios representados por los ciudadanos entrevistados en los grupos focales.

Como colofón, cabe subrayar que es necesario evaluar si las nuevas generaciones representadas por los niños y adolescentes en la actualidad, valoran positiva o negativamente las esculturas públicas en el espacio público local, ya que ellas son las depositarias del futuro a mediano y largo plazo de la ciudad, en este sentido, he concluido con el presente trabajo que haberlo realizado fue el primer paso para poder obtener conocimiento y saberes fundamentales, del significado que tiene el espacio público para los habitantes de San Francisco de Campeche, esta misma incognita y cuestionamiento tienen fundamento y respuesta en el diálogo que una niña tenía con su madre en un autobús una noche que viajaba de San Francisco de campeche hacia la ciudad de Candelaria a mis labores cotidianas como maestro de educación básica, -la niña le dijo entusiasmada de sobremanera-, *mama cuando regresamos a Campeche*, -su madre le respondió- *¿por qué?*, -la niña le dijo pletórica de felicidad- *¡es que me gusta mucho, porque **está llena de esculturas!***, al escucharlo, fue como una revelación, un *dejavú* que me trasportaba a mi niñez; en ese momento, supe que era una oblicación existencial el iniciar la búsqueda.

**ANEXOS**



## **Anexo A**

### **I. Entrevista a José Antonio González Curi, gobernador del Estado de Campeche durante el período de 1997-2003. Transcripción textual de preguntas y respuestas:**

- 1) Haciendo una retrospectiva, y previamente a tomar el cargo de gobernador en el año de 1997, ¿qué visión tenía entonces de las condiciones urbanas de la actual ciudad de San Francisco de Campeche, y cuáles fueron las necesidades urbanísticas que Ud. consideraba más apremiantes para hacer de San Francisco de Campeche la ciudad que deseaba como gobernante?

Respuesta: La ciudad de Campeche formaba sin duda una de las más grandes prioridades del programa de gobierno, en primer lugar porque yo había sido alcalde, yo era alcalde mejor dicho, y segundo el más importante porque es la capital del estado y el origen de nuestra cultura, y se visualizó un programa muy completo desde aprovechar el gobierno para darle un impulso muy importante a los servicios que el municipio debe de prestar como responsabilidad constitucional, como es la pavimentación, la introducción de agua potable, y se diseñó un programa para respaldar a la institución municipal, con programas masivos de pavimentación precisamente, y de introducción de agua y de mantenimiento a las calles de la ciudad; se compró maquinaria para esos efectos. También se visualizaba la mejora de las vialidades periféricas, previendo el tránsito futuro de la ciudad, y ahí se incluyó dos vialidades, principalmente una, por supuesto el malecón que cruza la ciudad de norte a sur, y que se mejoraron las vialidades de uno a tres carriles, y el otro lado la avenida periférica, que está en Campeche XXI, en el fraccionamiento Siglo XXI, junto con otras vialidades hechas en el pasado, se le dio una visión periférica a la ciudad, y finalmente se visualizó el ser muy agresivos en el rescate del Centro Histórico, de los barrios coloniales, con el programa de rescate de fachadas y con otras cuestiones importantes que nos permitieron lograr uno de los hechos más trascendentes de la administración que fue solicitar y obtener de la UNESCO, la condición de Patrimonio Cultural de la Humanidad al centro histórico de nuestra capital. La ciudad representaba para mí el corazón del estado, el símbolo principal de lo que somos los campechanos y me daba una gran pena ver el estado de deterioro y de abandono del centro histórico y en especial del primer cuadro, me decía para mis adentros antes de ser gobernador que era el mejor reflejo de la decadencia no solamente económica sino también cultural que vivía el estado de Campeche, desde fines del siglo XIX y que solamente se había interrumpido por algunos afortunados momentos en donde la economía despuntaba por la aparición de algún producto primario, como fue el caso del chicle, como fue el caso del camarón, de la madera, de tal manera que, la cuestión urbana como la podemos apreciar de manera más completa, más amplia más integral, representaba una clara prioridad para nosotros, y

tenía que ver también con el aspecto cultural, con nuestra historia y con nuestra autoestima como pueblo.

- 2) ¿Cómo se gesta la idea de construir un nuevo malecón para la ciudad de San Francisco de Campeche, y que aspectos dificultaron o favorecieron la realización de proyecto como catalizador de la economía y estructura urbana de la ciudad de San Francisco de Campeche?

Respuesta: En realidad el malecón tenía dos razones fundamentales, una la que te he señalado la de ser la vía más importante dentro de la ciudad, para agilizar el tránsito presente y futuro de la capital, y la otra era darle al pueblo campechano a nuestra gente un centro de esparcimiento, un área de disfrute colectivo y un motivo más de orgullo y de pertenencia a esta hermosa ciudad. El malecón de Campeche cuando lo construimos y a la fecha es el más hermoso del país sin duda alguna, yo tengo la fortuna de conocer el de Veracruz y el de Mazatlán y no tienen realmente comparación con el nuestro, de tal manera que ahí las razones son ahí sintetizo, una de carácter urbano y otra de carácter de esparcimiento y cultural para nuestra gente.

- 3) Durante su gestión se desarrolló un programa relevante históricamente denominado “La Campechanidad”, ¿Cómo se genera este programa, responde a una visión personal en la estructura de fondo y forma del documento, o es resultado de un planteamiento que se construye solamente desde el ámbito de una política pública?

Respuesta: En realidad el programa de La Campechanidad nace en el Ayuntamiento, y era una de mis preocupaciones centrales, cualquier programa de gobierno del estado de Campeche y yo diría en el país tienen su origen fundamentalmente en nuestra historia, en nuestra mentalidad, en nuestra ideosincrasia como pueblo, y la de nosotros afortunadamente es extraordinariamente rica y surge obviamente en nuestra vida prehispánica, las ciudades mayas del espacio geográfico que hoy es el estado de Campeche eran importantes, ricas con una gran arquitectura, y aquí la conquista se dio de una manera muy especial, los mayas lucharon con una gran valentía por mantener su cultura; Champotón es el mejor ejemplo de ello, la derrota de Francisco Hernández de Córdoba, su muerte, inclusive como lo consigna Bernal Día del Castillo, y nombran como la “Bahía de la Mala Pelea” es una demostración de la independencia, de la autonomía, del sentido de pueblo que tenían las comunidades mayas de la península ciertamente, pero de manera muy importante en Campeche. La creación, la fundación de nuestra ciudad tiene dos tiempos, porque la primera fue imposible para los españoles poder mantener el poblado y hasta que se hace una invasión terrestre desde Tabasco, se logra ya crear la ciudad de San Francisco de Campeche, que por cierto debo acotar que fue muy desafortunado, hace unos cuantos años atrás que la legislatura modificara nuevamente el nombre de la ciudad para añadirle el de San Francisco, me

parece innecesario y me parece que es darle más valor a nuestra época de colonización que a nuestras raíces prehispánicas, y yo creo que la ciudad debe volver a su nombre real que es el de Campeche, y ojalá el Congreso reflexionara con mucha mayor profundidad a algo fundamental como es la denominación de la ciudad capital de este estado histórico, y que se le dé más peso a nuestras auténticas raíces que a nuestra etapa de conquista. El programa de *La Campechanidad* te repito surge en el ayuntamiento, tenía que ver ciertamente con cuestiones de carácter cultural, pero más que nada tenía que ver con nuestro orgullo como campechanos y nuestra pretensión era institucionalizar una semana que le permitiera al campechano reflexionar sobre sus orígenes, sobre su gran valía como pueblo, fortalecer todas estas condiciones que nos han hecho posible inclusive que el gentilicio de campechano forme parte del Diccionario de la Real Academia Española, y lo que queríamos era fortalecer el sentido de identidad y de autoestima como pueblo, por eso cuando llegamos al gobierno fue uno de los programas que más respaldo tuvo, se le dio una connotación estatal, se ampliaron las actividades culturales, establecimos el Gran Concierto de Navidad, que gratuito, que sentó un precedente muy importante en la república y ya se trata de hacer cosas parecidas en otros estados, y el carácter de gratuito se lo dimos para que pueda haber una incorporación masiva de los campechanos al arte a la cultura, a la música, como un pequeño presente del gobierno a nuestro pueblo en el mes de diciembre en donde se fortalece los valores de la fraternidad, de la armonía, de la convivencia y pudiéramos celebrar como la gran familia que somos, el gran acontecimiento que significa para nosotros la navidad

- 4) De acuerdo a su amplio conocimiento del estado de Campeche, ¿qué tipo de proyectos urbanos visualiza a futuro indispensables para el estado y la ciudad de San Francisco de Campeche para esta primera mitad del siglo XXI.

Respuesta: Yo creo que allí es muy importante trabajar en dos ámbitos, primero culminar el equipamiento urbano de nuestra ciudad en beneficio en primer lugar de nuestra gente, es decir terminar primero con la pavimentación de calles, con el alumbrado, con la introducción de agua, con el mantenimiento de calles, resolver el problema fundamental que representa el mercado, que lamentablemente el proyecto de reconstrucción total del mercado no se siguió, hecho en etapas para no causar tantos problemas ni a la ciudadanía ni a los locatarios, solamente se hizo la mitad, y finalmente el grado de deterioro actual hoy a la fecha ya es patético, no solamente es un gran lunar en todo nuestro proyecto turístico, sino que definitivamente el mercado principal no tiene las condiciones ni arquitectónicas ni de salubridad, ni de ningún tipo que requiere el mercado de una gran ciudad capital como es Campeche. Creo que ya es tiempo una vez culminada esta fase de terminar los servicios municipales fundamentales, mirar hacia la potabilización real del agua y hacia el drenaje en toda la ciudad de Campeche, drenaje que resuelva los problemas a

fondo de tratar el agua que va hacia la bahía, es decir estas dos, la potabilización y el drenaje es algo que ya no debemos de ir postergando. También los proyectos urbanos se deben de visualizar con una clara visión de futuro, tanto desde el punto de vista del desarrollo turístico futuro de la ciudad como del desarrollo comercial e industrial de Campeche, creo que hay mucho por hacer en la planeación urbana de la ciudad, creo que las cosas definitivas todavía no se han realizado, hacia donde va el crecimiento de la ciudad, donde van a ser los nuevos centros de población media, la vivienda social, y hay que evitar la especulación y la corrupción, veo a empresarios con la peor fama en esta ciudad, muy preocupados por adquirir de cualquier forma, hasta ilegalmente terrenos ejidales, terrenos de dudosa procedencia, y el gobierno también debe estar atento a eso.

- 5) Desde su visión, que características debe tener y valores representar, en su caso, una escultura pública en la actualidad, para que responda a los gustos estéticos de la ciudadanía.

Respuesta: Yo creo que como cualquier parte del equipamiento urbano debe pensarse más allá de lo solamente estético, creo debe privilegiarse, nuestros próceres por un lado y nuestra historia prehispánica, todo lo que podamos hacer por destacar nuestros orígenes y el difícil tránsito del pueblo campechano hacia la modernidad, hacia la independencia, hacia la libertad debe ser tarea del gobierno.

- 6) Esta escultura que Ud. visualiza, ¿en qué tipo de espacio público debe estar? Y más aún ¿qué tipo de espacios públicos demanda el sistema de ciudades del estado de Campeche y su ciudad capital para este nuevo siglo?

Respuesta: (La pregunta se obvió por considerar la siguiente era más relevante y el tiempo se agotaba)

- 7) Desde la óptica del programa denominado “La Campechanidad”, ¿cómo visualiza la obra urbanística realizada durante su gestión como gobernador del estado de Campeche?

Respuesta: Creo que fue una obra urbanística muy amplia, muy vasta pero insuficiente, la ciudad requiere todavía de obra pública para estar a la altura de una ciudad moderna. Si analizamos lo que se hizo vemos que nos preocupamos por darle a los campechanos, esparcimiento y un equipamiento adecuado a sus gustos, a sus preferencias, y que no descuidamos cuestiones que pudieran parecer aparentemente menores o que pudieran ser responsabilidad de otras órdenes de gobierno, por ejemplo yo le concedo mucha importancia al balneario de la ciudad, a Playa Bonita, que prácticamente cuando llegamos al gobierno ya no existía, producto de los embates de huracanes como el Ópalo y el Roxana, y ahí pues hicimos prácticamente un trabajo completo al adquirir el terreno y

hacer verdaderamente un balneario digno con sanitarios, con regaderas, con áreas deportivas, para que el campechano recuperara ese gusto por el mar y que también nuestros turistas pudieran ir con toda facilidad y sin ningún problema a un lugar donde pudieran disfrutar la hermosa playa de Campeche, también construimos un nuevo estadio de Beisbol, hicimos Los Cokteleros que era un lugar que verdaderamente afeaba la entrada de la ciudad, el inicio del malecón, y también con un enfoque social de ayudar a estas personas que habían hecho un gran esfuerzo para tener ahí un pequeño local y francamente si esto lo vinculas con el Malecón, con el Centro de Convenciones, se ve que hay un concepto integral de ir transformando globalmente la ciudad; posteriormente todo el trabajo del Centro Histórico, volviendo a la Plaza principal, te decía que cualquiera que se sentara ahí a disfrutar nuestro parque como se ha hecho generacionalmente desde hace cuando menos doscientos años uno podía impregnarse de la mediocridad y de la decadencia de la ciudad, ahora es totalmente diferente, cualquiera que se siente en nuestro parque, o que lo disfrute, que lo camine, lo que ve a su alrededor es una ciudad de la cual los campechanos pueden sentirse muy orgullosos, el parque sufrió una transformación interesante, pero también todos los alrededores, la Casa número 6 de la calle 57 era un símbolo de esta decadencia de la que te hablo, inmerso en sus problemas de intestado donde las familias que salieron de Campeche por los problemas de la economía, a nadie le preocupó que a una de las casas más importantes de la ciudad, quizá la más importante del centro histórico, enfrente de la Catedral, a un lado del Palacio antiguo de Gobierno estuviera como una muestra de que los campechanos no valorábamos lo más importante que teníamos que era nuestra ciudad, por eso la expropiamos, por eso la reconstruimos completa y se hizo prácticamente un pequeño museo que reflejara la vida de nuestra ciudad colonial, pero también adquirimos la casa que está al lado, la reconstruimos se la dimos al TEC de Monterrey para que ahí tenga su centro de estudios de posgrado y campechanos puedan tener ahí una opción importante para estudiar maestrías de alto nivel, y también la casa que está sobre la calle 55, muy cerca de la Catedral, que también se adquirió, se reconstruyó y se lo dimos al Politécnico para también un centro de posgrado, reconstruimos el antiguo palacio de gobierno que nunca se debió de haber tirado, e hicimos ahí la Biblioteca Pública, una biblioteca histórica y un despacho protocolario del gobernador, con murales que reflejan nuestra historia, e hicimos la fuente danzarina, de tal suerte que bueno el trabajo en el centro de la ciudad fue muy amplio, fue muy vasto, para hacer que el campechano vuelva a sentir el orgullo de pertenencia a esta extraordinaria ciudad colonial, de tal suerte que bueno, el programa de obra pública fue muy amplio, sin embargo todavía se requiere mucho más para que te repito los servicios y el equipamiento urbano de la ciudad mire de frente hacia el siglo XXI, histórica sí pero también moderna, en sus espacios propicios para esto y que nos ayude a desarrollar a fondo el turismo que es la vocación central de la ciudad. Campeche en unos cuantos años más con una promoción adecuada puede vivir del turismo, de un

turismo de calidad, que genere una gran creación de empleos de calidad para el estado y también que facilite el asentamiento de empresas comerciales e industriales, dentro del equipamiento de la ciudad no podemos dejar de decir por ejemplo el inicio de un autentico parque industrial que se pensó a orillas de la vía ferroviaria pero sobre todo a orillas de la red central de agua que abastece a nuestra ciudad desde Chiná, de tal manera que la adquisición de todos esos terrenos cerca de cuarenta hectáreas, donde no solamente se estableció la ciudad industrial, sino también un nuevo cementerio para la ciudad, que puede ejemplificar lo que te decía, el cementerio era una responsabilidad constitucional del ayuntamiento, pero el estado, desde el gobierno del estado

- 8) Partiendo desde tres ámbitos diferentes ¿Qué sentimientos, emociones e ideas personales considera, son parte de los trabajos urbanísticos realizados durante su gestión?

Respuesta: Soy un convencido que el origen marca, decisivamente a los pueblos a las personas, la historia de Latinoamérica es una sola, marcada por sus antecedentes prehispánicos y por una conquista brutal, despiadada, en la historia del mundo no hay precedentes de una conquista tan estúpida como la que se hizo en México, en donde se destruían las ciudades por completo, las culturas, México y Perú son dos ejemplos de dos países hermanados en la desgracia, la conquista en estos dos países que eran las civilizaciones más importantes han marcado dos pueblos extraordinarios, cualquiera que conozca Perú se puede dar cuenta en las enormes afinidades que tiene con México, ningún país de América Latina se parecen más que México y Perú. Soy un convencido de que los problemas de hoy se derivan del año de la conquista, la destrucción de las ciudades prehispánicas, la destrucción de sus templos, la imposición de la religión con la manera que se hizo, nos fue llevando junto con muchas cosas en la época colonial y en la época independiente a una pérdida de orgullo para nuestros pueblos, una pérdida de seguridad para nuestras gentes; la explotación económica desde la Conquista, las encomiendas, los obrajes, la hacienda fue creando un pueblo dependiente, un pueblo en donde la creatividad se destruyó, y todavía no tenemos ni la educación ni la cultura, ni el discurso adecuado para resolver de una buena vez con todas y para siempre estos problemas ancestrales que México padece. La falta de una visión completa del país no permite crear por supuesto el programa de gobierno adecuado para resolver estos problemas históricos, así surgió el Proyecto de Gobierno de mi administración, un proyecto que destacara los orígenes, que alentara sobre todo a la gente; la mayor riqueza de cualquier nación es su pueblo, Campeche requiere un trabajo educativo y cultural que haga reflexionar a nuestra gente la grandeza de su origen y el enorme potencial que tiene para su futuro; yo no tengo duda de que Campeche y México van a alcanzar un alto desarrollo, lo que no se es cuando y lo que si tengo claro es que ya lo debiéramos haber obtenido por las cuestiones de

la globalización y por nuestra colindancia con Estados Unidos es obvio en que llegará el día en que México tenga un alto nivel de desarrollo, es claro que el mundo está en un proceso de organización geográfica muy clara, Europa es el mejor ejemplo de eso; el tratado de Libre Comercio de América del Norte es el inicio de un gran proceso de integración que debemos de cuidar porque no debe de ir en contra de nuestra identidad como nación, pero que nos ayuda también a visualizar una mejoría de carácter económico, la cercanía con un mercado tan importante, el más importante del mundo como es Estados Unidos es obvio que tarde o temprano que generará condiciones de desarrollo económico adecuadas para el país y también la facilidad para acceder a mercados muy importantes como es el europeo hacia occidente, y como lo es el mercado asiático hacia el oriente. México está destinado a ser un país sumamente importante, el problema es que ya debiera de haberlo logrado y de igual manera pudiéramos hacer una reflexión así para el estado. De tal suerte que la mayor parte de nuestras preocupaciones en este momento son mediáticas y por qué las cosas están como están en el país y en todos sus estados. El trabajo realizado en el gobierno me dejó realmente satisfecho, creo que el proyecto de obra pública fue muy amplio, una obra pública donde también involucramos recursos estatales como creo que pocas veces se habían logrado en el estado, producto de una administración financiera eficaz, honorable, seria, y creo que fue un gran impulso para el estado los seis años en que tuvimos el gran privilegio de coordinar los esfuerzos de nuestra gente.

- 9) Hipotéticamente si hubiese tenido la oportunidad en tiempo y presupuesto de realizar obras de mayor envergadura para la ciudad capital específicamente, y el estado de Campeche en lo general ¿Cuáles considera que pudieran haber sido los proyectos idóneos y por qué?

Respuesta: No hubo respuesta

- 10) ¿Cuáles fueron los arquitectos o arquitectos que colaboraron activamente en los proyectos urbanísticos durante su gestión gubernamental y cuál fue su participación?

Respuesta: No hubo respuesta

NOTA: El tiempo del que disponía en su agenda el entrevistado concluyó, por lo cual las dos últimas preguntas quedaron inconclusas. Fin de la entrevista.

## II. Modelo de Guía de entrevista a José Antonio González Curi

NOTA: el texto es un modelo de guía de entrevista y no necesariamente se realiza siguiendo exactamente las preguntas propuestas, lo anterior hace las respuestas más espontáneas de acuerdo al interés por responder del entrevistado.

Con el objeto de generar un clima confianza, al iniciar la entrevista (que será introducida por la persona que intervino como contacto para su realización) considero importante que después de una presentación formal e identificarme con mi credencial de alumno de la UNAM, subrayarle los siguientes aspectos:

- a) Los fines académicos de la entrevista respectiva.
- b) La confidencialidad de la información proporcionada
- c) Comentar que en caso de hacerse pública la entrevista, previamente se someterá a su visto bueno.
- d) Comentar la importancia histórica de la tesis en curso.

### Preguntas:

- 1) Haciendo una retrospectiva, y previamente a tomar el cargo como gobernador en el año de 1996, ¿qué visión tenía entonces de las condiciones urbanas de la actual ciudad de San Francisco de Campeche, y cuáles fueron las necesidades que Ud. consideraba más apremiantes para hacer de San Francisco de Campeche la ciudad que deseaba como gobernante?
- 2) ¿Cómo se gesta la idea de construir un nuevo malecón para la ciudad de San Francisco de Campeche? (inquirir sobre aspectos puntuales como fecha, detalles previos que dificultaran la realización de proyecto, fortalezas y debilidades del mismo y su valoración personal sobre la versión definitiva del proyecto como el territorio donde se asentaría la obra escultórica y proyectos importantes como el Centro de Convenciones Siglo XXI).
- 3) Durante su gestión se desarrolló un programa relevante históricamente denominado “La Campechanidad”, ¿Cómo se genera este programa, responde a una visión personal en la estructura de fondo y forma del documento, o es resultado de un planteamiento que se construye solamente desde el ámbito de una política pública?
- 4) De acuerdo a su amplio conocimiento del estado de Campeche, ¿qué tipo de proyectos urbanos visualiza a futuro indispensables para el estado y la ciudad de San Francisco de Campeche para esta primera mitad del siglo XXI.
- 5) Desde su visión, que características debe tener y valores representar, en su caso, una escultura pública en esta era posmoderna, para que responda a los gustos estéticos de la ciudadanía.
- 6) Esta escultura que Ud. visualiza, ¿en qué tipo de espacio público debe estar? Y más aún ¿qué tipo de espacios públicos demanda el sistema de ciudades del estado de Campeche y su ciudad capital para este nuevo siglo?

- 7) Desde la óptica del programa denominado “La Campechanidad”, ¿cómo visualiza la obra urbanística realizada durante su gestión como gobernador del estado de Campeche?
- 8) Partiendo desde tres ámbitos diferentes ¿Qué sentimientos, emociones e ideas personales considera, son parte de los trabajos urbanísticos realizados durante su gestión?
- 9) Hipotéticamente si hubiese tenido la oportunidad en tiempo y presupuesto de realizar obras de mayor envergadura para la ciudad capital específicamente, y el estado de Campeche en lo general ¿Cuáles considera que pudieran haber sido los proyectos idóneos y por qué?
- 10) ¿Cuáles fueron los arquitectos o arquitectos que colaboraron activamente en los proyectos urbanísticos durante su gestión gubernamental y cuál fue su participación?

Cuestionamientos internos de la entrevista: Se pretende obtener información al respecto de los siguientes aspectos:

- a) Rescatar la visión previa del ciudadano que sería gobernante en breve
- b) Los deseos del gobernante a partir de las necesidades de la ciudad que él percibía en ese entonces
- c) Conocer la jerarquía de las necesidades urbanas que el observaba y sus prioridades
- d) Conocer su idea de que hizo falta, de acuerdo a su criterio (visión prospectiva)
- e) Profundizar en el espacio público más complejo y emblemático de su sexenio (El malecón) como el territorio donde se asentaron las obras de mobiliario urbano, y escultóricas más importantes en el subsiguiente período.
- f) Conocer los fundamentos ideológicos que sustentaron su gobierno en el programa denominado “La Campechanidad”
- g) Conocer la relación que el gobernante tiene de la ideología generada en su gestión, con la obra urbanística, lo cual incluye la escultura pública
- h) Profundizar en el conocimiento de las esculturas públicas realizadas durante su gestión
- i) Conocer una idea y visión prospectiva de sus deseos en la escultura pública e ideario personal.
- j) Indagar en una visión prospectiva del espacio público para el nuevo siglo XXI.

## **Anexo B**

### **Conferencia del Doctor en Urbanismo Joaquín Álvarez Ordóñez, en el claustro del Benemérito Instituto Campechano el día 3 de febrero del 2012.**

En primer lugar quiero agradecer estas palabras que acabo de escuchar, que de tan bonitas que ya no me reconozco en ellas, lo agradezco mucho, me siento muy honrado con la presencia de todos ustedes... de comentar un excelente trabajo que se acaba de mencionar, está asentado en este importante y muy bien documentado libro que acaba de editar la Cámara de Diputados de Campeche bajo la presidencia de su gran comisión por medio del señor diputado Víctor Lanz. También agradezco muy especialmente la presencia de todos y cada uno de ustedes, compañeros muchos de profesión, tanto aquí en el estado como de la república, para mí es un alto honor que estén presentes en ésta que..., para mí no es una conferencia, es una charla, una charla de amigos porque, como dije hace unos momentos ,en alguna oportunidad, me voy a referir a cosas que ocurrieron, algunas hace muchísimos años casi media centuria. Cuando uno habla de cincuenta años que dice uno ¡caramba!, ¿qué poco es un siglo, verdad...?, si en un tris se nos van cincuenta años, cien es prácticamente están como a la vuelta de la esquina ¿no?... ojalá todos lleguemos a eso..., parece que ahorita los mexicanos estamos rebasando ya esa edad.

Quisiera comenzar diciéndoles que..., son tantas referencias que podría hacer sobre este tema, que realmente casi no sé por dónde empezar y principalmente deseo hablar sobre aquellos asuntos que puedan ser de su interés y de su atención, ya que estaremos hablando como dije de sucedidos casi históricos que acontecieron hace algunos cerca de medio siglo. Quisiera comenzar diciendo que todo este movimiento surgió a iniciativa de la Secretaría del Patrimonio Nacional que en aquellas épocas tenía como subsecretario a un queridísimo amigo ya desaparecido, el arquitecto Guillermo Rossel de la Lama..., el arquitecto Rossel de la Lama en aquella época me hizo el favor de llamar -y me dijo-, fíjate que necesitamos ver la forma de tratar de apoyar e impulsar al Estado de Campeche, vete a Campeche, haz un estudio de que se puede hacer, revisa el Plano Regulador, si está en vigor, si es vigente, que cosas consideras que no es posible... por las limitaciones económicas poder llevar a cabo, y cuales otras pueden darle un impulso

Y bien pues vine al Estado con esa comisión hicimos un estudio varios meses en una forma muy discreta, principalmente en la ciudad y... tuve una entrevista finalmente con el señor gobernador, Don Eduardo Lavalle Urbina,...no perdón Alberto Trueba Urbina, ... el señor Trueba Urbina estaba en esos momentos pasando por un problema crítico en cuanto que había iniciado eeh...., una obra de una importancia y de unas dimensiones que quizá no se visualizaron inicialmente, para ganarle terrenos al mar y crear una nueva ciudad que fuera contrastante con el viejo recinto histórico de Campeche. Se hizo parte de una avenida en aquella época se veía muy chistoso ver el mar y en medio del mar una avenida con arbotantes, muchos de ustedes se acordarán de ello, y... el Licenciado Trueba Urbina manifestó que agradecía mucho el trabajo, que estaba muy importante, que

estaba en una situación económica reamente de una gran limitación, y que él tenía interés de que ese asunto fuera conocido por el entonces Presidente de la República.

Hablé en aquellas épocas con el licenciado Humberto Romero Pérez, también otro gran amigo recientemente fallecido, secretario particular del propio Presidente, -y me dijo-, te vamos a incorporar en la próxima visita que haga el Presidente de la República el licenciado Adolfo López Mateos para que le expliques que es lo que piensas que se puede hacer en Campeche. Este..., efectivamente se llevó a cabo esta visita, y tengo entendido que en este Instituto fue en el lugar donde se llevó a cabo esa visita por el señor Presidente López Mateos. Vio estos trabajos -y me dijo-, pues ya casi no va haber tiempo de que el actual gobierno pueda este..., a ver si esto lo puede usted tratar..., ya está próximamente el cambio de poderes este..., vamos a ver si puede usted ayudar al licenciado Trueba terminar con esto que empezó; que eran los rellenos, de éstos del llamado Campeche Nuevo,... estos terrenos ganados al mar.

Vino el cambio de administración y yo no tenía el gusto de conocer al nuevo gobernador, y como digo aquí discurría el gobierno del licenciado y coronel José Ortiz Ávila, incansable promotor cuya vocación se orientaba principalmente al desarrollo y la construcción de la infraestructura en materia de obra pública. Llegué yo al Estado de Campeche, como mencionaba hace unos breves momentos, ya había yo pedido una entrevista con el señor gobernador, me recibió, me acuerdo que le pregunté que de cuánto tiempo disponía para hacer la presentación de todo lo que llevaba, y me señaló que tendría yo media hora para exponer el trabajo..., terminando la media hora le recordé al señor gobernador que yo,... ya se había terminado mi tiempo..., -y me dijo:

-¿tiene usted mucha prisa?,

-no es que usted me hizo el favor...me designó nada más 30 minutos y ya pasaron, y me dijo

-por mí puede seguir, tiene usted prisa

-no pues ninguna, le dije

-no quiere usted quedarse a comer y sigamos trabajando el tiempo que haga falta,  
-le dije- pues mire yo no traje ni ropa, yo me pensaba regresar hoy en la tarde, y me dijo

- yo mire... yo le invito a dos cosas, si usted acepta quedese usted a comer, le invito a que se quede usted a dormir en mi casa, y le pido por favor a que nos empecemos a hablar de tu -¿verdad?-, y quiero que me haga favor de acompañarme esta tarde a una junta que vamos a convocar con las principales autoridades del Estado y con los señores presidentes municipales correspondientes.

Como a las siete u ocho de la noche de ese mismo día se tuvo una junta en la cual el señor Gobernador del Estado explico, de una manera realmente muy inteligentemente, verdad, y con una gran capacidad, explicó lo que yo en alguna medida en una forma muy breve y rápida le había tratado de enseñar..., pero lo mero sorpresivo y para todos, -fue que dijo-, y vamos a empezar esto la semana que entra.... Bueno para mí fue una sorpresa porque yo nunca había visto esas disposiciones así tan inmediatas ¿no?... bueno pues siendo un compromiso muy grande, porque me avisó -me dijo-, fíjate arquitecto que yo tengo un compromiso de que el Presidente de la República venga aquí en cuatro meses, ¿te puedes comprometer a hacer en cuatro meses los edificios?

- ¡Ay caramba!, -le dije-, pues...era un reto verdaderamente... pues me...como le dijéramos..., me convenció Ortiz Ávila su disposición a querer hacer, y le dije que sí, me regresé a México... era yo profesor de la Universidad..., y lo que hice fue traerme un grupo, el más distinguido de alumnos que yo tenía..., me traje como doce muchachos..., -y les dije-, ¿están dispuestos a quedarse tres o cuatro meses a vivir en Campeche conmigo?...

– sí maestro, como no.

Estando aquí no recuerdo en que calle, aquí alquilamos una casa..., este la arreglamos..., fue casa, oficina...fue dormitorio, comedor, todo ahí arreglamos los salones con unos catres, se puso mosquiteros para cada uno, designé que se encargaran de que estuviera limpia y atendida la casa con las sirvientas que habíamos contratado, otro se hacía cargo de la comida, que siempre hubiera de comer, que estuviera limpia la casa, que estuvieran los baños, todo atendido,...y cada semana se turnaban esta obligación los muchachos. La consigna fue que íbamos a empezar a trabajar, y que no íbamos a para de trabajar nunca, que se iban a trabajar 24 horas al día, vino una gran responsabilidad porque estos muchachos con una gran vocación y con una gran ingenuidad, pusieron un cartel que muchos ustedes recordaran que dijeron esta obra va a durar 120 días, y lo más curioso es que diariamente iban muchos a ver que se cambiara el día, que fueran 119..., que se cambiara el cartel, o sea que el tiempo era como una amenaza que estaba sobre nosotros ¿no...?, sin embargo el equipo de muchachos que vino aquí, que entregó su vida ¿verdad?... este... a su trabajo, eeehhh..., lo dio todo y recuerdo por ejemplo uno de estos muchachos que cuando descimbramos la Concha Acústica -me dijo-,

-maestro fíjese que nos falló..., a la hora de descimbrar,

-¿no me digas?, y voy con él, - ¿qué pasó?,

-fíjese que quitamos los puntales, y bajo medio centímetro -y le digo-, oye eso no es nada hombre... ese es el problema, mira tira todos los demás puntales y se va a quedar esto parado..., no se va a caer..., pero me acuerdo que llegó con eso.

Entonces lo que yo quiero decir es de aquella administración que menciono, las autoridades todo lo que trataron fue que todos los medios a su alcance de insertar al estado de Campeche y particularmente a la capital, en la modernidad

que existía en ese momento, a través de impulsar por medio de la obra pública una imagen de vanguardia que coadyuvara a colocar en alguna medida al Estado de Campeche en un proceso de cambio, de progreso y de modernización. De ninguna manera se pensó al proyectar estas obras en hacer imitaciones extranjerizantes o extralógicas de otras arquitecturas de vanguardia, que estaban revolucionando algunas importantes ciudades y regiones de otros continentes en aquel tiempo.

Quiero mencionar algo que es muy semejante, a lo que a través del tiempo, aquí sucedió, que era el caso en París del Museo del Centro Pompidou, en el corazón histórico de esa maravillosa ciudad, en la que las características de esos modernos edificios, asemejan como ustedes muchos seguramente lo conocen, como un complejo industrial con sus enormes tubos y escaleras, y cubiertas de acero, estructuras metálicas, elevadores al aire libre con apariencia de una extraña y funcional factoría contrastando fuertemente con su entorno físico producto de la arquitectura de diversas y antiguas épocas y estilos.

En estas circunstancias la Ciudad Luz, una de las bellas ciudades del mundo, pasaría a pesar de lo mencionado por su primer temblor artístico que lo había tenido y que fue de resonancia mundial con la construcción de la Torre Eiffel a principios del siglo XX, que fue una de las obras que concertó la más grande polémica en torno a una obra urbana a tal grado que los intelectuales y las instituciones culturales, lucharon por su demolición inmediata, por considerar que dicha obra era un adefesio, una agresión a la ciudad de París, que era un insulto al buen gusto y que no tenía sentido que estuviera en un lugar tan central y visible de la tradicional y bella arquitectura de la época de los Luises entre otros, sin embargo, se fue poco a poco imponiendo el criterio como aquí se ha mencionado acerca de la importancia de la permanencia y la conservación, a manera de testigo material de una época de la historia de París y de la historia de Francia, hasta llegar a ser conocida como un ícono, y finalmente como el símbolo más representativo de la ciudad de París y de la Francia misma. Ahora sabemos del enorme orgullo que tiene el pueblo parisino y francés por su intocable Torre Eiffel.

Así como esta referencia anecdótica podemos comentar algunos casos más en la historia de la arquitectura como la relativa a las modernas modificaciones que llevó a cabo el famoso arquitecto Pei en el Museo del Louvre con la incorporación de las controvertidas pirámides de cristal que usted seguramente conoce. Estos datos los refiero por tener alguna semejanza con sucesos ocurridos en el ámbito social y cultural de la Ciudad de Campeche en relación con las obras que se proyectaron en alguna medida vanguardistas por su estilo y estar inmediatas al Centro Histórico de la ciudad, que hubo y hay juicios encontrados por considerarlas no integradas apropiadamente con el entorno en donde se emplazan.

Quiero referirme y recuerdo, que tuve una trascendente conversación con el destacado intelectual...muy respetado... Don Jaime Torres Bodet, Secretario de educación del gabinete del Presidente López Mateos, días antes de iniciar los proyectos arquitectónicos y le pregunté su opinión, y al mismo tiempo le solicité su

orientación, de ¿cómo enfrentar el reto y plantear las soluciones más adecuadas acerca de la conceptualización de las obras por emprender y recuerdo muy claramente sus palabras -y me dijo-, la arquitectura que tiene Campeche responde a diferentes épocas y a diferentes generaciones, que hacen presencia ahora, a través de sus casas y edificaciones que en su tiempo fueron contemporáneas y modernas, y representan su forma de vida, procedimientos constructivos, usos, costumbres y materiales, todo ello correspondientes a la época en que fueron hechas, -agregó-, si usted en su proyecto construye de igual forma, lo estará haciendo fuera de época, estará haciendo una imitación un pastiche...., -me dijo-, a manera de decoración, estará haciendo escenografía no arquitectura, lo único que logrará con ello, será restarle valor a lo que en realidad es legítimamente antiguo, y, omitirá al mismo tiempo la presencia de lo contemporáneo, la ausencia de su generación, lo que debió hacer en todo caso es ser presencia precisamente, presencia de esta actual generación de Campeche, que también tiene el derecho de estar presente y manifestar sus ideas, y formas de vida de acuerdo con el progreso social, técnico y humanista de su tiempo aquí y ahora.

Esta conversación sostenida con un extraordinario, informado y culto mexicano, confirmó la decisión que habíamos tomado con el gobierno de Campeche, en el sentido de llevar a cabo, lo que luego fue una realidad, o sea realizar una arquitectura moderna y funcional. Esta decisión también estaba acorde con la Carta de Venecia, que conocen todos nuestros compañeros, carta que norma criterios para el ejercicio de la arquitectura, y que determina respetar los lugares y las arquitecturas clásicas o antiguas, sin imitarlas o copiarlas, pues de esta manera le quitamos valor a lo que realmente es auténtico, evitando así falsas copias de utilería.

En relación a quienes hicieron estas obras que..., me refiero a estos muchachos por parte mía, y por otro lado, una gran colaboración de todo el gobierno, de todas las entidades, de todas las direcciones, de todos los funcionarios, para hacer ese esfuerzo que fue generalizado, que fue del pueblo de Campeche, y quiero hacer un reconocimiento especial a un joven y talentoso estudiante de arquitectura, en ese tiempo, el hoy arquitecto Edmundo Rodríguez, él no sabe que estoy haciéndole este reconocimiento, como autor conmigo de estos proyectos, también quiero reconocer a mi hermano aquí presente al ingeniero Fernando Álvarez Ordóñez, que fue el constructor de las obras y al equipo de alumnos que en aquella época lo acompañó, cuyas edades fluctuaban entre los 18 y los 21 años, y que fueron los realizadores y productores incansables, y en cuyo recuerdo, y en homenaje a su capacidad, entrega y espíritu de servicio.

Para lograr todo esto, tuvimos que hacer muchas cosas que no eran directamente.... dijéramos imputables a la obra, pero que eran imprescindibles de hacer, estaba la determinación de una duración de ciento veinte días para hacer las obras y los proyectos...., ¡cuatro meses!, quiero decirles que muchos cálculos, muchos planos se pasaron por teléfono...por teléfono, de cómo tenía que ser el armado de una columna, o como había que hacer determinada losa, cuantas

varillas, de que grosor a que distancia, etc., tuvimos que contratar todo el personal,... es decir no vinimos más que ese grupo de jóvenes, mi hermano el ingeniero con unos cuantos colaboradores, y... todo lo demás lo tuvimos que hacer en ese tiempo.

Para comenzar tuvimos que contratar a trabajadores aquí no habían prácticamente, muy pocos albañiles... muy pocos albañiles, y tuvimos que establecer una capacitación, para que pudieran ellos aprender lo que necesitábamos hacer, inclusive hay una cosa que nos llamaba mucho la atención, en aquella época, que le pedía yo al gobernador varias cosas, -le dije al gobernador-, sabes que necesito; poner una batería de regaderas para que los trabadores vestidos o desvestidos, muchos trabajábamos sin camisa, pasen a darse un regaderazo porque a veces el sol es infernal; había una batería como de veinte regaderas, y pasaban los trabajadores a darse un regaderazo a la hora que querían..., luego noté yo que había muchos... algunos de los trabajadores estaban muy desnutridos, y le pedí yo al señor gobernador que si permitía que hubiera una matanza especial y que yo le quería que todos los trabajadores comieran carne y que se alimentaran lo mejor, yo me daba cuenta de que casi solo se alimentaban de maíz, y me di cuenta porque cuando venían algunos trabajadores de fuera, les costaba menos trabajo cargar una maquinaria, y sin embargo los muchachos de aquí necesitaban... hacerlo dos tres lo que antes hacía un trabajador nada más, entonces nos dimos cuenta que necesitaban preparación, atención urgente, paciencia, enseñanza, atención médica... atención médica, habían algunos que... gentes que venían enfermos de paludismo y de otras cosas, y yo reconozco mucho la actitud humana del gobernador Ortiz Ávila, porque nos dejó el utilizar las calles para hacer todas estas barracas, a donde instalamos todos estos servicios, y también donde nos instalamos, implantamos las oficinas y los trabajos que teníamos que hacer a pie de obra.

Yo quiero decirles que... desde que empezamos a trabajar, nunca dejamos de colar cemento..., concreto, siempre estuvimos colando día y noche en alguna parte... en alguna parte, y también había un programa que llevaban los muchachos, a donde había que llevar el cemento, para que estuviéramos con los especialistas en vaciar cemento, tratamos de especializar a las gentes, para que aprendieran lo que hicieran más fácil... verdad, más sencillo. Ahora que paso con todo esto, para mí fue una cosa verdaderamente inolvidable, porque en lo personal estos trabajos de Campeche, influyeron en mi vida como... como un catalizador, terminando estas obras, fui nombrado por el ahora abuelo del gobernador del Estado de Puebla, mi queridísimo amigo y maestro el doctor y general don Rafael Moreno Valle, que me nombró vocal ejecutivo de la Comisión de Cultura de Salubridad y me encargó de entrada, va..., , -y me encargó de entrada-, va, tiene usted que tirar la Castañeda, hay que hacer muchos hospitales siquiátricos, Fray Bernardino Álvarez, las Granjas.

La Castañeda era una “caja de guardar enfermos”, no se sabía ni quienes estaban ahí ni cómo se llamaban, hubo que hacer un estudio de cuantos enfermos eran irre recuperables, de cuantos necesitaban tratamiento, y podía reintegrarse en

la sociedad. Cuales otros tenían que regresar a su casa para tener un tratamiento intercurrente ¿verdad?, domiciliario, atendimos un programa de tres mil enfermos en un plazo muy amplio, y él me dijo-, lo que le pido a usted, es que me haga aquí otro Campeche, me acuerdo de eso el Secretario de Salubridad el señor Moreno Valle, posteriormente a esto, también fui honrado como Director General de Obras Públicas como quise mencionar, de la Ciudad de México. Tocó también otros, siempre acordándome de Campeche, tirar Lecumberri, hacer el nuevo reclusorio, hacer el Norte, el Sur, todo, vaciar los... ver cómo vivían los sentenciados, los procesados, hicimos ese cambio con el Doctor Sergio García Ramírez, entre otros grandes penalistas, ¿no...?

Posteriormente el Presidente de la República también, por los oídos de lo que se había realizado, me hizo el favor de designarme con un querido amigo de ustedes, y mío también, el señor Emilio Gamboa Patrón, que fue Director General, y que aquí hay, habemos también en el instituto Mexicano del Seguro Social, esa grandísima institución nacional y aquí me toco hacer el edificio del Seguro Social, algunos hospitales en el estado, ya estando en estas instituciones.

En estos intercambios eehhh..., estuve muy cerca de la política nacional, y fui invitado a ingresar a la Cámara de Diputados para manejar las comisiones que tenía que ver con la obra pública, a mí me toco cuando fui diputado, y demás tengo anécdotas realmente un poco, ... que quizá ahorita me costaría trabajo volver a repetir, lame acuerdo que...s cosas que uno hace a veces por ingenuidad y por buena fe, siendo diputado el presidente de la comisión de hacienda, me dice compañero diputado vea con sus compañeros de su comisión, el presupuesto nacional que se va a presentar a la Cámara, ... entonces me dan un presupuesto y digo, - a mí me dan nada más lo que sea infraestructura, todo lo que sean construcciones, .., pues me junto con los compañeros diputados y yo tomo mi trabajo en serio y me pongo a hacer cuentas, y... comento esto como una cosa anecdótica, resulta que me vengo dando cuenta...- ¡qué barbaridad! ... este... que poco avanza el país..., este...se van a hacer doscientos kilómetros de carreteras de calidad nueva, y nada más vamos a avanzar con doscientos kilómetros..., entonces le digo yo al señor Ignacio Pichardo, que luego fue gobernador del Estado de México, que era Presidente de la Comisión de... - Oye Nacho fíjate que yo no entiendo esto de ,... este yo hago mis cuentas y todo lo que se va a hacer en construcción de carreteras federales, todo lo que se va a hacer en carreteras, nada más vamos a hacer doscientos kilómetros, oye esto es ridículo..., oye vamos con el líder..., vamos con el líder que era don Domínguez Farías, y le dice aquí el diputado Álvarez Ordóñez no está de acuerdo con el presupuesto, fíjense que cosa tan grave ¿ehhh?, andar pisándole las mangueras a los bomberos ¿ehhh?..., y me dice, me dice - ¿en qué no estás de acuerdo?, le explico ¿cómo está esto?, pero yo sí sé manejar los presupuestos, ya llevo mucho años en el gobierno..., vamos a hablarle al líder ... y el líder agarra el teléfono y le habla al Presidente de la República, y le dice, el diputado Álvarez Ordóñez no está de acuerdo con el presupuesto..., de infraestructura, .... Y dije -me va a llevar el tren ¿verdad?..., en esas cosas no se vale andar pisando callos, dice el presidente que se convoque a una junta, en el Salón Panamericano de la Secretaría de Hacienda.

Que vaya el Secretario de Hacienda, que vaya el Secretario de Programación, que vaya el secretario de Comunicaciones, que vaya la Comisión que preside el joven diputado y que ahí exponga porque no está de acuerdo. Y le decía yo hace un rato a ustedes de habían sido diputados, que yo ahorita lo pensaría dos veces para hacer eso, porque a lo hora que me di cuenta en el salón Panamericano, ¡estábamos sesenta gentes!, y yo era el ponente, iba a marcar mi inconformidad con el presupuesto nacional, y yo era un diputadillo.... un jovencillo que decía que no estaba de acuerdo, que decía que era muy poca la inversión. Y saben que me acuerdo que empecé diciendo,

-a lo mejor estoy equivocado, lo que les voy a decir, pero a mi gran saber y entender, y las cuentas que yo he hecho, está esto así, y yo realmente siento que nuestro país no es este, ...digo...andar esto diciendo, nada más vamos a andar haciendo estos doscientos kilómetros de carreteras, si los dividimos entre 30 estados es de risa, y a lo mejor estoy equivocado ¿ehhh...? Me rectifican por favor y les pido una disculpa..., estaba el subsecretario de... hasta que alguien habla por nosotros, entonces dice. - nos hemos cansado de decir que este presupuesto no llena las expectativas del país, entonces el Secretario de Hacienda me dice...- vamos a hacer una cosa, vamos a nombrar una comisión vamos a dar ocho días, y le vamos a presentar un informe al diputado Álvarez Ordóñez a ver si está de acuerdo con la nueva propuesta..., - bueno se me abrió el cielo..., ¿por qué menciono esto?, porque yo creo que el presupuesto se aumentó como el cinco mil por ciento, no se si habría un error ahí o verdaderamente había una equivocación de lo que verdaderamente el país necesitaba.

-¿Por qué menciono esto?, porque como hace rato dijo esto el señor gobernador una cosa que me ha llegado mucho, y que es consecuencia de ésto, aquí nos enseñamos a hacer las cosas bien hechas, nos enseñamos aquí a correr riesgos... a correr riesgos, ahí nos la jugamos, yo me acordaba mucho de Campeche igual, cada vez que yo tenía un problema serio decía ¡caramba... delante aquí se viene otro Campeche!, algo que hay que enfrentar con voluntad, con trabajo y con esfuerzo, y... menciono esto porque, son las enseñanzas que yo he recibido de ustedes...¿verdad...?, cuando yo mencionaba hace un rato, a los señores gobernadores que había tenido el gusto de tratar, ehhh..., lo dije claramente, que en la vida va uno muchas veces enriqueciéndose, de lo que los demás le dejan, y aquí yo recibí muchas enseñanzas, hablaba yo de la licenciada Lavalle Urbina, una gran amiga personal, hablaba del trabajo incansable, de José Ortiz Ávila, no se puede decir que el lic. no era un hombre de trabajo, y querían hacer las cosas bien, y así cada uno de los que nuestro querido amigo...inolvidable amigo..., del "Chel" Rodríguez Barrera, al que yo quise como si fuera de mi familia.

A lo largo de mi carrera puedo decir que derivado de todo esto, este inicio, tuve con estos trabajos que le metimos esto, tanto interés, presidí todos los profesionales de la arquitectura en México, y posteriormente al haber hecho mi maestría en urbanismo en la Universidad Autónoma Nacional de México, tuve el honor de haber sido el presidente de los señores urbanistas del país. Ya lo dije

hace un momento, pero yo quisiera terminar algo que caló mucho en mí en lo hondo, cuando lo oí pronunciar, y lo vuelvo a repetir esto, lo escuche con mucha interés, el discurso que pronunció aquí Adolfo López Mateos, tengo que echar mano de este discurso del 21 de enero de 1963 -y dijo-, exalto el surgimiento del espíritu cívico y constructor de Campeche, añadió, fructífera tarea para dar un salto al tiempo, ganando etapas perdidas, y ponerse acorde con el que ritmo acelerado con que marcha el pueblo de México a la conquista de las metas de la Revolución como ahora lo viene haciendo el pueblo de Campeche bajo el tenaz y visionario liderazgo del señor Licenciado don Fernando Ortega Bernés, en este nuevo tiempo, aquí y por último, aquí y ahora como antes... debemos todos unidos proseguir la marcha para la conquista de nuevas metas, que consoliden la paz, la democracia, el progreso, la equidad y la justicia, y los grandes valores de los mexicanos, en los que estamos todos comprometidos, muchísimas gracias... por su atención....

## **Anexo C**

El presente anexo contiene el desarrollo del análisis del espacio público global de la ciudad como un proceso de retorno, inverso y comprobación después de haber realizado un análisis donde la escultura pública desempeña el papel protagónico de mayor jerarquía que posibilitó construir el modelo interpretativo planteado.

### **Análisis sintético de la muestra de 4 espacios públicos**

El resultado analítico del espacio público donde se encuentra la muestra de las 19 piezas se determinó con una serie de criterios que fueron los siguientes:

1. Zona Tradicional - Se seleccionó un sector que se localizara en una zona histórica representada por el Paseo de los Héroes vinculada con tres áreas: una zona barrial representada por san Román, con el recinto amurallado, y con un sector del terreno ganado al mar.
2. Zona de Crecimiento Espontáneo - Se seleccionó una sector que se hubiera desarrollado como un crecimiento generado por asentamientos irregulares, desde los barrios tradicionales como la Ermita, el Siete de Agosto y Santa Lucía, la cual se encuentra representado por el eje de la Av. Francisco Morazán, donde se encuentran el Monumento a Benito Juárez el Fuerte a san José el Alto
3. Zona de Crecimiento Planeado en Mar - Se analiza una zona ganada al mar en un sector vinculado físicamente con la zona donde fue fundada la ciudad como lo es el Barrio de san Francisco, que en el presente trabajo se le denomina "Sector 4 de Octubre", en el cual se encuentran una serie de piezas importantes como el Monumento al Pescador y el Monumento al 4 de Octubre.
4. Zona de Crecimiento Planeado en Tierra - es una zona de la ciudad representada por un sector donde se encuentra la glorieta denominada Naach Kinil, que se vincula con un nuevo acceso a la ciudad y que se planeó como un lugar que pudiera contener instalaciones de servicios, industrias, vivienda residencial y de interés social.

Los cuatro tipos de espacios públicos emblemáticos analizados pretenden retratar la condición esencial del espacio de la ciudad de San Francisco de Campeche de tal manera que aunque no funciona para establecer generalidades, si pretenden lograr observar aspectos esenciales que deben ser valorados a favor o subsanados, en su caso, para determinar el logro de un sistema de espacios públicos de calidad integrados idóneamente a la traza histórica de la ciudad y en las zonas de nuevo crecimiento. Para conseguir los objetivos pretendidos, es necesario determinar los aspectos a valorar que puedan ser comunes o no comunes, que aporten criterios a seguir dentro del conjunto de especificidades de los múltiples espacios públicos de la ciudad, que expongan con claridad una visión panorámica de toda la ciudad, bajo una secuencia analítica que no responde a una metodología genérica ya determinada sino bajo una selección de indicadores derivados de trabajos propuestos por: Lynch, Bentley, Shejetnan y Prinz, entre otros.

Los aspectos mencionados han buscado ser propuestos como resultado del vasto trabajo de campo, en el cual, al analizar la muestra de las 19 piezas seleccionadas se parte de lo específico hacia lo general bajo las relaciones que guardan con cada uno de los espacios donde se encuentran emplazadas, las respectivas zonas donde se encuentran delimitados los espacios públicos, y como se integran como una totalidad denominada ciudad

### **Criterios de análisis**

Los criterios prioritarios para realizar el análisis son de carácter urbano ambiental que toma en cuenta los siguientes aspectos que son prioritarios: permeabilidad, uso de suelo, legibilidad, imagen urbana y vegetación. Los cinco criterios deben interpretarse desde dos líneas de interpretación, una es el contemplar en que cada uno de ellos, poseen indicadores complementarios, como son la variedad, versatilidad, riqueza perceptiva, y microclima los cuales se irán integrando al análisis, con el fin de generar una visión panorámica en síntesis analítica, de cada uno de todos los componentes espaciales; y la otra, señalar sus limitaciones como tal ya que no son exhaustivos y en ningún momento son de carácter cuantitativo, sino cualitativo para plantear las condiciones generales del espacio público de San Francisco de Campeche, como evidencia empírica de las condiciones en el espacio público total, y de esta manera, sea posible realizar una lectura panorámica de las condiciones físicas de los sitios y sus relaciones con las esculturas públicas de la muestra seleccionada.

Los criterios de análisis se complementaran con secuencias fotográficas tipo *strory board* con el objeto de obtener una imagen general del espacio público de todos los aspectos a considerar, con sus fortalezas y debilidades, desde un criterio múltiple que permitió complementar la información que se integrará en los cuatro croquis como representación gráfica de estas características esenciales. En las fotografías se trata de dar cuenta de una manera integrada de los aspectos mencionados como una realidad donde que se articulan en un espacio único, esto significa valorar la tipología existente, observar se existe un paleta vegetal propuesta en el diseño urbano o no existe, analizar la legibilidad integrada a estos aspectos con la existencia de hitos y nodos durante los recorridos y los límites de algún tipo que se expresan como bordes del territorio. Cada análisis parte como un orden lógico determinado por la forma y orden propuesto a partir de los antecedentes históricos del sitio y como determinan en algún caso, la vocación de uso de suelo de esa zona y como nace ese espacio público, y la forma de las manzanas primigenias con sus primeros usos de suelo y como determinan la comunicabilidad de la zona y la permeabilidad de ese espacio público específico. A partir de ese espacio planeado y usos de suelo existentes, se señalan como es que se encuentran distribuidos los elementos que permiten la legibilidad de ese sector y solo del espacio público como un elemento aislado.

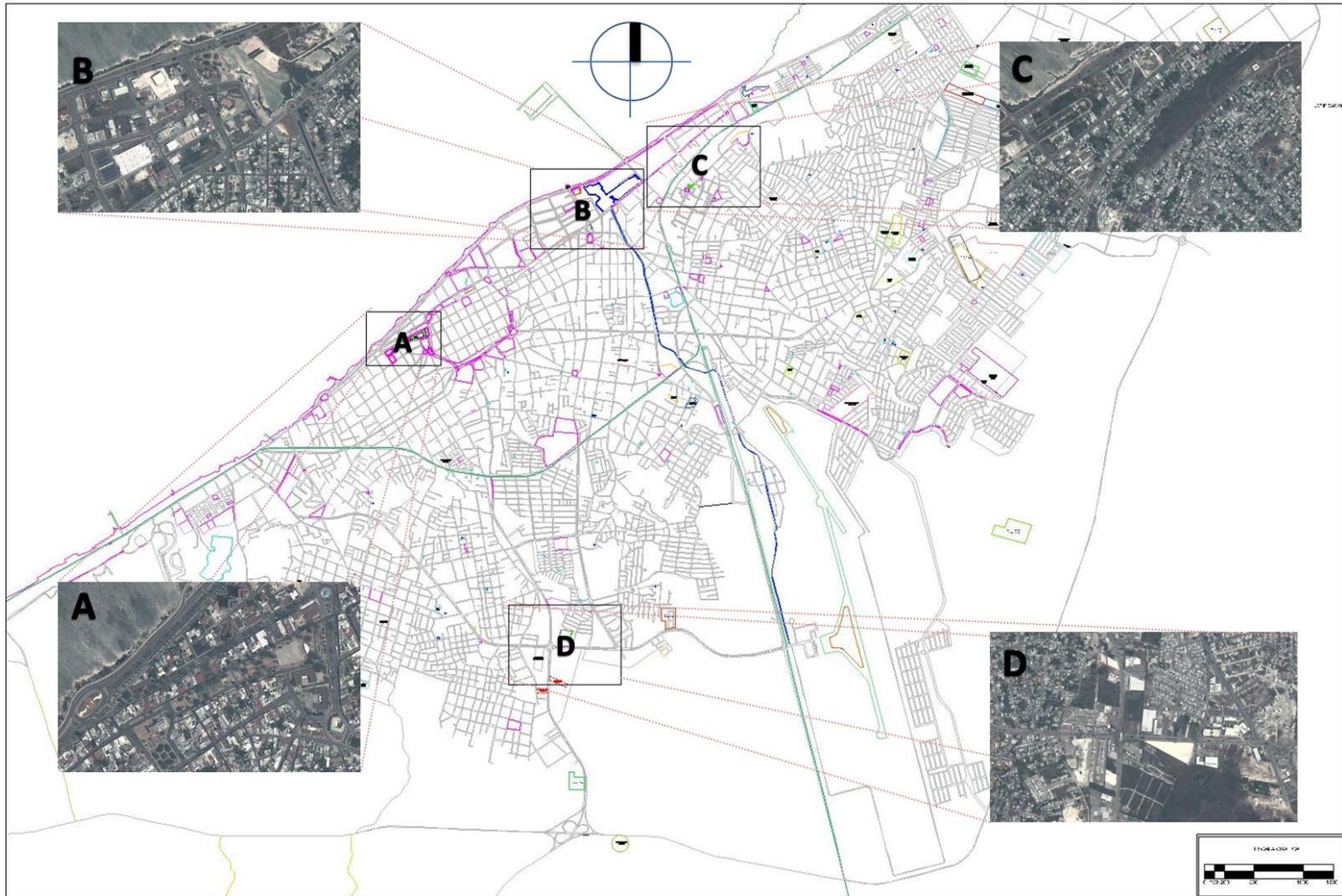


Imagen 1: Croquis de localización de los 4 sectores analizados, A) Paseo de los Héroes, B) 4 de Octubre, C) Benito Juárez) y D) Naach K'inil.

## 1. Sector del Paseo de los Héroes

El paseo aunque como un espacio libre hacia el Barrio de San Román, el cual desde su gestación en el siglo XIX se expresa en una planta con forma trapezoidal irregular que hacia el oriente se conectaba con la Puerta de San Román, y hacia el suroeste con la fachada posterior de la Iglesia de San Román. Con el tiempo desde su gestación se fueron asentando inmuebles diversos que enriquecieron su entorno, y en la actualidad existen inmuebles con fachadas de la segunda mitad de fines del siglo XX que pretenden rememorar las proporciones de vanos y macizos de otras épocas. Su perímetro original se puede apreciar en el Plano de Agustín Crame elaborado a fines del siglo XVIII, la forma primigenia que dio origen a su delimitación inicial y actual.



Imagen 2: Sección del plano de San Francisco de Campeche realizado en 1779 por Agustín Crame, donde en la actualidad se encuentra el Paseo de los Héroes. Incluso puede observarse una especie de trazado de glorieta redonda en el quiebre de la vialidad.

Con base a su historia posee la herencia de ser un espacio que nace como un escampado para impedir que se escondieran atacantes en dirección de la Puerta de San Román, y con el paso del tiempo funge después como campo de tiro hasta la llegada del siglo XX, cuando se realiza un proyecto de espacio público que lo proyecta como un paseo. A mediados de siglo XX contenía algunos elementos como: un quiosco rústico, un busto a Miguel Hidalgo, un teatro al aire libre estilo neomaya e inclusive, un monumento a la madre, con una paleta vegetal diversa caracterizada por flancos de casuarinas, tamarindos, zapote negro y almendros. Es así que desde su gestación fue un espacio que se constituyó como un eje de conexión del recinto amurallado con el barrio de San Román.

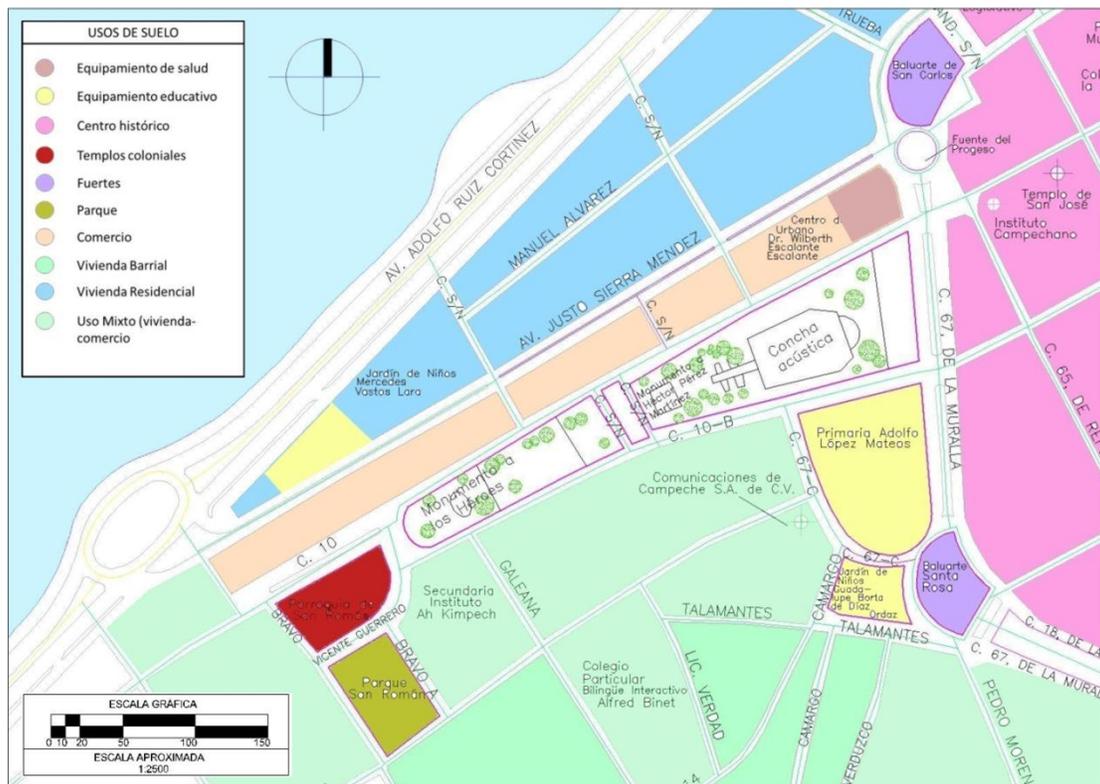


Imagen 3: Sector urbano donde se localiza el Paseo de los Héroes (trapezio punteado en color lila) integra tres zonas: al este el Centro Histórico, al sur el Barrio de San Román y al norte una sección de área residencial en el terreno ganado al mar durante el sexenio de Alberto Trueba Urbina.

La intervención de los años sesenta realizada por Agustín Álvarez Ordóñez respetó el perímetro de la forma del terreno a trabajar, sin proponer ampliarse a manzanas aledañas, e incrementó sus posibilidades aprovechando el terreno que había sido ganado al mar en la administración gubernamental anterior, definiendo en la zona nuevos usos de suelo y elementos de diseño en su perímetro como: unas manzanas de vivienda residencial, escuelas de educación básica, edificios con oficinas de salud, una nueva distribución del espacio público, una nueva paleta vegetal, mobiliario, etc. Así mismo se preservaron las características de las manzanas del barrio de San Román, siendo respetuosa la intervención de acuerdo a la escala de los elementos que le generaban su legibilidad original, como es el caso de la torre de la iglesia con respecto a la altura del monumento a los Héroes, actuando en sinergia lo tradicional con lo nuevo.

La forma de las manzanas que integran la zona perimetral al espacio público, son disímiles ya que históricamente hacia el mar era una zona de bodegas comerciales y hacia el Barrio de san Román es hasta la actualidad una zona habitacional con tamaños diversos de terrenos, lo cual propicia un recorrido característico de paramentos. Esta variedad de formas manzanas plantea una diversidad de accesos que posibilitan llegar al mismo y servir como un espacio distribuidor en conjunto con el paseo, el cual cuenta en una esquina al noreste con escuelas que hasta hace unos años hacían visitas con sus alumnos al espacio público, sin embargo el incremento de la inseguridad ha provocado que las visitas del alumnado de los planteles ya no sean frecuentes.

Existen áreas que determinan vialmente y caracterizan la zona como son las que ocupan los fuertes de San Carlos y Santa Rosa, ya que simultáneamente aunque articulan la vialidad, también la condicionan a girar en círculo de manera obligada. En esta misma dirección con la forma de manzana ocupada por la escuela primaria Adolfo López Mateos, la cual tiene una tipología con un diseño historicista que fue realizado solo con la intención de imitar elementos que perviven con dificultad en la zona. Algunas de las manzanas, en especial las que pertenecen a San Román como las de otros barrios, adolecen de adecuadas banquetas para la circulación de peatones, y en especial para la circulación de personas con alguna discapacidad.



**Imagen 4:** Croquis de usos del suelo en el sector donde se localiza el paseo de los Héroes, sector en el cual se desarrollan usos diversos que necesitan sean valorados como relevantes en el desarrollo de la cotidianidad del espacio público, actuando en conjunto.

El manzanamiento es una de las virtudes que ofrecen posibilidades de buena permeabilidad, sin embargo, es una condicionante que ofrece pocas alternativas de actuación urbanística que nos sean invasivas para transformar radicalmente ese sector, sin afectar los fuertes existentes. El borde marino condiciona futuras ampliaciones manzanas, sin embargo es un territorio con posibilidades de ampliarlo como una senda que incrementaría la puesta en valor de un proyecto de gran envergadura. En esencia las diferentes zonas perimetrales al espacio público se manifiestan coherentemente como áreas con temáticas diferentes pero interactuantes con tipologías nítidas y claras en relación con su época y a las funciones del tipo de manzana donde se encuentran. Específicamente se pueden

ver en azul las manzanas con forma alargada ocupada por grandes residencias con jardines que no eran características de las casas intramuros o de San Román.

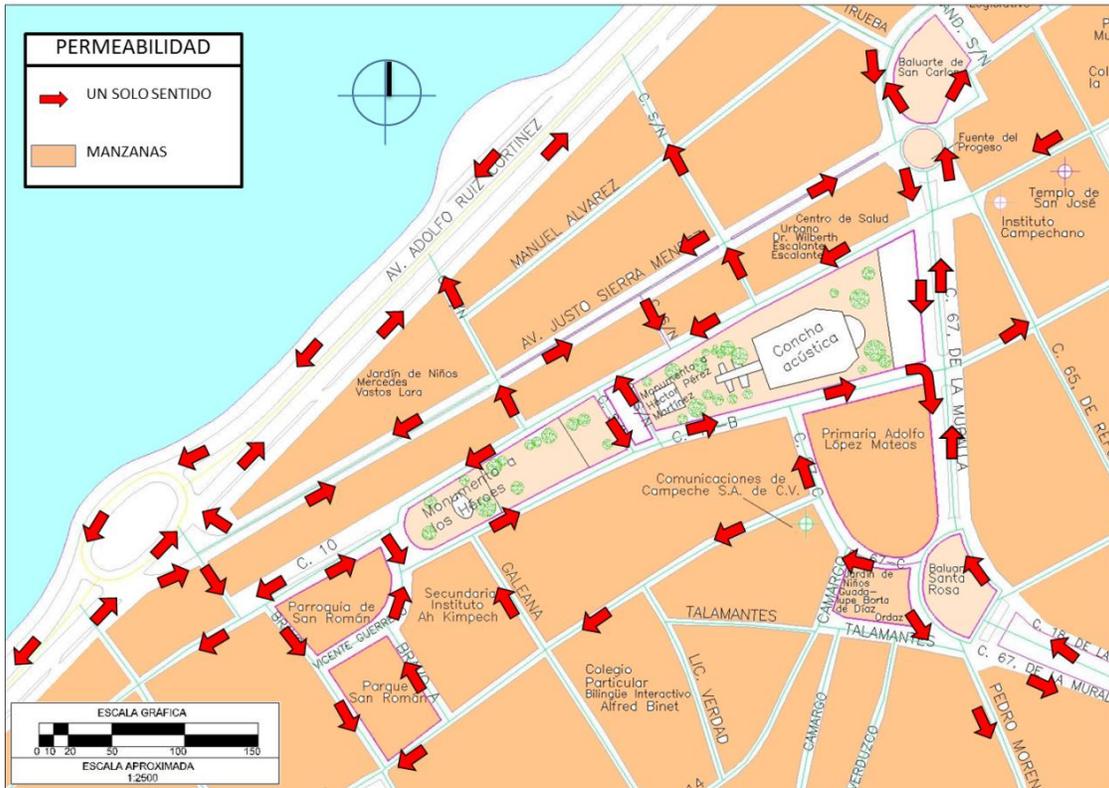


Imagen 5: La permeabilidad entre las diferentes zonas que conforman el sector analizado posee muchas posibilidades y alternativas de circulación en todo el sector, sin embargo, en función con el éxito del espacio público no responde más que un territorio de paso.

La permeabilidad del espacio público es generosa por el número de accesos perimetrales, y muy a pesar de esta condición positiva, su utilización es predominantemente como una vía de paso debido a que las funciones del paseo con el uso de suelo de los inmuebles que se encuentran en el mismo no se complementan, sin crear la sinergia necesaria para hacer del mismo un espacio exitoso durante todo el año a todas horas del día. En la actualidad la zona más solemne del paseo (Monumento a los Héroes) se utiliza la plaza como canchas de basquetbol que han sido adaptadas hace unos pocos años, sin embargo han sido esfuerzos de bajo éxito que no garantizan incrementar un aforo a la alza, lo cual es un indicador que sugiere realizar una intervención en una zona con altas posibilidades de ser exitosa en todos los sentidos que van más allá del perímetro físico del Paseo de los Héroes.

Como relevante problemática de la zona que afecta al espacio público, es la falta de estacionamientos públicos en la zona centro, ya que está siendo afectado en su periferia, ya que se estacionan a ambos lados de la vialidad perimetral del paseo, generando un “estrangulamiento” en la sección de la calle dificultando el paso vehicular. Existe el riesgo de agravarse como lo fue en el caso similar, de la

Plaza de la República, ya que permitieron el acceso de los vehículos a la plaza misma para utilizarla como estacionamiento hasta destruir los pavimentos. Al respecto se puede mencionar que algunos funcionarios de gobierno de gobierno han llegado a demoler uno de los edificios anexos al centro de salud para tener espacios de estacionamientos particulares.

En la actualidad conviven usos habitacionales con comercios diversos, estos son generalmente oficinas que no tienen uso durante todo el día, con lo cual provoca que la actividad nocturna decaiga, de tal manera que no hacen del paseo un lugar seguro por las noches, a excepción de cuando se realiza la feria del santo patrono de San Román. En este sentido los flujos peatonales son irregulares y aunque hay épocas donde existe una circulación constante de peatones a todas horas del día, existen otras en que transita poca gente, generando un lugar solitario que lo torna en una zona peligrosa e insegura, al haber poca vigilancia

A pesar de lo anterior, las características positivas existentes en su diseño como fortalezas visuales del conjunto de componentes urbanos y arquitectónicos, hacen del espacio público una entidad con una imagen urbana altamente legible, por una diversidad de elementos como: los numerosos hitos existentes en el espacio público y su periferia, la unidad tipológica en función a su relación de vanos y macizos, sin embargo tiene poca variedad de uso de suelo, y escasa versatilidad por la distribución interior de los inmuebles, lo que no posibilitan una multiplicidad de modos alternativos en función de su reutilización.

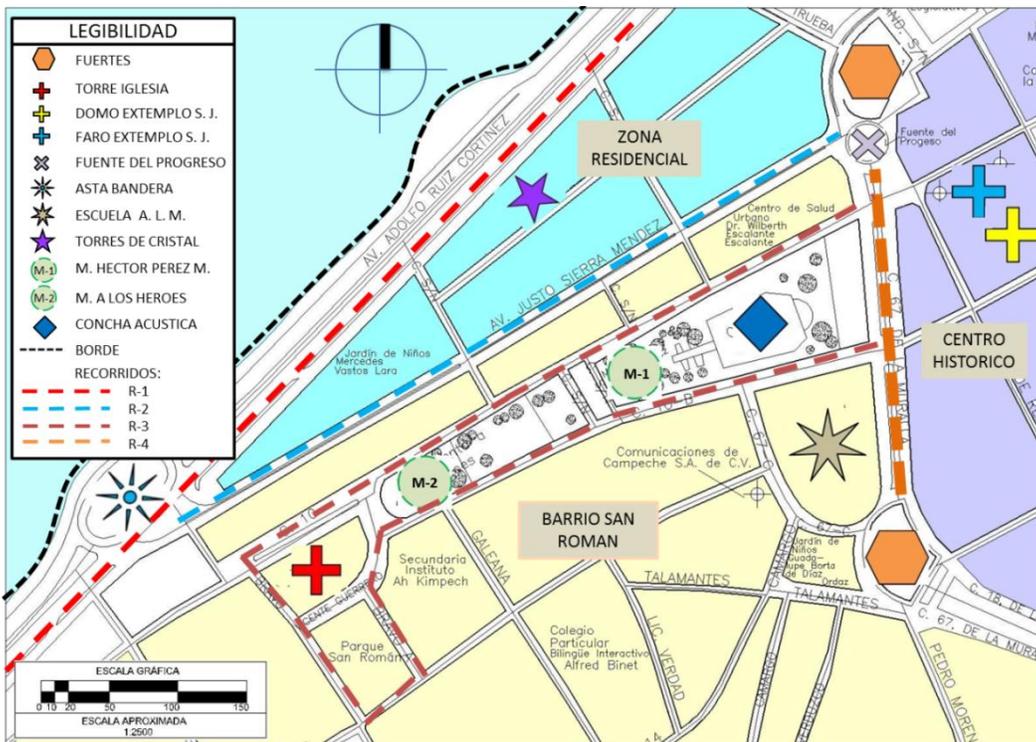


Imagen 6: La legibilidad de la imagen urbana es propiciada por la cantidad de hitos en el territorio del sector que van más allá del simple perímetro del espacio público.

La legibilidad del Paseo de los Héroes, se encuentra regida fundamentalmente por tres elementos esenciales que pretenden ser una secuencia de hitos urbanos que son; una concha acústica con su teatro al aire libre, un monumento a un personaje relevante local (Héctor Pérez Martínez) y un monumento dedicado a la patria (monumento a los Héroes, los cuales representan el eje compositivo principal del diseño y utilizan espejos de agua como representativos del período de la Libertad. Existen una serie de claves visuales relevantes en varios puntos cardinales como: al suroeste la torre del templo de San Román que no es rebasada en escala con la altura del Monumento a los Héroes; hacia el noreste, colinda con el Monumento a la Madre y la fachada suroeste del Instituto Campechano, los cuales son puntos de referencia importantes, y existe al norte en el horizonte visual la marca en la parte superior del perfil de las casas; dos edificios denominados las Torres de Cristal, que son un referente arquitectónico y urbano desde los años de ochentas.

Más allá del perfil de las fachadas al noreste, se observan una sección horizontal de un paramento del Instituto Campechano con su tipología característica recortando la figura del faro del extemplo de San José y su bella cúpula donde ambos se funden y se asoman como atisbando el lugar, siendo elementos importantes de lectura del sitio. En la zona noreste del paseo está la zona popular donde se encuentra la Concha Acústica, como impronta de los trabajos de Félix Candela en México, generando el área con un mayor aforo y uso durante todo el año, manifestándose en espectáculos masivos de diferente orden. La fiesta popular más importante que detona esta sección del espacio público son los carnavales de fines del siglo XX. La popular Concha Acústica en ciertas fechas del año se utiliza para actos políticos masivos, ferias artesanales entre otros usos, lo cual posibilita que parte del paseo sea una zona urbana viva durante esos períodos, cuando es utilizada por los habitantes con frecuencia y agrado.

La zona se encuentra demarcada por una serie de vialidades que son sendas y bordes, que son ejes primarios como en el caso del tramo del fuerte de San Carlos a Santa Rosa, que en especial es un “borde virtual” que denota el eje de la muralla demolida. Existe un poderoso borde delimitado por la orilla del malecón, que al mismo tiempo es recorrido por la existencia física y funcional de la avenida, sin dejar de mencionar el recorrido constituido por el espacio público desde el parque de San Román a la Concha Acústica o viceversa. La tipología de viviendas de siglos pasados se amalgaman en lo visual con algunas intervenciones del siglo XX guardando una coherencia no total, pero significativa, que se suma al diseño urbano de la modernidad propuesta en los años sesenta y a la zona intramuros del sector. A lo anterior se añade sinérgicamente como fortalezas, lo que pervive de la paleta vegetal original de principios de siglo y la propuesta en los años sesentas; y como debilidades, pueden señalarse un mobiliario urbano de reciente factura que pretende de manera ingenua revivir tiempos pasados sin posibilitar ver una imagen renovada del Paseo de los Héroes.

Las características en función de su diseño, se aprecian principios de la arquitectura y urbanismo internacional, y elementos de lo que Keneth Frampton denomina Regionalismo Crítico, que en este caso específico se utiliza: materiales de la región y elementos formales geométristas derivados de la arquitectura maya y un diseño urbano y arquitectónico que incorpora una forma local como patrón compositivo del todo el proyecto, en este caso el arco maya.

En años recientes se han realizado intervenciones para preservar el espacio público sin embargo se han contemplado elementos discordantes con el diseño original, siendo uno la iluminación con reminiscencias formales de principios de siglo y otro el uso indiscriminado de pavimentos estampados de concreto de alta resistencia donde no se respetó la forma de las rampas originales derivadas de tendencias derivadas de la arquitectura internacional, las cuales fueron demolidas sin analizar sus valores arquitectónicos y urbanísticos.

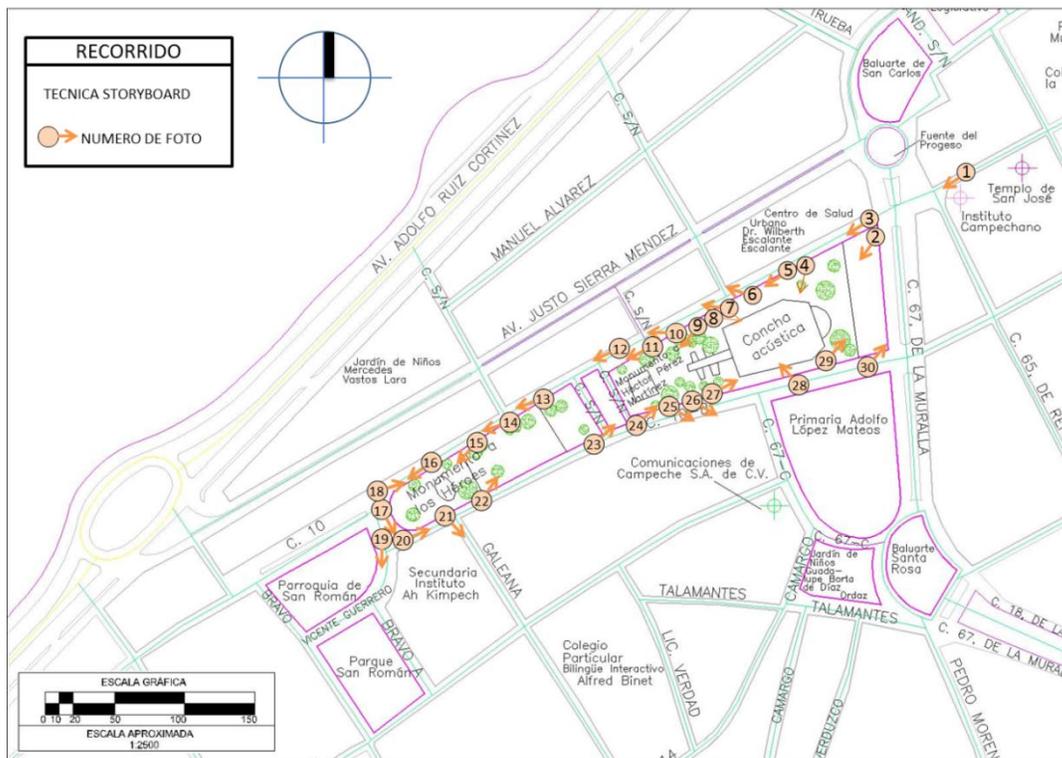


Imagen 7: Secuencia fotográfica con base a un storyboard de un recorrido de noreste a suroeste.

La topografía original del terreno se proyecta en el tiempo incidiendo de manera delicada y perceptible con suaves desniveles que fueron manejados de modo sutil por el diseño elaborado en los años sesenta por el Arq. Joaquín Álvarez Ordóñez, se definen tres secciones con diferentes usos e importancia, paramentadas por dos barreras arbóreas de especies no locales, de las cuales permanecen solo unos contados elementos que conviven con especies locales generando un microclima de los más agradables de la ciudad, que hacen del conjunto un componente importante del paisaje urbano del sector de carácter ecléctico, el cual se integra como fortaleza de la imagen urbana histórica constituida por tipologías edilicias que tienden a generar unidad visual.



Imagen 8: Storyboard dirección Noreste –Suroeste, se puede observar en la secuencia como se accede desde el Instituto Campechano (1), donde se halla la fachada posterior de la Concha Acústica (2), las pantallas vegetales (3), la escuela primaria Adolfo López Mateos en la vialidad de enfrente (4), secciones de las vialidades, las Torres de Cristal, la sección de plaza con la Concha al fondo, paramentos con tipología de vivienda 6, 7, 10, 13, 14), mobiliario urbano, monumentos a Héctor Pérez Martínez (9) ya los Héroes (15), redes eléctricas aéreas con postes de madera en mal estado con señalética para discapacitados (11).

Las cortinas vegetales existentes y zonas arboladas se derivan de las especies que se plantaron hace más de un siglo, como es el caso de las casuarinas, que se fueron plantando hacia la consolidación del espacio público en la primera mitad de la centuria, siendo durante la intervención de los años sesenta que se define una paleta vegetal como elemento constitutivo de diseño, contemplando especies como: el flamboyán, almendros, tamarindos, árbol del hule, arbustos, etc. Es así que se definen las características actuales de su imagen, sin embargo, se puede apreciar ahora cincuenta años antes, que las casuarinas están cumpliendo con su ciclo de vida llegando a un estado de deterioro que no coadyuva con la imagen del sitio, generando un debilitamiento de la riqueza visual del conjunto de elementos que constituyen el espacio público.

Hasta a finales del siglo XX el sector mantuvo en su perímetro árboles de fronda grande como laureles y ramones, los cuales eran una especie de oasis de sombra para mitigar el calor intenso de las épocas vinculadas a este fenómeno natural, sin embargo a la fecha se no se han plantado especies similares en el sector prácticamente solo conservando los existentes y talando los que finalizaron su ciclo de vida natural, en este sentido es una pérdida importante en el sector que debe atenderse como acciones específicas de un plan integral

Así mismo esta situación de degradación de la masa arbórea promueve un incremento de la temperatura generando la definición de un microclima adverso para que los peatones circulen confortablemente al caminar por el espacio público. A esta situación se suma la decisión de diseño de utilizar un concreto estampado con una respuesta adversa al clima debido a que presenta una elevado índice de absorción de temperatura con las consecuencias microclimáticas respectivas, incremento de la temperatura del sitio, y en épocas de lluvias al aumentar los niveles de humedad, las condiciones tienen un mayor impacto negativo en los habitantes.

El diseño original del espacio público es un elemento detallado que no solo se centra en lo visual, sino que está pensado como un todo que incluye inclusive elementos auditivos en diferentes componentes como: los pavimentos utilizados en diferentes componentes como los de la concha acústica, los escalones para subir la concha, los vacíos definidos por la contratrabe principal de la estructura de la concha, los borbotones de los espejos de agua de los tres monumentos, las rampas de acceso a la plaza del Monumento a los Héroes y el sonido y aroma de los árboles de principio de siglo con los sembrados por la paleta vegetal del proyecto de la modernidad.

Como pérdidas específicas de elementos valiosos se deben señalar también: el deterioro de una especie de mural con alegorías mayas realizados en mosaico veneziiano en el frontispicio del proscenio de la Concha Acústica, y la desaparición de los espejos de agua de numerosos elementos que eran parte de la esencia del diseño de toda la intervención arquitectónica y urbanística, los espejos fueron rellenados indiscriminadamente solo con el aparente fin de ahorrar dinero en su mantenimiento, en algunos casos se realizaron jardineras de mal gusto en esos sitios.

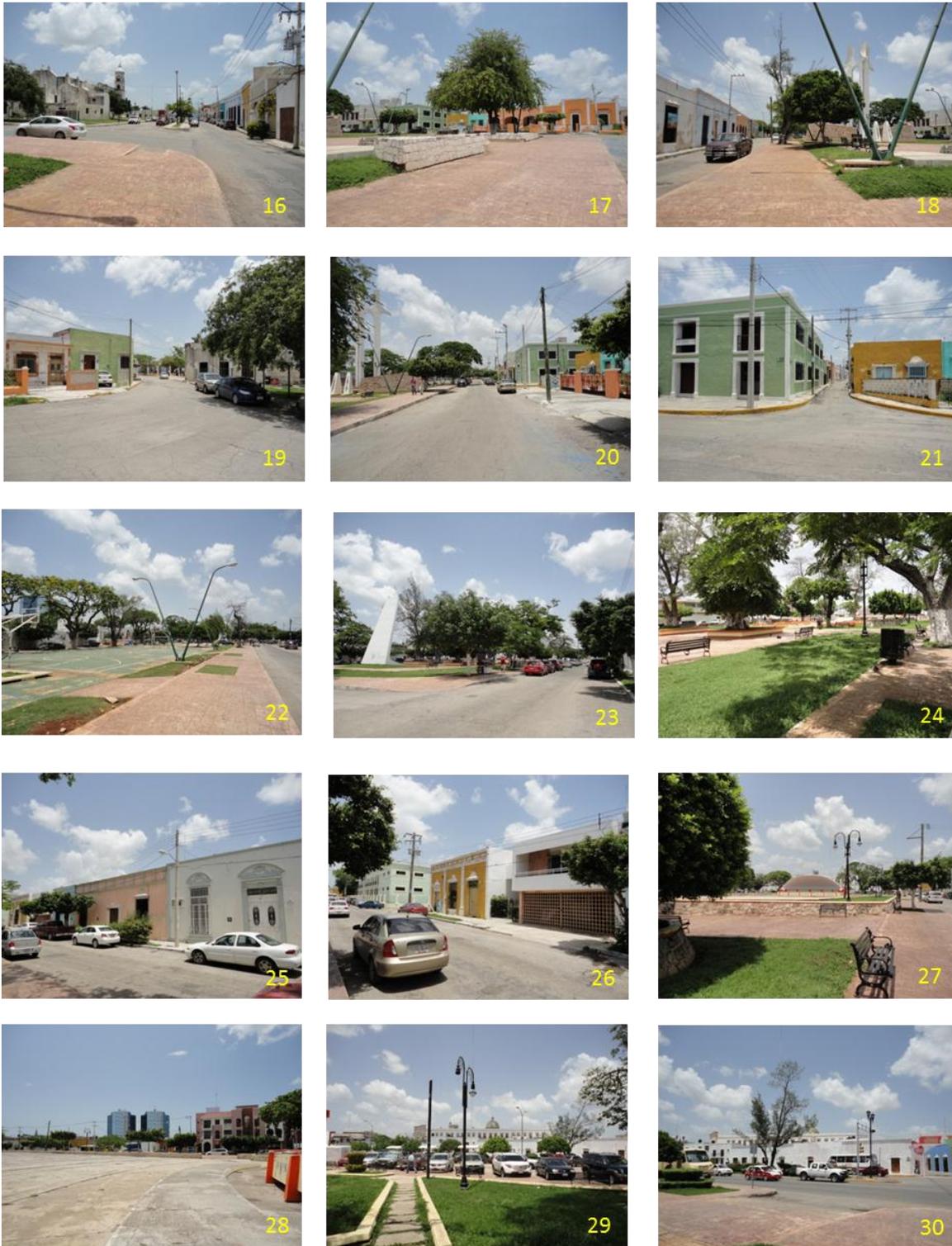


Imagen 9. Storyboard suroeste-noreste, desde la cual se puede observar la tipología de paramentos tradicionales de San Román (16 a la 21, tramos del paseo sin vegetación (22), el sector central del paseo y la espalda del monumento a Héctor Pérez Martínez (23), la apertura al teatro al aire libre con la Concha en el fondo (27), lateralmente se ven los hitos de las Torres de Cristal (28) estacionamiento y tenuemente la cúpula del extemplo de San José asomándose sobre la fachada del Instituto Campechano (29) y fachadas de la zona noreste (30).

## Síntesis analítica del espacio público, hitos e imagen

Los hitos que identifica la gente es la cubierta de la Concha Acústica, sin embargo los elementos escultóricos que se encuentran situados más allá de la misma, como el monumento a Héctor Pérez Martínez y el dedicado a los Héroes se diluyen en el imaginario de la gente, los cuales no se vinculan a celebraciones populares, sino a festividades de carácter solemne para celebrar alguna festividad histórica nacional o local. Lo anterior no disminuye el valor de las piezas como elementos que son parte de un conjunto plástico representativo del patrimonio construido en el Estado de Campeche durante la segunda mitad del siglo XX.

El sector posee excelente comunicabilidad y permeabilidad, sin embargo a pesar de esta positiva característica no es equitativo con el éxito del espacio público, ya que éste es muy exiguo con respecto a la cantidad de automóviles que circulan por ahí de paso, lo que parece ser más que funciona solamente como una vialidad alterna y estacionamiento que para uso cotidiano de los habitantes de toda la ciudad, y se agudiza en las tardes y noches debido a que disminuye el aforo de peatones por las calles perimetrales y acceso al paseo.

La zona residencial en la zona norte del sector mantiene vida solo al interior de las residencias como sucede en todas las zonas residenciales cerradas, ya que hacia las avenidas solo son elementos de carácter escenográfico sin observarse actividad al exterior de las mismas ni siquiera con personal de seguridad en las puertas de las mismas. Como dato ambiental relevante, estas áreas residenciales siguen desahogando sus aguas negras a la bahía.

La debilidad más importante del sector es el uso de suelo en el espacio público, ya que no responde a los niveles de aforo que necesitan generarse para mantener vital del paseo durante todas las horas del día, y las oficinas que han aparecido y comercios, solo han favorecido el desarrollo de actividades terciarias en el sector, dejando de lado el uso habitacional, el cual parece ser muy bajo por la desocupación de inmuebles y la edad avanzada de algunos de sus habitantes que viven solos sin la compañía de los integrantes jóvenes de sus familias.

Las instalaciones deportivas estructuradas en el paseo para generar actividades que vitalicen el sector solo ha funcionado parcialmente, ya que como respuesta a la problemática del espacio público es pobre y deficiente. Las intervenciones de diseño en el espacio público han sido de bajo perfil y realizadas por personas sin formación en el área, con las consecuencias negativas respectivas, siempre viendo al pasado colonial y perdiendo de vista los valores del urbanismo y arquitectura modernos desarrollados en la ciudad bajo éstos cánones desde donde hay que mirar hacia el futuro con mayor claridad.

Las modificaciones sufridas por el espacio público lo hacen verse con una cierta falta de coherencia interna, que se deriva de la carencia de una investigación previa que acusa en la calidad de los elementos y materiales nuevos utilizados, y la pérdida de valores ambientales en el *genius loci* del sitio, el cual ha devenido en un territorio anodino con un carácter débil y ausente.

## 1. Sector Benito Juárez

En el plano de Crame se pueden apreciar las relaciones urbanas primigenias que existían a fines del siglo XVIII, abajo en un recorte digital del documento se observa el fuerte de San José el Alto y una expresión en forma de volutas que representa las características topográficas del cerro donde se localiza la zona actual analizada, y la Batería de San Lucas en la parte superior derecha del gráfico, que se encuentra situada en las faldas de cerro. En este sentido se aprecian desde esta traza naciente las conexiones existentes del sector analizado con los barrios tradicionales que se gestaban desde esa época, con una vialidad primaria perfectamente trazada. En la actualidad la glorieta donde se emplaza la estatua de Benito Juárez, se encuentra al suroeste en el cerro en una avenida denominada Francisco Morazán, la cual se interconecta al noreste con el Fuerte de San José el Alto en el otro extremo de esa barrera topográfica.

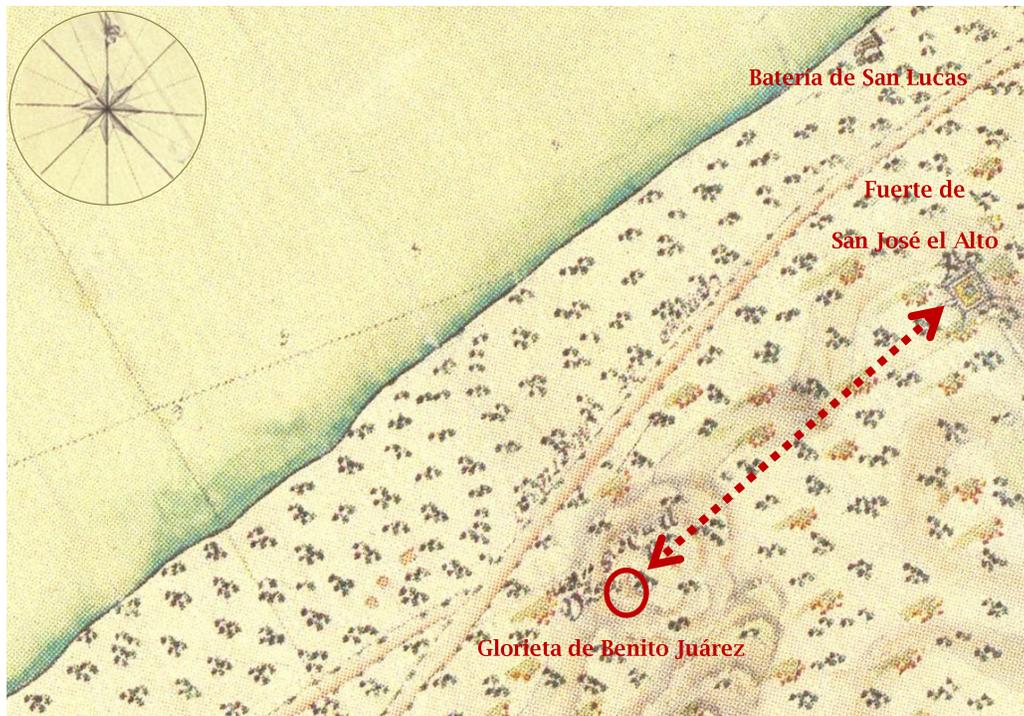


Imagen 10: Este es el territorio aproximado del sector histórico donde se localiza en la actualidad el espacio público definido por la avenida Francisco Morazán, representada con una flecha doble roja en la parte superior de cerro

La ubicación histórica es aproximada, sin embargo las relaciones existentes en el sector actual es evidente ya que se observa en el gráfico vialidades trazadas con nitidez, siendo la avenida diagonal el camino que comunicaba a San Francisco de Campeche con la ciudad de Mérida. Se aprecian con claridad los fuertes vínculos de la traza histórica de la ciudad colonial con la traza actual de la misma, donde se representa un territorio donde los sectores de crecimiento que se proponían desde aquel tiempo fueron los límites de la ciudad diseñada en los años sesenta por el Dr. En Urbanismo. Joaquín Álvarez Ordóñez.

El sector donde se encuentra la zona analizada se desarrolló habitacionalmente como un asentamiento irregular que dio origen al nacimiento de la colonia Bellavista durante la segunda mitad de la década de los años setenta. La zona es un ejemplo representativo del rezago en materia de vivienda de la ciudad para los habitantes de bajos ingresos, en este sentido, los asentamientos partieron como invasiones como un efecto que se diseminó desde las zonas limítrofes de los barrios tradicionales de la Santa Lucía, San Francisco y el Siete de Agosto, las cuales convergieron en la zona alta del cerro.



Imagen 11: Foto satelital con el sector actual donde se localiza el sector que integra varias zonas, o secciones de zonas que devienen de diferentes colonias como Bellavista, San Francisco y áreas residenciales de la zona Ah-Kim-Pech. El espacio público está señalado con una flecha doble en verde, con el fuerte al extremo noreste y la glorieta con la escultura pública al suroeste.

Dentro de los elementos que destacan en el espacio urbano donde se encuentra la glorieta analizada es un manzanamiento heterogéneo en función a su forma y tamaño como resultado de su origen como asentamiento irregular, condición que no generó una proporción y uniformidad en las manzanas que predominantemente son de uso habitacional, que en sus inicios fueron utilizadas por personas de muy bajos recursos. Es así que en las colonias más recientes aún perviven condiciones de vulnerabilidad que se hacen patentes en las características físicas de sus viviendas. Esta situación morfológica manzanar provoca que como zona de distribución tiene una baja permeabilidad que dificulta su acceso, en especial desde el Barrio de la San Francisco y de Santa Lucía, provocando que los vehículos particulares y en especial los de transporte público tenga dificultad para ascender o descender del cerro, en especial durante los días de lluvia.

Los usos del suelo son predominantemente habitacionales en la parte alta del cerro, y conforme se desciende del mismo se van diversificando aportando una mayor variedad que se va derivando en oficinas; restaurantes de diferentes calidades; comercios diversos; hoteles como el Debliz, y un hotel inconcluso que es un elefante blanco que se presta para ser habitado por delincuentes siendo un peligro en la zona; un gran inmueble que pertenece a la iglesia católica que ocupa una manzana completa o más en el sector; y áreas ocupadas por residencias nuevas o recientes en la zona Ah-Kim-Pech. En el sector se hallan también casos de vivienda tradicional de fines del siglo XIX y segunda mitad del XX que se encuentran en mal estado deteriorándose paulatinamente, las cuales se están perdiendo como importantes elementos a preservar de un pasado que pertenece a la memoria colectiva de la ciudad.



Imagen 12: Los usos de suelo son predominantemente habitacionales en el perímetro próximo al espacio público, sin embargo, en las zonas debajo de cerro se han ido diversificando.

Abajo del cerro por la existencia de equipamiento para los deportes el tamaño de las manzanas es irregular y dificulta la permeabilidad hacia el espacio público, ya que en la parte baja del cerro se encuentra el estadio Nelson Barrera Romellón, que antes se denominó Venustiano Carranza, y el campo de fútbol rápido de San Lucas, el cual recibe esta nominación por encontrarse junto a la instalación defensiva de una batería que tiene este nombre, y frente al campo de juego la reubicada Fuente de la Electricidad y una serie de restaurantes que se denomina los Cokteleros, ya que tiempo atrás en una zona próxima existieron una serie de puestos rústicos que dieron nacimiento a esta zona comercial restaurantera. En el perímetro próximo en el tramo de malecón existe una zona de uso residencial que

ha ido adquiriendo una mayor plusvalía por el uso de suelo que se ha ido generando con el paso del tiempo, sumándose a ello el asentamiento de nuevas zonas residenciales de mayor valor y de la primera macroplaza comercial de la ciudad capital con tiendas departamentales como Liverpool, colindando con la dársena y mercado de pescados del barrio Siete de Agosto.

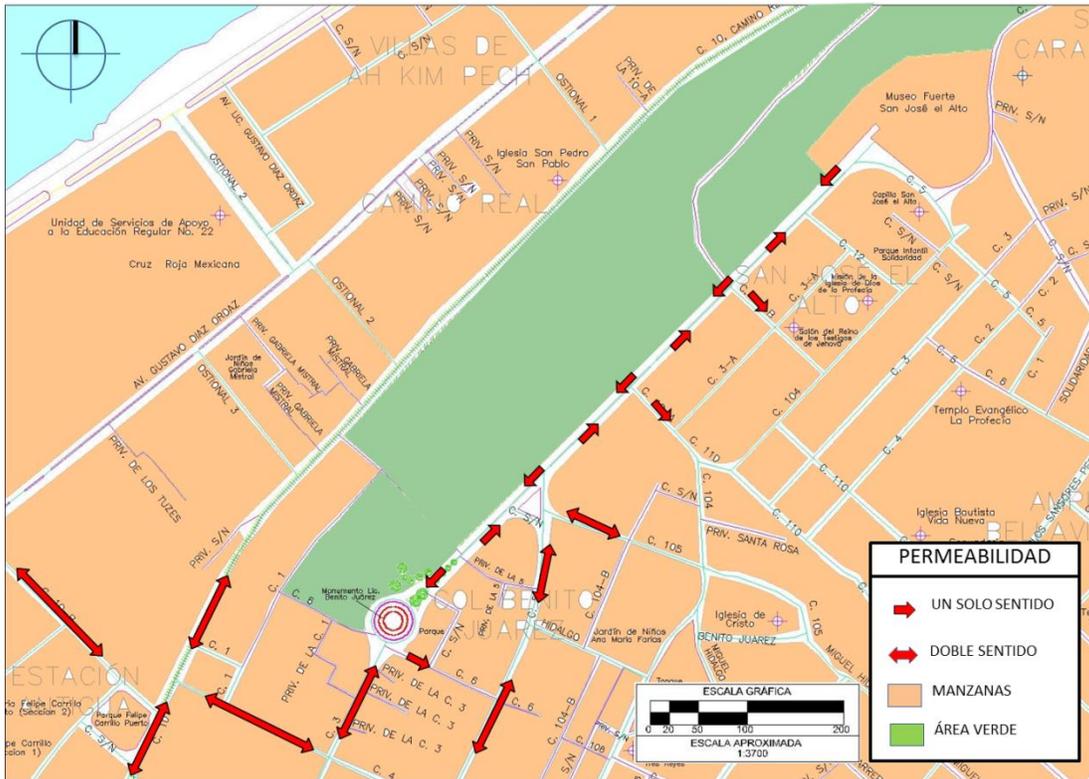


Imagen 13: La comunicabilidad del sector es baja y la permeabilidad entre diferentes zonas es deficiente.

La comunicabilidad de la zona es baja y la permeabilidad del sector es aún menor, afectando el espacio público, que en este caso es una senda o recorrido representada por la avenida Francisco Morazán, la cual se desempeña como una vialidad sobre una barrera física con una topografía elevada y un manzanamiento poco uniforme y proporcionado. Hacia el este del eje vial se desarrolla una serie de manzanas que pertenecen en su mayoría a la colonia Bellavista, con una predominancia de uso habitacional que con el paso de los años fue creciendo en sus límites y dio origen a nuevos asentamientos que adquirieron otros nombres.

En las faldas del cerro en la parte suroeste se desarrolla la vía del ferrocarril en una zona que tiene un uso habitacional predominantemente, sin embargo, en la parte de las manzanas que dan a la avenida Las Palmas existen usos de suelo mixtos de vivienda y comercio diverso, donde predominan expendios de licores por ser una costumbre de consumo de la gente que trabaja en la pesca que llega del mar hacia el mercado del Siete de Agosto para expender sus productos.

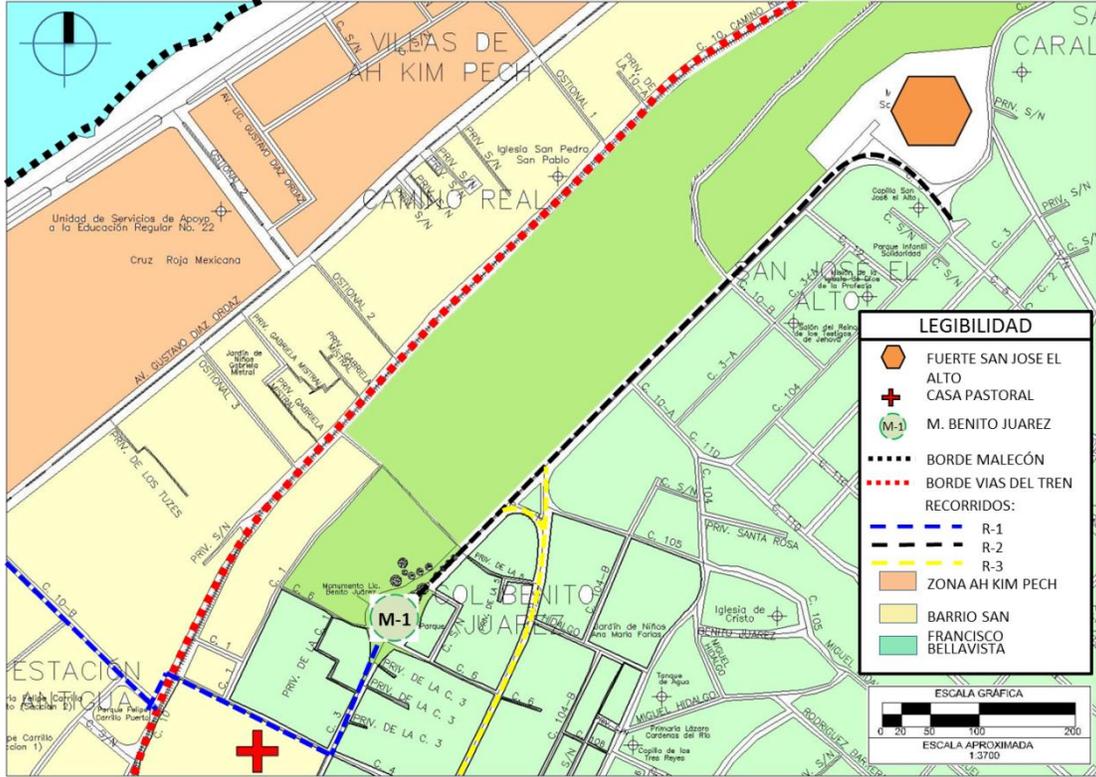


Imagen 14: En el gráfico se marcan cuáles son los elementos que le aportan legibilidad al sector, y en específico al espacio público analizado.

La legibilidad de la imagen urbana se encuentra definida esencialmente por dos elementos principales como hitos del lugar que son: el fuerte de San José el Alto y una gran estatua de Benito Juárez emplazado en una glorieta que es un nodo de complicado acceso. La vialidad denominada como avenida Francisco Morazán es un recorrido o senda superior, y en las faldas del cerro, se localiza la vía del ferrocarril, el cual es un borde inferior que recorta la zona de manera determinante. Existen sendas de acceso hacia el cerro que vienen del barrio de San Francisco y un poco más lejos, del barrio de santa Lucía, hay un tercer recorrido que viene de las colonias, sin embargo su valor es menor al de los dos anteriores, que son más significativos en escala y aforo por niveles de uso hacia los barrios o zonas que interconecta.

La tipología de la vivienda es otro elemento que posibilita la legibilidad del sector al atravesar las diferentes zonas o colonias hacia el espacio público, la cual a veces aparece sin continuidad en los paramentos del lado este de la avenida, al haber nacido como un asentamiento irregular que se ha ido consolidando poco a poco desde fines de los años setenta a la fecha. La colonia que dio origen a esta zona urbana se llama Bellavista desde hace muchos años, y su tipología no puede clasificarse como de vivienda de interés medio y mucho menos residencial, aunque existen inmuebles que intentan serlo. El acceso de la zona de más alta plusvalía desde el parque a Felipe Carrillo Puerto, como parte del barrio de San

Francisco, es la que tiene la pendiente más empinada y peligrosa, lo cual es un impedimento topográfico aunado al manzanamiento existente para optimizar su accesibilidad. El cerro presenta un costado que permanece agreste con vegetación que crece sin intervención antrópica, sin embargo esta zona no está poblada de árboles y presenta un aspecto descuidado, a excepción del perímetro al foso del fuerte, el cual aparece muy cuidado por la inversión en su mantenimiento por parte del INAH.

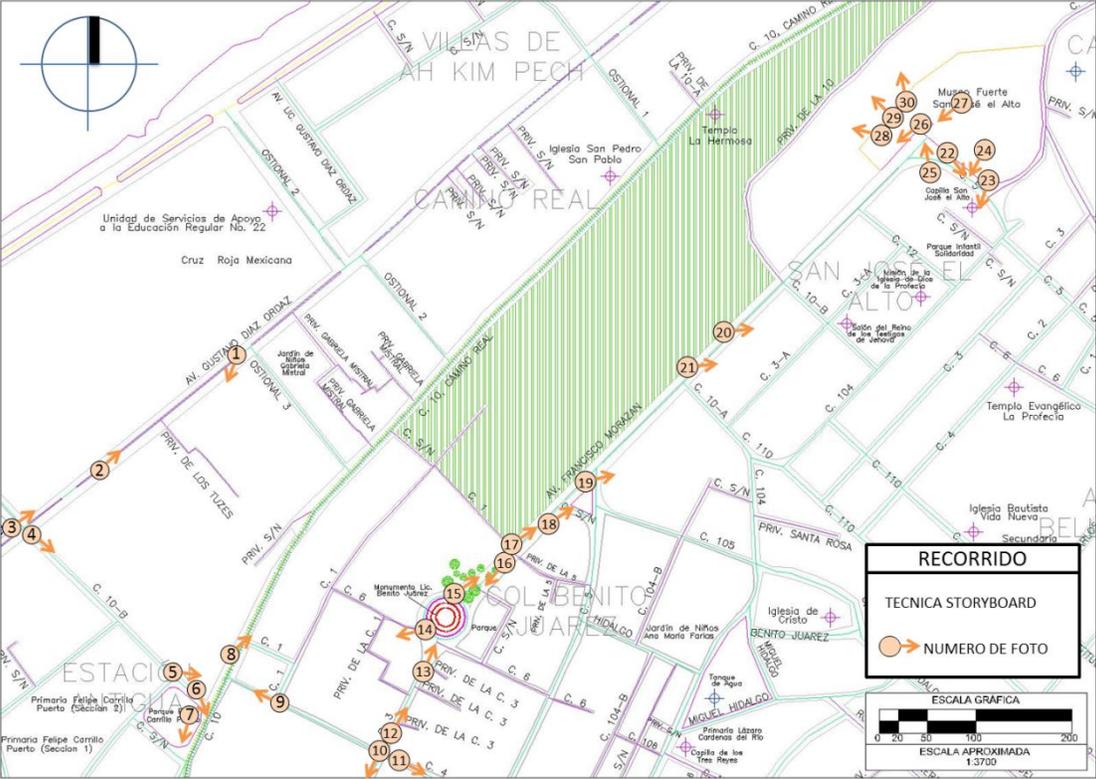


Imagen 15: Recorrido fotográfico en el sector en dirección suroeste-noreste en storyboard.

La intervención urbanística en la glorieta no presenta características especiales y ha permanecido sin modificaciones significativas desde fue construida, y el único elemento que destaca es el material pétreo de la estatua con su color grisáceo y la escala del elemento, la cual fue restaurada por la celebración histórica de los doscientos años de haberse gestado la Guerra de Independencia y los cien años de haberse llevado a cabo la Revolución. Hacia el fuerte solo puede destacarse el tramo de avenida ondulante, elementos arbóreos que disminuyen conforme aparece el fuerte conocido popularmente como de las “3 Piedras”, cuyo nombre original es el de San José el Alto. El baluarte observa en su perímetro una intervención en su acceso lateral hacia la orilla del cerro con vista al mar con una serie de cañones que pretenden señalar la función defensiva histórica del sitio, los cuales vestibulan el acceso al puente levadizo que permite entrar al mismo.

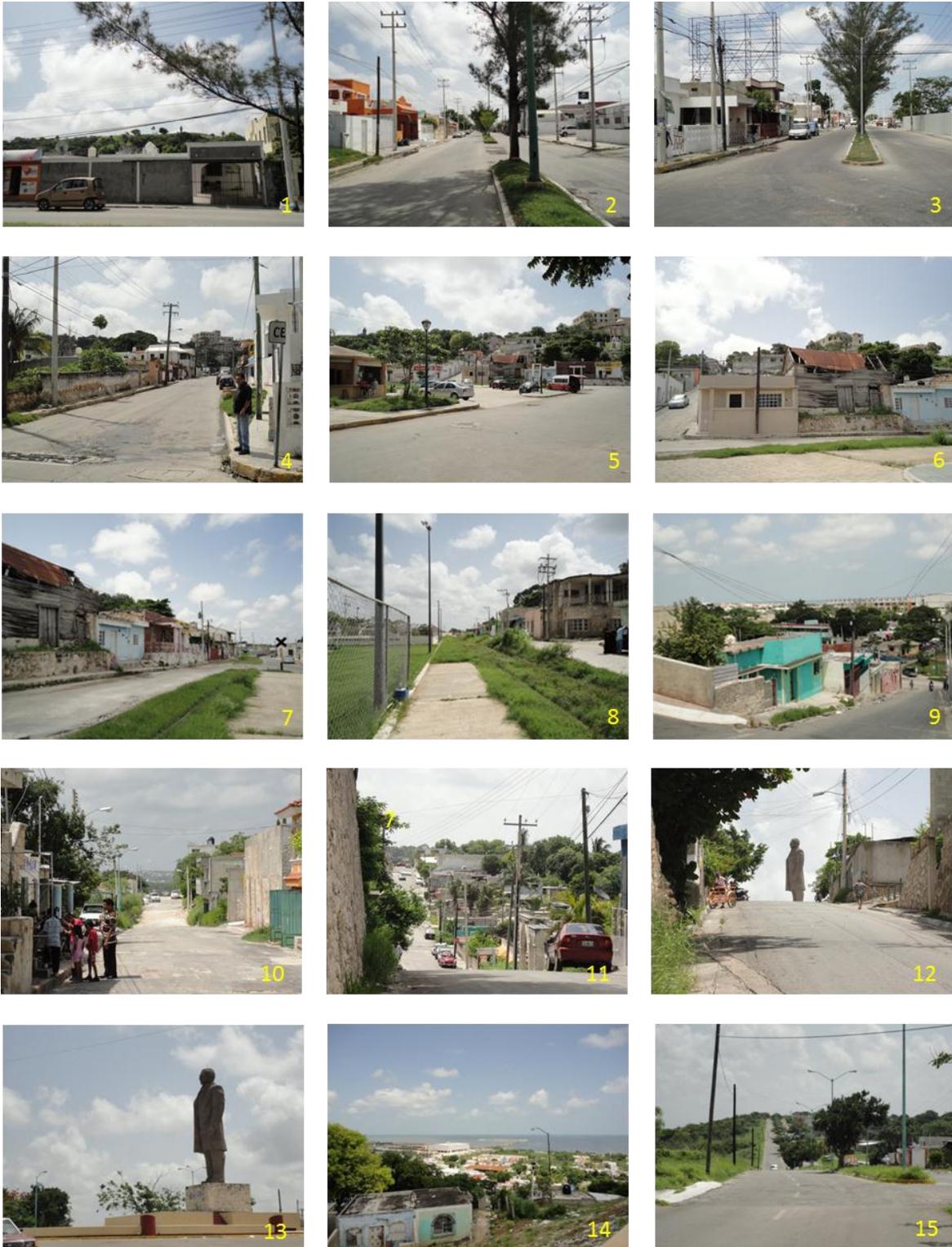


Imagen 16: Se puede observar la irregularidad tipológica del sector con viviendas deterioradas y algunas residencias (1 a la 6), el borde demarcado por las vías del tren (7 y 8), calles aledañas al espacio público (9, 10 y 11) y como se aprecia la estatua de Benito Juárez al ascender el cerro desde el parque Felipe Carrillo Puerto (12 y 13), con la visual hacia la tienda Liverpool (14) y la avenida Francisco Morazán viendo hacia el noreste e en dirección del fuerte de San José el Alto (15).

Desde la dimensión ambiental es una zona que genera en su sector oriental el descenso rápido y copioso de agua hacia las calles que permiten el ascenso a la avenida Francisco Morazán y hacia el sector del cerro agreste sin intervención antrópica, este fenómeno se ve atenuado por la absorción de agua que los elementos vegetales posibilitan con la absorción del caudal pluvial hacia la calle paralela a la vía del ferrocarril. Es remarcable que este sector de la ciudad es una zona con las mejores vistas con una relevante riqueza paisajística, y no solo desde la glorieta donde se encuentra el monumento en particular sino en toda la avenida.

En este sentido cabe subrayar que el microclima del sector no posibilita que sea una zona caminable totalmente ya que los árboles que han sembrado no cubre con su sombra una superficie amplia, y el aire que circula en las partes superiores del cerro no atenúa la temperatura generada por el soleamiento durante todo el día, siendo a partir del atardecer una disminución paulatina del calor aminorando con la brisa vespertina. La vegetación existente en los camellones no es consecuencia de una paleta vegetal definida con cuidado, sino una decisión limitada de los responsables de las vialidades de esa época, esta pantalla vegetal, contrasta con la vegetación que crece natural en los patios de las casas, en la zona este sobresaliendo de la altura de las viviendas, proporcionando sombra y generando un microclima benigno para habitar confortablemente

En función a las características en general del espacio público puede afirmarse que es una zona con una alto potencial para realizar inversiones para el turismo, lo cual incrementaría la habitabilidad y calidad del espacio público, sin embargo puede estar sustentada esta falta de interés por los inversionistas por razones diversas como: que el territorio se encuentra habitado por personas de bajos ingresos y que estas acciones beneficiarían más a terceros, limitando así la posibilidad de recibir mayores retribuciones sobre un el capital invertido. Cabe mencionar desde el aspecto ideológico también el ser un espacio público en disputa, al existir intenciones de las autoridades eclesiásticas de erigir una imagen religiosa de gran escala en las proximidades de la glorieta donde domina el espacio público la estatua de dieciocho metros de Benito Juárez.

Se puede afirmar que es un espacio público con una importante riqueza perceptiva que se genera en función a los valores naturales del territorio que debe potenciarse, es así, que se hace apremiante una intervención integral que mejore la comunicabilidad en primera instancia, el microclima de la zona y la riqueza perceptiva visual, olfativa, táctil, etc., aprovechando propositivamente la topografía de la zona. Es relevante el propiciar que los habitantes realicen intervenciones acordes a un proyecto integral de imagen urbana que luego puedan personalizar con criterios existentes, lo cual permitirá que las fachadas de las viviendas sean parte de un todo coherente de un proyecto de carácter integral. Aunándose a un proyecto de imagen urbana en la vivienda e inmuebles en general, se debería de pensar en la utilización o intervención en la parte agreste del cerro, la cual se observa descuidada y sucia en ocasiones.



Imagen 17: se aprecia como se observa el monumento a partir de la avenida Francisco Morazán desde el acceso proveniente de Santa Lucía (16), tipología de vivienda en casas con abundante vegetación y algunas que pretende ser residencial (17 a la 21), existe también instalaciones de agua potable y un pequeño parque aledaño al fuerte (22 a la 24), como se aprecia el baluarte de San José el Alto en sus inmediaciones (25), un área vestibular con cañones y estacionamiento (26 y 27), un elefante blanco abajo en la avenida las Palmas (28), abajo el estadio de beisbol (29) y la bella e importante zona protegida natural de los Petenes (30).

## **Síntesis analítica del espacio público, hitos e imagen**

El espacio público se encuentra bien identificado por la ciudadanía de manera especial y nítida con los dos elementos que la caracterizan, una es la escultura de Benito Juárez y otra por el fuerte de San José el Alto, mejor conocido con el sobrenombre de *Castillo de Las Tres Piedras*. Su riqueza visual privilegiada y manifiesta en las panorámicas de la ciudad, le generan un carácter especial para la gente local y visitantes, sin embargo, el manzanamiento y las escasas posibilidades de acceso hacen del lugar que sea poco accesible, permeable, y para las personas de capacidades diferentes prácticamente inexpugnable, sumándose a ello que en el mismo espacio público no cuenta con banquetas para caminar en el espacio público..

El sector posee buena comunicabilidad y con el paso del tiempo se han ido instalando algunos servicios en las proximidades de la avenida Morazán, sin embargo su zona específica es considerada como potencialmente peligrosa, y en consecuencia, no es uno de los lugares populares que la gente tome como costumbre para pasear con su familia, a excepción de las mañanas cuando se pueden observar algunas familias o grupos de personas en las inmediaciones de la glorieta y algunos turistas que suben en servicios especiales y que asisten a conocer el fuerte.

En la zona perimetral próxima de la vialidad hacia el este y sur, ya se han consolidado varias colonias como Bellavista por ejemplo, y muy a pesar de esto, en la vialidad se aprecian casas abandonadas propiciando que la imagen urbana se observe deteriorada, generando que secciones de los paramentos pierdan coherencia tipológica en la zona, y en consecuencia en el sector. Las condiciones de descuido de algunos predios, la falta de vigilancia policiaca, la mala fama del lugar actúan en sinergia para generar una mala imagen de todo un territorio sectorial hacia lo que algunos especialistas llaman “los territorios del miedo”.

Dos debilidades importantes son la existencia de bordes que fragmentan el sector, uno representado por las vías del ferrocarril, y otro un borde virtual donde el imaginario de la gente lo identifica negativamente por la tradición de consumo de bebidas alcohólicas en la senda marcada por la avenida las Palmas. Aunadamente el ser un espacio público rodeado de asentamientos humanos que nacieron como asentamientos irregulares y de bajos ingresos hasta la presente fecha, han definido una imagen urbana irregular en sus paramentos que tiende a ser leído e interpretado como un sector con áreas de baja calidad de vida.

Es relevante señalar que el transporte público es de pésima calidad y el mobiliario urbano casi es inexistente. La naturaleza fue pródiga con las panorámicas que pueden apreciarse desde arriba, la biosfera de los Petenes, el mar y por si fuera poco las vistas más bellas de la ciudad de San Francisco de Campeche. Su riqueza paisajística, hace del sector un lugar con posibilidades de intervención con muchas potencialidades, que harían de la zona un perímetro valioso, que además de ser privilegiado para la inversión en diversos rubros, incrementaría con ello la calidad de vida de los habitantes.

## 1. Sector 4 de Octubre

Durante la gestión de Eugenio Echeverría Castellot se realizó a fines de los años setenta e inicios de los ochenta un relleno con material pétreo y tierra una sección marina enfrente de la costa, con el supuesto objetivo de sanear la bahía, y sobre este terreno años más tarde se realizó un plan sectorial denominado Ah Kim Pech. Con base al plano de Crame se puede situar históricamente la localización aproximada de lo que se ha denominado el Sector 4 de Octubre, en una franja marina enfrente del templo de San Francisco. Desde este emplazamiento es un componente urbano que articula una zona de la ciudad histórica con una zona de la ciudad moderna en una etapa tardía, lo cual la categoriza como un sector estratégico y de alta plusvalía por los servicios que se han asentado en ese sitio.

La denominación que se le ha propuesto a este sector tiene su origen en su vinculación inmediata con el lugar donde la ciudad fue fundada y en consecuencia con una enorme carga de significados que genera identidad en la ciudadanía campechana al encontrarse relacionado con los sitios históricos del barrio de San Francisco. En este sentido los habitantes del barrio de San Francisco también tienen como característica el desarrollo de la pesca como actividad económica prioritaria.

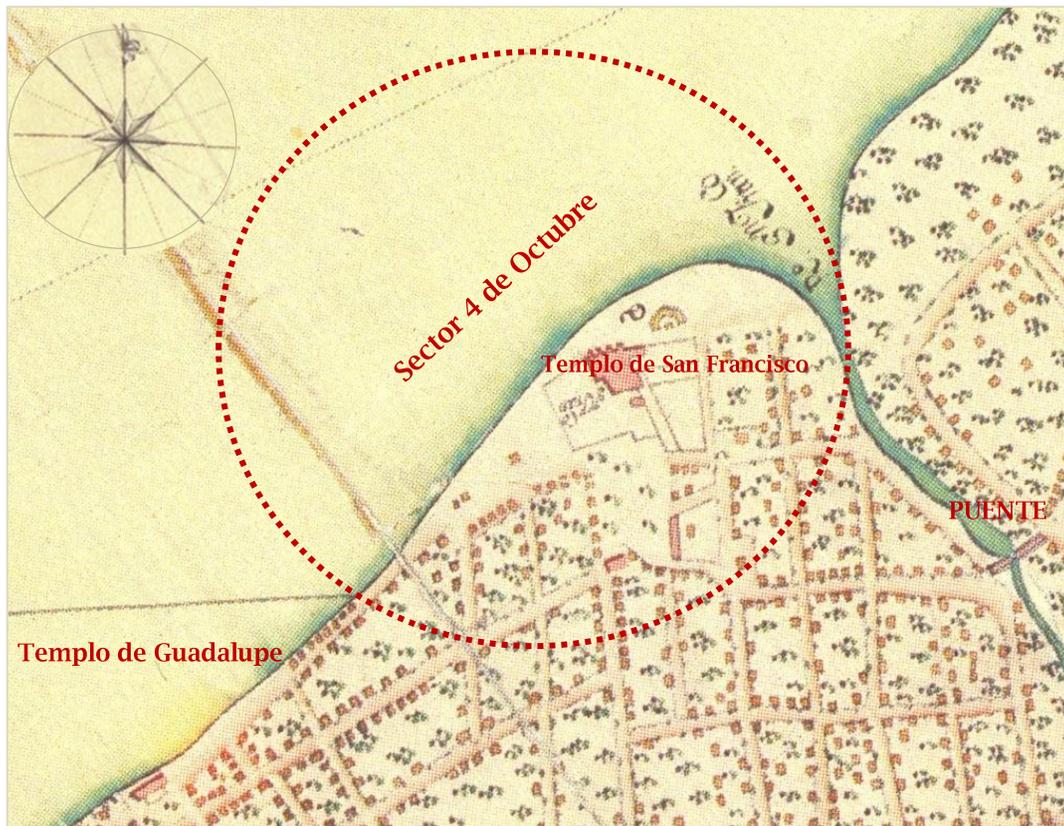


Imagen 18: Localización aproximada del Sector 4 de Octubre en el mar y un área parcial de San Francisco (círculo punteado rojo). Hasta nuestros días las costumbres locales, han dado razón existencial a los monumentos emplazados en este perímetro, como los elementos relacionados directamente con la pesca y el origen de la ciudad.

En el recorte digitalizado del plano de Crame se puede apreciar su proximidad el templo de San Francisco, la Ría, y a la derecha, y el Puente de san Francisco. Cabe señalar como referente urbanístico que la traza barrial coincide casi totalmente con la traza de la ciudad actual, lo cual denota que las intervenciones urbanas de los siglos XIX y primera mitad del XX respetaron los manzamientos propuestos de esa época, bajo una visión no destructiva en las intervenciones y trabajos urbanos de esa época histórica.



Imagen 19: en la foto satelital se puede apreciar un perímetro que se ha denominado Sector 4 de Octubre (círculo punteado rojo), donde se observa el Templo y la Ría de San Francisco,, su parque, una dársena donde se resguardan los pequeños cayucos y botes de fibra de vidrio y el puente de San Francisco inclusive..

En la foto satelital se aprecia la diferencia de los manzamientos definidos durante la época colonial y los planeados en la zona Ah-Kim –Pech, los cuales responden a necesidades que se vislumbraron en su tiempo, y que fueron hechos evidentes durante la llegada de empresas transnacionales en pleno clímax globalizador, en el cual la ciudad dejaba de ser un enclave urbano aislado en lo económico para dejar intervenir las economías del mundo en su territorio y la vida cotidiana de sus habitantes.

En la parte de la zona Ah-kim-Pech del sector las manzanas son tendientes formas semirectangulares, con un tamaño similar, que aunque existió un supuesto plan preliminar el uso de suelo se fue dando de manera espontánea generando en sus inicios inmuebles que iniciaron a construirse con ímpetu pero que en una época de crisis de los años ochenta, se pararon las obras convirtiéndose en elefantes blancos, dos a la fecha, un supuesto hotel y un edificio de oficinas.

En esta zona se han ido asentando las franquicias de importantes cadenas transnacionales en diferentes ramos comerciales como de alimentos (Kentucky Fried Chicken, Mc. Donalds, Burger King, etc.), bodegas comerciales (Sams Club, Oficce Depot, Walmart, etc.), agencias de automóviles ( Honda, Ford, Toyota, etc.) oficinas de instituciones en general ( IMSS, ISSSTE, INFONAVIT, etc.) cámaras y asociaciones (CANACINTRA; Colegio de Ingenieros, Colegio de Arquitectos, etc.), plazas comerciales, supermercados tradicionales como el Super Campeche, la diversidad de usos de suelo hacen del sector un sitio con una diversidad comercial generosa, sin embargo esta heterogeneidad hacen de la zona una incongruencia por su proximidad con el recinto amurallado.

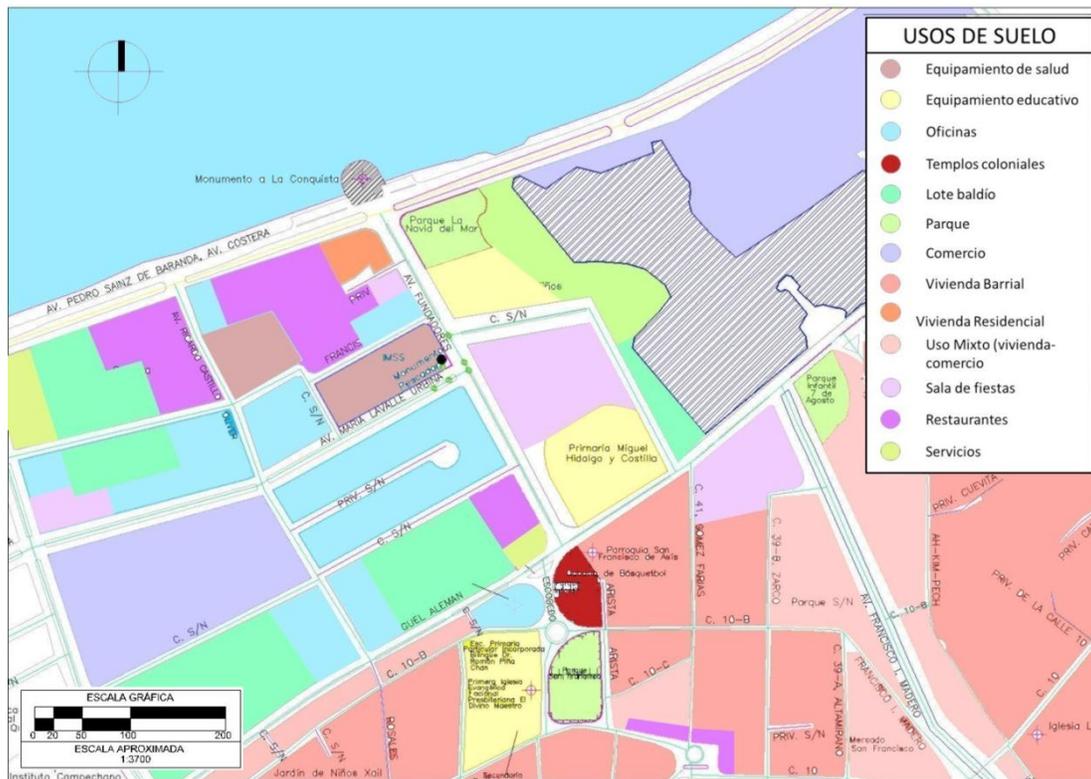
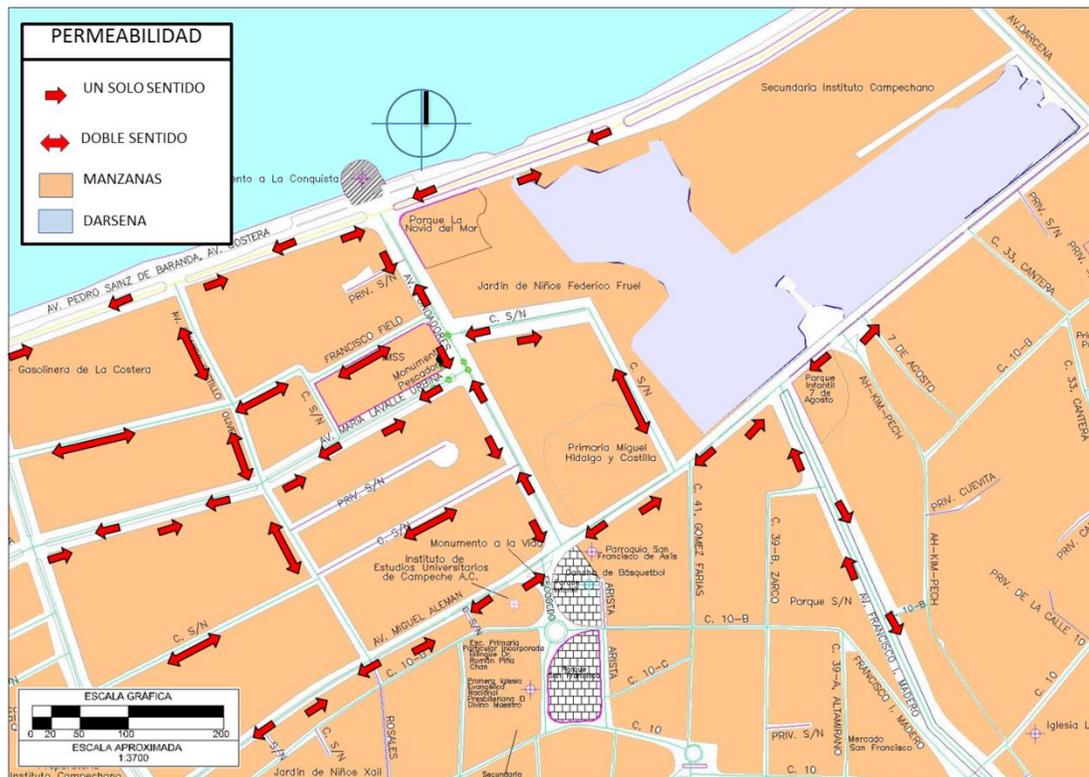


Imagen 20: Usos de suelo del Sector 4 de Octubre y sus relaciones zonales.

Los usos de suelo y la existencia de una dársena para permitir la salida y entrada de embarcaciones de los pescadores de San Francisco y el Siete de Agosto y también converge la salida de agua de la Ría, que le confieren al sitio una particularidad sumamente especial y características propias respetuosa de los valores locales, que tiene un vínculo poderoso con los sitios típicos, en especial el mercado del *Siete de Agosto*, donde los pescadores expenden sus productos del mar. Esta proximidad y los hábitos de estos grupos productivos hacen de la Avenida las Palmas un eje donde se desarrolla actividades económicas con algunos restaurantes de elevada categoría, pero también expendios de licores de baja calidad para satisfacer la demanda de la gente de baja clase social que pulula la zona.

Las características formales de las manzanas afectan directamente la permeabilidad del sector, aunque a nivel zonal se puede afirmar que su comunicabilidad es significativa, como sector tiene pobre permeabilidad. En esta dirección en ocasiones al caminar el sector se hace como que no guarda direcciones precisas y que al circular vehicular o peatonalmente, se dificulta llegar con precisión a la dirección deseada. Así mismo, estas condiciones se reflejan en hacer ineficiente el servicio de transporte público, ya que las rutas no son fáciles de identificar su origen y destino si el transeúnte no es una persona que conozca el sitio, siendo complicado transitar para el habitante local no familiarizado y más aún para un turista.



**Imagen 21:** La permeabilidad es irregular, la transición entre las diferentes zonas del sector, no recibió un planteamiento que solucionara la vocación del sitio y las relaciones de los diferentes aspectos que interactúan en el mismo.

En esta dirección la variedad de usos pero la pobre versatilidad, es otro elemento que influye en la diversidad de tipologías existente, que hacen de su legibilidad una tarea confusa y de complicado seguimiento, que en determinado momento hacen sentir al transeúnte en una zona de bodegas poco habitable y caminable, ya que existen elementos arquitectónicos que por ser bodegas u otro uso similar, poseen macizos enormes que hacen del sitio un lugar monótono en lo visual, y peligroso en las horas que disminuye el aforo de gente caminando. En esta dirección la existencia en las proximidades de la estatua a María Lavalle hacen de esa glorieta un referente de pobre legibilidad que compite con los letreros de Burger King y de Mc Donalds, en sus inmediaciones, y en todo el sector ya que

existen numerosos letreros de neón que hacen confusa la lectura del sector. Un elemento dominante que si le confieren una fácil lectura, producen la sensación de estar en una zona de “bodegas industriales”.

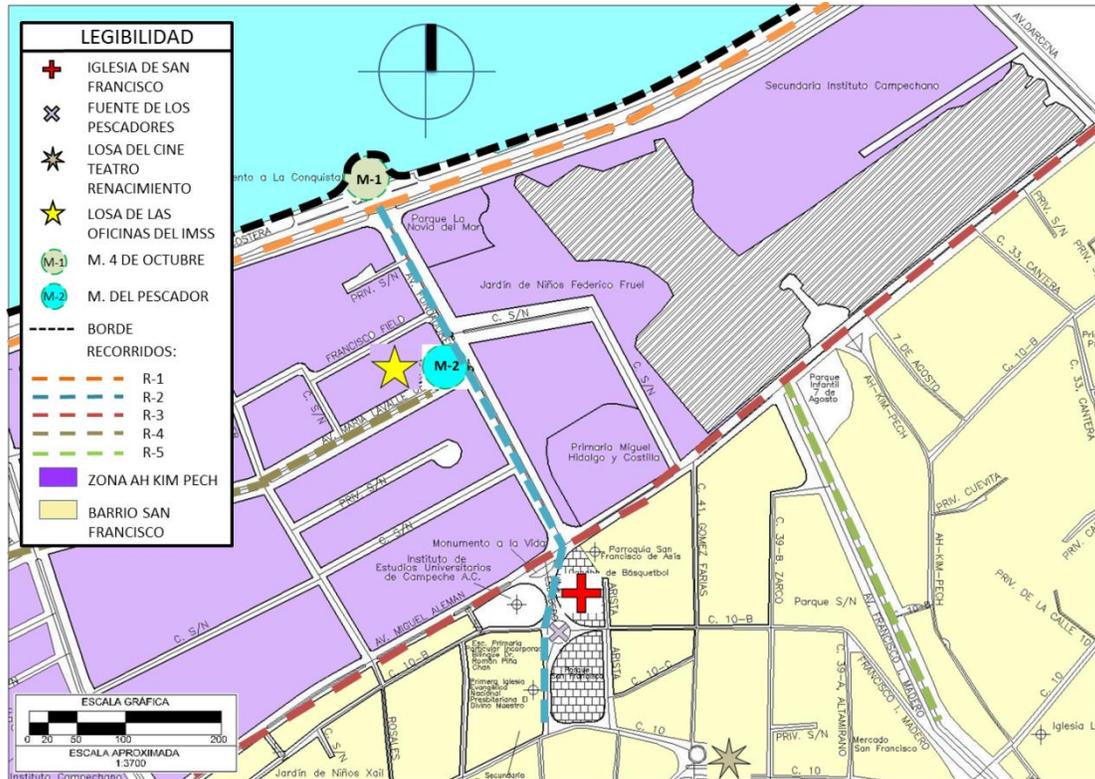


Imagen 22: La legibilidad del Sector 4 de Octubre es nítida, sin embargo se encuentra fragmentada en dos zonas diferenciadas y antagónicas.

Un elemento destacable en la legibilidad del sector es la determinación de los diseñadores arquitectónicos en utilizar determinados elementos en forma de picos en las losas de ciertos inmuebles como el IMSS, que al ser una tipología de carácter institucional, luego equivocadamente a nivel local se manifiestan reinterpretaciones de los mismos, como es el caso del edificio del Colegio de Contadores que repite indiscriminadamente y sin criterio este elemento compositivo, que encuentra especial referente circunstancial en la losa del Circo Teatro Renacimiento. Otra tipología de moda es la de las agencias de automóviles, como la Ford y la Honda con suma proximidad a templos tradicionales como el del barrio de Guadalupe y el de San Francisco, donde han sido mal diseñados completamente sin el más mínimo respeto por las condiciones urbanas y arquitectónicas del sitio. En otra línea interpretativa pudiera a su favor el acotar que el diseño responde a la búsqueda del contraste deliberado y consciente, sin embargo, puede afirmarse que tampoco fue una decisión pensada bajo criterios de diseño creativos, sino producto del capricho de los diseñadores que trabajaron sin el menor respeto por el entorno.

La avenida Ruiz Cortines queda como un remanente y recuerdo de lo que fue el frente de mar de la década de los ochentas del siglo XX, ya que del mismo solo

resta la vialidad sin ningún elemento que preserve esa memoria histórica. el fondo hay que caminar desde cualquier avenida transversal para llegar al nuevo frente de mar y malecón del siglo XXI, que en su caso si tomamos la Av. Fundadores se puede apreciar en el fondo el Monumento al 4 de Octubre, construido en los a mediados de los años ochenta y ofrece un referente visual que previamente es antecedido por una pequeña plazoleta con el monumento al Pescador, y posteriormente más adelante a la derecha el parque donde se encontraba la Novia del Mar, ahora emplazada en el malecón a una cuadra de distancia.

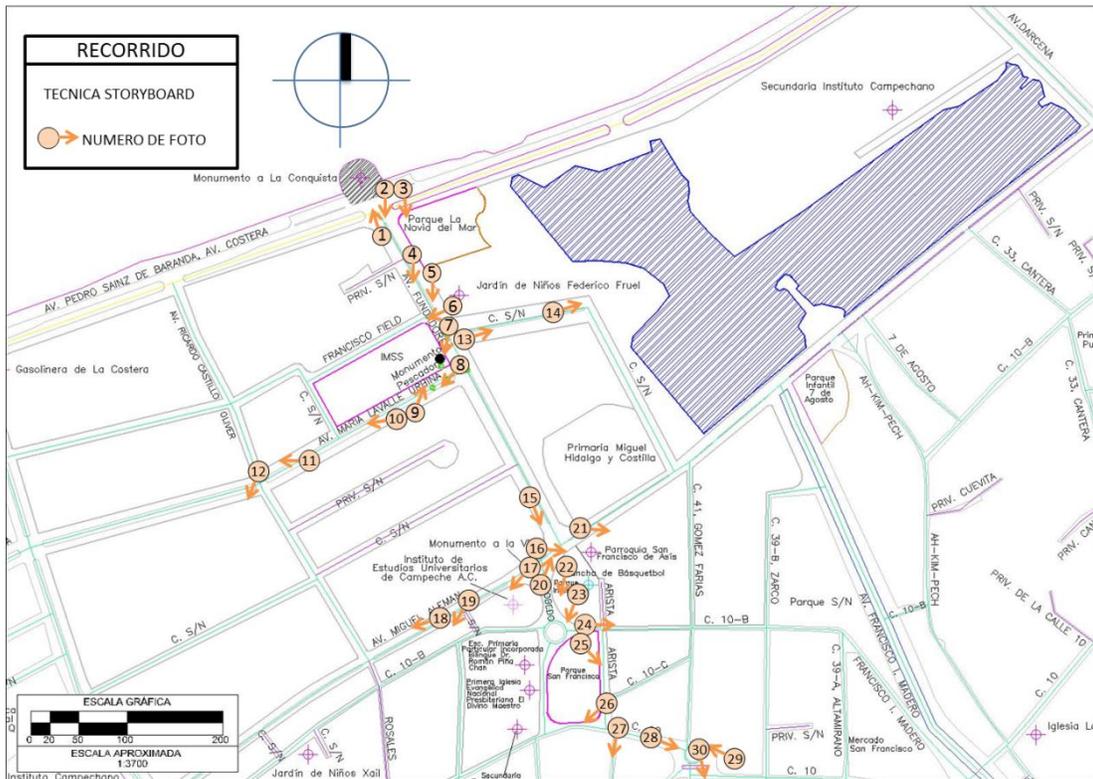


Imagen 23: Secuencia fotográfica del sector, planteada como dos rutas complementarias.

Otros elementos participante que han aportado una nueva lectura son unos inmuebles características de bodegas con fachadas de lujo, que son los casinos de juego construidos apenas unos cinco años atrás, y los cuales no dejan mucho a observar al peatón, su imagen es la de grandes cajones inexpugnables que solo tienen vida interior y solo pueden ser accedidos por clases sociales específicas que tiene oportunidad de jugar poniendo en riesgo alguna cantidad de dinero, o su fortuna entera, en un entorno social complicado con numerosos rezagos sociales en varios rubros, específicamente en carencia de espacios públicos para niños y familiares. Como un aspecto fundamental que afecta también esta tipología derivada de los diseños y usos respectivos de los edificios es la carencia de expresiones comerciales o lúdicas para los habitantes de a pie, ya que los comercios a los que puede acudir un peatón se encuentra sumamente distantes entre ellos, de manera que no propician la convivencia intersectorial, y únicamente en el microsítio donde se localizan.



Imagen 24: Se aprecia la tipología diversa de inmuebles representativos de carácter institucional en la zona Ah-Kim-Pech y la poca presencia de árboles, que propicia un microclima adverso para que la gente camine en el sitio.

Esta condición de uso se suma a las condiciones de diseño ambiental del sector, ya que a pesar de su proximidad con el mar, en las mañanas se convierte en una enorme isla de calor, ya que no existe una intervención integral ambiental que haya contemplado la existencia de árboles de especies adecuadas al lugar y sembrados considerando las necesidades de todo un proyecto integral que va más allá de proponer una paleta vegetal integral que no solo se encamine a satisfacer los aspectos visuales, sino pensando en generar un microclima que sea parte de plan integral de la ciudad, o al menos zonal.

Lo anterior se suma a las especies manejadas en la paleta vegetal como son por ejemplo, la especie denominada “palmera real”, la cual no aportan sombra suficiente para generar áreas de confort que sean caminables al disminuir la temperatura local, la cual se incrementa con la proporción de concreto y asfalto existente en la zona, provocando que la existencia de la isla de calor no se disipe hasta muy entrada la tarde con la llegada de la brisa marina. En este sentido tenemos un lugar privilegiado que no es caminable con agrado por los peatones, lo cual señala poca preocupación por satisfacer estas necesidades, priorizando la circulación vehicular y el uso del aire acondicionado en todos los sitios comerciales y de tránsito público, en pocas palabras en el espacio público.

Hacia la dársena existen unas especies de árboles de copa frondosa que propicia un microclima más benigno, sin embargo, es una zona que por las noches no tiene buena iluminación, lo cual hace de ese tramo del sector que puedan refugiarse malvivientes que asalten a algún transeúnte, ya que no hay buena vigilancia policiaca. Pasos adelante en la actualidad fue remodelado el parque de la Novia del Mar, sin embargo no existe ningún elemento que rememore su pasada existencia en el sitio, coadyuvando a que la pieza ya no tenga un referente de su lugar de origen.

La imagen urbana se integra por tipologías de carácter institucional diversa, lo cual, denota una variedad que logra una baja integración y en consecuencia las fachadas de los edificios parecen competir con una débil identidad propia que no los favorece como conjunto o como entidades arquitectónicas de recia presencia. El territorio urbano definido por el sector tiene una de las ubicaciones más privilegiadas de la ciudad, sin embargo, no aprovecha esta posibilidad sin ser una zona que pudiera concentrar una gran cantidad de personas ni como potenciales consumidores, y tampoco como ciudadanos que aspiran a un espacio público de alta calidad.

En estas condiciones las zonas del sector no se encuentra articuladas ni por su imagen urbana, como tampoco por su funcionamiento, entendido y definido como la sinergia generada por los usos de suelo existentes en el presente. Desde esta perspectiva apremia una intervención que articule las diferentes zonas bajo criterios que vayan en pos de la integración del espacio urbano abierto y de la ciudad misma.



Imagen 25: la vialidad que sutura las dos zonas diferenciadas por el barrio tradicional de San Francisco con la zona Ah-Kim-Pech (16-21), se encuentra en malas condiciones, sin embargo ingresando al corazón del mismo se aprecia la inversión realizada para su preservación (22-30).

## **Síntesis del espacio público, sus hitos e imagen.**

Al acceder a al sector espacio público diferentes sitios se observa como nota común una imagen urbana derivada de las intervenciones de los inmuebles que son resultado de la economía globalizante, sin embargo accediendo por el malecón se tiene la impresión de una zona de actividades económicas variadas, y, se puede aseverar, que no se aprecia claramente la importancia simbólica del territorio, desde este enfoque, la proximidad con el barrio tradicional parece ser circunstancial, y no se aprovecha al máximo su relevancia histórica y la imagen existente con sus pervivencias coloniales.

La línea de sutura de dos grandes zonas también se hace más notoria como línea que fragmenta el sector no solo desde su imagen y legibilidad, sino en su funcionamiento y vida cotidiana, ya que la avenida que era el antiguo malecón solo se propone como una vialidad conectora hacia colonias hacia el norte, y no se aprecia como un vialidad que invite a caminar y a desarrollar actividades diversas, a excepción cuando se llega a la Ría de San Francisco, donde se encuentra el mercado de pescados del Siete de Agosto, sin embargo, al acceder a esa zona, se ingresa a un territorio que comienza a caracterizarse por negocios que se dedican a comercializar alcohol, legal y clandestino, con la consiguiente existencia de malvivientes y consumidores que en muchas ocasiones son delincuentes.

Las piezas escultóricas existentes en el Sector 4 de Octubre se articulan en lo conceptual, sin embargo debe replantearse una nueva intervención de carácter integral, que haga que él mismo adquiera una nueva puesta en valor desde diferentes planos de actuación. Los usos de suelo son diversos pero se deben proponer nuevas acciones tipológicas de alta calidad y no solo desarrollando copias anacrónicas arquitectónicas del entorno local o de otras latitudes. Se deben generar actividades que se realicen a diferentes horas para con ello contrarrestar los efectos de la existencia de grandes longitudes caminables para llegar de una zona a otra. Aunque ya se ha actuado en función del transporte público, las acciones no han sido las adecuadas. En este sentido las personas podrán transportarse a diferentes horas del día sin problemas, mejorando con ello su accesibilidad a los diferentes sitios.

Es relevante el replantear e incluir en un nuevo diseño urbano una nueva paleta vegetal para el sector que es muy limitada en especies, y equilibrar su riqueza en todos sus ejes viales, priorizando banquetas más que camellones. Es importante construir estas nueva aceras más amplias que puedan estar arborizadas, independientemente de que exista camellón o no exista, ya que los camellones a pesar de que son generosos, las personas no suele caminar por ellos. Contemplar una nueva iluminación pública y acciones de seguridad que incrementen e inviten a caminar por las calles e incrementar el uso de suelo habitacional y el espacio público, para contrarrestar la existencia de predios baldíos que se deberán regular, con el objetivo de para poblar la zona en todas horas con una variedad de usos de suelo generosa que haga de las diferentes zonas un sector integral, coherente y con alta calidad de vida para sus habitantes y usuario.

## 1. Sector de la glorieta al Monumento Naach K'inil

La glorieta se encuentra situada en el cruce de las avenidas actuales denominadas Central que cambia de nombre a partir de la escultura urbana Naach Kinil por la denominación de avenida Maestros Campechanos, la cual es atravesada en ese punto por la avenida José López Portillo, y se trazan a finales del siglo XXI,. La avenida Central nace para darle continuidad a la vialidad que viene del recinto amurallado y que históricamente puede apreciarse en el Plano de Agustín Crame que atraviesa una zona de numerosas quintas, que eran los parte de los terrenos que abastecían de frutos a la ciudad, esta es una característica muy clara del perímetro inmediato de la ciudad, la cual es un indicador de que la periferia de la ciudad a fines del siglo XVIII, era una especie de cinturón verde que era esencial para la vida de los habitantes en ese tiempo. Es relevante mencionar el trazo de una vialidad de norte a sur que ya era existente en la urbe, sin embargo, no puede afirmarse tácitamente que era la misma.

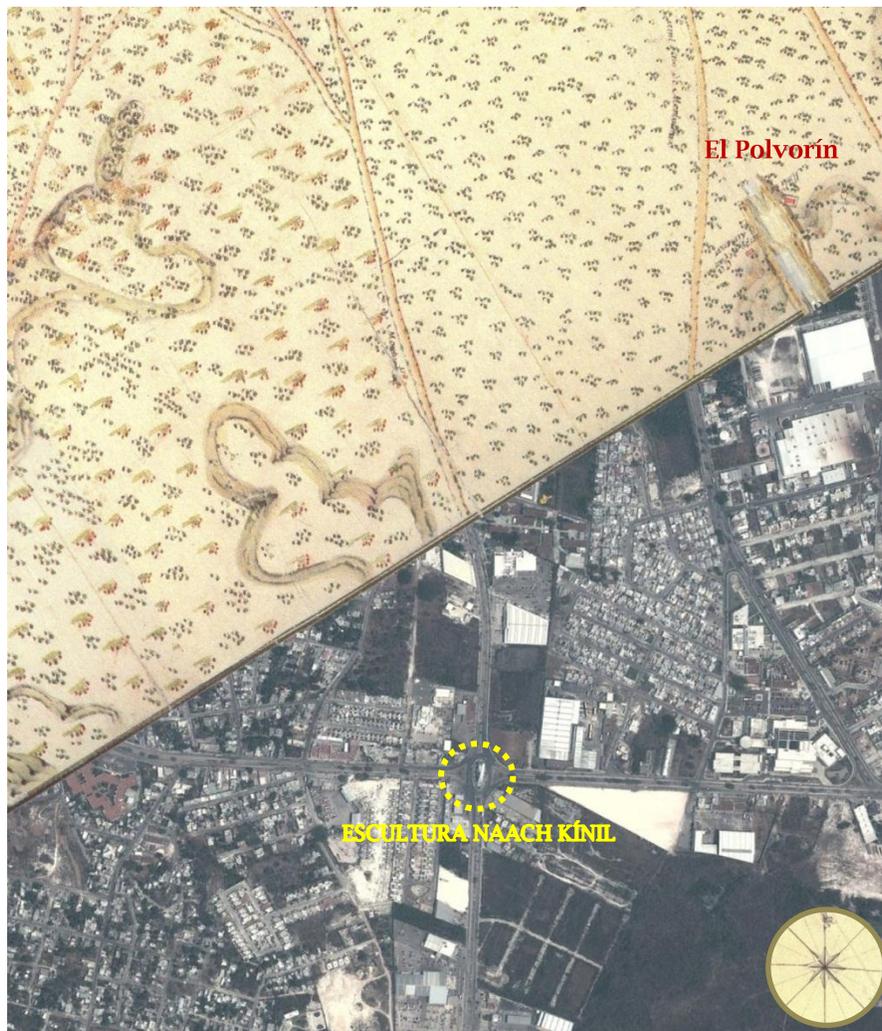


Imagen 26: Collage del límite del Plano de Crame donde se señalan las vialidades trazadas a fines del siglo XVIII de San Francisco de Campeche y las avenidas actuales en una fotografía satelital actual del sector con la glorieta y su escultura pública denominada Naach K'inil. Se señalan la bodega de pólvora conocida popularmente como El Polvorín

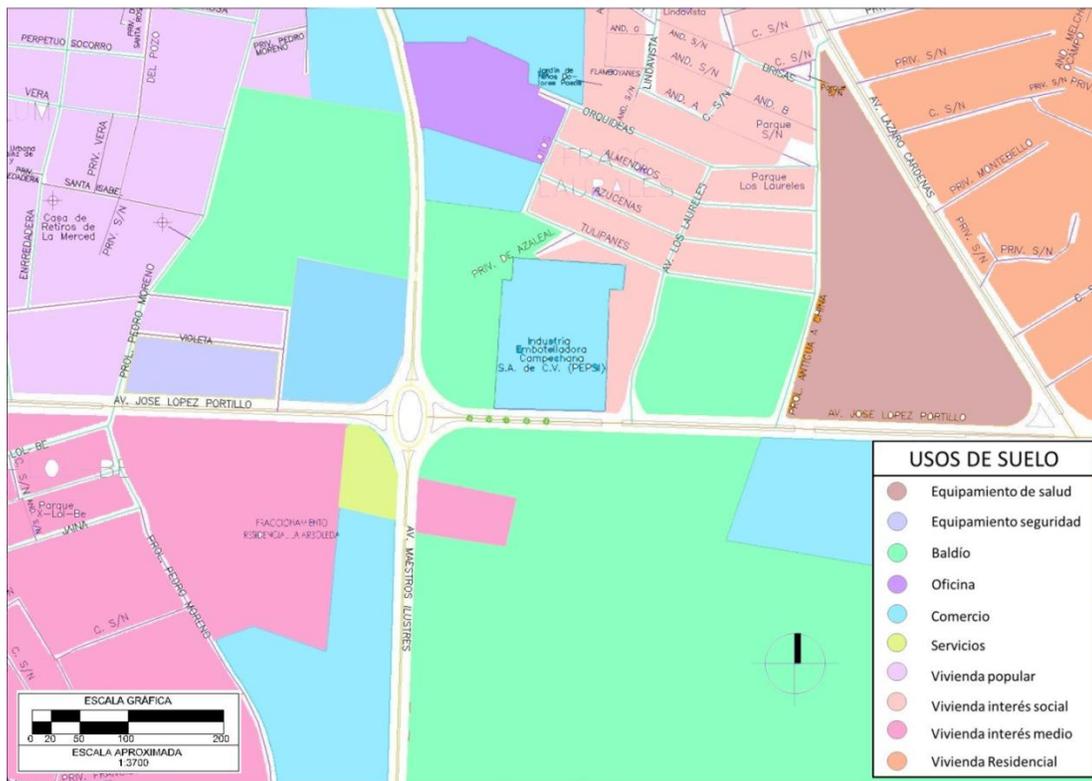
A fines del siglo XX a fines de los setenta e inicios de los ochenta se construye la vialidad periférica conocida como el Libramiento, que se concluye en años posteriores, y de manera paralela a mediados de los años ochenta, se traza la avenida José López Portillo durante la gestión de Abelardo Carrillo Zavala, con la intención de unir dos puntos importantes de la ciudad, uno es el aeropuerto Acuña Ongay y otro el punto es la Universidad Autónoma de Campeche, como una acción que también interconecta una serie de zonas de oriente a poniente que no se encontraban vinculadas físicamente a la estructura urbana de manera funcional

Uno de los antecedentes relevantes en el sector de la glorieta se suscitó a fines de los años ochenta, en la glorieta donde fue erigida una estatua de José López Portillo, un grupo de ciudadanos derribó la misma como un reclamo por las condiciones en las que se encontraba el país, ya que la sociedad mexicana en general se encontraba indignada por las malas condiciones económicas en que había quedado la nación después de su gestión administrativa. En este sentido existió una disputa por el espacio público donde las condiciones políticas locales influyeron en que esa pieza escultórica no fuera puesta nuevamente en ese, ni en ningún otros sitio, solo quedó en su memoria la narrativa textual del nombre del mandatario que hasta la fecha lleva el nombre una de las dos vialidades principales existentes.



Imagen 27: Cruzamiento actual de las avenidas José López Portillo y Central en la glorieta en foto satelital donde se aprecian los fraccionamientos y grandes extensiones de terreno baldíos y donde se ubican equipamientos de seguridad y salud.

Las diferentes zonas fueron constituyendo su historia como un territorio urbano que ha ido incrementando el valor del suelo, donde actualmente tiene alta plusvalía en general, siendo un sector que a pesar de que demoró en consolidarse, funciona en la actualidad con una vocación de usos múltiples, predominando las bodegas notoriamente por la existencia de zonas con grandes áreas de extensión. Históricamente fue una zona de cultivos en dirección a la actual glorieta donde se emplaza la escultura pública Naach K'inil, con terrenos inundables, por su topografía, inclusive hasta el presente. En los años ochenta una zona que es acceso al sector es urbanizado por un empresario campechano como zona residencial, lo cual incrementa la plusvalía del suelo detonando el crecimiento de esa zona de la ciudad sin tomarse las precauciones debidas contra las inundaciones, afectando hasta el presente al sector. La escala de los terrenos de la zona es muy grande comparativamente con las manzanas de los barrios por diversas causas que incluyen la tenencia de la tierra y su consecuente comercialización.



**Imagen 28:** El uso de suelo ha definido la escala de las manzanas, aunque originalmente nace como un sector no poblado con grandes extensiones de terreno a ocupar, y a especular en consecuencia.

El uso de suelo actual provoca también que el manzananamiento de la zona donde se encuentra la glorieta sea irregular y con grandes áreas que tienen un uso de suelo como: bodegas, industrias, comercios, servicios públicos de seguridad, hospitales, en inmuebles con diferente escala física. uno de los usos que hacen irregular la proporción de las manzanas es la existencia de una zona

hospitalaria que cabe señalar por primera vez contempla un edificio anexo para estacionamientos que nunca se incluyó en intervención urbana alguna de gran escala. A lo anterior se, se suma el uso de suelo del equipamiento de seguridad que incluye las estaciones de la Policía del Estado, la Procuraduría General Justicia y de la Procuraduría General de la República las cuales tiene inmuebles que demandan usos especiales que rompen con la escala necesaria de las manzanas que desarrollan otros usos.

En dirección de uso de vivienda, a últimos años ha existido una alta demanda de suelo habitacional para un mercado más exigente, teniendo como consecuencia la necesidad de otro tipo de vivienda de mejores características y que en apariencia sean más seguras, propiciando la existencia de fraccionamientos cerrados de vivienda residencial que traen como consecuencia urbana el de fragmentar las zonas donde se localizan impidiendo que pueda circular la gente con libertad, siendo enclaves aislados que no propician la vida social que caracteriza al barrio e incluso a las tradicionales colonias que nacen como alternativa de años más recientes. Es así que nacen unidades habitacionales como la 18 de Marzo como viviendas de tipo residencial de interés medio, y la Unidad habitacional El Doral para una clase social acomodada.

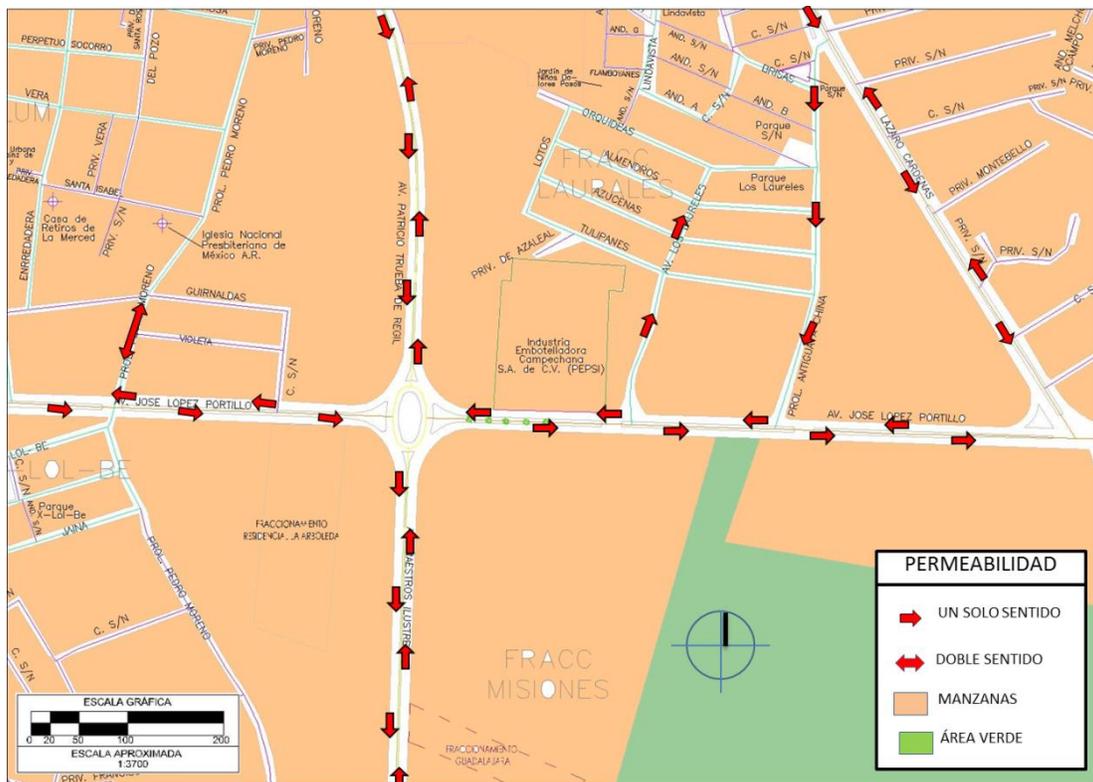


Imagen 29: La permeabilidad es mala en el sector, y con una buena comunicabilidad por sus avenidas principales.

Los usos de suelo con su consecuente escala de las manzanas existentes en el sector lo cual hace que las diferentes zonas que comprende no posean una permeabilidad que haga de ella un sitio de múltiples accesos, ya que sólo se



Libramiento Carretero y los fraccionamientos residenciales 18 de Marzo y El Doral, que son zonas de alto nivel que nacen en la primera década del siglo XXI.

En este sector en una zona más al sur hacia el Libramiento se puede apreciar una zona de inmuebles de oficinas y escuelas pertenecientes a la Secretaría de Educación de Campeche, inclusive del Sindicato Nacional Trabajadores de la educación, las cuales se caracterizan por ocupar terrenos amplios que dificultan la permeabilidad y que solo a la fecha tiene como vía principal de acceso a la avenida Maestros Campechanos, donde transitan numerosos vehículos de transporte de pasajeros y carga, que hacen de la vialidad una arteria vial que tiende a congestionarse propiciando accidentes con pérdidas humanas por el mal diseño de la salida de esa zona de oficinas.

En función al transporte público puede señalarse que es de mala calidad e irregular, ya que a determinadas horas del día los trasportes de pasajeros disminuyen su frecuencia trayendo consigo la imposibilidad de que los habitantes de esas zonas no tengan alternativa para movilizarse a menos que posean vehículo a particulares. La avenida Maestros Campechanos es así la principal puerta del sector sur de la ciudad, donde se ha incrementado en aforo vehicular y cabe mencionar que el acceso de los vehículos de carga pesados no son vigilados en años recientes con la atención debida, trayendo consigo congestionamiento vial en horas pico en las cuatro arterias principales de la ciudad donde se localizan dichos comercios en especial las avenidas Adolfo López Mateos y Gobernadores.

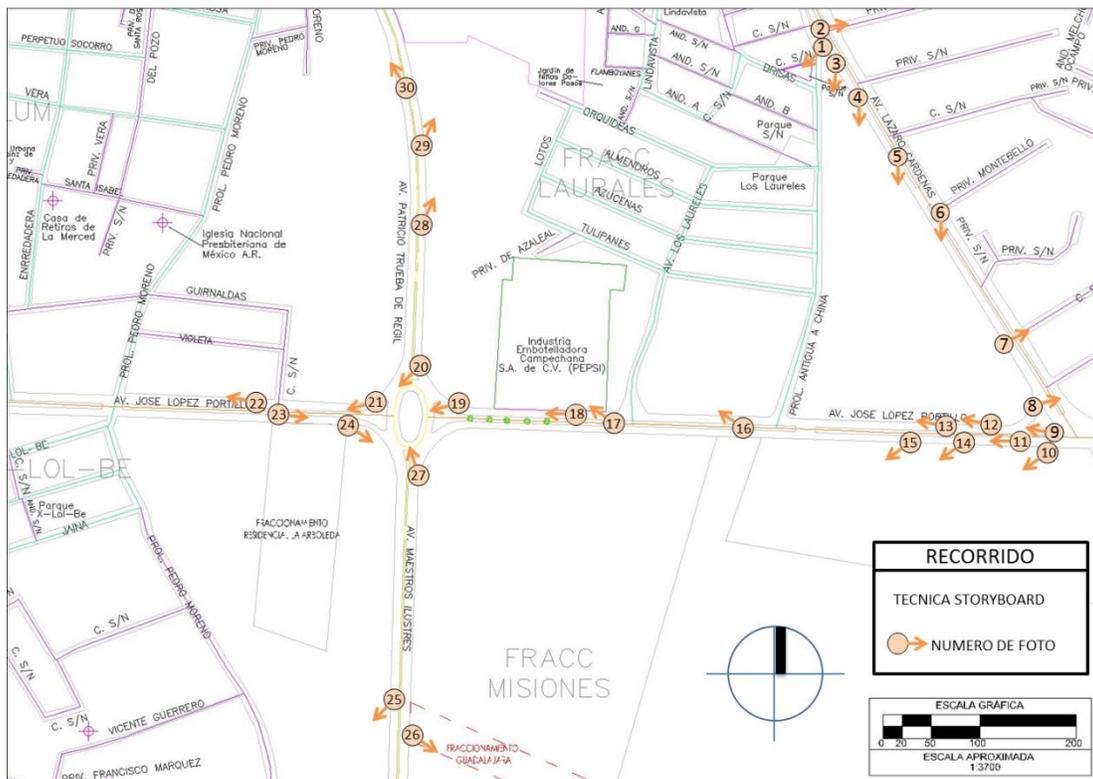


Imagen 31: Recorrido fotográfico que denota diversas propiedades del sector como su legibilidad y riqueza ambiental y perceptiva.

Los elementos que se distinguen en el perfil de las manzanas nutriendo la imagen urbana en general responden a su escala y tipología poco frecuentes, las cuales caracterizan la zona donde se hallan situados, y son: los edificios de los Hospitales de Especialidades Médicas y el de Ginec Obstetricia, el edificio de las Bodegas de la fábrica de cervezas Corona y Superior, las fachadas de los edificios de seguridad pública del Gobierno del Estado de Campeche, los cuales circundan y complementan de manera ecléctica la presencia del Monumento al Infinito.

A partir de la glorieta donde se emplaza del monumento, en una de sus esquinas se abre como escenario visual una expendio de gasolina, una bodega de materiales de construcción, un baldío y una bodega comercial, todo lo anterior hace del conjunto una zona articulada con poca coherencia y riqueza perceptiva, donde prevalece impositivamente la espiga del monumento también Nach kinil. En este sentido se agregan al paisaje de manera sutil una serie de lápidas en el camellón de la avenida que es prolongación de la Central, que se conoce como la avenida Maestros Campechanos, la cual es una vía que pretende conmemorar los ciudadanos que son herederos del linaje magisterial de los educadores campechanos. Cabe mencionar que su diseño y escala es casi imperceptible en el camellón, ya que no se observan con facilidad por la gente, quien no tiene idea de su existencia, ya que guarda un paralelismo con la intervención escultórica de las estelas emplazadas en la Av. Gobernadores en los años sesenta.

La imagen urbana de la zona se puede categorizar hacia las grandes avenidas como la López Portillo y la Central con un predominio de las amplias fachadas donde los macizos superan la proporción de vanos, y en algunos casos la existencia del inmuebles como los de la Policía del Gobierno del Estado, donde destaca la utilización dominante del cristal en las fachadas. Cabe mencionar que dentro de las características compositivas que dominan en ventanas y accesos son arcos de medio punto (fábrica de Pepsicola) y arcos neomayas (bodega de la Corona), lo cual es evidencia de una clara intención de los diseñadores en una preocupación sobre este tipo de elementos pertenecientes al pasado local generando una imagen *kistch*, a lo que se suman tipologías de algún inmueble con elementos de alguna arquitectura vernácula europea.

Las bodegas con sus instalaciones de láminas en fachadas y techumbres adicionan un desequilibrio en los paramentos contrastando con la arquitectura de las zonas habitacionales, unas de interés social y otras de tipo residencial, que tratan de imponer su imagen en la zona, algunas muy cursis con reminiscencias vernáculas como el de residencial Guadalajara, con un tipo de arquitectura que parece ser de un parque temático con reminiscencias mexicanas. Existe en tercer término un tipo de vivienda que nace como ocupación de carácter irregular que se ha ido consolidando lentamente y con las limitaciones propias del bajo ingreso de las personas que se asentaron de manera lenta y paulatina., la misma se aprecia en colonias como la Hidalgo y Sascalum, se caracterizan por ser zonas consideradas potencialmente peligrosas, y que la gente interpreta al experimentar los dos recorridos principales que son diferentes con sus características dependientes de las actividades y economía de sus habitantes.

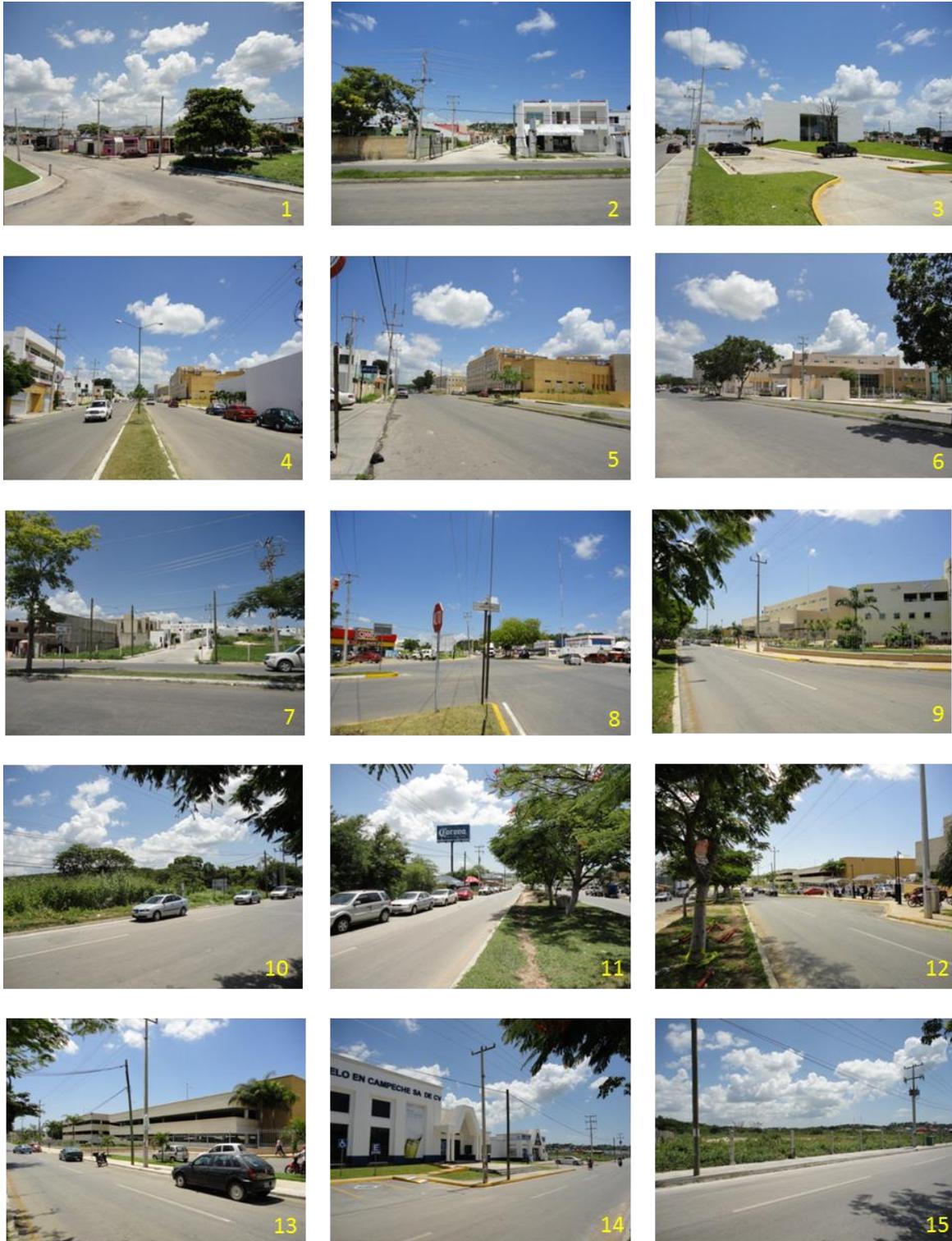


Imagen 32: Imagen urbana de vivienda de interés social y fraccionamiento cerrado de tipo residencial (1 y 2, 7), tipología del equipamiento hospitalario y un edificio de vivienda (3, 4, 5, 6 y 9), vista hacia el edificio de la policía estatal (8), baldíos y espectaculares (10 y 11) y paradero de autobuses (12), estacionamiento hospitales (13), bodegas y oficinas de la Corona (14) y baldíos (15).

De norte a sur se aprecia una proliferación de bodegas y agencias de automóviles (Chevrolet, Pontiac y Honda), lo que genera una imagen dual, una derivada de las funciones de abasto y la otra como proyecto de la globalización con sus nuevas propuestas formales, una arquitectura audaz con formas no tradicionales, claros y cubiertas de gran escala, accesos notorios de gran escala, inclusión de metales como el aluminio, metales cromados, e inclusive plásticos, sin hacer a un lado las grandes superficies acristaladas y diseño gráfico de líneas audaces, característico de la firma respectiva con sus anuncios espectaculares y los modelos más sofisticados en el país a la vista en ese momento.

Las zonas con vegetación en relación al recorrido realizado en campo se puede observar que en la sección correspondiente al Hospital de Especialidades Médicas no existe ninguna zona arborizada que posibilite llegar al mismo caminado desde algún punto próximo a su acceso, a menos que sea vehicularmente. Al continuar caminando se llega al entronque con la avenida José López Portillo donde se abre la visual hacia un camellón bien arborizado, una tienda de autoservicio, y las instalaciones de la Policía del Estado de Campeche y el Hospital de Ginec Obstetricia con el estacionamiento de ambos nosocomios. Al frente bodegas y lotes baldíos muy grandes sin árboles y al centro continúa un camellón con árboles jóvenes en buen estado de flamboyanes hasta la escultura pública Naach K'inil donde en su perímetro no existe ningún árbol sembrado priorizando la visual hacia la pieza escultórica.

Aunque existen una serie de baldíos grandes se puede ver que los terrenos en las proximidades de la glorieta no se encuentran arborizados, sin embargo más allá hacia el edificio de la Procuraduría General de Justicia existen árboles en el camellón, coadyuvando con la continuidad vegetal del otro tramo de avenida, aunque con secciones de piezas en crecimiento generando con ello la posibilidad de generar un "eje de sombra" que disminuya la temperatura de la vialidad y con ello promover que se pueda caminar con temperaturas más confortables, y como instrumento en contra de la formación de "Islas de calor" en un sector que en este aspecto es contradictorio, ya que tiene un bajo coeficiente de ocupación y los terrenos que no han sido intervenidos no colaboran con un buen microclima del sector para ser utilizado peatonalmente por los habitantes.

En la avenida Central a pesar de ser una de las zonas más arborizadas históricamente, a fines del pasado siglo se realizó una obra vial para mejorar las condiciones del tránsito vehicular, donde se talaron indiscriminadamente de elementos arbóreos en una sección de la avenida generando "islas de calor", e imposibilitan caminar confortablemente, por las altas temperaturas locales aunadas a los altos niveles de humedad en el ambiente. Lo anterior se suma al riesgo en las zonas susceptibles de inundación en un área que antecede al acceso del sector de norte a sur, por los altos niveles pluviales durante varios meses del año, agudizase por la pérdida de zonas naturales en los cerros periféricos a las vialidades generando la necesidad inaplazable de un drenaje pluvial para la ciudad completa o al menos iniciar en los sectores susceptibles al colapso.



Imagen 33: Inmueble de comercios en pequeño y el edificio de la Pepsicola, anuncios espectaculares desde el camellón arbolado, zonas sin arborización próxima a la escultura pública(19), fraccionamientos cerrados y comercio pequeño en las partes delanteras del predio (21), inmuebles del equipamiento de seguridad, piezas recién plantadas de árboles y la escultura (23), gasolinera y fraccionamiento cerrado al fondo(24), agencias de vehículos (25), cervecería Superior y paradero de autobuses (26), paisaje urbano desde el acceso a la ciudad con escultura dando su parte posterior (27), bodegas de materiales y espectaculares (28 y 30) y oficinas de gobierno (29).

## **Síntesis del espacio público, sus hitos e imagen.**

Al acceder al espacio público desde el libramiento observar la imagen de bodegas e industrias varias mezclada con zonas habitacionales periféricas es una nota común, sin embargo accediendo por la avenida, se puede aseverar que la escultura pública no representa una “puerta urbana” en su diseño, ni en lo formal, ni lo simbólico ya que su parte posterior es la que da al acceso de la ciudad y su emplazamiento no favorece su observación desde el acceso vehicular desde la parte sur del recorrido o senda, donde la escala de la glorieta también es muy ajustada a las posibilidades de mejorar su visuales periférica inmediata y lejana. Su diseño parece responder al tipo de edificios que se aprecian en el sector, sin embargo, su diseño parece haber sido rebasado si su significado primigenio es priorizar el concepto de “futuro”.

La pieza en su materialización se aprecia caduca de acuerdo a las tendencias escultóricas actuales pareciera haber sido un ejemplo de un geometrismo tardío, de hecho existe un proyecto elaborado en los años ochenta para otro estado con características similares que muestra grandes paralelismos con la misma, lo que la hace poco original. Los materiales, en especial el aluminio como recubrimiento de la trabe en cantiliber, tiene una mala respuesta en función de su diseño y materialización de los paneles, ya que no guarda limpieza en el desarrollo de la media catenaria invertida.

Es relevante la decisión de diversificar los usos de suelo con el fin de generar variedad de usos que puedan activar las diferentes zonas del sector a diferentes horas para con ello contrarrestar los efectos de la existencia de grandes longitudes caminables para llegar de una zona a otra. Aunque ya se ha actuado en relación al acceso al transporte de abasto, las acciones han sido insuficientes, donde se debería distribuir el acceso a la ciudad por entradas alternativas y con horario controlado de manera estricta. En este sentido el tráfico vehicular se equilibrará con automóviles que no solo sean de carga y se incrementarán los vehículos particulares de transporte privado y público para los habitantes en general durante más horas del día.

Es relevante el replantear e incluir en un nuevo diseño urbano una nueva paleta vegetal para el sector que es muy limitada en especies, y equilibrar su riqueza en ambos ejes viales que se entrecruzan en la glorieta, en las zonas vestibulares de los inmuebles que son parte del equipamiento de salud y seguridad. Es importante construir nuevas aceras más amplias que puedan estar arborizadas, independientemente de que exista camellón o no exista, ya que los camellones a pesar de que son generosos, las personas no suelen caminar por ellos. Contemplar una nueva iluminación pública y acciones de seguridad que incrementen e inviten a caminar por las calles y priorizar el uso de suelo como habitacional y espacio público, para contrarrestar la existencia de predios baldíos que se deberán regular, con el objetivo de para poblar la zona en todas horas con una variedad de usos de suelo generosa que haga de las diferentes zonas un sector integral, coherente y con alta calidad de vida para sus habitantes y usuarios en general.



**Anexo D**

**PLANO DE AGUSTÍN CRAME**



## **Anexo E**

### **GUÍA PARA LA DISCUSIÓN**

#### I. Introducción

##### A. Propósito del Grupo

1. Nos encontramos reunidos hoy con el objeto de entablar un diálogo sobre elementos muy importantes de la ciudad, en los cuales me encuentro trabajando y se requiere de una opinión de personas como ustedes, quienes tengo a bien considerar son idóneas.
2. Iniciar a construir un documento oral y escrito importante que se encuentra dirigido por asesores muy importantes de la Universidad Autónoma de México.

##### B. Reglas del juego

1. Relajamiento – (Estiramientos breves con música en la mesa) Antes que nada después de lo anterior interiorizar que debemos ponernos en sintonía con nosotros mismos y sentirnos como auténticos campechanos que vivimos en un territorio geográfico que hace doscientos años no existía como estado, y que, la ciudad que vivimos es un sitio importante del mundo, por la cual ha sido nominada Patrimonio Cultural de la Humanidad, y es el lugar que nos vio nacer, en el cual vivimos en diferentes etapas de nuestra vida, que por consiguiente debemos amarla y considerar que todo lo que se haga a su favor, también lo será para las nuevas generaciones.
2. Opinión propia – Consideren también el hecho de haber sido contemplados como candidatos para intervenir, es porque son personas con criterio propio que ben defender al opinar, en esencia sus intervenciones deben reflejar su opinión propia.
3. No teman estar en desacuerdo – No debe existir ningún temor a estar en desacuerdo, sean ustedes mismos cuando opinen y si no existe un punto en el que estén de acuerdo manifiésteno ante todos con claridad.
4. No piensen en estar bien o mal – Es importante también el pensar que no deben, no se está evaluando su conocimiento, sino su sinceridad, sean ustedes mismos.
5. Ser concretos y concisos, ser breves todos y cada uno de los participantes.

## II. Calentamiento (Breve)

A. Breve revisión de los patrones de comportamiento la ciudad cotidianamente.

1. ¿En qué lugares te gusta caminar en la ciudad de San Francisco de Campeche? ¿Con que frecuencia?
2. ¿Qué es lo que haces en esos sitios? ¿Qué es lo que te gusta mirar?
3. ¿Qué cosas consideras importantes de esos lugares que te gustan caminar?
4. ¿Han observado algún objeto en especial que les guste de los lugares que frecuentan?

## III. Reacciones ante el concepto de **ESCULTURA PÚBLICA**

A. Explicación del concepto: Escultura pública, su diversidad y sus especificidades (apoyo con diapositivas de las piezas).

B. Reacciones ante el concepto

1. ¿Les gustan las esculturas de Campeche? (generalización y apertura ante el concepto)
2. ¿Cuáles les gustan?, ordenen un juego de cartas de más a menos de acuerdo a que tanto les gustan, pueden usar la mesa para ordenarlas y luego escriban en una hoja el listado de números (Posicionamiento de cada uno de los objetos).
3. ¿Qué es lo que les gustan de las esculturas? ¿Por qué? (Indagación de las especificidades generales positivas)
4. ¿Qué es lo que no les gusta? ¿Por qué? (Indagación de las especificidades generales negativas).
5. Ordenamiento de las cartas de acuerdo a tres columnas, una de las que les gustan, otras de las que no les gustan y otra de las que consideran que son regulares. ¿Consideras que es un buen ordenamiento o sugieres otro? Opinen al respecto. (Indagación sobre la categorización grupal y ordenamiento por subgrupos del habitante).

C. Interés en el concepto (En función a sí mismas y al espacio público)

1. Tomando en consideración las tres que más te gustaron ¿Consideras que son importantes en el espacio público donde se encuentran situadas? ¿Por qué? (Razones para el interés)
2. ¿Cuál crees es la mejor escultura en relación con su espacio público y por qué?

3. Pensando más allá de las necesidades básicas de los habitantes y funcionales de la ciudad, ¿Consideran que en este momento en la ciudad de San Francisco de Campeche hace falta una escultura pública en un espacio público? ¿Por qué?
4. ¿Piensan que hay que cambiar o quitar alguna de algún espacio público? ¿Por qué?

#### D. Valoración emocional

1. ¿Existen algunas que les evoquen algún sentimiento o emoción personal? ¿Cuáles son y por qué?
2. Que valores, emociones, o sentimientos ciudadanos deben ser tomados en consideración a plasmar en una escultura pública en este momento histórico de la ciudad?

### IV. Acciones proyectivas sobre el concepto

#### A. Objetivación del concepto en el espacio público

1. Con el apoyo del juego de cartas y un plano de la ciudad identifiquen donde se encuentra las esculturas públicas (Reconocimiento ambiental, identificación del objeto en el espacio urbano)
2. Identifiquen el sitio donde consideran debería de situarse la escultura que mencionaron y ¿Por qué?
3. Si tuvieran la oportunidad de realizar un escultura que sentimientos o ideas les gustaría ver expuestos en una pieza escultórica.

#### B. Actividad proyectual.

4. Brainstorming sobre las características de la pieza, (escribir la palabra escultura pública y utilizando postits escribir las ideas y pegarlas en el pizarrón)
5. Supongan que ustedes son escultores, tomen como base las ideas que escribieron y pegaron en el pizarrón utilicen una hoja y realicen un dibujo sencillo con colores apóyense para indicar (escribanlo en la hoja) que altura y colores debe tener la escultura, y que materiales deben utilizarse para construir la pieza. Discutir ampliamente y tomar acuerdos con base a los resultados.
6. Agradecimiento y despedida del grupo.

NOTA: El nivel de actividades proyectuales por causas de temporalidad tuvieron que omitirse, sin embargo se contemplaron en el diseño del instrumento.



## Anexo F

De acuerdo a Peter Krieger cabe mencionar la existencia en México de la influencia urbanística de un arquitecto austriaco llamado Hermann Herrey<sup>1</sup>, quien escribió un artículo en la revista Pencil Points, el cual significó para México la realización de proyectos que se basaron en ese tipo sistemático de vialidad, concido como “sistema Herrey”, el cual tuvo su impronta en los proyectos emblemáticos de Ciudad Universitaria y Ciudad Satélite. Sin embargo, no fueron los únicos proyectos que se vieron influenciados por este sistema de planeación vial y urbana.

En México fue el arquitecto Domingo García Ramos quien desarrolló la aplicación del sistema Herrey en diferentes experiencias,, en las cuales el principio del sistema vial se basa en la supresión del crucero encauzando las corrientes viales en un solo sentido, donde bajo señalamientos de Sabrina Baños Poo se enuncia que: “...Tal fue la convicción y confianza que tuvo en ese sistema que lo utilizó para resolver la vialidad de los planos reguladores de Guaymas-Empalme, Yucatán, Campeche, Ciudad PEMEX, Mazatlán, entre otros contemporáneos y/o posteriores a la Ciudad Universitaria y Ciudad Satélite”.<sup>2</sup>

Desde esta visión fue durante la gestión del presidente Miguel Alemán Valdez, que durante el período de 1946 a 1952 que se inicia un proceso de modernización nacional que incluyó un sistema de planeación durante la gestión del arquitecto Carlos Lazo en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, donde a partir de estas políticas públicas la Secretaría de Bienes Nacionales comisiona al arquitecto Domingo García Ramos, teniendo como enlace jurídico a Juan Pérez Abreu para que elabore el Plan Regulador de Campeche. las características del plan se manifestaron como una amalgama de la Teoría Funcionalista bajo el rostro de la Arquitectura y Urbanismo Internacionales, aún vigentes, pero que ya manifestaban evidencias de caducidad hacia un nueva etapa.

Dentro de sus particularidades incluyó la implementación de supermanzanas bajo el concepto del “sistema Herrey”,<sup>3</sup> el cual nació con buenas intenciones, sin embargo, sus alcances en el tiempo ha denotaron más limitaciones y debilidades que logros, ya que se ha generado un “supercorazón” de ciudad, que ha atrofiado el funcionamiento de la movilidad urbana, condicionando hasta la fecha las

---

<sup>1</sup> Krieger, Peter (2004), Hermann Zweigenthal-Hermann Herrey. Memoria y actualidad de un arquitecto austriaco-alemán exiliado, ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, NÚM. 85, 2004, México, D.F., UNAM, p. 7

<sup>2</sup> Baños Poo, Sabrina en un artículo refiere al respecto de las implicaciones que este sistema vial urbano impactó en diferentes ciudades de México.

<sup>3</sup> Hermann Herrey, arquitecto nacido en viena, y exiliado en Nueva York en 1940 durante la Segunda Guerra Mundial, teorizó sobre la modernidad y las soluciones a los problemas viales mediante el Sistema Herrey , caracterizado por una circulación continua y la implementación de una estructura urbana a base de supermanzanas.

actividades económicas en la actualidad. El plan Regulador hizo una distinción entre la *ciudad histórica* y la *ciudad moderna* bajo criterios zonificadores, como respuesta a los problemas existentes en la urbe que pretendía renacer de su pasado sin éxito. Una de las acciones e impactos relevantes del plan fueron las acciones de relleno al mar como un límite que deviene del imaginario local, en dirección de una modernidad anhelada como un sueño al que las incipientes políticas públicas urbanas pretendían conducir.

El Plan Regulador de Domingo García Ramos fue la punta de lanza inspiradora del discurso ideológico de Alberto Trueba Urbina, que como buen intelectual, buscó como sustentar el proyecto emblemático de su gobierno, denominado “El Campeche Nuevo”, el cual emergió como un sueño irrealizable que parecía poéticamente un poema de Neruo, ya que correspondería a nuevos equipos de gobierno avanzar en esa tarea hacia una realidad que prometía el el onirismo de la modernidad que ya fenecía en ese entonces y se abría a nuevos tiempos y proyectos.



Imagen 34: Plano Regulador de la ciudad de Campeche realizado en 1952 por el arquitecto Domingo García Ramos bajo el criterio determinado por el “sistema Herrey”, de supermanzanas y circulaciones continuas.

## **FUENTES DE CONSULTA**



## Bibliografía Referenciada

Abreu de la Torre, M.P. (1964), *Reminiscencias Históricas Campechanas (Primer Tomo)*, Campeche, México, Ediciones Universidad de Campeche.

Álvarez Suárez, Francisco (1991), *Anales históricos de Campeche 1989-1991*, Campeche, H. Ayuntamiento de Campeche, 2ª. Ed.

Acha, Juan (1992), *Crítica del arte*, México, Trillas.

Aguilar Díaz, Miguel Ángel (2006), «Recorridos e itinerarios urbanos: de la mirada a las prácticas urbanas», en Patricia Ramírez Kuri y Miguel A. Aguilar Díaz (Coords.), *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Barcelona, Antrophos Editorial – UAM- Iztapalapa.

Alezzrd, Oestermann, Erica, (1996), *Imagen Urbana: Percepvaio o Devaneio”*, en Pineheiro Machado D. y E. Mendes De Vasconcellos (Organiz.) *Cidade e Imaginação*, Río de Janerior, PROURN/FAU-UFRJ.

Álvarez de la Torre, Guillermo B. (2010), «El crecimiento urbano y estructura urbana en las ciudades medias mexicanas», en *Quivera*, vol 12, núm. 2, 2010, Edo de México, Universidad Autónoma del Estado de México.

Angenot, Marc (2010), *El discurso social*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Aragonés, Juan Ignacio (2010), «Cognición ambiental», en Juan Ignacio Aragonés y María Amérigo (Coords), *Psicología Ambiental* Madrid, Ediciones Pirámide.

Arteaga, Agustín y Franco Calvo, Francisco (1999), *Identidad e volumen. A escultura en México, 1910-1950*, Pontevedra, Alva Gráfica S.L.

Arteaga, Agustín (2006), *La Escuela Mexicana de Escultura*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM.

Ashida, Carlos y Charpenel, Patrick (1999), «Inocular Impureza», en Carlos Betancourt (Ed.), *Fernando González Gortázar. Años de sueños 1965-99*, México, D.F., Instituto de Cultura de la Ciudad de México, Centro Multimedia, Centro Multimedia/CONACULTA, Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales/CONACULTA, Sociedad de Amigos del Museo de Arte Moderno, AEROMÉXICO, MATIZ; REFOSA.

Ahumada Barajas, Rafael (2007), *T.V. Su influencia en la percepción de la realidad social*, México, Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Banchs, María A., Agudo Guevara, Álvaro y Astorga, Lisie (2007), «Imaginarios, representaciones y memoria social», en Ángela Arruda y Martha de Alba (coords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales*, España, Anthropos Editorial.

Barguellini, Clara y Fuentes, Elizabeth (1989), *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*, México, UNAM-IIE-ENAP.

Baudrillard, Jean (1969), *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI

Bermúdez, José L. (2006), «Objetos, propiedades y dos tipos de enlace», en González, Juan C. (Editor), *Perspectivas contemporáneas sobre la cognición: categorización, percepción y conceptualización*, Morelos, Siglo XXI.

Benítez, Fernando (1995), *Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo XVI* (14ª reimpresión), México, Ediciones Era.

Blanco Fenocho, Anthinea y Dillingham, Reed (2002), *La Plaza Mexicana*, México, UNAM.

Blanch González, Elena (2009), «Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)», en Rosa Gallego (Ed.) *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Ediciones AKal.

Blondel, Charles (1945), *Psicología Colectiva*, Buenos Aires, Troquel.

Busquets Fabregas, Jaume (2009), «El análisis semiótico del paisaje», en Busquets F., Jaume y Cortina, Albert, (Coords.), *Gestión del Paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*, España, Editorial Ariel.

Canter, David (1978), «Contribución a la toma de decisiones ambientales», David Canter y Peter Stringer (Coords.), *Interacción Ambiental*, Madrid, Joaquín García Morato.

Campos Salgado, José A. (2005), *Para leer la ciudad. El texto urbano y el contexto de la arquitectura*, México, UNAM.

Careri, Francesco (2009), *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili.

Carrasco, Ramón (2003), «Metrópolis de Calakmul», en Carlos Vidal Angles y Marilyn Domínguez Turriza (comps.) *Calakmul. Antología*, Campeche, CONACULTA-INAH-ICC-UAC-Centro INAH Campeche.

Casanova Rosado, Aida A., Ruz Gamboa, Pilar E. y Ordóñez Contreras, Mercedes (2001), «Convento e iglesia de San Francisco», en *Arquitectura de Yucatán Cuadernos 14*, Mérida, Yucatán, Facultad de Arquitectura- Universidad Autónoma de Yucatán.

Contreras Delgado, Camilo (2006), «Paisaje y poder político: la formación de representaciones sociales en la construcción de un puente en la ciudad de Monterrey», en Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (Coords.), *Lugares e imaginarios en la metrópoli*, Barcelona, Anthropos Editorial/UAM-Iztapalapa.

Corraliza, José Antonio y Berenguer Jaime, (2010), «Emoción y ambiente, en Psicología Ambiental», Juan Ignacio Aragonés y María Américo (Coords), *Psicología Ambiental*, Madrid, Ediciones Pirámide.

Cruzvillegas, Abraham (2001), «Sonrisas en el tiempo», en Magdalena Zavala y Alejandrina Escudero (Coord. Ed.) *De la Academia a la Instalación*, México, INBA-Landucci Editores.

De Solá-Morales, Manuel (1974), *La Habana*, Barcelona, Gustavo Gili.

Del Conde, Teresa (2009), «Colofón. ¿Ruptura o apertura?», en Teresa del Conde (Coord.) *Derroteros. Manuel Felguérez*, México, CONACULTA.

Díaz Medina, Sergio (1999), *La reivindicación de la centralidad urbana en la ciudad de Mérida*, Cuadernos de Arquitectura de Yucatán No. 14.

Domínguez Perela Enrique (1994), *Conducta estética y sistema cultural, introducción a la psicología del arte*, Madrid, Editorial Complutense.

Durand Gilbert (1981), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Taurus.

Dufrenne, Mikel (1973), *The Phenomenology of aesthetic experience*, United States of America, Northwestern University Press.

Eder, Rita (1999), «Los íconos del poder y el arte popular », en Helen Escobedo (Coord.), *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*, México, CONACULTA-Grijalbo.

Ellen Miller, Mary (1986), *El arte de Mesoamérica*, Ediciones Destino, Singapur.

Espadas Medina, Arcel (1998-1999), «Campeche: 1663 Primer “Plano Regulador”», en *Cuadernos 11 – 12 Arquitectura de Yucatán*, Facultad de Arquitectura, Mérida, Yucatán,

Fagiolo dell Arco, Maurizio (2006), Baroque, en Georges Duby and Jean-Luc Dadal (editores) *SCULPTURE. From the Renaissance to the Present Day* t. 2, China.

Fernández Güell, José M. (1997), *La planificación estratégica de ciudades*, Barcelona, Gustavo Gili.

Fernández Christlieb, Pablo (1994), *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*, Colombia, Editorial Anthropos - El Colegio de Michoacán A.C.

Fernández Contreras, Raymundo A. (2011), «Revisión histórico-crítica de la ruta de la amistad. Aciertos y desaciertos», en Louise Noelle (Ed.), *El patrimonio de los siglos XX y XXI. 15° Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación Patrimonial*, IIE-UNAM.

Fuentes Gómez, José Humberto (2005), *Espacios, actores, prácticas, e imaginarios urbanos en Mérida, Yucatán, México*, Mérida, Yucatán, UADY.

Florescano, Enrique (1996), *Memoria Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo.

García Canclini, Néstor (1992), «Monumentos, Carteles y Grafittis», en Helen Escobedo (coord.), *Monumentos Mexicanos, de las estatuas de sal y de piedra* (215-229), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo.

García Canclini, Nestor (2006), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, D. F., Siglo XXI.

García Canclini, Néstor (2009), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Debolsillo.

Gadamer, Hans-Georg (1996), *Estética y Hermenéutica*,

Galindo, María Paz; Gilmartín, María Ángeles y Corraliza, José Antonio (2010), «El medio natural», en Juan Ignacio Aragonés y María Amérigo (Cords.) *Psicología Ambiental*, Madrid, Pirámide.

Godoy Patiño, Ileana (2004), *Pensamiento en Piedra. Forma y Expresión de lo Sagrado*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura.

Gombrich, E. H. (2003), *Los usos de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica.

González Galera, (1997), Historia del Cristo de San Román. Procedencia del Patrono, en Gladys Escalante Guerrero (comp.) *Campeche. Historias, Remembranzas, Tradiciones y Leyendas*, Campeche, UAC-UFIA.

Gordoa, Víctor (2004), *El poder de la imagen*, México, Grijalbo.

Guirard, Pierre (1972), *La semiología*, México, Siglo XXI.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004), *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Guzmán Ríos, Vicente (2001), *Perímetros del encuentro. Plazas y calles tlacotalpeñas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Guzmán Ríos, Vicente (2007), «Espacio público y apropiación socioespacial: La plaza de Tlalpan», en Blanca Paredes Guerrero (Coord. y Ed.), *Memoria III, Anuario de investigación sobre Conservación, Historia, y Crítica del Patrimonio Arquitectónico y Urbano*, Mérida Yucatán., UADY.

Habermas, A., (1987), *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Editorial Taurus.

Hernández León, Juan Miguel (2003), «¿Habitar la escultura?», en María M. de Argila (Coord. Ed.), *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA.

Hernández Sampieri, Roberto, Fernández Collado, Carlos y Baptista Lucio, Pilar (2004), *Metodología de la Investigación*, Chile, Mc Graw Hill.

Irigoyen Castillo, Jaime Francisco (1998), *Filosofía y Diseño: una aproximación epistemológica*, UAM-X.

Izcara Palacios, Simón Pedro (2007), *Introducción al muestreo*, Miguel Ángel Porrúa.

Joachim Albretch, Hans (1981), *Escultura en el siglo XX*, Madrid, Editorial Blume.

Kainz, Friederich (1948), *ESTÉTICA*, México, Fondo de Cultura Económica.

Kassner, Lily (1982), «La nueva escultura y la escultura urbana», en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 15 Arte Contemporáneo Vol. III, México, SEP-SALVAT.

Kassner, Lily (1986), «Escultura Nacionalista», en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 14, Arte Contemporáneo Vol II, México, SEP-SALVAT.

Kassner, Lily (1986), «La renovación escultórica», en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 15 Arte Contemporáneo Vol. III, México, SEP-SALVAT.

Kassner, Lily (1998), *Mathías Goeritz. Una biografía 1915-1990*, México, CONACULTA-INBA.

Krauss, Rosalind (2002), *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Ediciones Akal.

Krauss, Rosalind (2008), «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona.

Krieger, Peter (2006), *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, UNAM.

- Lang, Jon (2003), «*Aesthetyc Theory*», en R. Cuthbert, *Designing Cities*, Inglaterra.
- Lanz, Manuel A. (1905), *El Cristo de San Román*, Campeche, Cam., Tip., “El Fenix” de Pablo Llovera Marcín, 3ª de Comercio No. 35.
- Leach, Neil, (1999), *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Leal, Jaqueline (2003). *La Plaza, como eje rector de la vida en Campeche*, Campeche, Cam., CONACULTA/INAH.
- López Cogolludo, Diego (1954), *Historia de Yucatán, Tomo 1*, 4ª. Ed., Campeche, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado.
- Lizarazo Arias, Diego (2007), «Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea», en *Sociedades Icónicas*, México, Siglo XXI.
- López Padilla, Gustavo (2008), *Arquitectura mexicana contemporánea. Crítica y reflexiones* México, EDITORIAL DESIGNIO.
- Lozada, Mireya (2004), «El otro es el enemigo: imaginarios sociales y polarización», en *Apuntes Filosóficos. Revista de la Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela*, Venezuela.
- Lynch, Kevin (1976), *La Imagen de la Ciudad*, Argentina, Ediciones Infinito.
- Lynch, Kevin (1980), *Planificación del sitio*, Barcelona, Gustavo Gili.
- López Rodríguez, Juan Manuel (1997), *La Ideología de la Colonia*, en *Anuario de Espacios Urbanos 1997*, México, UAM-Azcapotzalco.
- López Rodríguez, Silvia (2005), *Orientación y desorientación en la ciudad. La Teoría de la Deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*, Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes.
- Mandoki, Katya (2006), *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, México, Siglo XXI.
- Mandoki, Katya (2007), *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*, México, D.F., Siglo XXI.
- Maderuelo Javier (1998), *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Maderuelo, Javier (2010), *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal.

Majluf, Natalia (1994), *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1857*, Perú, IEP ediciones.

Mangino Tazzer, Alejandro (2006), *Arquitectura Mesoamericana. Relaciones espaciales*, México, D.F., Trillas.

Manrique, Jorge Alberto, (1986), «El Geometrismo», en *Historia del Arte Mexicano, Tomo 16 Arte Contemporáneo Vol. IV*, México, SEP-SALVAT.

Manrique, Jorge Alberto (1987), «Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana», en Gustavo Curiel (Ed.), *Imaginería Virreinal. Memorias de un seminario*, México, UNAM-IIE-INAH.

Manrique, Jorge Alberto (2000), «Espacio Escultórico: Obra Abierta», en *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, México, CONACULTA.

Manrique, Jorge Alberto (2001), «Los geometristas mexicanos en su circunstancia» , en Fernández, Martha y Sandoval, Margarito (Comps.), *Una visión del arte y de la historia*, Vol. IV, México, UNAM-IIE.

Marchan Fiz, Simón (1987), *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*, Madrid.

Marcial Gutiérrez, Silvia Teresa (2002), *Los Tranvías: un medio de transporte y su importancia social, económica, cultural, política y en la traza urbana de la ciudad de Campeche (1883-1938)*, Campeche, México, Universidad Autónoma de Campeche.

Martínez del Campo Velázquez, Roxana (2001), «De la Academia al Porfiriato», en Magdalena Zavala, y Alejandrina Escudero (Eds.), *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, México, INBA-CONACULTA.

Mier, Raymundo (2007), «Momentos y linajes de lo imaginario», en Marco A. Jiménez (Comp.), *Encrucijadas de lo imaginario. Autonomía y práctica de la educación*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Monnet, Jérôme (1995), *Usos e imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México, D.F., Departamento del Distrito Federal/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CAMCA).

Monforte Toledo, Mario (1965), *Las Piedras Vivas. Escultura y Sociedad en México*, México, D.F., UNAM.

Moreno, Salvador (1969), *El escultor Manuel Vilar*, México, IIE-UNAM.

Moreno Villa, José (1986), *La escultura Colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Nieto Calleja, Raul (1998), «Lo imaginario como articulador de los órdenes laboral y urbano», en *Alteridades* Año 8, No. 15, pp. 121 – 129, México, UAM-I/DCS y H.

Niño, Soledad, Nelson, Lugo, Rozo, Cesar y Vega, Leonardo (1998), *Territorios del Miedo en Santafé de Bogotá. Imaginarios de los ciudadanos*. Santafé de Bogotá, Observatorio de Cultura Urbana- Tercer Mundo.

Muñoz, Miguel A. (2008), «Una escultura no es una idea: conversación con Anthony Caro», en M. A. Muñoz, *El espacio vacío*, México D.F., CONACULTA.

Neret, Gilles (2008), *Auguste Rodin*, Singapur, TASCHEN.

Osorio, Jaime (2000), *El Estado en el centro de la mundialización. La sociedad civil y el asunto de poder*, México, Fondo de Cultura Económica.

Palos, José (2000), *Estrategias para el desarrollo de los temas transversales del curriculum*, Barcelona, Editorial Horsori.

Peraza Guzmán, Marco Tulio (2005), *Espacios de identidad. La centralidad urbana y el espacio colectivo en el desarrollo histórico de Yucatán*, Mérida, Yucatán, UADY.

Pérez Cortés, Francisco (2003), *Lo material e inmaterial en el arte-diseño contemporáneo. Materiales, objetos y lenguajes virtuales*, México, UAM-X.

Pérez, Ramona (2006), «Paseo de la Reforma: entre la tradición nacionalista y el funcionamiento urbano», en Elías Huamán (Ed.), *Anuario de Espacios Urbanos·Historia·Cultura·Diseño·2006 (2)*, México, UAM-A.

Piña Chan, Román (1997), *La ciudad donde nació*, México, Gobierno del Estado de Campeche-CONACULTA.

Portal, M.A. (2001), «Del centro histórico de Tlalpan al centro comercial Cuicuilco: la construcción de la multicentralidad urbana», en M. A. Aguilar, A. Sevilla y A. Vergara (Coords.), *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, México, D.F., UAM/ CONACULTA/ Miguel Ángel Porrúa.

Ramírez, Fausto (2008), *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-IIIE.

Ramírez, Juan Antonio (2006), *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*, Barcelona, Ediciones Siruela.

Rapoport, Amos (1978), *Aspectos de la forma urbana*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 57

Rich, Jack C. (1988), *The materials and methods of sculpture*, Nueva York, Dover.

Rozo Krauss, Leticia, (1999), «Rómulo Rozo Peña, semblanza», en Napoleón Peralta Barrera (Comp.), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal*, Boyacá, Colombia: Gobernación de Boyacá, Academia Boyacense de Historia.

Salinas y González Mendive, Fernando (1995), «La cultura ambiental de nuestra América», en Enrique Ayala Alonso (comp.), *La odisea iberoamericana, arquitectura y urbanismo*. México, UAM-X.

Sánchez S., Monserrat (2010). *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, CONACULTA- INBA- MUSEO CASA ESTUDIO DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO.

Sánchez Ruiz, Gerardo G. (2004), *Guía de investigación para niños interesados en problemas urbanos y en otras cuestiones*, México, D.F., Miguel Ángel Porrúa /UAM – Azcapotzalco.

Silva, Armando (1992), *Imaginario Urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*, Colombia, Tercer Mundo Editores.

Solé, Carlota (1998), *Modernidad y modernización*, Barcelona, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Therborn, Goran (1987), *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Madrid, Siglo XXI.

Thompson, John B. (2006). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-X.

Tibol, Raquel (1985), «Ignacio Asúnsolo, simpatías, afinidades y estilo», en *Ignacio Asúnsolo, 1890-1965, Exposición antológica*, México, MUNAL-INBA.

Tibol, Raquel (1996), «Para encuadrar estéticamente a Oliverio Martínez», en *Fuerza y Volumen. El lenguaje escultórico de Oliverio Martínez (1901-1938)*, México, INBA-MUNAL.

Touraine, Alain (2000), *Crítica de la Modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.

Trueba Urbina, Alberto (1956), «La Muralla de Campeche», en Carlos Justo Sierra (comp.), *A cien años del nacimiento de Alberto Trueba Urbina (1903-2003)*, Campeche, Universidad Autónoma de Campeche.

Trueba Urbina, Alberto (1957), *Centenario del Estado de Campeche*, Biblioteca Campechana, Gobierno del Estado.

Uribe, Eloisa (2006), «La estatua de Carlos IV o la persistencia de la belleza», en *Escultura Ecuestre de México*, México, SEP-Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito.

Valenzuela Aguilera, Alfonso (2003), «Límites, segregación y control social del espacio», en Revista *Ciudades* No. 59, Puebla, México, BUAP.

Vargas, Itzel (2001), «Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales», en Magdalena Zavala y Alejandrina Escudero (Coord. Ed.) *De la Academia a la Instalación*, México, INBA-Landucci Editores.

Van Dijk, Teun (2003), *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel.

Van Dijk, Teun A. (2000), *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, Barcelona, Editorial Gedisa.

Vázquez, C. (2001), «Chapultepec: paseos y recreación, entre la historia y el mito», en M. A. Aguilar, A. Sevilla y A. Vergara (Coords.), *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli* (pp. 385-421). México, UAM/ CONACULTA/ Miguel Ángel Porrúa.

Vázquez Rodríguez, Gerardo y Soto Canales, Karina (2009), Hacia una aproximación del imaginario de la ciudad de Monterrey en el albor del siglo XXI, en Adolfo Benito Narváez Tijerina (Ed.), *Aedificare 2009*, Monterrey, UANL.

Vélez Catrain, Antonio (2004), «La dinámica de la rehabilitación frente a la estética de la restauración», en L. Noelle (ed.), *La ciudad problema integral de preservación patrimonial*, México, UNAM/IIE.

Vitta, Maurizio (2003), *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, España, Editorial Paidós.

Voionmaa Tanner, Liisa Flora (2005), *Santiago 1792-2004. Escultura Pública, del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Santiago, Chile, Ocho Libros Editores.

Walmsley, David (1988), *Urban Living. The individual in the City*, Essex y New York, Longman Scientific and Technical.

Wilder Weissman, Elizabeth (1950), *Escultura Mexicana, 1521-1821*. México, Harvard University Press – Editorial Atlante.

Zapata, Oscar, (2005), *Herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*, México, D. F., Editorial Pax.

### **Tesis Consultadas**

Alberruche, Nieves (1994), *Visión desde un lugar. Aproximación a los contenidos espaciales y conceptuales de la escultura como elemento integrante de la composición arquitectónica*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Bellas Artes, UCM.

Andrade Muñoz, Jesús Martín (2009), *Arquitectura y poder público. El posmodernismo y el proyecto neoliberal en Aguascalientes*, Tesis para obtener e grado de Doctor en Arquitectura, UNAM.

Arteaga Agustín (2006), *La Escuela Mexicana de Escultura*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, UNAM.

Cabrero Lelo de Larrea, José Luis (2009), *Espacios Oníricos. ¿La construcción de Realidades Alternas?*, tesis para obtener l grado de Doctor en Arquitectura, UNAM.

Chávez Santiago, Amelia (2005), *Espacio Escultórico a 25 años de su creación: Reportaje «1979-2004»*, Tesis de licenciatura, UNAM.

Crousse Rastelli, Verónica (2011), *Reencontrando la espacialidad en el arte público de Perú*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio, UB.

De Prada Blas, Rocío del Pilar (2004), *La mentalidad creadora de mitos y la escultura contemporánea*, Memoria para obtener el grado de Doctor en Bellas Artes, UCM.

Fernández Quesada, Blanca (2005), *NUEVOS LUGARES DE INTENCIÓN: Intervenciones artísticas, en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio, UB.

García Ramírez, Nayelli (2010), *La escultura de Armando Anaya. Documentación de una técnica heredada de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, UNAM.

Gutiérrez Garduño, María Guadalupe Soledad (2002), *Nueve escultoras mexicanas del siglo XX – XXI, nacidas entre 1950-1980: Tres generaciones*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, UNAM.

Hernández Sánchez, Adriana (2009), *El espacio público en el Centro Histórico de Puebla (México)*, UB.

Mazón de Rueda, Graciela María de Lourdes, (2002), *La escultura en la sociedad de clases*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, México, UNAM.

Mercado González, Octavio (2007), *La Máquina Estética de Manuel Felguérez*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM.

Monte sacristán (2004), *La escultura pública en el casco urbano de Madrid: 1980-2010*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Bellas Artes, UCM.

Pallares Vega, Edna A. (2001), *El espacio como escultura o la escultura como espacio*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, UNAM.

### **Archivos Consultados**

Archivo General de la Nación

Archivo Municipal del Estado de Campeche

Archivo del Cronista de la Ciudad del Estado de Campeche

Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM

Archivo Fotográfico de la Facultad de Antropología e Historia de Yucatán

Archivo Fotográfico – Delegación INAH del Estado de Campeche

### **Hemerotecas Consultadas**

Hemeroteca de la Universidad Autónoma de Campeche

Hemeroteca del Estado de Yucatán

Hemeroteca del Museo MACAY

### **Bibliotecas Especializadas y Generales**

Biblioteca del Estado de Campeche – Fondo de consulta especializado

Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán

Biblioteca Universidad Autónoma Metropolitana - Atzacotalco

Biblioteca Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

Biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco

Biblioteca de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Biblioteca Luis Unikel, Centro de Investigaciones de Posgrado, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Biblioteca de la Universidad Autónoma de Campeche

## Exposiciones

*Alice Rahón. Una surrealista en México (1939-1987)*, Museo de Arte Moderno.

*Antony Gormley*, (2010), Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México

*Cicatrices de la Fe. El arte de las misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821* (2009), Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México.

*Cuerpo y Belleza en la Grecia Antigua*, (2011), Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

*El arte de la arquitectura, foster + partners*, (2010), Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México.

*El mundo invisible de René Magritte*, (2010), Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

*Exposición permanente del MUNAL, El arte de la nueva España*, (2009, 2010, 2011 y 2012), Ciudad de México.

*Exposición permanente del MAM, Escultura en exteriores*, (2009, 2010, 2011 y 2012), Ciudad de México.

*Exposición permanente del Museo Nacional de Antropología e Historia*, (2009), Ciudad de México.

*Exposición permanente del Museo Nacional de la Revolución*, (2011), Ciudad de México.

*Fray Gabriel Chávez de la Mora, 55 años de arquitectura, mística y arte* (2010), Museo Nacional de Arquitectura, Ciudad de México.

*Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México* (2010), Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

*Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa* (2010), Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Ciudad de México.

*Javier Marín en el Aeropuerto Benito Juárez*, (2009), Ciudad de México.

*Javier Marín en el Centro Histórico de Campeche*, (2012), Ciudad de San Francisco de Campeche.

*José Luis Cuevas en Campeche*, (2011), Ciudad de San Francisco de Campeche.

Transurbaniac (2010), Museo de Arte Contemporáneo, UNAM.

*La lengua de Ernesto. Obras 1987 – 2011*, (2012), Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México.

*Las miradas del sueño. Dalí en Mérida*, (2009), Centro Cultural de Mérida, Olimpo.

*Mi amada esposa Beatriz del Carmen, una carta más*, (2012), Museo José Luis Cuevas, Ciudad de México.

Pompeya y una villa romana, (2010), Museo nacional de Antropología e Historia.

Moana. Culturas de las islas del Pacífico, (2010), Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

### **Encuentros, Diplomados y Seminarios**

*VIII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos (2009). El paisaje urbano en las ciudades históricas*, Centro Cultural de España.

*Diplomado en Análisis Estadístico de Encuestas*, 2011-2012, Facultad de Contaduría de la Universidad Autónoma de Yucatán, Ciudad de Mérida, Yucatán.

*Seminario “Imaginario Urbanos y de la Arquitectura”*, 2011, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey Nuevo León