



SI LAS PAREDES HABLARAN

Tres aproximaciones al muralismo
en Tabasco 1929-2016

Sonia I. Ocaña Ruiz
Jorge Luis Capdepont Ballina
(Coordinadores)

LOS GOBIERNOS
CIVILES
NO DEBEN TENER
RELIGION...

A NOMBRE DE LA
LIBERTAD JAMAS
ES LICITO COMETER
EL MENOR ABUSO

REFORMA
EL DERECHO
SABER Y DE
ILUSTRARSE
ES INNATO EN
EL CORAZON
DEL HOMBRE

SI LAS PAREDES HABLARAN
Tres aproximaciones al muralismo
en Tabasco 1929-2016

Sonia I. Ocaña Ruiz
Jorge Luis Capdepon Ballina
(Coordinadores)

C O L E C C I Ó N
DR. MIGUEL A. GÓMEZ VENTURA
<i>Estética y Artes Visuales</i>

Primera edición, 2016

D. R. © Universidad Juárez Autónoma de Tabasco
Av. Universidad s/n, Zona de la Cultura
Colonia Magisterial, C.P. 86040
Villahermosa, Centro, Tabasco.

Para su publicación esta obra ha sido dictaminada por el sistema académico de pares abiertos por Rie Arimura, Daniel Vargas Parra y Liliana Carachure Lobato. Los juicios expresados son responsabilidad de los autores.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del titular, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Diseño de portada: Luis Acopa

Diseño electrónico: Obed Pérez Saucedo

ISBN para edición digital: 978-607-606-331-6

Hecho en Villahermosa, Tabasco, México.

ÍNDICE

Introducción.....5

Jorge Luis Capdeponat Ballina



*Apuntes sobre el muralismo posrevolucionario
en Tabasco y el sureste de México.....11*

Sonia I. Ocaña Ruiz



*Murales, historia y naturaleza en la
Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.....62*

Leticia del Carmen Giorgana Mayo



Murales: arte urbano en Villahermosa.....127

Alix Samantha Sánchez Montes



Introducción

Jorge Luis Capdepon Ballina

Al hablar del muralismo nacional, rara vez se piensa en Tabasco e incluso la mayoría de los tabasqueños ignora que en la entidad se conservan alrededor de 50 murales, algunos de los cuales datan de hace más de medio siglo. Estas pinturas constituyen una parte significativa del patrimonio artístico del estado y la falta de conocimiento al respecto es la principal razón de ser de este libro.

Desde el año 2000, la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) ha editado más de 30 libros sobre la pintura tabasqueña actual.¹ La UJAT también ha realizado innumerables exposiciones artísticas; en ocasiones, se trata de pintores vinculados con la UJAT, pues algunos de ellos se han desempeñado como maestros en el Centro de Desarrollo de las Artes (CEDA); esta relación laboral también ha favorecido el incremento de la colección artística institucional. Así pues, nuestra universidad ha contribuido tanto al quehacer pictórico de Tabasco como a su difusión y documentación.

Por otro lado, desde la administración de Leandro Rovirosa Wade (1977-1982) el gobierno del estado ha editado libros que abordan de manera puntual la obra de distintos pintores tabasqueños. A menudo, en dichos libros han participado como autores otros artistas, o bien, escritores especializados en temas culturales y, en algunos casos, los familiares de los pintores en cuestión. Los libros publicados se refieren a artistas activos a partir de la segunda mitad del siglo XX; la elección temporal no es aleatoria, pues aunque la producción literaria de Tabasco data al menos de mediados del siglo XIX, la pintura no alcanzó un desarrollo más consistente sino hasta 1960.

Fue entonces cuando se produjo la incursión de Miguel Ángel Gómez Ventura en la pintura —con el decisivo apoyo inicial de Carlos Pellicer Cámara— y la llegada de algunos miembros del Grupo Cuña a la entidad. Gómez Ventura fue reconocido como paisajista y su éxito fue en cierto modo determinante en el rumbo que tomaría la obra de algunos pintores posteriores, que hicieron del paisaje el tema al que dedicarían la mayor parte de su producción. Por su parte, el Grupo Cuña participó en la formación de varias generaciones de pintores. Al respecto, destaca Valeriano Maldonado, quien se quedó a radicar en Tabasco y fue un agente importante para el aprendizaje de numerosos artistas de la segunda mitad del siglo XX.

La actividad pictórica no ha dejado de multiplicarse en los últimos años y se han hecho varios esfuerzos editoriales para su estudio. Al respecto, destaca *Bajo la mirada de la ceiba. Artistas plásticos de Tabasco* (2006), editado por la UJAT, que documenta a 75 artistas plásticos, en su mayoría pintores; el libro ofrece datos biográficos y reproduce a color una obra de cada uno de ellos. Se trata de una contribución importante a la historia de la pintura en Tabasco, pues hasta el momento es la única publicación que no concentra la atención en un solo artista, sino que proporciona información acerca de un grupo numeroso.

También son dignos de mención los textos de Jorge Priego Martínez y Bertha Ferrer de Priego incluidos en el libro *Tabasco contemporáneo*, publicado por el gobierno del estado en 2001. Priego Martínez se refiere a la historia de la pintura en Tabasco de ca. 1820-1950, mientras que Ferrer de Priego, artista ella misma, aborda la escena artística tabasqueña de la segunda mitad del siglo XX. El texto de Priego Martínez se basa en datos recabados tanto en archivos, como en fuentes hemerográficas y orales y es el único que hasta ahora ha intentado discutir la escena artística de una época de la que apenas existen vestigios. Por su parte, Ferrer de Priego se refiere a una treintena de artistas; su aproximación a las obras acusa una observación atenta, así como cierta subjetividad, comprensible por tratarse de una practicante del oficio pictórico, que escribe sobre el trabajo de colegas y amigos.

El arte en Tabasco como tema de interés para la investigación académica es incipiente, pues hasta el momento la mayor parte de las publicaciones son -salvo excepciones- antologías de obras o biografías de los artistas. Es importante realizar más análisis que contextualicen la producción artística, las influencias de los autores, las perspectivas, las técnicas y los materiales. Como área de conocimiento, el arte siempre ha sido de interés para la Licenciatura en Historia, impartida en la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades (DACSyH) de la UJAT, pues todos los planes de estudio han incluido asignaturas de Historia del Arte.

Desde 2013, en el Grupo de Investigación Estudios Regionales y Cultura Material se ha estado desarrollando la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento que denominamos “Cultura Material”; ésta tiene como finalidad contribuir en el estudio y comprensión de las diversas expresiones de la cultura tangible en Tabasco y el sureste de México. Como parte de los primeros resultados de esta línea de trabajo en el interior de la Licenciatura en Historia, el lector tiene a su alcance una obra que aporta pistas interesantes para conocer parte de la historia de la pintura en Tabasco.

En la época actual, los profesores-investigadores de las instituciones de educación superior deben involucrar a sus alumnos en los proyectos de trabajo, porque es una manera de enriquecer y fortalecer la formación profesional de éstos. Desde que asumió el curso



de Historia del Arte en Tabasco en los siglos XIX y XX, Sonia I. Ocaña Ruiz, doctora en esa disciplina, ha atestiguado el interés de algunos estudiantes por la investigación de temas relacionados con las artes plásticas de dicho periodo. Resulta complejo seleccionar problemáticas de investigación para una obra, sin embargo, es necesario hacerlo. De tal suerte que la historiadora del arte Ocaña Ruiz ha hecho un esfuerzo notable para delimitar un área de interés específica, teniendo como colaboradoras a las estudiantes de licenciatura Leticia del Carmen Giorgana Mayo y Alix Samantha Sánchez Montes, cuyos trabajos son incluidos en este libro.

Este primer esfuerzo es en cierto modo acotado; esto implica que, aunque se trata de estudios documentados y cuidadosos, no son exhaustivos. Por tanto, cabe advertir que el hecho de omitir las obras de Daniel Ponce Montuy, el muralista más conocido del estado, no se hace por desconocimiento. Se debe en realidad a que las autoras se plantearon abordar exclusivamente aspectos poco conocidos de la pintura mural de Tabasco, como paso inicial para posteriores análisis de autores, obras y contextos.

La historiografía del muralismo nacional considera que el fenómeno alcanzó su apogeo entre 1921 y 1954. Distingue una primera fase comprendida entre 1921 y 1933, una segunda entre 1934 y 1940, y una tercera entre 1940 y 1954. En el primer trabajo de este libro, Sonia I. Ocaña Ruiz se centra en los orígenes del muralismo en Tabasco, y argumenta que, contra lo que podría suponerse, este movimiento llegó en la misma década de 1920, de la mano de un artista tan importante como Fermín Revueltas. La autora discute la posible relación entre los primeros murales y el garridismo, las razones por las cuales esas obras fueron efímeras y, aún más importante, por qué el muralismo no se arraigó en la región. Asimismo, se refiere a la obra del teapaneco Luis Arenal —cercano a Siqueiros— quien alcanzó cierto reconocimiento como muralista y cuya producción, sin embargo, resulta casi desconocida a nivel local.

En los resultados que se incluyen en esta obra, no se encontraron indicios de murales hechos en Tabasco entre 1940 y 1960; futuros estudios deberán confirmar esta información. La aparente falta de murales de esa época podría obedecer a que las primeras muestras de este tipo de producción en el estado constaron de algunas intervenciones puntuales por parte de artistas residentes en el centro del país y no tuvo tiempo de echar raíces. El trabajo de Leticia Giorgana Mayo se inserta en este punto, puesto que muestra que fue hasta los años sesenta cuando vuelve a haber indicios de obras murales; esto corresponde a la ya mencionada llegada del Grupo Cuña.

Giorgana Mayo advierte que la UJAT destaca por su interés en el muralismo, pues la primera obra ligada a esta institución data de 1935 y la más reciente, de 2011. En la UJAT, el fenómeno del muralismo ha involucrado el trabajo de nueve artistas en dieciocho murales, de manera que el estudio específico de las obras del *alma máter* está plenamente

justificado. Como Giorgana Mayo señala, el trabajo de Valeriano Maldonado contribuyó a la eclosión local del muralismo, cuyo ímpetu sigue vivo, en parte gracias a los numerosos murales de la máxima casa de estudios de Tabasco.

Actualmente la problemática que dio lugar a este tipo de murales coexiste con otros fenómenos asociados al arte urbano, tales como el muralismo colectivo y el *graffiti* — estos últimos, incluidos en el estudio de Alix Samantha Sánchez Montes. Si el análisis del primer ensayo de este libro resulta elusivo por la falta de evidencias, en el último ocurre lo opuesto, pues tanto las obras como los artistas están a la mano. Esto representa un reto en la investigación, porque la novedad del trabajo, así como la cercanía del objeto de estudio dificultan la toma de distancia para un análisis académico menos subjetivo. Sin embargo, el ensayo de Sánchez Montes es imprescindible para advertir que en pocos años, en Villahermosa se han generado importantes propuestas urbanas que muestran grandes diferencias entre sí y obligan a los villahermosinos a repensar, a través del arte, la relación que mantienen con su ciudad.

En su conjunto, los textos que conforman este libro ofrecen un recorrido por un aspecto importante y poco estudiado de la pintura en Tabasco de 1929 hasta nuestros días. El recorrido incluye desde obras que sólo se conocen por referencias bibliográficas, o cuya existencia apenas podemos suponer, hasta otras que en este momento no son más que proyectos. Pese a que el libro de ninguna manera agota el tema de la pintura mural en Tabasco, sí ofrece una visión lo bastante amplia como para advertir su heterogeneidad y relevancia.

Aunque es un primer esfuerzo por comprender el arte en Tabasco desde una perspectiva académica, considero que se trata de una obra de gran calidad por el esmero, el contenido y la precisión. Espero que sea del agrado de los amables lectores y cumpla con sus expectativas intelectuales. Desde luego, cabe esperar que este proyecto contribuya a despertar el interés por estas obras, y dé pie a otros análisis sobre el tema.



Notas

¹Agradezco esta información al maestro Luis Alberto López Acopa, Jefe del Departamento Editorial de la UJAT, quien me indica que a la fecha se han publicado 9 libros en la Colección Miguel Ángel Gómez Ventura, 2 en la Colección Ángel Enrique Gil Hermida y 22 en la Colección Fontanelly Vázquez Alejandro.



Apuntes sobre el muralismo posrevolucionario en Tabasco y el sureste de México

Sonia I. Ocaña Ruiz

Introducción

El propósito de este texto es hacer una primera aproximación a los murales realizados en las décadas de 1920 y 1930 en Tabasco —con algunas referencias adicionales a los de otros estados del sureste de México, así como a los que el tabasqueño Luis Arenal hizo entre 1930 y 1950 fuera de la entidad. Además de documentarlos, se pretende reflexionar en el papel que desempeñan en la historia de la pintura estatal pues, aunque resulte paradójico, estos murales son poco conocidos incluso en la región.

Esto es especialmente cierto en el caso de los ejemplares más tempranos, que no se conservan, si bien varios de los posteriores se encuentran en riesgo de desaparecer y muchos otros ya han desaparecido.¹ Los murales constituyen parte del patrimonio histórico y artístico del sureste de México y para aquilatarlos en su justa dimensión es necesario conocerlos. Al dedicar este texto a los orígenes del muralismo en Tabasco, se pretende advertir que esta producción empezó (aunque con discreción) en la década de 1920 lo que, aunado a su vigencia, justifica su estudio puntual.

El muralismo ha sido muy cuestionado a partir de la llamada generación de la ruptura (1950), que rechazó la utilización del lenguaje pictórico en función de algo que no fuera sus propios principios y posibilidades (Eder, 1982). Sin embargo, la idea de que se trataba de una empresa fundamentalmente capitalina, cuyas propuestas perdieron vigencia en la segunda mitad del siglo XX (Manrique, 2001, p. 224) fue replanteada desde fines de la década de 1990.² El estudio de los murales del sureste de México nutre la reflexión sobre los límites cronológicos y geográficos del muralismo mexicano, que se han reformulado a medida que se han hecho aportaciones a la cantidad de obras realizadas, su cronología, autores, ubicación, técnica y estado de conservación.³

Cabe hacer una advertencia respecto a la decisión de dedicar este ensayo principalmente a los murales de Tabasco, aunque haciendo referencia a las obras de Veracruz, Yucatán y Campeche. La intención original de este texto era abordar la problemática regional de

manera conjunta, pero en el transcurso de la investigación se hallaron muchos datos relacionados, en particular, con Tabasco. Esto sugirió la conveniencia de centrar la atención en este estado, ayuno de publicaciones que ofrezcan una visión integral de la pintura mural. Lo mismo cabe señalar respecto a la obra mural de Luis Arenal, que hasta el momento no ha sido objeto de estudios puntuales pese a que, como se verá, presenta particularidades que la hacen digna de interés.

1. El muralismo posrevolucionario

El muralismo surgió poco después de culminar la Revolución mexicana como un movimiento que practicaba una forma de arte público de función didáctica subvencionado por el Estado. Su propósito era socializar el arte; por esa razón, rechazaba la pintura de caballete y apostaba por hacer obras monumentales en las que el pueblo pudiera observar aspectos significativos de su historia (Morales Ramírez, 2008, p. 5). Ahora bien, la asociación con las representaciones históricas no fue inmediata.⁴ Sin embargo, a partir de 1922 el muralismo desempeñó un papel importante en la legitimación de una versión de la historia nacional favorable al régimen posrevolucionario.

Las pretensiones eran ambiciosas y trascendían a los artistas y al movimiento en sí. Los muralistas de la primera generación (1921-1933) privilegiaron temas como la educación, justicia, libertad, igualdad, trabajo, identidad nacional, costumbres y tradiciones, historia nacional y culturas ancestrales (Sánchez López, 2013, p. 70). Aunque el régimen posrevolucionario se concibió como la antítesis política del Porfiriato, en términos artísticos los contenidos en parte heredaron y actualizaron los intereses nacionalistas de la generación del Ateneo de la Juventud, que despuntó hacia 1906 (Ramírez Rojas, 2008, p. 18). De ahí que algunos artistas de esa generación hicieran una exitosa transición al muralismo. Desde luego, no se trató de un tránsito directo, pues hubo novedades no sólo en términos técnicos, sino también de contenido artístico.

Hacia 1910, muchos intelectuales estaban interesados en la construcción de un discurso artístico nacionalista. Destaca Gerardo Murillo (el “Dr. Atl”) que, a la cabeza de otros tráfugos de las academias de arte, había pugnado por el desarrollo de un “estilo nacional” que dejara de lado los modelos europeos. En 1910, al celebrarse el centenario de la Independencia de México, el gobierno realizó una exposición de arte español, que causó la protesta de un numeroso grupo de artistas dirigido por el Dr. Atl. El grupo recibió apoyo para montar una exhibición, de cuyo éxito derivó el proyecto de pintar los muros de algunos edificios públicos, que no se concretó por el estallido de

la Revolución (“Dr. Atl. Obras maestras”, 2012). Sin embargo, el ímpetu del grupo fue retomado posteriormente por los jóvenes conversos al muralismo:

En 1923, Siqueiros, Rivera y Orozco fundan con Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Ramón Alba Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, junto con él lanzan el periódico “El Machete”, y en su séptima edición publican un manifiesto redactado por Siqueiros que exalta al arte nacionalista y proclama el muralismo como una manifestación para las masas rechazando la pintura conocida como de caballete, que años más tarde se empaparía de la temática social y crítica (Garza Usabiaga, 2014, p. 10).

En realidad, la pintura de caballete apenas contaba con una trayectoria importante fuera de la capital del país; es decir, el rechazarla abiertamente tenía poco sentido en ámbitos como el tabasqueño, donde había muy pocos pintores, que trabajaban en condiciones precarias. Así pues, el origen mismo del movimiento explica su poco arraigo inicial en el sureste de México.

A pesar de que al principio el muralismo sufrió agudas críticas y la destrucción de varias obras, con el tiempo se convirtió en el vehículo ideal de la identidad artística nacional y el patriotismo dirigidos desde el poder. Ninguno de los artistas involucrados en la nueva empresa había llevado a cabo antes un proyecto mural de gran envergadura, por lo que hicieron numerosas experimentaciones técnicas. Por ejemplo, al uso original del fresco y la encáustica en muros interiores se sumaron en las obras de la segunda generación distintos tipos de mosaico, más adecuados para las paredes exteriores. El muralismo, además de expresar el espíritu progresista posrevolucionario, pretendió instruir al pueblo en temas de lucha social de la historia nacional y la cultura universal.

Tabasco no había sido escenario de luchas revolucionarias de violencia extrema ni había sufrido los embates de la Revolución con tanta fuerza como otros estados del país. En realidad, las particularidades de su historia sugerían que la población difícilmente se identificaría con temas tales como la exaltación a la grandeza de Tenochtitlan y los héroes revolucionarios, favoritos de los muralistas de la primera generación. Sin embargo, el escaso arraigo del primer muralismo en la entidad trasciende la selección de temas, pues en buena medida obedece a las características de la problemática artística local, ajena a aquélla contra la que se rebelaron los disidentes académicos del centro del país.



1. José Clemente Orozco, *Reconstrucción o revolución social*, 1926
Fresco, 42.73 m². Centro Educativo Obrero de Orizaba (hoy Palacio Municipal).

2. El Muralismo en el sureste de México

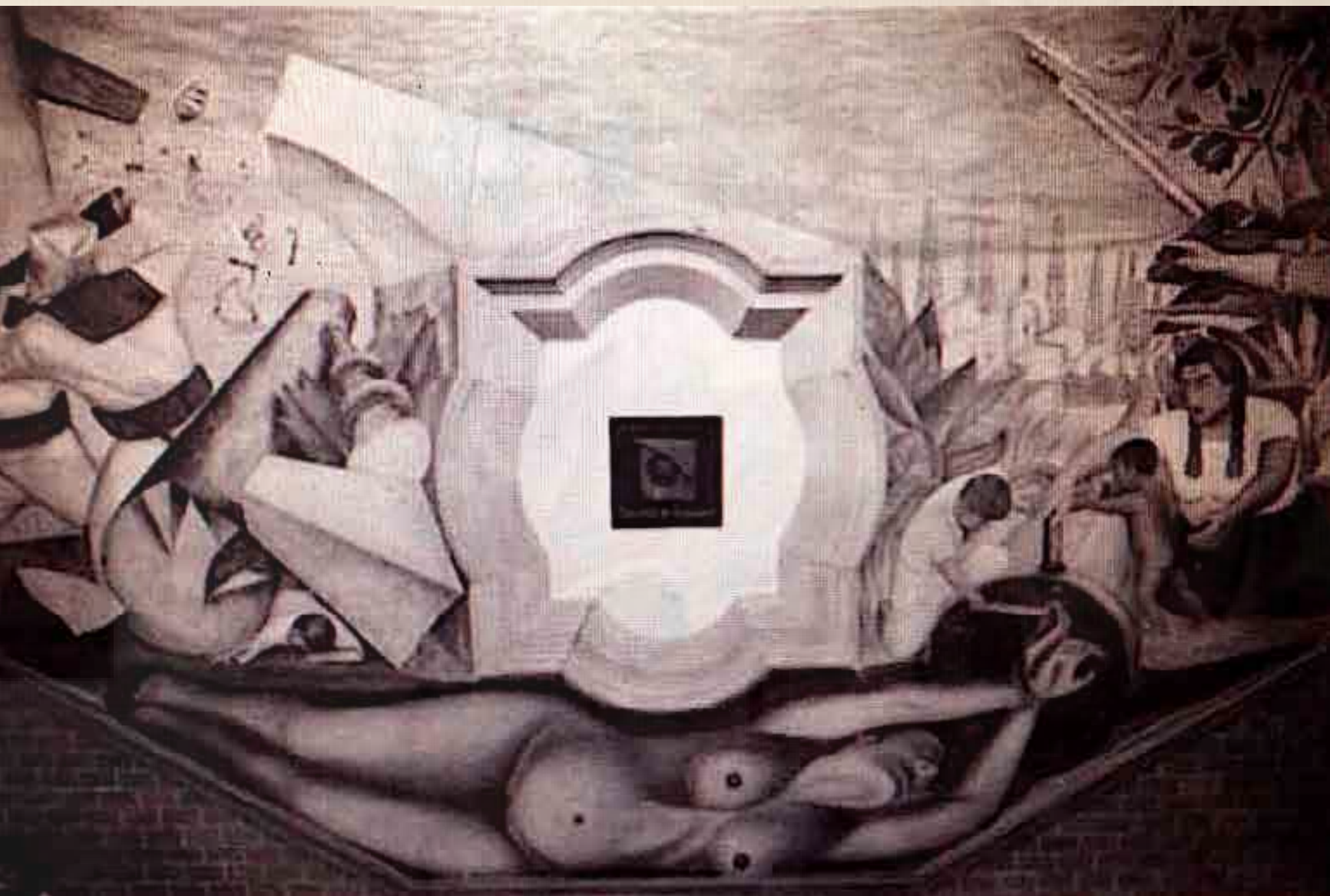
a. Las primeras incursiones de los muralistas destacados en la región

Si bien los primeros muralistas trabajaron sobre todo en México y Guadalajara,⁵ su actividad en el sur de México data de épocas relativamente tempranas e incluye a artistas prestigiosos. Por ejemplo, en 1926 José Clemente Orozco realizó, por encargo del Secretario de Educación José Manuel Puig Cassauranc, el fresco *Reconstrucción o revolución social* (Fig. 1) en la pared frontal del cubo de la escalera del Centro Educativo Obrero, hoy Palacio Municipal de Orizaba. La obra fue restaurada en 1997 y aún se conserva, pero ha sufrido daños con las transformaciones del edificio (Cristiani González, 2014).

Es probable que el encargo tuviera el beneplácito del estridentista Manuel Maples Arce, por entonces Secretario General del Gobierno del Estado de Veracruz, quien había propiciado la llegada a Xalapa de estridentistas destacados, como Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal (Rashkin, 2015, pp. 92-93). La relación entre Orozco y ese grupo es evidenciada por su colaboración en la revista *Horizonte*, editada por List Arzubide en Xalapa de abril de 1926 a mayo de 1927.

Orozco participó con ilustraciones en el número de noviembre de 1926, cuyos artículos se dedicaron exclusivamente a temas revolucionarios (Martínez Cortés, 2014, p. 115).⁶ Pese a la coincidencia temática, la ilustración de Orozco es del todo ajena al mural de Orizaba.

A partir de 1930, en el sur de México han predominado los murales que representan temas relevantes de la historia local. Tal es el caso del fresco conocido como *La lucha antiimperialista en Veracruz* (Fig.2),⁸ realizado en 1936 en la Escuela Normal de Xalapa por José Chávez Morado.⁹ La obra representa dos escenas: por un lado la invasión estadounidense en Veracruz, y por el otro la nacionalización de la riqueza petrolera. Las circunstancias bajo las que se dio el encargo no están claras,¹⁰ pero se trata de uno de los primeros murales de quien poco después se convertiría en figura relevante de la segunda generación de muralistas,¹¹ que abordó la lucha de clases, el antiimperialismo, el antibelicismo, la libertad de expresión, la lucha obrera, el progreso y la salud (Sánchez López, 2013, p. 70). Tan pronto como fue terminado, el mural de Chávez Morado fue tapado porque se consideró inmoral debido a que mostraba un desnudo femenino. No fue hasta 1961 que fue “redescubierto” por estudiantes de la Normal (Montoya Polín, 2012, pp. 51-52).



2. José Chávez Morado. *La lucha antiimperialista en Veracruz*, 1936
Fresco, medidas no disponibles. Escuela Normal de Xalapa.

Años después, Chávez Morado comentó: “El mural de Jalapa fue una gran satisfacción, como idea más que como una solución de calidad, creo que está bien concebida la lucha por la expropiación petrolera, una mujer desnuda cuyo pelo es el petróleo que se va hacia los barcos, y no me arrepiento de ese mural pese a sus debilidades, su torpeza, su falta de composición y dibujo, el color no estuvo mal” (Montoya Polín, 2012, pp. 51-52).

Tanto formal como técnicamente, este fresco es muy distinto a la siguiente contribución de Chávez Morado al muralismo regional, que se produjo en 1963, cuando elaboró los murales *Historia de Campeche* y *El Progreso de Campeche* (Fig. 3), alojados en el nuevo edificio de los Poderes (actual Palacio de Gobierno). Estas obras emplean piedras de colores, materiales que remiten al trabajo que Chávez Morado realizó en la misma época en los muros exteriores de la Ciudad Universitaria de la UNAM.

Pese a su relevancia, ni la obra orizabeña, ni la xalapeña ni la campechana supusieron el arraigo de la pintura mural en sus respectivos ámbitos. Como se verá, lo mismo ocurrió con el trabajo de Fermín Revueltas en Tabasco, a fines de la década de 1920. Es decir, aunque el muralismo llegó tempranamente al sur de México y algunas de las primeras obras —aún conservadas— fueron ambiciosas y de la autoría de muralistas destacados, su realización no fue suficiente para que el ímpetu muralista impregnara el quehacer pictórico regional, por una serie de razones que enseguida se examinarán, a partir del caso de Tabasco.



Retrato de José Chávez Morado

Retrato de Fermín Revueltas



3. José Chávez Morado. *Historia de Campeche*, 1963

Mosaico de piedras de colores, 3.0 x 18.0 m. Nuevo edificio de los Poderes (actual Palacio de Gobierno).

b. El papel de las Misiones Culturales

Desde 1970 en todo el país se ha documentado no sólo la destrucción de muchos murales, sino que también se ha advertido que hubo otros de los que apenas existen indicios (López Orozco y Ramírez Sánchez, 2011, p. 36; Sierra, 2013). Al respecto, el caso de Tabasco resulta muy sugerente, pues si bien no parece conservarse ningún mural de la primera mitad del siglo XX, desde hace tiempo se conocen evidencias de que sí los hubo.

A diferencia de lo que ocurrió en Veracruz, la llegada del muralismo a Tabasco se produjo en el contexto de las Misiones Culturales. Este ambicioso programa era parte de la “cruzada contra la ignorancia” de Vasconcelos, que buscaba “incorporar a los indígenas y a los campesinos al proyecto de nación civilizada y difundir en ellos un pensamiento racional y práctico para terminar con el fanatismo religioso, los hábitos ‘viciosos’ y llegar a un saneamiento corporal y doméstico” (Gamboa Herrera, 2007, p. 1).

Las misiones intentaron ofrecer una educación artística sistematizada a partir de 1927, al asumir la dirección el profesor Rafael Ramírez, quien “pretendía enriquecer la vida espiritual de los campesinos con tareas recreativas tales como el deporte, las actividades artísticas y culturales, como danzas y canciones populares, representaciones teatrales” (Marín, 2004, p. 110). Ramírez también “propuso a los maestros ‘construir o acondicionar locales para exhibiciones teatrales o cinematográficas’, y construir teatros al aire libre” (p. 44).

A menudo, las misiones incluían un maestro de artes plásticas, que no sólo asumía la realización de obras pictóricas y de otro tipo, sino también la formación de profesores y estudiantes (Marín, 2004, pp. 29 y 71). En términos artísticos, las misiones rindieron ciertos frutos, pues se han considerado “una extensión del centro y de la ciudad de México, productora de artistas y de programas” (Manrique, 2001, p. 225). En 1927 se llevó a cabo la Quinta Misión Cultural y de Educación, que comprendió Tabasco, Campeche, Chiapas y Quintana Roo. Esta misión inició el 11 de abril en Tabasco y concluyó el 20 de diciembre en Quintana Roo; en nuestra entidad permaneció del 11 de abril al 4 de mayo y estableció un instituto en Cárdenas (Marín, 2004, pp. 119-20). Ni la fotografía ni los documentos conservados hacen referencia a maestros de artes plásticas.¹²

Sin embargo, en 1929 el destacado artista Fermín Revueltas llegó a Tabasco y Campeche como misionero cultural.¹³ La información se recoge en algunas investigaciones sobre Revueltas, así como sobre el muralismo derivado de las Misiones Culturales, no así en las escasas fuentes relativas a las artes plásticas en Tabasco. En buena medida, esto podría obedecer a las dificultades que plantea la consulta directa de las fuentes hemerográficas tabasqueñas, dadas las condiciones en que se hallan los archivos en la entidad. Carla Zurián ha informado:

Entre 1928 y 1929 el gobierno intentó desvincular a los artistas más politizados y los envió, en calidad de misioneros, a distintas regiones del país. Fermín Revueltas fue nombrado maestro de las misiones culturales en Tabasco y Campeche, y asumió la responsabilidad de concientizar a la clase trabajadora, propiciar la unión entre los grupos indígenas y acabar con el analfabetismo. Poco duró su estancia en dichas misiones; aun cuando construyó escenografías en la catedral de Villahermosa y levantó teatros al aire libre en Calquinié [*sic* por Calkiní], Campeche, y Macuspana, Tabasco, Fermín Revueltas y su familia regresaron a la Ciudad de México, pues su hijo contrajo paludismo (Zurián, 2002, s/p).

En otro texto, Zurián abunda “En Villahermosa, Tabasco, Revueltas y sus alumnos organizan diversas actividades como teatro guiñol, representación de obras teatrales y bailables, transformando la antigua catedral en un colorido escenario de telones, vestuarios y bambalinas transportables” (2002b, p. 136).¹⁴ Si bien no hay indicios de que el artista haya pintado murales en Tabasco, la mención a su trabajo escenográfico en la catedral resulta de gran interés, pues:

Tras su afiliación al Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1931, la relación de Fermín Revueltas con varios políticos de la época se tradujo en comisiones murales y vitrales [...] Para la Casa del Pueblo de Sonora le fue encomendada la elaboración de tres dípticos sobre la etapa revolucionaria y sus conquistas posteriores: la repartición de tierras, el conocimiento de los derechos laborales —como la huelga y la libre asociación— y la educación como vehículo de cambio. Los anteproyectos que se conservan están realizados con lápices de colores, por lo cual la obra puede parecer levemente opaca. Los personajes del primer díptico, *Emiliano Zapata y la maestra rural* [Fig. 4], fueron retomados de dos grandes telones que construyó hacia 1929, cuando fue designado maestro de la Misión Cultural de Campeche y Tabasco. En algunas fotografías que Revueltas tomó de aquella estancia se observan dos telones sobre el vasto muro de la catedral de Villahermosa, Tabasco, que sirven de fondo para un bailable escolar. Con pocas modificaciones, y obviamente adaptado al diseño para vitral, Revueltas concibió este díptico relacionado con el campo, la revolución agraria y la alfabetización, cuya vegetación orla la figura de Zapata y de la maestra rural (Zurián, 2002, p. 116).¹⁵



4. Fermín Revueltas. *Zapata y la maestra rural*, 1933
Proyectos vitrales para la Casa del Pueblo de Sonora. Lápiz y acuarela sobre papel (dos paneles).

Dado que la obra mural de Revueltas en Tabasco fue escenográfica y se hizo *ex profeso* para un baile escolar, su carácter fue efímero. Sin embargo, el hecho de que el artista haya conservado fotografías del trabajo y, más aún, que éste le sirviera de base para la realización de un vitral posterior, demuestra que tomó el encargo con seriedad. Al respecto llama la atención esta observación de Zurián:

Algunas soluciones de este proyecto resultan similares al *Triunfo agrario* de la Universidad de Nayarit: la vegetación representada por hojas turgentes, carrizos de caña, canastos con maíz y trigo cosechados, así como la vestimenta y el rostro de la maestra rural. Incluso en un primer momento se pensó que ambos proyectos pertenecían a la misma obra, pero con el cotejo de fuentes hemerográficas se comprobó que corresponden a trabajos distintos (2012, p. 116).

Acaso Revueltas habría considerado la posibilidad de pintar un mural a partir de este diseño en el propio Tabasco, de no haberse visto truncada su estancia en la región. Para 1929, el edificio que originalmente había alojado la catedral se había convertido en la Escuela Racionalista Francisco Ferrer Guardia, que en ese año pretendía albergar también una estación radiodifusora.¹⁶ No existen otros datos sobre esta última, pero el recinto aún se mantenía como escuela racionalista en 1931 (Ribera Carbó, 2010, p. 156). Así pues, los temas representados se habrían elegido *ex profeso* para ese recinto. La reproducción del proyecto vitral para las obras sonorenses permite tener cierta idea del aspecto de los telones tabasqueños, pero al tratarse de una técnica distinta (lápiz y acuarela sobre papel), el parecido es limitado.

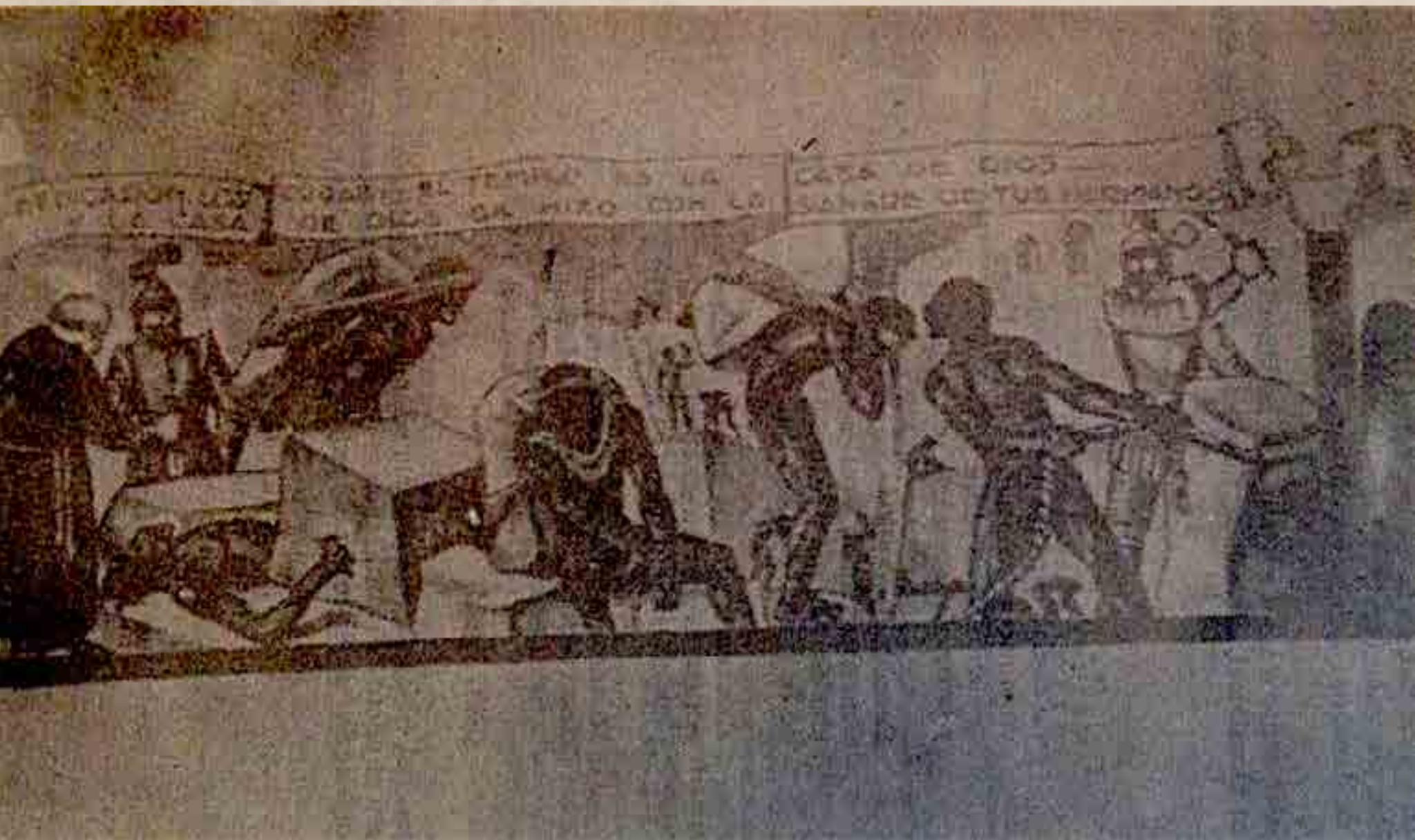
Más adelante será preciso buscar en fuentes hemerográficas tabasqueñas referencias a estas obras, de las que no se tiene más información. Es difícil suponer que el paso de un artista destacado y de ideología afín al régimen estatal haya sido ignorado por la prensa de la época. Asimismo, por breve que haya sido la estancia de Revueltas en Tabasco, las Misiones Culturales se distinguían por su actividad febril, derivada de la conciencia de que disponían de un tiempo muy limitado para llevar a cabo su empresa.

Al parecer, los primeros murales de temas posrevolucionarios pintados en Tabasco datan de 1934 y también se relacionan con la actividad de las Misiones Culturales. En el tomo IV de *Villahermosa, nuestra ciudad*, el maestro Geney Torruco Sarabia reproduce una pintura mural (Fig. 5) y comenta que se trata de:

Uno de los murales del salón de actos de la Liga Central de Resistencia. Pintados por el profesor Enrique Galindo, miembro de la Misión Cultural de la Secretaría de Educación, se descubrieron o inauguraron el jueves 22 de noviembre de 1934. “Cada cuadro es un momento histórico, un gemido de proletariado, un impulso manumisor o un ideal insertado en la realidad circundada de ignominia y humillación capitalista.” En el fresco de la foto se lee: “Y predicaron los curas: el templo es la casa de Dios... y la casa de Dios se hizo con la sangre de tus hermanos” (Torruco Sarabia, 1994, 1453).

Si bien la reproducción en blanco y negro no permite apreciar los detalles de la pintura, se advierte que la sencilla composición exhibe figuras dispuestas a modo de friso. En los extremos, sendos conquistadores españoles y un fraile franciscano someten a sufrientes indígenas; al fondo, otros naturales se afanan en la construcción de un edificio.¹⁷ Se ignora quién eligió el tema de la obra, pero la exhibición de los abusos por parte de los religiosos y la leyenda alusiva al derramamiento de sangre en nombre de Dios corresponden a los intereses del régimen estatal, que por entonces organizó una “campana desfanatizadora” que incluyó la celebración de ceremonias públicas de destrucción de imágenes religiosas, en las que a menudo participaron mujeres, niños y ancianos.¹⁸

Galindo no fue una figura destacada del muralismo a nivel nacional, pero sí desplegó una actividad importante como maestro de artes plásticas en las Misiones Culturales de 1920 y 1930 (Marín, 2004, pp. 128 y 164),¹⁹ cuyo carácter racionalista y laico correspondía al interés del gobierno estatal por la difusión de imágenes de propaganda. Durante su desempeño como gobernador de Tabasco (1923-1926 y 1930-1934), Tomás Garrido contrató a distintos fotógrafos para tener registros, tanto fotográficos como cinematográficos, de las ferias, la actividad de los camisas rojas y sobre todo de la participación de la ciudadanía en su campaña desfanatizadora. Se conservan cientos de fotografías y casi nueve horas de película que dejan constancia de dichas actividades.²⁰ La institución que alojaba los murales de Galindo era muy importante en el contexto garridista, pues la Liga Central de Resistencia era una agrupación política de trabajadores rígidamente controlados por el gobernador como fuerza política a su servicio (Filigrana, 2016, p. 247). Aunque Torruco sólo reproduce y comenta un mural, se refiere a la existencia de varios; es decir, el recinto puede haber tenido un programa iconográfico relativamente amplio, articulado a partir del rechazo a la “ignominia y humillación capitalista”. Acaso en el futuro puedan encontrarse fotografías u otros datos respecto a las obras restantes, sobre las que por el momento sólo es posible hacer conjeturas.



5. Enrique Galindo. *Sin título*, 1934

¿Fresco?, medidas no disponibles. Salón de actos de la Liga Central de Resistencia, Villahermosa. Obra destruida.

El evento de inauguración tuvo cierta solemnidad, pues contó con la asistencia del periodista Harold B. Hinton del *NewYork Times* y una nota de la época se refiere a Galindo como “distinguido artista de la Comisión Cultural de la Secretaría de Educación Pública” (Torruco Sarabia, 1998, p. 4295). La fecha de realización del trabajo también es de interés debido a que en diciembre de 1934, después de la llegada de Lázaro Cárdenas al poder, entraron en vigor las modificaciones ampliadas del artículo 3 constitucional:

La educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir todas las doctrinas religiosas combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social (Marín, pp. 78 y 79).

Las medidas fueron rechazadas por algunos sectores de la sociedad, así como por gobiernos posteriores. En el caso de Tabasco, el diario *Hijo del Garabato* reportó el 9 de julio de 1943, bajo el título “Borraron los cuadros murales”:

Los cuadros murales, que a más de adornar ilustraban en el salón de actos de la ex Liga Central de Resistencia, fueron borrados con brocha gorda de albañil. EL ARTE FUE BRUTALMENTE AGREDIDO por la incompreensión. Toda una historia de toda una época, la de la Santa Inquisición, que tan bárbara y criminalmente azotó, martirizó y explotó al paria mexicano, aparecía en serie en las paredes del salón de actos, construido especialmente para los obreros socialistas de Tabasco. No sabemos si fue la ignorancia o el fanatismo, pero la obra del artista desapareció bajo la fingida inocencia de una capa de cal... “sepulcros blanqueados” que dijera precisamente aquél cuyo nombre y doctrina explotan los mercaderes del templo a quienes en vano trató de echar en su bíblico arranque de santo coraje (Torruco Sarabia, 1998, p. 4295).

La referencia a la inquisición es significativa pues, como se ha visto, ése no era el tema del único mural que se conoce. Cabe la posibilidad de que alguno de los otros murales sí representara dicho tema; en cualquier caso, la falta de referencia a la autoría y a la calidad artística sugiere que entre los simpatizantes del régimen, el trabajo se consideró valioso en la medida en que recordaba los bárbaros crímenes que la iglesia había cometido contra los mexicanos. El 16 de julio de ese mismo año, se informa que en el marco del aniversario luctuoso de Benito Juárez, la Federación General de Trabajadores:

...inaugurará solemnemente su Sala de Banderas y la renovación de su edificio (ex Liga Central de Resistencia)...Eso explica la denuncia de Malpica [fundador del *Hijo del Garabato*] ocho días antes respecto a que BORRARON LOS CUADROS MURALES que el artista Enrique Galindo pintó en los muros del edificio de la Liga en 1934 (Torruco Sarabia, 1998, p. 4342).

Ambas citas demuestran que el garridismo se afianzó con firmeza entre amplios sectores de la sociedad tabasqueña, que mantuvo el celo “desfanatizador” largo tiempo después del fin del régimen. A la vez, permiten advertir que, pocos años después de la caída de Garrido, había gran tensión entre sus partidarios y sus opositores; estos últimos se sentían ofendidos por las imágenes generadas en ese tiempo. Como ya se señaló, durante el garridismo se destruyeron muchas imágenes religiosas. En el caso que nos ocupa, tanto la destrucción del mural como la airada protesta ante dicha destrucción demuestran que en el Tabasco posgarridista la guerra religiosa se siguió librando en el campo de las imágenes, de la cual los murales de Galindo ofrecen un importante testimonio.



Sarmiento

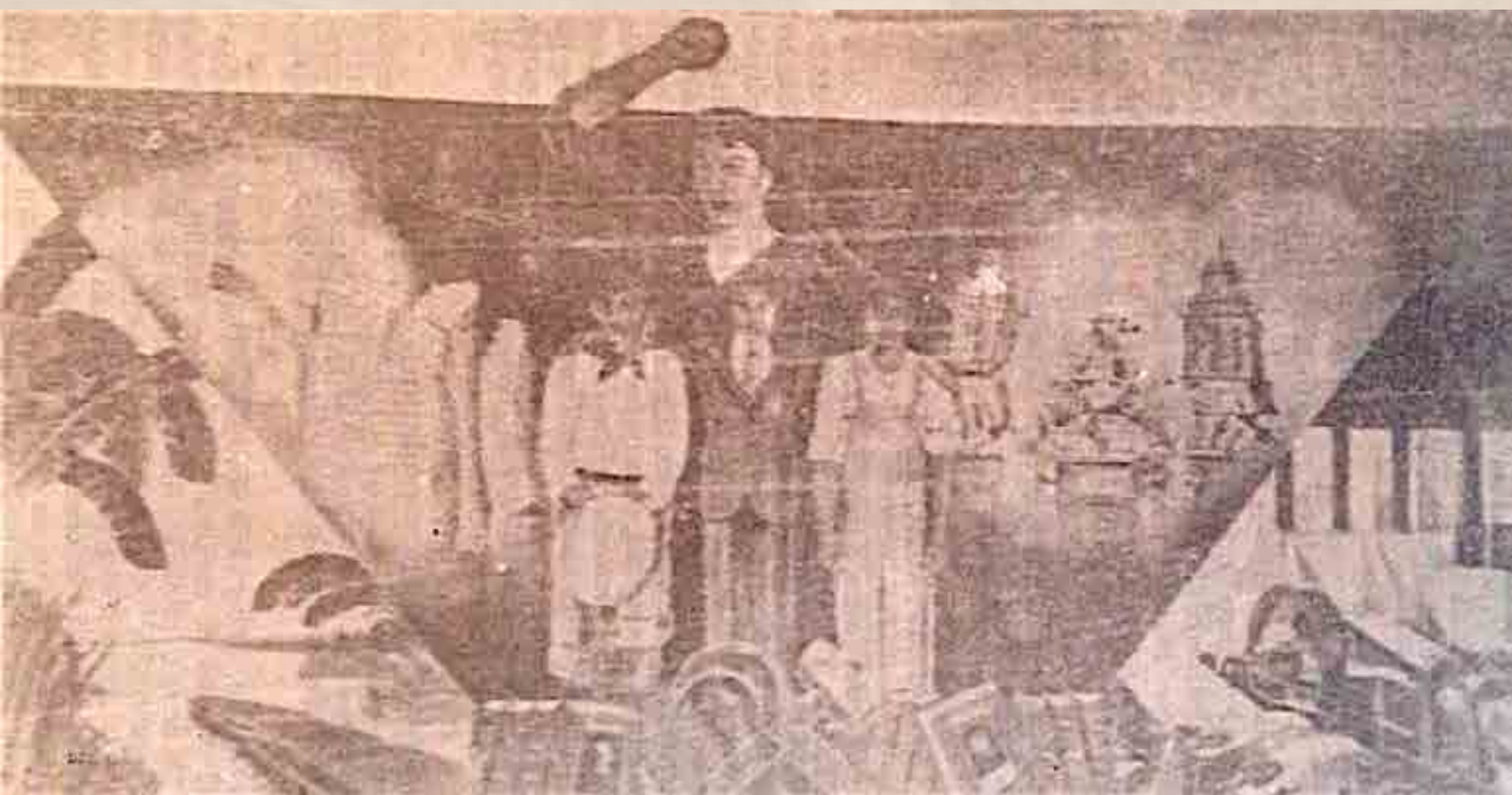
En 1935 Garrido seguía influyendo sobre el gobierno estatal, que como se ha visto mostró cierto interés en la pintura mural, cuya estrecha asociación con la propaganda política era incuestionable. Gracias a la investigación hemerográfica de Geney Torruco, se tiene noticia de un mural que representaba *El papel del estudiante en la lucha*, hecho por Fernando Muñoz Sarmiento y develado el 8 de noviembre de 1935 en el Instituto Juárez (Fig. 6). Torruco reproduce la imagen y al pie comenta “‘Cuadro mural que representa el papel del estudiante en la lucha’ plasmado en el Salón de Actos (hoy Sala de Rectores)²¹ del Instituto Juárez por el pintor Fernando Muñoz. Develado el 8 de noviembre de 1935 (¿Qué pasaría con ese mural: lo borraron o está cubierto por un buen número de manos de pintura?’)” (1994, p. 1711).

En una nota anónima del oficialista diario *Redención* se comentó:

Muy significativo, y que principalmente por su índole atrajo la atención de los concurrentes a la fiesta, fue un fresco pintado por el exquisito artista Fernando Muñoz, y el cual llamó poderosamente la atención al señor gobernador, causándole el agrado consiguiente, no solo por la técnica empleada para la realización de esa bella obra, sino por el motivo eminentemente doctrinario que entraña, pues la armonía del conjunto ofrece a un estudiante abrazando a un obrero, mientras en una parte del fondo aparecen los castillos que habitaba la burguesía derrumbándose y en otra parte la exuberante y pródiga labor que se desarrolla en las industrias... (Torruco Sarabia, 1994, p. 1711).

Aunque la calidad de la imagen no permite apreciar detalles, es evidente que, tal como ocurrió con la obra de Galindo, también en este caso el interés por el mural se fundamentó en su tema. Al centro de la composición efectivamente destaca un joven que levanta el brazo derecho, que mantiene empuñado, en elocuente gesto de la lucha aludida en el título. Debajo de él, aparecen abrazados otros tres jóvenes; el del centro viste traje, mientras que el de la izquierda lleva la vestimenta típica campesina y sostiene un sombrero entre las manos. El de la derecha es un obrero, pues viste un overol. A sus pies, Muñoz Sarmiento pintó el martillo y la hoz emblema del socialismo. El fondo muestra a la izquierda un sencillo paisaje poblado por especies de la vegetación local, mientras que a la derecha aparecen las referencias arquitectónicas que *Redención* identifica con las ruinas de la burguesía.

No hay ninguna otra noticia sobre esta obra, que casi con seguridad desapareció.



6. Fernando Muñoz Sarmiento, *El papel del estudiante en la lucha*, 1935
¿Fresco?, medidas no disponibles. Salón de actos del Instituto Juárez, Villahermosa. ¿Obra destruida?

Por otro lado, dado que en 1935 el Instituto Juárez dependía del Gobierno del Estado, Muñoz Sarmiento debe haber sido contratado por el gobierno estatal. Aunque la obra es ligeramente posterior al fin del garridismo, su tema y el lugar donde se encontraba permiten afirmar que se halla en la órbita de dicho régimen.

Acaso Muñoz Sarmiento haya sido un artista local, cuya incursión en la pintura mural podría estar relacionada con el trabajo de Galindo en las Misiones Culturales. En términos artísticos, las misiones no sólo pretendían realizar obras en los lugares que visitaban, sino también formar tanto a los profesores como a los niños (Marín, 2004, p. 62). En cualquier caso, es muy probable que Muñoz Sarmiento haya conocido el trabajo de Galindo, que habría podido servirle de inspiración.²²

Por otro lado, aunque la importancia del tema en el contexto político del Tabasco de la época es indiscutible, conviene tener en cuenta que el desarrollo de la pedagogía de corte socialista y la adecuación de los programas en la pintura mural trasciende al garridismo. Entre 1932 y 1934, Juan O' Gorman proyectó en la ciudad de México 35 escuelas primarias de arquitectura funcionalista, bajo el programa de formación socialista impulsado por Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública (1931-1934).²³ A pesar de que el propio O' Gorman era pintor, en este caso encargó los murales a jóvenes pintores próximos a Diego Rivera, “permitiéndoles libertad de expresión y todas las críticas sociales que quisieran” (Luna Arroyo, 1973, p. 119). Entre los artistas involucrados en ese trabajo se cuentan Jesús Guerrero Galván, Roberto Reyes Pérez (Heredia, 2014), Máximo Pacheco y Gabriel García Maroto (Manríquez Salazar, 1998-1999, pp. 9-12).

En los últimos años se ha descubierto que en buena parte del país hubo murales hechos por pintores poco conocidos, a menudo en instituciones de distintos niveles educativos (Heredia, 2014; Manríquez Salazar, 1998-1999). Sin embargo, en esta investigación no se ha localizado información respecto a otros murales tabasqueños parecidos al de Muñoz Sarmiento. Aún así, el papel de las Misiones Culturales como agentes de la rápida expansión del muralismo a todo el país permite considerar la posibilidad de que los haya habido. Incluso si no se realizaron más obras, posteriormente podrían hallarse indicios de otros murales proyectados en la región, sobre todo tomando en cuenta la coincidencia ideológica con Garrido.

Entre los artistas tabasqueños más conocidos de 1920 y 1930 se cuentan Ángel Enrique Gil Hermida y José del Carmen Pérez Alejandro, que incursionaron tanto en el dibujo, como en la escultura y grabado. El hecho de que el mural de 1935 haya sido obra del desconocido Muñoz Sarmiento podría obedecer a que Gil Hermida y Pérez Alejandro no hayan tenido interés en realizar el trabajo. En las décadas de 1940 y 1950, ya concluido el garridismo, Gil Hermida solía realizar grandes nacimientos o belenes navideños, que daban continuidad a una tradición familiar iniciada por su padre (Priego

Martínez, 2013). Así pues, tanto Gil Hermida como los artistas agrupados en torno suyo podrían haberse mantenido al margen de la realización de murales no sólo por razones técnicas, sino también ideológicas.

Por otro lado, a principios de los años 30 había muchos fotógrafos establecidos en todas las capitales del sureste de México; en contraste, la pintura tan sólo empezaba a adquirir mayor desarrollo en la capital yucateca. Ésta podría ser una de las razones por las que el muralismo tardó décadas en impactar de modo significativo a la región. Los muralistas habían reaccionado contra los planteamientos pictóricos defendidos por las academias de arte desde el siglo XIX,²⁴ mientras que en el sureste de México, la enseñanza académica apenas se había implantado en 1916, al fundarse el Ateneo Peninsular de Mérida (Cortés Ancona, 2010, p. 28).

Los ambiciosos objetivos del muralismo posrevolucionario difícilmente se habrían podido concretar en la mayor parte de un país centralizado, cuya problemática pictórica había permanecido fragmentada durante todo el siglo XIX. Dado que Mérida era la ciudad más importante del sureste y con la que Villahermosa mantenía relaciones más estrechas, conviene discutir la situación del exiguo muralismo posrevolucionario en Tabasco a la luz de algunos datos relativos a aquella ciudad.



3. ¿Muralismo posrevolucionario en Yucatán?

El caso yucateco refuerza la idea de que el muralismo no se implantó en el sureste de México sino hasta que se produjo el arraigo de artistas que practicaban ese arte de forma habitual. Al parecer, en Yucatán el muralismo empezó a consolidarse en 1940, cuando realizaron obras algunos pintores yucatecos cuya formación y actividad habían transcurrido en parte en la ciudad de México (Pavlioukova, 2011; Pavlioukova y Soto Villafaña, 2011).

La referencia más temprana que se conoce a un mural de tema histórico en Yucatán data de 1932. Se trata de un altorrelieve policromado encargado al artista yucateco Miguel Tzab Trejo para el hotel Itzá de Mérida. Tzab Trejo había iniciado estudios en la Escuela de Bellas Artes de Yucatán y posteriormente se fue a la ciudad de México, donde ingresó a la Academia de San Carlos. Al referirse a la obra, que no se conserva, Larissa Pavlioukova ha mencionado su carácter decorativo y sus similitudes con algunos motivos del arte maya (2011b, p. 49). La falta de imágenes u otra información hace imposible tener una idea clara de las características del trabajo. Sin embargo, su localización en un hotel y la referencia al carácter decorativo sugieren que la obra se alejaba de la militancia posrevolucionaria que caracterizó el trabajo de muchos muralistas de la década anterior.

Esta idea se afianza al revisar la opinión de los artistas e intelectuales yucatecos respecto a la revolución pictórica que tanto entusiasmo había causado en el centro del país, expresada en numerosos artículos periodísticos. Por ejemplo, en 1927 el pintor Juan Manuel Cáceres señaló:

No tenemos, pues, cánones viejos y gastados que romper, para poder ser innovadores. Yucatán es una tierra virgen de Arte. Este hecho disipa pues la idea falsa de creer que en él pudiese haber pintores revolucionarios. Cuando no hay contra qué pelear no se puede ser destructor, lo único que cabe es ser: creador. Una regresión al Arcaísmo, como sería el Arte Mayista, por fortuna utópico, sólo sería innovación en un país cuyo Arte, viejo y gastado, necesitase para rejuvenecerse, de la savia de sus ancestros (Cortés Ancona, 2010, p. 50).

Cáceres era el artista más reconocido de su época y no hay duda respecto a su postura sobre la identidad artística yucateca, reafirmada en varias ocasiones. En otro artículo señaló:

[...] nuestro Mayab ha permanecido siempre libre de tradiciones artísticas, desde la consumación de la Conquista, en que fue roto el eslabón de oro del Arte Maya; después de esta interrupción, y durante el largo período de formación psicológica del actual Yucatán, ésta ha sido completa con excepción de lo que se refiere al concepto estético, pues no existe entre nosotros tradición de Arte Plástico. Esta es la clara razón del por qué no podemos ser, los yucatecos, revolucionarios en materia de Arte, pues no existe contra qué revolucionar; y si algún artista nuestro pretendiese serlo, el recto criterio nos demuestra que esta pretensión no tendría más valor que el de una instintiva imitación al actual movimiento artístico de Europa, pero que no pueden encajar en el movimiento evolutivo del arte Nuestro, ya que ambos no tienen los mismos antecedentes. Seamos originales, íntimamente y no sólo en apariencia [...] (Cortés Ancona, 2010, p. 51).

No es casualidad que Cáceres relacione la revolución artística directamente con Europa, pues en sus artículos periodísticos hace referencia, en particular, a la identidad yucateca (Cortés Ancona, 2010, pp. 45-52), dejando de lado la mexicana, que tanto interesaba a los muralistas. Dado que Cáceres era un artista influyente en la escuela de Bellas Artes, su opinión permite suponer que, al reflexionar sobre la construcción de la identidad artística local, los artistas yucatecos no tenían en mente el arte capitalino, sino el europeo.

Esto es de interés, pues José Vasconcelos, Diego Rivera y Adolfo Best Maugard habían visitado Yucatán en 1921, y en 1923 el autor cubano Severo H. Arcilla había escrito sobre la pintura mexicana, elogiando tanto los murales patrios de Diego Rivera como a los pintores yucatecos, a quienes consideraba protegidos por “un socialismo con amplia visión humana”. El texto de Arcilla fue reproducido en el yucateco *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste* (Cortés Ancona, 2010, p. 76). Pese a que, a ojos externos, tanto la pintura yucateca como la mexicana (es decir, la del centro del país) coincidían en sus búsquedas, las citas de Cáceres demuestran que los artistas yucatecos no vieron ninguna razón para adoptar sin más el muralismo. Así, no sorprende que los investigadores contemporáneos hayan advertido:

la ausencia de una producción mural a nivel de realización plena, a pesar de que había proyectos de ese tipo, como lo indica el comentario de Dolores Bolio acerca de las

‘novedosas figuras de arte decorativo’ (es decir, mural) presentadas por José Dolores Aguilar en la Exposición de la Escuela de Bellas Artes en 1925 o los varios proyectos de Juan Manuel Cáceres. Esta tendencia será constante a lo largo de las siguientes décadas con unas cuantas excepciones significativas (Cortés Ancona, 2010, p. 52).

Los artistas yucatecos de la época no consideraban al muralismo revolucionario como un modelo a seguir para la construcción de su propia identidad artística. Ahora bien, el que Cáceres haya contemplado la posibilidad de hacer murales sugiere que su postura respecto a ese tipo de trabajo no era de repudio, sino más bien de cierta distancia, derivada de la falta de identificación. A la vez, las referencias al muralismo como un “arte decorativo”, sugieren que el tema de los proyectos yucatecos puede haber sido ajeno al de las obras del centro del país.²⁵

Los pintores de Tabasco de las décadas de 1920 y 1930 deben de haber compartido con los yucatecos la desconexión con los temas y técnicas del muralismo capitalino. Desde luego, los artistas tabasqueños fueron ajenos a las reflexiones de los yucatecos, pues en el ámbito local no existía la posibilidad de recibir una educación formal ni se estaba planteando el desarrollo de una identidad artística propia. Los escasos pintores activos en Villahermosa quizá tuvieron información amplia y actualizada sobre las búsquedas pictóricas capitalinas, pero difícilmente sobre las europeas. En cualquier caso, como los yucatecos, no parecen haberse identificado con unas ni con otras.

Dado que el tema de este ensayo es el muralismo tabasqueño de las décadas de 1920 y 1930, tiene interés concluir esta revisión haciendo referencia al único artista tabasqueño de la época que incursionó con éxito en la pintura mural. Sin embargo, su obra es casi desconocida para sus coterráneos, debido a que junto a su familia abandonó tempranamente el estado, en el que nunca trabajó.

4. Un muralista tabasqueño más allá de Tabasco. El caso de Luis Arenal

Luis Arenal Bastar (1909-1985) nació en el municipio de Teapa y era aún un niño cuando emigró con su familia a la ciudad de México.²⁶ Arenal no sólo se dedicó a elaborar murales, pues su vasta producción comprende litografías, carteles, bocetos, esculturas y pinturas. Pese a que su temprano desarraigo de Tabasco fue definitivo, su inclusión en este texto se justifica por la importancia de su trabajo, que hasta hace poco había permanecido a la sombra de David Alfaro Siqueiros.²⁷

Arenal estuvo muy interesado en el trabajo colectivo, y en materia de murales él mismo se asumió como colaborador del artista chihuahuense.²⁸ Si bien en esta revisión no es posible ofrecer un registro definitivo de todos los murales de la autoría de Arenal, ni profundizar en su análisis, se prestará especial atención a los ejemplares de los que fue el principal responsable. Se trata de obras insuficientemente conocidas, que en el futuro deberán ser objeto de estudios particulares que ahonden en las características de su trabajo individual.

En 2014 la Galería del Espacio Alternativo del Centro Nacional de las Artes (CENART) de la ciudad de México le dedicó la exposición “Luis Arenal Bastar: un realismo militante”, basada en una revisión de sus grabados y obras de caballete. La militancia referida se evidencia en la prolongada participación de Arenal en instituciones artísticas de marcado activismo social; por ejemplo, dirigió el Centro de Escultura Realista y fue miembro fundador y Secretario de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y director de la revista *Frente a Frente*. Asimismo ayudó a crear el Taller de la Gráfica Popular que impulsó el renacimiento del grabado y su utilización como medio de difusión cultural y política entre las grandes masas, y el Salón de la Plástica Mexicana, al que perteneció hasta su muerte (Schavélzon, 2010, p. 61).

En 1924 la familia Arenal emigró a Los Ángeles, donde Luis estudió arquitectura. En 1926 regresó a México y estudió Derecho y escultura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de 1927 a 1928. En 1929 volvió a Estados Unidos para estudiar en la Universidad de Arizona (“Luis Arenal Bastar - Museo de Arte Carrillo Gil”, 2016). La incursión de Arenal en el muralismo está ligada a Siqueiros, pero entre 1930 y 1950 también hizo varios murales de autoría individual, en Nueva York (Figs. 8 y 9) y Guerrero (Figs. 10 y 11). Aunque su actividad mural empezó en Estados Unidos, sus planteamientos corresponden al muralismo mexicano posrevolucionario.

Arenal tuvo un vínculo familiar con Siqueiros, pues su hermana Angélica fue la tercera esposa del pintor chihuahuense. La estrecha colaboración entre ambos puede haberse afianzado a partir del vínculo familiar; ahora bien, su trabajo conjunto empezó en 1932, al poco tiempo de conocerse y antes de que se consolidara la relación entre Siqueiros y Angélica Arenal.²⁹ El artista teapaneco formó parte del segundo “Block of



7. Roberto Berdecio posa ante el mural de David Alfaro Siqueiros y otros, *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*, 1932
Fresco sobre cemento armado, 5.48 x 25.0 m. Olvera St, Los Angeles, California.
Fotografía: The Getty Research Institute, Los Angeles.

Mural Painters” promovido por Siqueiros en Hollywood, que en 1932 pintó los murales *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (Fig. 7), *Un mítin obrero* y *Retrato actual de México*. La obra más conocida es la primera, en la que:

El pintor trató la tragedia de América Latina, representada por un hombre con rasgos indígenas que también podría ser afroamericano, latino u oriental, atado a una doble cruz sobre la cual posa sus garras el águila imperial y el signo del dólar, símbolo de la opresión de Estados Unidos. Lo acompañan pequeñas figuras que representan a un guerrillero mexicano y un indígena, ambos armados, acechando entre la maleza, prestos a disparar sus armas. Con ellos, el pintor significó la eterna lucha de los pueblos contra los imperialismos. Una pirámide prehispánica sirve de fondo a la escena del crucificado, al que rodean los vestigios de dioses y otros significantes de culturas ancestrales americanas, simbolizando la opresión y destrucción de las culturas y sus habitantes por los imperios. Todo rodeado por la vegetación selvática tropical. De tal manera que la imagen paradisiaca de Latinoamérica requerida por el mecenas se tornó en la visión real de la América oprimida (Guadarrama Peña, 2010, p. 50).

La vegetación tropical es sintetizada en sendos árboles de troncos retorcidos. El de la izquierda del espectador es casi tan grande como la pirámide, hacia la que parece desbordarse. Así pues, lejos de ser una representación inocente, la propia vegetación retroalimenta, con sus formas tortuosas, la dramática escena que ocupa la parte central de la obra.³⁰ Si bien no hay registros documentales de qué parte de la obra correspondió al artista tabasqueño, se ha sugerido que “la representación de la vegetación fue uno de los aportes de Arenal ya que esas mismas formas las representa en el grabado *La selva*, de 1945 y en sus murales destruidos. El ritmo de las plantas lo marcan las formas onduladas con las cuales denota el capricho de la naturaleza que no sigue un orden para desarrollarse” (Martínez Toriz, 2005, p. 34).

La manera de resolver la vegetación en efecto muestra notables coincidencias con el poco conocido mural *Vegetación tropical y del valle de Hudson* (1936), que Arenal hizo en el cubo de la escalera del pabellón psiquiátrico del Bellevue Hospital Center de Nueva York (Fig. 8).³¹ Este mural, hecho con la ayuda de un solo asistente, fue un encargo del “Federal Art Project” (1935-1943), creado en el marco del programa New Deal para financiar las artes visuales en Estados Unidos; el proyecto consistía en la elaboración de murales, esculturas y artes gráficas, entre otras obras (Alvarez, 2001, pp. 24-25).

Aunque el mural no se conserva, existen fotografías de julio y agosto de 1936, que muestran a Arenal durante su ejecución (Fig. 9); asimismo, el Smithsonian American



8. Luis Arenal. *Vegetación tropical y del valle de Hudson*, 1936
Fresco, aprox. 30 m. Bellevue Hospital Center, Nueva York. Obra destruida.

Art Museum conserva fotografías en blanco y negro de la obra, que permiten apreciar la tupida vegetación, así como troncos de árboles y un cuerpo lacustre al fondo. Se ha señalado que la obra neoyorkina exhibía una:

gama de colores fríos, predominando los verdes y azules, además de tomar en cuenta el recinto donde fue pintado. “Al ver el proyecto el comité del hospital le pidió que lo hiciera menos intenso” porque el mural debía de inspirar paz a los enfermos que entraran al edificio, por eso modifica la gama de colores y utiliza los verdes. Según fotografías de la época, el mural estaba pintado sobre una superficie de 30 metros de largo, a manera de friso distribuido horizontalmente por encima de una puerta; donde las formas vegetales expuestas recuerdan a las de *La América Tropical* de Siqueiros, sobre todo en la que se encuentra al centro, con un color más oscuro y en la de la izquierda. La composición está saturada con elementos vegetales como hojas de proporciones gigantescas. También se puede apreciar una palmera con todo y sus frutos del lado derecho de la imagen. Es un paisaje idílico donde muestra la abundancia de América Latina respondiendo con esto a la solicitud del patrocinio de la W.P.A. Este fue un mural donde desarrolló un trabajo magistral como paisajista. A pesar de ello el mural fue cubierto con pintura sin especificar las razones de su destrucción (Martínez Toriz, 2005, pp. 58-59).

El hecho de que el mural neoyorkino carezca de figuras humanas supone una excepción en la obra de Arenal.³² La explicación al respecto se halla en el hecho de que el “Federal Art Project” concedía escasa libertad a los artistas y solía censurar las referencias políticas explícitas (Schrunk, 2010, p. 438). La censura es confirmada en la carta que una participante del proyecto del Bellevue escribió a su hermano en junio de 1936:

Mi supervisor, Lou Bloch, me asignó por primera vez para ayudar a un grupo de pintores más jóvenes que están preparando paredes para el fresco. Antes de que un pintor pueda empezar a trabajar en la pared, debe presentar un diseño cuidadosamente dibujado. Éste le es transmitido por un jurado, por lo general compuesto por el director del edificio y los funcionarios de los proyectos. Pasé un tiempo en las salas psiquiátricas del Hospital Bellevue. ¡Ese lugar es un circo de tres pistas! Ninguno de los médicos quiere que se pinten las paredes del hospital, y hacen todo lo posible para interrumpir el trabajo. Pero por supuesto no pueden, porque este edificio pertenece a la ciudad. En el Proyecto del Bellevue hay dos mexicanos que pintan muros: Emilio Amero y Luis Arenal. Arenal se metió en problemas el otro día. En el último momento, cuando estaba completando uno de sus paneles, cambió un plátano por una papaya.



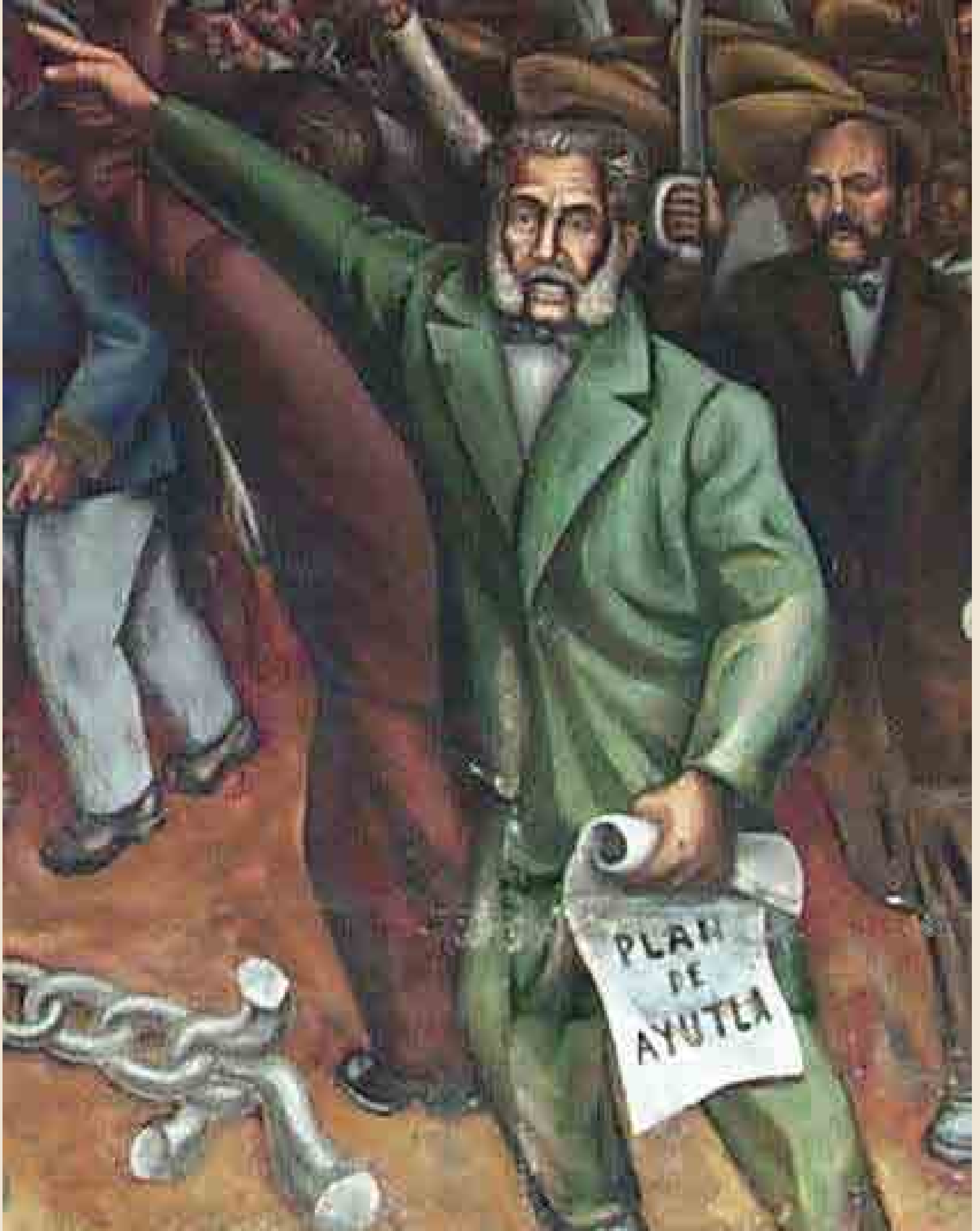
9. **Andrew Herman.** *Luis Arenal trabajando en el mural Vegetación tropical y del valle de Hudson, 1936*
Fotografía en blanco y negro. Smithsonian Archives of American Art.

Esto le dio al director del hospital la oportunidad de blanquear todo el muro, ya que Arenal se había desviado de su diseño original (Robinson, 1936).³³

Así pues, la falta de contenido social y político se debe al celo con que las autoridades vigilaron el contenido de la obra. Con todo, al tratarse de un trabajo individual, su estudio es importante para identificar las particularidades del quehacer mural del artista, así como su relación con su obra gráfica y de caballete.³⁴ Sin embargo, esta identificación resulta más factible en relación con los ejemplares más tardíos que Arenal realizó en el Palacio de Gobierno de Guerrero, actual Museo Regional de Guerrero, que aún se conservan.³⁵ El trabajo deriva de su participación en el “Grupo de Acción Guerrerense”, que propuso al gobernador “que se pintaran murales históricos en edificios públicos, con el objetivo de que se conociera la historia regional. La propuesta fue bien recibida especialmente porque coincidía con el centenario de la fundación del Estado” (Martínez Toriz, 2005, p. 120).

Arenal pintó los murales del ala norte y sur del edificio, titulados *Cien años de historia del estado de Guerrero* en 1952 (Fig. 10) y *Aportación del estado de Guerrero a la lucha de Independencia* en 1954 (Fig. 11). Respecto al primero, María Teresa Pavía Miller ha comentado que:

El tema abarcó desde el último gobierno de Antonio López de Santa Anna, de 1853 a 1855, hasta la gubernatura del general Baltasar R. Leyva Mancilla, quien recién había terminado su gestión cuando se concluyó la obra. Esta se compuso de cinco escenas delimitadas por las puertas de acceso a las salas. Inicia con la dictadura de Santa Anna y sigue con la Revolución de Ayutla encabezada por Juan Álvarez. Al centro del mural Arenal pintó a Cuauhtémoc como símbolo de la lucha de los mexicanos en contra de la opresión y el imperialismo. Después, a los revolucionarios guerrerenses y, sobre todo, el reparto agrario, encabezado por Leyva Mancilla. El artista terminó con el ideal del Movimiento Muralista Mexicano: la representación de la paz, el estudio y el progreso (2016).



10. Luis Arenal. *Cien años de historia del estado de Guerrero*, 1952

Pigmento con aserrín sobre bastidores de madera, láminas de fibracel y celotex, medidas no disponibles.
Palacio de Gobierno de Guerrero, actual Museo Regional de Guerrero. Detalle.

Por su parte, Martínez Toriz ha observado que:

Los recursos formales utilizados por Arenal y su equipo corresponden a una composición dinámica, donde la perspectiva juega un papel importante para señalar los planos y las diferentes escenas, los colores empleados en la composición son muy brillantes y resaltan cada una de las partes mencionadas. En este mural vemos que hay una saturación de personajes debido a que se tenían que conjugar cien años de historia. Las formas de éstos son parecidas a las descritas en sus obras de caballete o en sus grabados. En los murales de Chilpancingo la unidad estilística está determinada por los rasgos realistas de los personajes, el dramatismo en los rostros y la desproporción en los cuerpos, mostrando su línea expresionista, además de la repetición de los elementos formales dentro de un mismo plano, reflejando la influencia futurista del artista (2005, p. 127).

En cuanto a la siguiente intervención de Arenal en ese recinto, se ha señalado lo siguiente:

En 1954, Arenal pintó en el mural sur *Aportación del estado de Guerrero a las luchas de Independencia*. La temática principal abarca desde la Inquisición hasta la fundación del estado. Los personajes son héroes de la Independencia originarios de la región o bien que lucharon en ella. El pueblo aparece absuelto después de la Revolución mexicana. Un detalle interesante de este mural es que, por la calidad y el trabajo de cada elemento, se podría afirmar que no fue concluido. A diferencia del mural norte, en éste se aprecian formas y figuras sin detalle, a manera de dibujos preparatorios, algunos sin colores finales (Mata Delgado, 2012, pp. 137-138).

No sólo la técnica, sino también el proceso de elaboración corresponde al trabajo del artista chihuahuense, lo que se explica debido a que Arenal concebía la pintura mural como un trabajo colectivo, y a su estrecha colaboración con Siqueiros:

La forma de trabajo del mural se hacía por medio de fotografías que eran tomadas por el maestro Arenal y luego eran proyectadas sobre el muro con un proyector de cuerpos opacos, como lo hacía Siqueiros. No había un boceto propiamente dicho, el trabajo se hacía directo en los bastidores, como lo indicaba el maestro. Una vez que se tenían las figuras hechas y el paisaje, el maestro le daba la unidad estilística y daba el toque final (Martínez Toriz, 2005, pp. 123-124).



11. Luis Arenal. *Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia*, 1954
Pigmento con aserrín sobre bastidores de madera, láminas de fibracel y celotex, medidas no disponibles.
Palacio de Gobierno de Guerrero, actual Museo Regional de Guerrero. Detalle.

Como las obras representan numerosos pasajes de la historia local, en algunos casos había pocos antecedentes iconográficos, lo que no impidió que Arenal hiciera escenas muy detalladas.³⁶ Sin embargo:

Estas obras fueron creadas bajo el patrocinio estatal, por lo que tenían que cubrir ciertos requisitos retóricos del Estado, por esa razón la labor crítica de Arenal en los murales de Chilpancingo no coinciden con otros de etapas precedentes. De ahí que, el mensaje que Arenal impuso en estos murales fue la de [sic] un México idílico, con un amplio desarrollo industrial que había superado las contradicciones de la vida rural. Por ello aunque la ejecución es magistral, el contenido resulta ideal y utópico en su contenido; aunque pretendiera educar al pueblo ya que [tal era] el objetivo primordial del Grupo de Acción Guerrerense (Martínez Toriz, 2005, p. 221).

Así pues, el tratamiento de los murales de Arenal exhibe un contraste importante con los planteamientos críticos y combativos de su obra gráfica y de caballete. Con todo, su producción mural es digna de más análisis, pues no sólo fue en ocasiones independiente de Siqueiros, sino que también tuvo lugar a lo largo de varias décadas en distintos ámbitos geográficos; sin embargo ninguno de estos incluyó su estado natal.³⁷

No hay noticias de que Arenal haya vuelto alguna vez a Tabasco, donde su obra apenas se conoce. Sin embargo, al año siguiente de su muerte, el periódico *Excélsior* informó que el Museo Carlos Pellicer celebró en Villahermosa una exposición retrospectiva de su trabajo, que incluyó fotomurales de su obra mural de Chilpancingo (1986, p. 2).

Futuros estudios deberán buscar información sobre esa exposición, de la que aquí no se han hallado otras evidencias. Por otro lado, el vínculo entre Arenal y Tabasco fue reconocido en 2014, cuando su viuda Graciela Castro donó a la UJAT 2800 libros de la biblioteca del artista, que se ubicaron en la biblioteca de la División de Ciencias Sociales y Humanidades (*El Independiente*, 2014).³⁸

Conclusiones

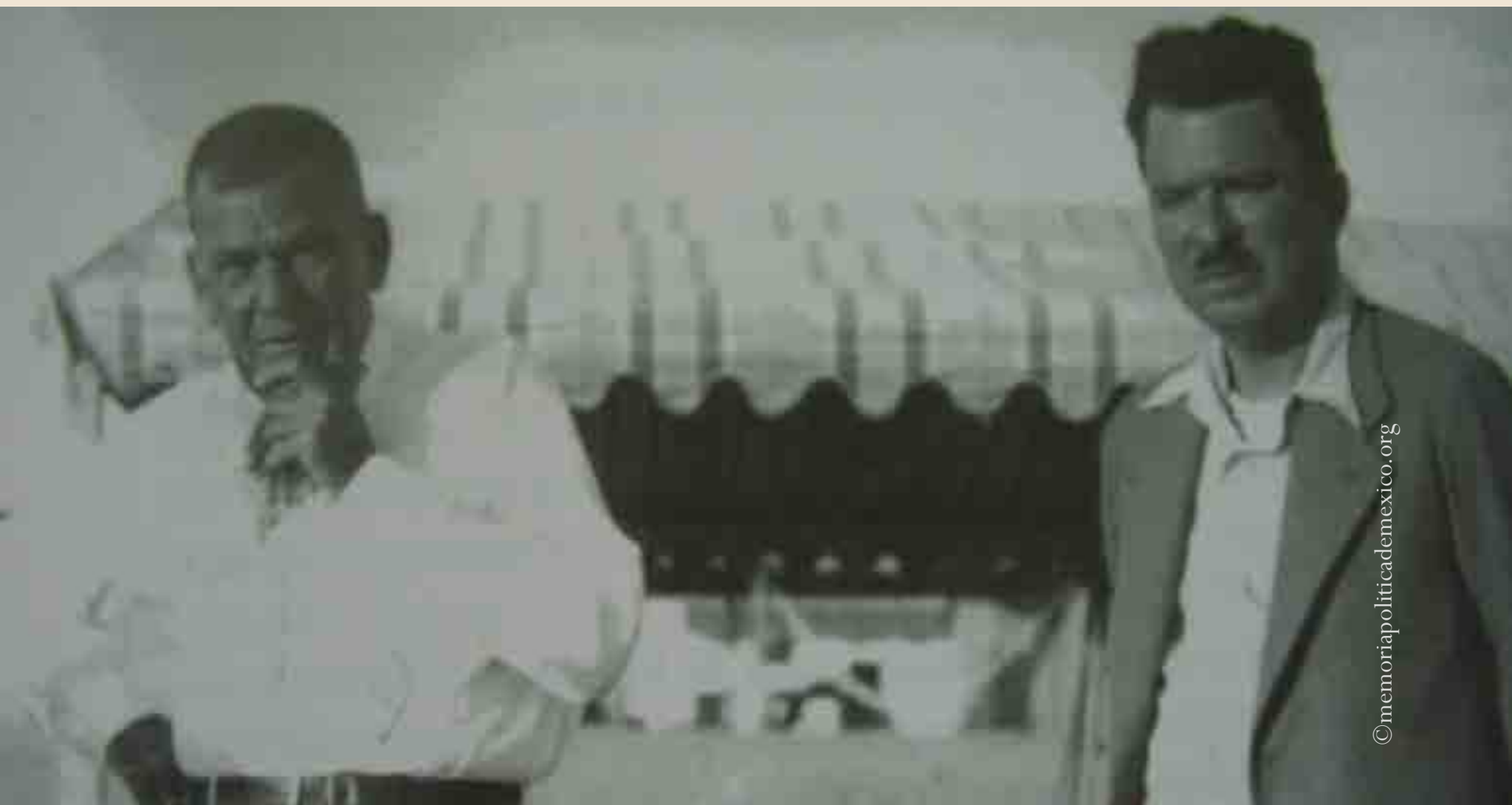
La documentación de los orígenes del muralismo en Tabasco permite afirmar que su consolidación en la entidad no fue inmediata, pues en las décadas de 1920 y 1930, la llegada de muralistas procedentes del centro del país produjo discretos resultados. Esto se debe a que se trató de un impulso dirigido desde el exterior y, pese a que fue secundado por las autoridades estatales, no parece haber encontrado eco entre los pintores locales, de modo que su arraigo se truncó una vez que el garridismo llegó a su fin. La respuesta del público fue mixta; si bien la localización de las obras permite suponer que poca gente

tuvo acceso a ellas, tanto su destrucción como las denuncias al respecto demuestran que algunos personajes comprometidos con el régimen garridista, o contrarios al mismo, les concedieron mucha importancia.

Así pues, la temprana llegada a Tabasco del muralismo posrevolucionario y nacionalista reserva información importante para el estudio del movimiento. Al respecto, conviene tener en cuenta el excepcional caso de Luis Arenal, el único artista tabasqueño cuyo trabajo estuvo muy vinculado con esa producción, cuando los tímidos intentos de implantarla en el estado parecían destinados al fracaso.

El análisis de los casos referidos contribuye a la construcción de una visión más completa del muralismo y nutre el trabajo que en fechas recientes se ha hecho respecto a otros estados asimismo lejanos de la capital y soslayados en la historiografía de este fenómeno, como Yucatán y Veracruz. Ahora bien, en el caso específico de Tabasco, en el futuro se deberá profundizar en el papel desempeñado por Tomás Garrido Canabal, merced su incuestionable interés por la propaganda basada en las imágenes.

Asimismo, a la consideración del caso yucateco, deberá sumarse el estudio de los otros casos regionales —como Chiapas, cuya problemática artística y régimen gubernamental tenían cierta afinidad con los tabasqueños— en busca de pautas que nos permitan tener una visión de conjunto de la problemática regional. Por último, conviene insistir en que pese a que aquí se ha intentado sugerir vías para reflexionar sobre la introducción del muralismo posrevolucionario en Tabasco, sin duda hay vacíos de información que sólo podrán subsanarse con una investigación hemerográfica sistemática.



- Alvarez, L. (2001). *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism* (Maestría de Artes en Historia). Virginia Polytechnic Institute and State University.
- Artigas, J. y Subirás, S. (1990). Arquitectura de Tabasco, cambio de uso de los edificios. *Cuadernos De Arquitectura Virreinal*, 9, 5-12.
- Coronel, C. (2010). Pintora rebelde y académica: Leticia Ocharán. *Carlos Coronel*. Recuperado de <http://carloscoronelsolis.blogspot.mx/2010/09/pintora-rebelde-y-academica-leticia.html>
- Cortés Ancona, J. (2010). *Panorama de la Plástica Yucatanense 1916-2007*. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán.
- Cristiani González, M. (2014). *Se confirma la afectación al mural de José Clemente Orozco en Orizaba - Sociedad 3.0. Sociedad 3.0*. Recuperado el 19 de agosto de 2016, de <http://sociedadtrespuntocero.com/2014/08/se-confirma-la-afectacion-al-mural-de-jose-clemente-orozco-en-orizaba/>
- Dr. Atl. *Obras maestras*. (2012). Recuperado el 16 de noviembre de 2016, de <http://www.marco.org.mx/programas/MaterialEstudioDrAtl.pdf>
- Eder, R. (1982). La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta. En *Historia del arte mexicano*, T. 15, *Arte contemporáneo III*. México: SEP: INBA: Salvat.
- El canal de Morelos. (2014). *Acercarte - Luis Arenal Bastar*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7k0DG9SxtPc>
- *El Independiente* (2014). Donan a la UJAT acervo personal del muralista mexicano Luis Arenal.
- El árbol de la vida. (2016). *Mundodelmuseo.com*. Recuperado el 20 de julio de 2016, de <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=1389>
- Espinosa, A. (2013). Fermín Revueltas: Traslúcido Vitralista. *Terranova (Revista de Cultura, Crítica y Curiosidades)*. Recuperado de <http://terranoca.blogspot.mx/2013/10/fermin-revueltas-traslucido-vitralista.html?spref=fb>

- Espinosa Campos, E. (2007). Pablo O'Higgins. Cronología de su obra gráfica. *Revista Digital Cenidiap*, enero-abril 2007, 8.
- *Excélsior*, (1950). La trayectoria artística del pintor mexicano Luis Arenal.
- *Excélsior*, (1986). Las cenizas de Arenal, al Grijalva, p. 2.
- Filigrana Rosique, J.A. (2016). *La construcción del Estado nacional posrevolucionario en la perspectiva del sureste de México 1915-1935*. (Doctorado en Historia y Estudios Regionales), Universidad Veracruzana.
- Gamboa Herrera, J. I. (2007). "Las Misiones Culturales entre 1922 y 1927". En *IX Congreso Mexicano de Investigación Educativa A.C.* Mérida. Recuperado de <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at09/>
- García Barragán, E. (2010). *Retrato a dos tintas: imaginario de la Revolución mexicana*. México: Siglo XXI Editores.
- Garza Usabiaga, D. (2014). *Arte Moderno y Revolución*. En *La colección del Museo de Arte Moderno. Un siglo de crítica* (pp. 5-13). Monterrey: MARCO: CEMEX: CONARTE: CONACULTA: Museo de Arte Moderno.
- González Cruz, M. (1995). Fermín Revueltas: creador moderno y marginal. *Revista De La Universidad*, 538, 28-33.
- González López, R. (2012). Borran autoridades mural de Maldonado. *Tabasco Hoy*. Recuperado de <http://www.tabascohoy.com/nota/51232/borran-autoridades-mural-de-maldonado>
- González López, R. (2013). Retiran los murales de Montuy. *Tabasco Hoy*. Recuperado de <http://www.tabascohoy.com/nota/127789/retiran-los-murales-de-montuy>
- Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- Heredia, J. (2014). 'Integración plástica' o el problema de la orientación. *Arquine*. Recuperado el 13 de octubre de 2016, de <http://www.arquine.com/integracion-plastica-o-el-problema-de-la-orientacion-i/>

- Hermoso-Espinosa, S. (2015). Aproximación a la figura de Juan O'Gorman. *Homines.com Portal de Arte y cultura*. Recuperado el 27 de octubre de 2016, de http://www.homines.com/arte_xx/juan_ogorman_pinceladas/index.htm
- Hernández, I. (2004). Una quema de santos en Villahermosa, Tabasco, durante el periodo garridista. En *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955)* (pp. 40- 41). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: INBA: Museo Nacional de Arte.
- López Orozco, L. y Ramírez Sánchez, M. C. (2011). Problemática de la catalogación del muralismo mexicano. *Crónicas*, 14, 19-38.
- Luis Arenal Bastar. *Museo de Arte Carrillo Gil*. Recuperado el 26 de octubre de 2016, de <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/luis-arenal-bastar>
- Luna Arroyo, A. (1973). *Juan O'Gorman, Premio Nacional de Pintura, Autobiografía, Comentarios, Juicios Críticos, Documentación Exhaustiva*. México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna.
- Manrique, J. A. (2001). El fin de una aventura artística. En *Una visión del arte y la historia*. Vol. 4 (pp. 222-228). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Manríquez Salazar, L. (1998-1999). Patrimonio artístico olvidado en las escuelas de educación básica de la SEP en la Ciudad de México. *Crónicas*, 3-4, 7-14.
- Marí, C. (2015). Despedazan murales en Tabasco. *Periódico Reforma*. Recuperado de <http://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=578015&sc=749&urlredirect=http://www.reforma.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=578015&sc=749>
- Marín, N. (2004). *La importancia de la danza tradicional mexicana en el sistema educativo nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales*. México: CONACULTA-INBA: CENART.
- Martínez Cortés, Z. (2014). *¿Estridentópolis? Acercamiento a la ciudad moderna y a su ser urbano desde la vanguardia*. (Maestría en Diseño, Línea de Investigación Estudios Urbanos), Universidad Autónoma Metropolitana.

- Martínez Toriz, M. C. (2005). *Del individualismo a la colectividad en la obra de Luis Arenal Bastar*. (Maestría en Historia del Arte), Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mata Delgado, A. (2012). Difusión del trabajo de restauración y conservación. *La historia de Guerrero* sobre un soporte perecedero. Los murales del Museo regional. En *Memorias del III Foro Académico 2010* (pp. 137-143). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mijangos de Jesús, E. (2011). El rescate de la pintura mural *Reconstrucción o Revolución social* del pintor José Clemente Orozco. *Crónicas*, 14, 225-234.
- Montoya Polín, J. (2012). Los murales de José Chávez Morado en la Escuela Normal de Jalapa. En *Tercer Encuentro Internacional de Pintura Mural Muros Frente a Muros: creación, investigación, restauración* (pp. 45-57). México.
- Nery, F. (2014). Luis Arenal Bastar. *Diario Avance*. Recuperado de <http://diarioavancetabasco.com/luis-arenal-bastar/>
- Pavía Miller, M.T. (2016). *Antropología e historia de Guerrero*. Recuperado el 10 de noviembre de 2016 de <https://www.facebook.com/antropologia.guerrero/photos/a.1416608078594332.1073741828.1415483642040109/1752759338312536/?type=3&theater>
- Pavía Miller, M.T. (1996). *El edificio del Museo Regional de Guerrero: su historia, arquitectura y pinturas murales*. México: INAH.
- Pavlioukova, L. (2011). Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto: Presencia efímera. *Crónicas*, 3-4, 57-62.
- Pavlioukova, L. (2011b). Miguel Tzab: entre pasado y presente. *Crónicas*, 5-6, 49-54.
- Pavlioukova, L. y Soto, A. (2011). Testimonios de Raúl Gamboa Cantón. *Crónicas*, 5-6, 157-163.
- Pérez Gavilán, A. I. (2005). Chávez Morado, destructor de mitos Silencios y aniquilaciones de *La ciudad* (1949). *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, XXVII (87), 65-116.

- Piñeyro, A. (2011). *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras*. Maldonado: Botella al Mar.
- Priego Martínez, J. (2001). Datos para la historia de las artes plásticas en Tabasco. En *Tabasco contemporáneo* (pp. 129-136). Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.
- Priego Martínez, J. (2013). Los nacimientos de don Ángel Enrique Gil Hermida, en la Villahermosa de ayer. *El correo de Tabasco*. Recuperado de <http://www.elcorreodetabasco.com.mx/2013/12/20/los-nacimientos-de-don-angel-enrique-gil-hermida-en-la-villahermosa-de-ayer/>
- Ramírez Rojas, F. (2008). Modernización y modernismo: una relación incómoda. En *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (pp. 13-22). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Rashkin, E. J. (2015). Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional. *Liminar*, 13 (1), 90-101.
- Ribera Carbó, A. (2010). Ferrer Guardia en la Revolución Mexicana. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 16, 139-159.
- Rivera Pérez, M. E. (2015). Murales históricos del Estado de Guerrero. *Boletín de la CNCPC*, 16, 84-88.
- Robinson, I. (n.d.). [Carta escrita el 1º de junio de 1936 a Fred Robinson]. Recuperada el 14 de noviembre de 2016, de http://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&sprache=spa&id2=2255
- Rodríguez Prampolini, I. (Coord.) (2013). *Muralismo Mexicano, 1920-1940* (3 vols.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosales, S. (1999). El anónimo muralismo de las Misiones Culturales. En *Misiones Culturales. Los años utópicos 1920-1938* (pp. 39-67). México: INBA.
- Schavélzon, D. (2010). *El mural de Siqueiros en Argentina. La historia de ejercicio plástico*. Buenos Aires: Fundación YPF.

- Schrank, S. (2010). Public Art at the Global Crossroads: The Politics of Place in 1930s Los Angeles. *Journal of Social History*, 44 (2), 435-457.
- Sierra, S. (2013). Un mural del muralismo mexicano. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/70899.html>
- Sierra, S. (2012). Adriana Siqueiros buscó hacer accesible el arte de su padre. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/67421.html>
- Soto Villafaña, A. (2011). Loleta al fresco. Experimento de Castro Pacheco y García Franchi. *Crónicas*, 7, 69-74.
- *Tabasco entre el agua y el fuego*. (2004). [DVD] México: Carlos Martínez Assad.
- Torruco Sarabia, G. (1992). *Villahermosa, nuestra ciudad*. Vol. IV. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.
- Torruco Sarabia, G. (1998). *Villahermosa, nuestra ciudad*. Vol. VIII. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.
- Zurián, Carla (2002). Fermín Revueltas. Colorista febril. *Revista de la universidad*, 612.
- Zurián, Carla (2002b). *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Lista de figuras

1. José Clemente Orozco. *Reconstrucción o revolución social*, 1926. Fresco, 42.73 m². Centro Educativo Obrero de Orizaba (hoy Palacio Municipal). Imagen tomada de <http://bitacoraveracruz.blogspot.mx/2014/08/mas-comentarios-sobre-el-mural-de-jose.html>
2. José Chávez Morado. *La lucha antiimperialista en Veracruz*, 1936. Fresco, medidas no disponibles. Escuela Normal de Xalapa. Imagen tomada de Montoya Polín, J. (2012). Los murales de José Chávez Morado en la Escuela Normal de Jalapa. En *Tercer Encuentro Internacional de Pintura Mural Muros Frente a Muros: creación, investigación, restauración*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, p. 47.
3. José Chávez Morado. *Historia de Campeche*, 1963. Mosaico de piedras de colores, 3.0 x 18.0 m. Nuevo edificio de los Poderes (actual Palacio de Gobierno). Imagen tomada de <https://paintyourlandscape.com/2011/04/06/campeche/>
4. Fermín Revueltas. *Zapata y la maestra rural*, 1933. Proyectos vitrales para la Casa del Pueblo de Sonora. Lápiz y acuarela sobre papel (dos paneles). Imagen tomada de Zurián, Carla (2002). *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 112.
5. Enrique Galindo. *Sin título*, 1934. ¿Fresco?, medidas no disponibles. Salón de actos de la Liga Central de Resistencia, Villahermosa. Obra destruida. Imagen tomada de Torruco, G. (1992). *Villahermosa, nuestra ciudad*. Vol. IV. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.
6. Fernando Muñoz Sarmiento. *El papel del estudiante en la lucha*, 1935. ¿Fresco?, medidas no disponibles. Salón de actos del Instituto Juárez, Villahermosa. ¿Obra destruida? Imagen tomada de Torruco, G. (1992). *Villahermosa, nuestra ciudad*. Vol. VIII. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.
7. Roberto Berdecio posa ante el mural de David Alfaro Siqueiros y otros, *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*, 1932. Fresco sobre cemento armado, 5.48 x 25.0 m. Olvera St, Los Angeles, California. Fotografía: The Getty Research Institute, Los Angeles. Imagen tomada de <http://www.glendalecollegeinsider.com/?p=105>
8. Luis Arenal. *Vegetación tropical y del valle de Hudson*, 1936. Fresco, aprox. 30 m. Bellevue Hospital Center, Nueva York. Obra destruida. Imagen proporcionada por Archives of American Art, Smithsonian Institution.

9. Andrew Herman. *Luis Arenal trabajando en el mural Vegetación tropical y del valle de Hudson*, 1936. Fotografía en blanco y negro. Smithsonian Archives of American Art. Imagen tomada de http://www.wikiwand.com/en/Luis_Arenal_Bastar
10. Luis Arenal. *Cien años de historia del estado de Guerrero*, 1952. Pigmento con aserrín sobre bastidores de madera, láminas de fibracel y celotex, medidas no disponibles. Palacio de Gobierno de Guerrero, actual Museo Regional de Guerrero. Detalle. Imagen tomada de Pavía Miller, M.T. (1996). *El edificio del Museo Regional de Guerrero: su historia, arquitectura y pinturas murales*. México: INAH.
11. Luis Arenal. *Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia*, 1954. Pigmento con aserrín sobre bastidores de madera, láminas de fibracel y celotex, medidas no disponibles. Palacio de Gobierno de Guerrero, actual Museo Regional de Guerrero. Detalle. Imagen tomada de Pavía Miller, M.T. (1996). *El edificio del Museo Regional de Guerrero: su historia, arquitectura y pinturas murales*. México: INAH.



Notas

¹El tema ha sido documentado por la prensa estatal. Véase por ejemplo, Coronel (2010); González López (2012); González López (2013) y Marí (2015).

²En parte esto se debe al trabajo del Seminario de Muralismo Mexicano del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, organizado en 1997 y del que derivan varios de los textos que aquí se citarán.

³Al respecto, destacan los tres tomos del catálogo razonado *Muralismo Mexicano, 1920-1940* (2013).

⁴Los primeros murales encargados por José Vasconcelos, Secretario de Educación, a Roberto Montenegro representaban el *Árbol de la Vida* (1921) e incluían referencias a la antigüedad clásica, conforme a los gustos del Ateneo de la Juventud, que tenía en Vasconcelos a una de sus figuras más destacadas. Como eje vertical, se eleva un árbol rico en flores, frutos y animales, en cuyo tronco aparece un caballero con vestidura medieval (su lugar era originalmente ocupado por un San Sebastián). A ambos lados del caballero hay doce figuras femeninas de líneas ondulantes; visten túnicas y peplos de época grecolatina. La referencia a la antigüedad clásica coincide con el humanismo del Ateneo de la Juventud, conformado por artistas e intelectuales de la época, entre ellos Vasconcelos. Esta obra exhibe intereses decorativos y representa valores culturales autóctonos, a la vez que carece de contenido político (“El árbol de la vida”, 2016).

⁵En opinión de Jorge Alberto Manrique, “el muralismo de ‘escuela mexicana’ surge en la ciudad de México y ahí realmente se desarrolla. Si se recorre la obra mural realizada en los primeros 15 años posteriores a 1923 (digamos los años de mayor fuerza de la escuela) podrá constatararse que las obras realizadas fuera de la capital resultan extensiones de la actividad de ésta y fueron realizadas por los artistas capitalinos. Es decir, ese arte nuevo, americano y mexicano, fue un producto de la ciudad de México” (Manrique, 2001, p. 225).

⁶Martínez Cortés informa que el número contenía: Notas Editoriales; Temas de Educación: “La escuela rural”, “Los maestros revolucionarios” por J. Romano Muñoz, “La revolución y la educación física”, por el profesor Celestino Herrera Frimont; Páginas de Lucha Social: “Los precursores de la revolución” por Armando List Arzubide; “Los mártires de la revolución. Madero, el mesías de la América Latina” por Joaquín Arellano; “La epopeya de Puebla, el 18 de noviembre de 1910 Aquiles Serdán” por Germán List Arzubide; “El último sacrificado: Felipe Carrillo Puerto, juzgado por el

distinguido escritor argentino José Ingenieros; “La revolución y los jornaleros” del campo por Jesús Silva Herzog; “La estética de la revolución, la pintura mural” por Leopoldo Méndez; “Revolución” poema de Manuel Maples Arce; Un cuento de la revolución: “El mexicano” por Jack London; Notas, Libros y Revistas; Ilustraciones por Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Fotografías de Tina Modotti y Pedro S. Casillas (2014, p. 115).

⁸ Los temas específicos son “La agresión norteamericana armada al puerto de Veracruz”, “La resistencia de cadetes de la marina y del pueblo en 1914”, “La extracción del petróleo y el anhelo popular de la nacionalización” (Montoya Polín, 2012, p. 51).

⁹ Al mismo tiempo que Chávez Morado, también hicieron murales Francisco Gutiérrez y Feliciano Peña, cuya participación se produjo por invitación de Chávez Morado, según la narración de este último (Montoya Polín, 2012, p. 51). Las obras aún se conservan.

¹⁰ Según Montoya Polín: “Respecto al origen o motivo por el que Chávez Morado, Feliciano Peña y Francisco A. Gutiérrez pintan en la Escuela Normal hay diferentes versiones que no coinciden entre ellas. Una señala que después de que Mancisidor intercede por Chávez Morado con el secretario de Educación Pública para liberarlo del yugo de Muñoz Cota, el secretario le ofrece pintar un mural en la entonces nueva Escuela Normal de Jalapa. Otra información dice que el mural fue encargado en 1936 por el gobierno del estado de Veracruz previa consulta al secretario de Educación Pública, quien a su vez pidió opinión a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), la cual recomienda al pintor sinaloense, junto con Gutiérrez y Peña. Sin embargo, es el propio Chávez Morado, quien menciona que a los nueve meses de su boda con Olga Costa el 18 de mayo de 1935, viajan por primera vez a Jalapa de vacaciones. Y después le propusieron pintar el edificio de la Normal, para lo cual viaja a Jalapa en los primeros meses de 1936, por lo que podríamos pensar en una estancia continua del matrimonio por esas tierras” (2012, pp. 50-51).

¹¹ Montoya Polín afirma que “Entre 1935 y 1936 Chávez Morado pinta su primer mural al fresco en el Centro Escolar Sonora en el Distrito Federal, con el tema Evolución del niño campesino a la vida urbana obrera. El mural de formas irregulares y al parecer resuelto a manera de historieta, es destruido por considerar que tenía un alto contenido socialista; para el propio artista esta obra había sido meramente una práctica académica” (2012, pp. 47-48).

¹² Participaron José Sánchez, jefe de la misión; Judith Mangino, trabajadora social, y los profesores de pequeñas industrias, José Ortiz; de agricultura, Pedro Vignettes, y de cultura física, Ignacio Acosta (Marín, 2004, p. 119).

¹³ Algo parecido ocurrió con otros artistas de renombre, nombrados misioneros culturales en otros ámbitos, donde hicieron trabajos parecidos al de Revueltas. Por ejemplo, en 1928 Pablo O'Higgins "Se incorporó como misionero cultural, por parte de la Secretaría de Educación Pública. Le asignaron trabajar en diversos lugares de los estados de Hidalgo y Zacatecas, así como en la población de La Parrilla, Durango, zonas geográficas marcadas entonces por la pobreza y los conflictos sociales. En esta última dirigió la construcción de un pequeño teatro al aire libre, donde realizó sus primeras decoraciones murales" (Espinosa Campos, 2007).

¹⁴ Años atrás, también Maricela González Cruz se había referido al tema, señalando que Revueltas asumió "su compromiso con los sectores marginados a través de la actividad realizada en las Misiones Culturales, en 1929 en Tabasco. Mediante esta actividad, como sucedió con algunos de sus compañeros pintores (Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, José Chávez Morado, Máximo Pacheco), logró conciliar un trabajo social con un enriquecimiento conceptual de su obra plástica. Precisamente en 1928, cuando Fermín Revueltas se incorpora a las Misiones Culturales, se afilia al Partido Comunista Mexicano; es una época en la cual el gobierno endurece el trato hacia los comunistas (1929) y obliga al PCM a mantenerse en la clandestinidad (de 1929 a 1934) (1995, p. 31). González Cruz también comenta que Revueltas se había afiliado a "el muralismo inicial y más radical del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), el estridentismo, el grupo ¡30-30! y las Misiones Culturales. Además, llevó a cabo una producción artística con un sentido funcional, consistente en objetos como vitrales o ilustraciones (viñetas o grabados) para libros o calendarios, portadas de revistas o periódicos como *Crisol* y *El sembrador*, también realizó escenografías para obras de teatro (cuando participó en las Misiones Culturales). Fermín Revueltas desarrolló y plasmó su trabajo artístico en diferentes regiones del país. El hecho de que haya pertenecido a diversos grupos o movimientos artísticos (distintos entre sí) permitió que su obra manifieste una riqueza formal e iconográfica muy particular, sin caer en el eclecticismo o carecer de un estilo propio. Esta unidad estilística se evidencia principalmente a través de [...] la línea política de izquierda que mantuvo [y] la actitud de modernidad asumida práctica y plásticamente, en el sentido de una convicción de la posibilidad de cambio y una participación activa y crítica ante la realidad" (p. 28). El tema también se menciona en Rosales, S. (1999). El anónimo muralismo de las Misiones Culturales. En *Misiones Culturales. Los años utópicos 1920-1938* (pp. 39-67). México: INBA.

¹⁵ También Alberto Espinosa se ha referido a la obra realizada en la catedral de Villahermosa: "El extremo y fronterizo estado de Sonora contaba con un extraordinario vitral concluido y montado por la Casa Montaña de Torreón para la Casa del Pueblo de Sonora (1933). Aunque fue robado y

se desconoce su ubicación actual queda memoria de los anteproyectos a prismacolor y acuarela sobre papel, por lo que sabemos consta de tres dípticos: “La Revolución”, “Obrero Muerto y Mitin” y “Zapata y la Maestra Rural”. Al parecer el último de estos dípticos fue una reviviscencia del mural escenográfico montado tras la Catedral de Villahermosa en Tabasco para una representación teatral en 1929, cuando fuera maestro del legendario grupo de José Vasconcelos en las Misiones Culturales, donde Fermín Revueltas descolló como la figura del héroe cultural por antonomasia” (2013).

¹⁶ El 24 de septiembre de ese año *Redención*, el periódico que funcionaba como órgano de difusión del gobierno estatal, publicó una entrevista al mayor Ismael Avila y al capitán primero, ingeniero Guillermo Garza Ramos, comisionados para instalar la estación. Ahí se lee: “En la que fuera catedral católica, centro de obscurantismo y de vergüenzas, está instalándose la estación radio-difusora, motivo de esta información, complementando de un modo tan adelantado [*sic*], el programa educacional que viene desarrollándose en la hoy Escuela Racionalista “Francisco Ferrer Guardia”. En ese amplio local están colocándose los aparatos de modo que permitan la adaptación de una magnífica sala de conciertos en donde tendrán lugar las audiciones musicales, se dictarán las conferencias y se pronunciarán los discursos” (Artigas y Subirats, 1990, p. 12).

¹⁷ El mural también ha sido mencionada por Jorge Priego Martínez: “Por ese tiempo [1920-1930] llegó a nuestra tierra, con las Misiones Culturales [...] el pintor Enrique Galindo, a quien el gobierno estatal le encomienda un par de trabajos que ningún lauro podían otorgar a este artista: los murales con el grotesco tema imperante del antifanatismo fanático que tal vez sin muchas convicciones plasmó en las paredes del ya demolido edificio de la Liga Central de Resistencia” (2001, p. 134).

¹⁸ Al respecto véase el documental *Tabasco, entre el agua y el fuego* (2004), así como el texto “‘Es hora de destruir y de crear.’ Una quema de santos en Villahermosa, Tabasco, durante el periodo garridista” (Hernández, 2004, pp. 40-41).

¹⁹ Por ejemplo, en Guanajuato, en 1931 “realizó divertidas actividades con los niños, como la confección de las máscaras que se emplearon en la Danza de los viejitos, representada durante la fiesta de clausura. A los maestros locales les impartió técnicas de dibujo y teatro de títeres para primaria, incluida una demostración práctica. De igual modo, decoró un salón de clases, pintó un telón de boca para el teatro escolar y diseñó el vestuario utilizado en el festival de clausura. Por otra parte, colaboró eficazmente con el profesor Luis Felipe Obregón en la realización de las

decoraciones especiales que se emplearon en las danzas regionales presentadas en el Teatro Juárez” (Marín, 2004, p. 60). Asimismo, en 1934 en Chihuahua, Galindo “impartió clases de dibujo y decoración, así como seminarios sobre educación estética, y colaboró en la organización de los festivales con los profesores Ignacio Acosta y Francisco Aceves. Dirigió también la realización de los murales pintados en la Escuela Emiliano Carranza y construyó el teatro de títeres del kínder” (Marín, 2004, p. 164).

²⁰ Es probable que el material fílmico sea aún mayor. En 1999, Irma Hernández y Fernando Osorio comentaron: “La Colección Documental Garrido Canabal se conforma por 70 rollos de mil pies cada uno sobre nitrato de celulosa. Estos testimonios cinematográficos son tomas que muestran las diversas actividades sociales, políticas y culturales que emprendió el gobierno de Tomás Garrido Canabal en el estado de Tabasco entre los años de 1920 a 1934. La Cineteca Nacional recibió estos documentos fílmicos para su custodia y conservación del Archivo General de la Nación. A partir de octubre de 1998, se lleva a cabo la duplicación y transferencia de los originales sobre nitrato de celulosa a material de acetato. De manera paralela se ha venido elaborando una guía inventario que permitirá identificar y catalogar en un primer nivel los contenidos de dicha colección. Hasta la fecha la colección se ha preservado en un 30%, volumen suficiente para conformar una muestra significativa que ha permitido estructurar un programa piloto de manera integral” (p. 90). Al parecer, el trabajo de preservación ya no continuó después de esa fecha. El interés de Garrido por los nuevos medios de reproducción de imágenes no fue excepcional, pues la cinematografía también fue usada por otros gobernantes de la época (Rashkin, 2015, p. 96). La difusión de imágenes didácticas a través del cine se halla también en consonancia con los intereses de las Misiones Culturales. Por ejemplo, en 1933 “Agustín Córdoba, operador de cine, fue el encargado de proyectar [en Ixtapa] las películas que enviaba la SEP para brindar a los maestros en servicio que acudían a los institutos un apoyo didáctico, y proporcionar a la comunidad momentos de diversión e instrucción sobre temas como el crecimiento de las plantas, el conocimiento del cuerpo humano, geografía y el cultivo de las tierras. Además de proyectar las películas, Agustín Córdoba debía leer en voz alta para los espectadores los textos sobre el contenido de cada una de ellas. En Chiapas, tuvo a su cargo dos proyecciones en el poblado de Las Salinas y tres más en Ixtapa” (Marín, 2004, p. 151).

²¹ Según información proporcionada por el maestro Luis Alberto López Acopa, en la actualidad este recinto alberga los laboratorios de restauración de la universidad.

²²“Correspondía a [los maestros de artes plásticas de las Misiones Culturales] proporcionar a los maestros rurales en servicio la orientación necesaria para encauzar su trabajo en el campo de la educación plástica, al tiempo que ellos mismos difundían sus conocimientos sobre la materia en las comunidades. De igual modo, impartían a los maestros locales cursos especiales sobre las industrias artísticas de la región (tratando siempre de determinar los modelos originales en cuanto a forma y decoración) y se encargaban de recopilar el material folclórico de la comunidad en cuestión (con documentación fotográfica y escrita). Asimismo, daban clases de dibujo y pintura a los artesanos e industriales, de acuerdo con las actividades a las que cada uno de éstos se dedicara [...] Además de lo anterior, los encargados de artes plásticas tenían las siguientes responsabilidades con los maestros de las comunidades: impartir clases teóricas y prácticas de dibujo y pintura.” (Marín, 2004, p. 55).

²³Agradezco al Mtro. Daniel Vargas Parra haber llamado mi atención a este tema.

²⁴En 1914, al aceptar el cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes, el Dr. Atl había dicho en la ciudad de México que los artistas no deberían trabajar teniendo en vistas una exposición o un diploma, sino concebir o decorar un edificio. El arte debía ser parte de una lucha y transformación social (Charlot, 1985, p. 92). Desde luego, Atl no estaba solo. Una nota periodística de 1922 decía que Vasconcelos como Secretario de Educación no creía en el arte por el arte y había advertido que una de las exigencias de su programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías (Charlot, 1985, p. 114).

²⁵Sin embargo, el tema merece un análisis más detenido, pues se sabe de la incursión de los artistas yucatecos Miguel Tzab Trejo y Raúl Gamboa Cantón en el muralismo posrevolucionario en la ciudad de México en la década de 1930. Ambos pintores fueron parte del grupo que pintó los murales del mercado Abelardo Rodríguez en 1934-35 y se ocuparon de temas relacionados con la historia yucateca (Pavlioukova, 2011 y Pavlioukova y Soto, 2011).

²⁶Algunos datos biográficos de sus primeros años son inciertos. Véase una discusión al respecto en Martínez Toriz, 2005, pp. 16-19.

²⁷Véase, por ejemplo, García Barragán, 2010, p. 49; Schavélzon, 2010, pp. 60-61; Rivera Pérez, 2015, p. 84 y Mata Delgado, 2012, p. 138.

²⁸Martínez Toriz, 2005, pp. 3, 22. De hecho, se ha sugerido que “principalmente fue un artista que trabajó preferentemente en colectividad, en su obra mural. Sin embargo no hay que olvidarnos de su trabajo fuera de los colectivos, ya que éste fue el primer paso que dio para introducirse en la obra colectiva; como fue su obra de pequeño formato, en pintura o grabado” (Martínez Toriz, 2005, p. 5).

²⁹ En ese tiempo Siqueiros estaba casado con Blanca Luz Brum. Al parecer, el matrimonio entre Siqueiros y Arenal tuvo lugar en 1937 o 1938 en España (Sierra, 2012; Piñeyro, 2011, p. 93).

³⁰ Poco después de su inauguración, el mural fue cubierto. Durante décadas se deterioró y desapareció de la memoria colectiva de la ciudad, hasta que en 1965, la crítica de arte Shifra Goldman intentó rescatarlo. Sin embargo, debido al deterioro, Siqueiros propuso hacer una nueva versión transportable, que quedó inconclusa. De cualquier modo, en 2006 se reinauguró lo que quedaba del mural original, que en la actualidad está muy protegido (Guadarrama Peña, 2010, pp. 53-54).

³¹ Para entonces Arenal también estuvo involucrado en el “Siqueiros Experimental Workshop. A Laboratory of Modern Techniques in Art” (SEW), fundado en Nueva York en 1936. El taller experimentó en el muralismo con materiales sintéticos, el dripping (que consiste en hacer gotear la pintura sobre una tela extendida en el suelo desde un contenedor agujereado o esparcirla mediante salpicaduras), y el accidente controlado. En 1939-1940, Arenal trabajó en el mural *Retrato de la burguesía*, del Sindicato Mexicano de Electricistas de la ciudad de México. En la obra intervinieron, además de Siqueiros, Josep Renau, Antonio Pujol, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto. Arenal también participó con Siqueiros en murales en Argentina y Chile (Guadarrama Peña, 2010, pp. 74 y 84) y desempeñó un papel muy importante en el trabajo del Polyforum Cultural Siqueiros, sobre todo como escultor, pues ejecutó los relieves y fue director del equipo de escultores (Martínez Toriz, 2005, pp. 184-191).

³² En una entrevista de 2014, Graciela Castro, la viuda de Luis Arenal, contó que “al vivir Arenal en California y empezar a exponer sus pininos en un parque cercano a su casa, que más tardaba en ponerlos, que en llegar la policía a quitarlo y llevarlo detenido y era liberado, hasta pagar la multa y no es que estuviera prohibido exponer en parques, sino que los temas y mensajes que abordaba, eran contra el imperialismo, el racismo, el fascismo, la guerra y los explotadores de trabajadores, por lo que un día su madre le reclamó que eran muchas las multas que tenía que pagar, a lo que su hijo le respondió que él sólo plasmaba parte de lo que ella le había enseñado, respecto a cumplir con los principios e ideas de justicia e igualdad” (Nery, 2014). Agradezco esta referencia al Lic. Antonio Alvarado Pérez.

³³ La traducción es mía.

³⁴ Véase algunas referencias al tema en Martínez Toriz, 2005, pp. 59, 81 y 102.

³⁵Aunque la obra está firmada sólo por Arenal, tuvo la colaboración de de Jesús Escobedo y Miguel Briseño (Excélsior, 1950). Para el mural *Aportación del estado de Guerrero a la lucha de Independencia*, Arenal contó con la ayuda de Francisco Luna, Gilberto Aceves, A. Echeverría y Guillermo Rodríguez (Martínez Toriz, 2005, p. 123).

³⁶ La obra han sido minuciosamente descrita por Martínez Toriz (2005, pp. 157-174).

³⁷ Martínez Toriz registra los murales *Vicente Guerrero* (1949), *Toma del Fuerte de San Diego por Morelos* (1951) y *Morelos y los Galeana en la toma del puerto de Acapulco* (1951). Las tres obras se encontraban en Guerrero y fueron destruidas en distintos momentos. El tema se discute en Martínez Toriz (2005, pp. 175- 181).

³⁸ Asimismo, a su muerte, su viuda esparció sus cenizas en el río Grijalva (Excélsior, 1986, p. 2).

Murales, historia y naturaleza en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

Leticia del Carmen Giorgana Mayo

Hasta el momento se desconoce el número total de murales en Tabasco; sin embargo, para este estudio se ha hecho un registro preliminar, en el que se han localizado treinta y tres ejemplares tan sólo en Villahermosa. De éstos, dieciocho se ubican en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (en adelante UJAT).¹ Es decir, esta institución concentra cerca de la mitad de todos los murales existentes en la ciudad. Además, la obra más antigua conservada pertenece a la UJAT, que mantiene todo su acervo de murales -a excepción del de 1935-,² realizado por Valeriano Maldonado y Arellano y Jorge Antonio Corona Noriega -miembros del Grupo Cuña-, así como por seis artistas de manera individual, y por dos colectivos de alumnos de la Universidad. El acervo completo se registra en el Apéndice de este texto.³

La UJAT no es, en modo alguno, la única universidad nacional que cuenta con un acervo importante de este tipo de obras. Es conocido el interés de Vasconcelos por promover la realización de murales en las instituciones educativas; a fines de la década de 1950, cuando Maldonado y Corona empezaron a trabajar en la biblioteca José Martí de la UJAT, otros muralistas hacían lo propio en la Universidad Nacional Autónoma de México (*Guía de murales de la Ciudad Universitaria*, 2004), y entre las instituciones de educación superior del sureste que conservan murales de la primera mitad del siglo XX destaca la Universidad Veracruzana (Valles Acosta, 2014).

Dada la gran cantidad de murales que componen el acervo de la UJAT, resulta imposible estudiarlos aquí en su totalidad. De ahí que se haya optado por seleccionar las obras de cuatro artistas, que permiten abordar dos aspectos significativos de la pintura tabasqueña de 1960 a nuestros días. Por un lado, los murales de temas históricos, que alcanzaron un relativo auge a partir del trabajo de Maldonado y Corona. El estudio de su trabajo permite también advertir la importancia del Grupo Cuña -del que existe poca información en el resto del país- en el contexto pictórico regional. Además de autores de los ejemplares más tempranos conservados, Maldonado y Corona fueron los principales impulsores de la pintura en el Tabasco de la época, debido a que en su taller se formaron muchos artistas.

Por otro lado, se sabe que buena parte de la obra poética de Carlos Pellicer se dedicó al paisaje regional. Sin embargo, es menos conocida la importancia del paisaje en la obra de algunos pintores destacados, incluyendo la pintura mural. De manera indirecta, existe cierto vínculo entre el trabajo de Pellicer y el del paisajista Alejandro Ocampo, seleccionado para esta revisión. El vínculo se produce a través del acuarelista Miguel Ángel Gómez Ventura, el primer pintor tabasqueño en alcanzar reconocimiento en el género en cuestión.

La incursión profesional de Gómez Ventura en la pintura contó con el impulso decisivo de Carlos Pellicer, a fines de la década de 1950.⁴ La admiración por su obra incitó a Alejandro Ocampo a convertirse en paisajista y acuarelista (“Entrevista a Alejandro Ocampo”, 2016). Sin embargo, Ocampo se distingue de Gómez Ventura por la representación de la fauna tabasqueña. Pese a su preferencia por las pinturas de caballete, en los últimos años Ocampo ha incursionado en la elaboración de murales; el que hizo para la UJAT es el tercero de ellos (“Entrevista a Alejandro Ocampo”, 2016).

Si Gómez Ventura fue el introductor del paisaje a la pintura tabasqueña, Ocampo fue el primero en llevar ese género a la pintura mural. Los temas de muchos de los murales de la UJAT son históricos, al igual que los de otros murales mexicanos; ahora bien, la UJAT destaca en el contexto regional por la elaboración de murales que representan aspectos de la naturaleza; de ahí su importancia en esta revisión.

En Tabasco han destacado tres pintores que han dedicado su obra a la representación de la naturaleza.⁵ Gómez Ventura y Ocampo han hecho principalmente pinturas de caballete; en contraste, buena parte de las obras de Fernando Arellano son murales. Arellano es el último artista a revisar en este ensayo; sus murales en su mayoría se conservan en la UJAT —concretamente, en la División Académica de Ciencias Biológicas. (DACBiol) Quizá esa sea una de las razones por las que su trabajo no resulta tan conocido fuera de la universidad.⁶ Sin embargo, la propuesta de Arellano es original, pues su formación como biólogo lo ha llevado a interesarse, en particular, por la fauna y por la representación del paisaje fundamentada en la conservación ecológica. Esto, unido a su formación autodidacta, sugiere la pertinencia de estudiar su obra junto con la de Ocampo, pues en buena medida el trabajo de ambos permite advertir el rumbo que ha tomado la pintura de paisaje de Tabasco en este siglo XXI.

Si bien la pintura mural se introdujo desde el centro del país, a medida que los artistas de la entidad se la apropiaron, la modificaron de modos que remiten a problemáticas locales. La heterogeneidad de temas y soluciones de los murales de la UJAT sugiere la necesidad de seguir revisando esta parte del patrimonio universitario, cuyo papel en el contexto artístico de Tabasco merece más análisis y reflexión.

1. Los murales de Valeriano Maldonado y Jorge A. Corona (Grupo Cuña)

Los pintores y muralistas José Valeriano Maldonado y Arellano (nacido en 1921) y Jorge Antonio Corona Noriega (1912-1988) llegaron a Tabasco en 1959 invitados por el gobernador Carlos Alberto Madrazo. Maldonado es originario de Texcoco, Estado de México, y Corona lo era de la ciudad de México. El Grupo Cuña, al que ambos pertenecían, se había formado en esta última. Al respecto, Maldonado señala:

Fui a la escuela de pintura de La Esmeralda. Allí conocí al compañero Jorge Corona, Sixto Santillán, Cutberto Galván, Manuel Landa, Lydia Huerta, Guadalupe Gastelum, Elfego Cuellar, Pedro Coronel [...] Los maestros se la pasaban [*sic*] descansando esperando la hora de salida [...] por lo que formamos una Sociedad de Alumnos ya que observamos muchas irregularidades [...] Y nombramos presidente a Pedro Coronel [...] pero después lo quitamos y fue el compañero Corona y comenzó una lucha contra el director, se formó el Grupo Cuña ya con otras tenencia [*sic*] de causa, ya pedíamos el cambio del director y como también cambio de Presidente de la República y cambio del Secretario de Educación Pública [...] (2009).

Quizá las obras más conocidas del Grupo Cuña fuera de Tabasco sean los murales del Palacio Municipal de Tlalnepantla, que representan episodios de la Independencia, la Reforma, la Revolución y la expropiación petrolera (1955). En éstos participó Roberto Acuña Martínez, quien nunca trabajó en Tabasco. En realidad, apenas existen referencias a la actividad del grupo en la ciudad de México, aunque se conocen los nombres de algunos colaboradores, como Lidia y Lucrecia Huerta. (Quijano Ferrer, 2008, p. 124).

La llegada de Maldonado y Corona a Tabasco parece haber sido decisiva para la continuidad del grupo. Al respecto, tiene interés una nota del profesor Raúl Araico publicada en el “Catálogo de las exposiciones de arte en 1971” (suplemento del número 41 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM), que informa acerca de una:

EXPOSICIÓN PICTÓRICA. Presentada por el grupo Cuña, pintores de México en Homenaje a Lázaro Cárdenas [...] Hablar del grupo Cuña de pintores, grabadores y escultores de México, es resumir 30 años de difusión ininterrumpida de las artes plásticas entre los sectores de más escasos recursos económicos de nuestro pueblo. Sus maestros fundadores Jorge A. Corona y José Valeriano Maldonado, han recorrido muchos pueblos y ciudades de nuestro país, sembrando la semilla cultural por medio de exposiciones pictóricas o enseñando a los niños, a los jóvenes y a los adultos. No conozco otro grupo similar que haya tenido la constancia y la tenacidad para llevar



Fragmento del mural Juárez, 1960

1. Valeriano Maldonado-Jorge A. Corona, *Juárez y las Leyes de Reforma*, 1960
Acrílico, 11.20 x 6.30 m. Muro principal de la sala de la Biblioteca José Martí, UJAT.

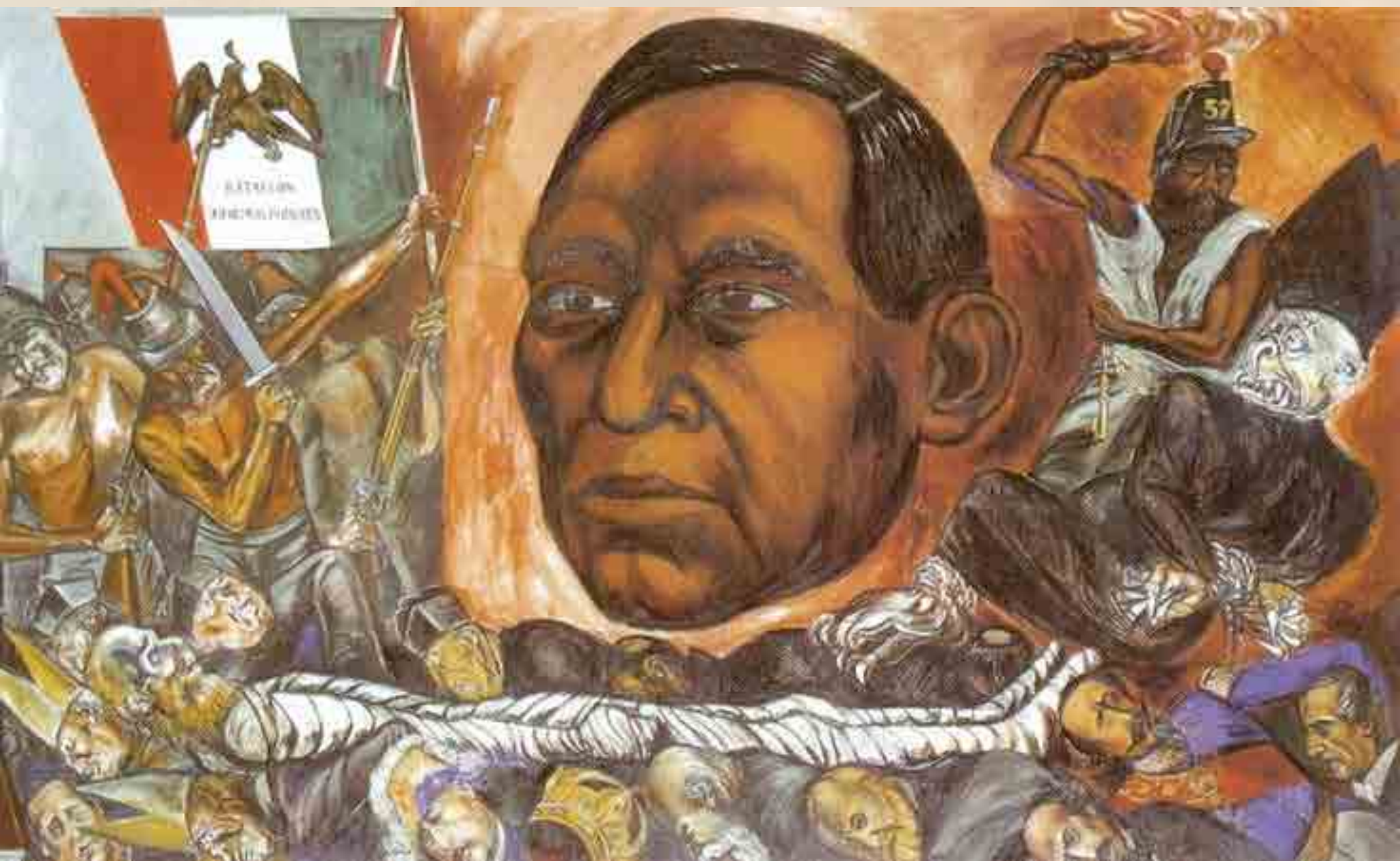
Fragmento del mural Juárez, 1960

su arte a las capas sociales que más necesitadas están de ver o practicar la pintura, el grabado o la escultura. Lograr que en un momento dado un obrero o un campesino, un bolerito o un estudiante, una niña o una costurera agarren un pincel para dejar en un papel sus colores rudimentarios, es propósito del *grupo Cuña*, pues sabe que de esa manera lleva felicidad y esparcimiento, aunque sea temporalmente, y que además les dejan una mínima enseñanza que de otra forma nunca podrán adquirir dichas personas [...] Como un ejemplo de lo que hemos expresado, es la exposición pictórica que inaugurarán de inmediato, en el local del Sindicato Mexicano de Electricistas, los artistas de este grupo y a los cuales felicito sinceramente (1972, pp. 37-38).

La nota añade que los artistas expositores son, además de Maldonado y Corona, Luis Alberto J. Rodríguez, María Herrera, José Francisco Vázquez, Férido Castillo H., Miguel Aroche Parra, Bartola Jiménez M., Gutenberg Rivero, Arnol Argáiz Jamet, Martín Herrera, Rita Frías de Flores, Lilia Ortiz Zentella y José Velueto R. (p. 38). Se trata de artistas tabasqueños, formados junto a Corona y Maldonado.⁷ Al respecto, Bertha Ferrer ha señalado que:

El panorama de las artes plásticas en Tabasco se amplía con el taller que el Grupo Cuña instaló en la Escuela de Bellas Artes [de Villahermosa], se forma entonces un grupo que de alguna manera participa y produce nuevas imágenes, así como tratamientos más libres en técnicas y formas, aunque todavía apegado a la fuerza que el movimiento muralista de la llamada escuela mexicana de pintura aporta al arte universal (Ferrer, 2001, p. 141).

Estas citas permiten advertir que, pese a que las obras tabasqueñas de Maldonado y Corona datan de 1960 en adelante, tanto sus planteamientos teóricos como sus temas guardan estrecha relación con el muralismo posrevolucionario. Como se verá, el parecido también se advierte en el uso de los modelos. En 1960 Maldonado y Corona comenzaron a trabajar en los murales ubicados en el edificio que hoy es sede de la biblioteca universitaria José Martí, que en sus inicios funcionó como biblioteca pública (1944) y en 1959 se fusionó con la biblioteca Justo Sierra del Instituto Juárez, pasando así a formar parte de la UJAT (*Diccionario Institucional*, 2007, pp. 33-34). Los tres murales representan los temas *Juárez y las Leyes de Reforma* (Fig. 1), *El átomo pacífico* (Fig. 4) y *Arquitectura e ingeniería* (Fig. 8).



2. José Clemente Orozco, *La Reforma (Juárez Redivivo)*, 1948

Fresco, medidas no disponibles. Sala de la Reforma del Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec.

El mural *Juárez y las Leyes de Reforma* es protagonizado por el Benemérito, que en 1861 autorizó se destinaran 52 mil pesos de los bienes nacionalizados del clero para la creación del Instituto Juárez, cuyas puertas se abrieron en 1879 (*Diccionario Institucional*, 2007, pp. 103-106). *Juárez y las Leyes de Reforma* es el primer mural de tema histórico emanado del arte posrevolucionario de la entidad (Fig. 1), y la elección del tema es muy significativa, pues obedece al interés por ponderar al personaje en cuyo honor recibe su nombre la UJAT.

Pese a que el culto a Juárez fue promovido desde el Porfiriato, su representación iconográfica tenía pocos antecedentes murales en la época en que Maldonado realizó esta obra. Aun así, es fácil advertir la relación con el mural *La Reforma y la caída del Imperio*, también llamado *Juárez Redivivo*, de José Clemente Orozco 1948 (Fig. 2). Se trata de una de las últimas obras de Orozco, producto de un encargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia destinado a la sala de la Reforma del Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec.

El parecido resulta evidente en términos compositivos, pues ambos murales exhiben un retrato de Benito Juárez. Sin embargo, mientras en la obra de Orozco el rostro de Juárez es monumental y se sitúa entre republicanos que empuñan armas contra aristócratas y el clero, en el mural de Maldonado y Corona se exalta a Juárez a partir de un discurso nacionalista, pues su rostro descansa sobre el águila parada sobre un nopal y devorando una serpiente, símbolo de la bandera nacional tomado de la narración mexicana de la fundación de Tenochtitlan.

En la parte superior, a la derecha del espectador, se representan dos personajes masculinos de dura mirada; uno de ellos porta el lábaro patrio y el otro un libro que contiene las Leyes de Reforma. En este último se puede leer: “Los gobiernos civiles no deben tener religión... En nombre de la libertad, jamás es lícito cometer el menor abuso, el derecho a saber y de ilustrarse, es innato en el corazón del hombre.” Al incluir esta leyenda, los autores del mural no sólo resaltan uno de los mayores logros que la historiografía nacional reconoce a Juárez, sino que también subrayan que la UJAT ofrece una educación laica, acorde con los ideales del personaje que la inspiró.

A la izquierda del espectador aparece un poderoso brazo pintado de blanco y verde; la mano se apoya firmemente sobre un libro pintado de rojo. El uso de los colores de la bandera nacional enfatiza la representación de Juárez como héroe de la patria. A la vez, el gesto de la mano sugiere cierta protección de la educación laica (Fig. 3); afianzado por la presencia en la esquina superior izquierda de los rostros de dos mujeres ancianas que miran de “rejo” a Juárez. Es probable que estos personajes representen al clero; junto a ellas, aparece un murciélago que simboliza la oscuridad, la ignorancia o el obstáculo de la educación.



3. Valeriano Maldonado- Jorge A. Corona, *Juárez y las Leyes de Reforma*, 1960
Acrílico, 11.20 x 6.30 m. Muro principal de la sala de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle.

La parte inferior del mural deja de lado el discurso patriótico, pues representa el agua como fuente de vida y en ella, peces de colores, algas y otros elementos acuáticos. La paleta es contrastada, con predominio de ocre, verdes y azules. Las obras acusan mucha atención al detalle y el dominio de la pincelada, que destaca especialmente en el movimiento ondulante del fondo azul.

Estilísticamente se advierte cierto parecido con los mencionados murales del Palacio Municipal de Tlalnepantla; por ejemplo, en ambos casos hay cierta tendencia a la monumentalidad y predomina el uso de la línea. Sin embargo, también es fácil advertir las diferencias, sobre todo en la paleta. Esto podría deberse al hecho de que los murales mexiquenses fueron en buena medida obra de Acuña. Algo parecido cabe decir en relación con *El átomo pacífico* (1962), el siguiente trabajo que el Grupo Cuña realizó en la Biblioteca José Martí (Fig. 4).

Este mural exhibe cierta similitud con el *Autorretrato o El Coronelazo* de David Alfaro Siqueiros (1945, Museo de Arte Moderno, INBA; fig. 5). Aunque los rasgos faciales de ambas obras no exhiben mayor cercanía, en los dos casos se representa un hombre adulto de torso semidesnudo en escorzo. En la obra de Siquieros, el personaje se dirige hacia arriba y a la izquierda del espectador, extendiendo vigorosamente el brazo derecho, con el puño cerrado.

Por su parte, la obra de Maldonado y Corona muestra a un personaje cuya cabeza se sitúa en el borde superior del mural y dirige la mirada hacia la parte inferior, con cierto gesto de tristeza. El personaje extiende ambos brazos hacia atrás; el izquierdo “empuña un átomo de luz que baña a toda la naturaleza, que comparte en armonía su espacio, coronado por una paloma blanca” (*Diccionario Institucional*, 2007, pp. 103-106). Debajo de la mano, se observa un árbol cuyas gruesas pinceladas de un tono verde intenso dan la sensación de movimiento al compás del aire. Este árbol proporciona seguridad y protección a la fauna; sus ramas simulan el cuerpo de una mujer (la madre tierra), en el que se posan aves, mariposas, libélulas y un mono aullador, entre otros animales. En la parte inferior asoman tímidamente algunas flores.

A la derecha de la figura, se advierte la mano abierta (Fig. 6), en gesto de detener una nube gris causada quizá, por una explosión nuclear, pues debajo emerge un esqueleto, cuya parte inferior simula la falda de una “catrina”. A la derecha aparece un ave oscura, amenazadora, que dirige la mirada hacia el esqueleto. A sus pies se halla la leyenda “Por la abolición de las armas nucleares y sus ensayos”.



4. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *El Átomo Pacífico*, 1962
Acrílico, 11.30 x 4.00 m. Pared de fondo de la sala principal de la Biblioteca José Martí, UJAT.



5. David Alfaro Siqueiros, *Autorretrato (El Coronelazo)*, 1945
Piroxilina sobre celotex, 91.5 x 121.6 m. Museo de Arte Moderno, INBA.



6. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *El Átomo Pacífico*, 1962
Acrílico, 11.30 x 4.00 m. Pared de fondo de la sala principal de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle.

Aquí los autores muestran el avance tecnológico y científico, presentando encima de la cabeza del hombre una nave espacial, tres satélites artificiales y cinco misiles nucleares, y debajo del torso, torres de energía eléctrica y laboratorios, así como otros elementos que se hallaban en auge en los años sesenta del siglo pasado. Es decir, la intención del mural es exhibir los efectos negativos de los adelantos científicos sobre la naturaleza, representada en la flora y la fauna locales. Sin embargo, la escena tiene cierto carácter optimista, sugerido en la paloma blanca que corona la mano que sostiene el átomo. Así, se propone el uso pacífico de la energía atómica para impedir la destrucción del mundo ante el abuso de las armas nucleares.

Esta obra recuerda la de Diego Rivera, *El hombre controlador del universo* (1934, Museo del Palacio de Bellas Artes; Fig. 7), donde también se observa como figura central un obrero que controla los mecanismos y al frente una mano que sostiene firmemente una esfera de energía. A diferencia del mural de Valeriano y Corona, en el de Rivera esta figura es el elemento central del mural. Rivera satura la composición con una multitud de personajes, en contraste con *El átomo pacífico*, que sólo exhibe un personaje principal, rodeado por la paloma, el esqueleto y el ave de color negro, ya mencionados. Así pues, si bien la obra de Maldonado y Corona acusa la familiaridad con el trabajo de los muralistas posrevolucionarios más reconocidos, su intención no era copiarlo sin más, sino realizar composiciones hasta cierto punto originales a partir de los temas encargados.

También en 1962, Maldonado y Corona realizan un mural en la segunda planta de la biblioteca José Martí; se trata de la obra *Arquitectura e Ingeniería* (Fig. 8), de menor tamaño que las anteriores (5.00 x 2.70 m), que representa la evolución de las ciencias exactas. Se advierte que los temas de los tres murales mantienen cierta relación con las obras capitalinas de 1920 y 1930, a la vez que ofrecen un notable contraste entre sí, ya que el primero hace referencia al Benemérito de las Américas y su aporte a las leyes mexicanas, mientras en el segundo se plantea el uso de la energía nuclear (un tema de actualidad) y *Arquitectura e Ingeniería* corresponde a los avances históricos de las matemáticas y sus aplicaciones, pero al mismo tiempo introduce temas esotéricos, como hicieron tanto Orozco como Rivera en algunas de sus obras de 1920 y 1930.



7. Diego Rivera. *El hombre controlador del universo*. 1934-1936

4.85 x 11.45 m. Fresco sobre bastidor metálico desmontable. Segundo piso, muro oriente del Museo del Palacio de Bellas Artes.

La parte central de la obra exhibe un torno de acero en perpetuo movimiento, que halla eco en el engranaje azul situado detrás; ambos corresponden al avance de las ciencias. A la derecha del espectador aparece una mano con un compás (Fig. 9), cuya inclusión resulta natural por tratarse de una pieza comúnmente utilizada por arquitectos e ingenieros. Sin embargo, es probable que también se trate de una referencia esotérica, concretamente masónica. Al respecto, cabe hacer referencia al fresco de Diego Rivera *El pintor, el escultor y el arquitecto* (1923; Fig. 10), del que Renato González Mello ha señalado que:

[...] muestra a una trinidad con un pintor, un escultor y un arquitecto. Esas figuras representan también los tres grados de la masonería: el “Aprendiz”, retrato del escultor español Manuel Martínez Pintaó, que lleva el cincel y el malleto reglamentarios para este grado iniciático; el “Compañero” el pintor Jean Charlot, de espaldas; y el “Maestro”, el propio Rivera, estudiando un plano. Junto a Rivera, el sillar, la escuadra y el compás cruzados que indican sin lugar a duda alguna los grados superiores de la orden masónica. El compás cruzado con la escuadra y con la punta hacia arriba es el fuego, el alma racional. La escuadra es la tierra y, con la punta hacia abajo, el llamado “triángulo del agua”. Si el compás cruzado con la escuadra predomina sobre ella, estamos ante el “triángulo de fuego.” El sillar, además, alude a la tarea de perfección que el iniciado ha emprendido sobre su espíritu, equiparado a la piedra bruta que será tallada por el Maestro (2002, pp. 52-53).

Algo parecido se advierte en el mural *La ciencia, el trabajo y el arte* (Fig. 11), que José Clemente Orozco hizo en 1930-1931 en la New School for Social Research de Nueva York. Fausto Ramírez ha advertido que esta obra:

[...] presenta una composición tripartita. Al centro aparece un trabajador manual, a punto de descargar el golpe de un martillo sobre un yunque; su mano le oculta casi por completo el rostro, carente, por lo demás, de toda particularización fisonómica o expresiva. A la derecha, se ve la figura de un artista de talante reflexivo; los atributos que porta, arco iris y escuadra, parecen indicar que el vuelo de la imaginación se complementa y apoya en la razón y el orden geométricos. Finalmente, a la izquierda, el científico, hombre maduro de frente abultada, alza sobre la cabeza una escuadra como si intentara fijar su escrutinio del universo en cifras y reglas precisas significados también por un compás pendiente sobre su mesa de trabajo (2008, p. 407).



8. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *Arquitectura e Ingeniería*, 1962
Acrílico, 5.00 x 2.70 m. Segunda planta de la Biblioteca José Martí, UJAT.

Las referencias a las obras de Rivera y Orozco permiten suponer que Maldonado y Corona no sólo estaban conscientes de la relación entre arquitectura y masonería, sino también de las referencias masónicas contenidas en murales anteriores de temas similares. Así pues, es probable que el enorme compás que introdujeron en su obra aludiera a contenidos como los recién comentados.

Por lo demás, la obra del Grupo Cuña introduce numerosas figuras para representar el cambio y la continua evolución de las ciencias. En la parte superior derecha aparecen dos personajes indígenas que parecen simbolizar la cultura olmeca; uno tiene en sus manos un plano, mientras que el otro sostiene una herramienta para tallar piedra; los detalles sugieren que se trata de la escultura olmeca del “Juchimán”, símbolo universitario. En este mural predominan los colores fríos y oscuros: azul, gris y café, combinados con ocre y rojo para las figuras humanas.

Si bien los personajes hacen referencia a los conocimientos técnicos mesoamericanos, debajo de ellos se alude a los avances de la ingeniería contemporánea, pues se incluye un moderno puente metálico. Con esta solución, los autores sugieren que el progreso tecnológico nacional se ha sucedido ininterrumpidamente desde la época prehispánica hasta nuestros días (Fig. 12).

Estos temas también fueron representados en 1955 en Lima, Perú, por el reconocido pintor y muralista peruano Juan Manuel Ugarte Eléspuru en la obra *El Arquitecto* (Fig. 13), pintada en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería (FAUA UNI).⁸ El mural de Ugarte incluye también referencias a la evolución de la arquitectura desde la época prehispánica hasta la construcción contemporánea de grandes edificios. De igual manera, aparece en primer plano el uso de la escuadra. Se ignora si Maldonado y Corona conocían esta obra; por su fecha es posible, aunque el planteamiento similar podría deberse a un interés coincidente por sugerir la continuidad de la arquitectura desde tiempos precolombinos hasta la época actual.

En la parte superior del mural de Maldonado-Corona se advierte la evolución en la arquitectura de casas y edificios; al centro del mural, ligeramente a la izquierda del espectador se encuentra una choza de palos y guano propios de la región, seguida por una pirámide mesoamericana, hasta llegar a las modernas construcciones de edificios y rascacielos. Si bien en la obra predominan las referencias a los elementos nacionales, también hay alusiones al clasicismo grecolatino, mediante la representación, en la esquina



9. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *Arquitectura e ingeniería*. 1962.
Acrílico. 5.00 x 2.70 m. Segunda planta de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle.



10. Diego Rivera, *El pintor, el escultor y el arquitecto*, 1923.
Fresco, medidas no disponibles. Secretaría de Educación Pública.



11. José Clemente Orozco, *La ciencia, el trabajo y el arte*. 1930-1931.
Fresco, medidas no disponibles. New School for Social Research, Nueva York. Obra perdida.

superior izquierda del espectador, de un fragmento de columna jónica en cuyo capitel reposa una paloma que mira hacia su lado izquierdo, contemplando el avance de las ciencias.

No es casualidad que Maldonado y Corona recurrieran a Rivera, Orozco y Siqueiros en busca de inspiración, pues si bien no se formaron directamente con éstos, para entonces su fama estaba consolidada. Así pues, el muralismo posrevolucionario se afianzó en Tabasco —con un desfase de casi 40 años- por medio del trabajo del Grupo Cuña. Al respecto, cabe señalar que en 1962 Maldonado también realizó el mural *Progreso de Tabasco* en el Casino del Pueblo de Villahermosa (hoy utilizado por el DIF). Curiosamente, los numerosos artistas que Maldonado y Corona formaron en Tabasco se decantaron por otro tipo de obras, y pasaron tres décadas antes de que el muralismo cobrara nuevo auge en el ámbito estatal.

Sin embargo, en el transcurso de esta investigación se supo de la existencia de un mural de 1971 que representa la *Constitución de 1917* (Fig. 14). La obra se encuentra actualmente en la bodega de la biblioteca José Martí. Se cree que se relaciona con el trabajo del Grupo Cuña, pero al parecer fue hecha por un grupo de estudiantes.² En cualquier caso, es incuestionable que los miembros de dicho grupo —sobre todo Maldonado, que fue el que se quedó a radicar en la entidad— desempeñaron un papel muy importante en el establecimiento del muralismo posrevolucionario, que hasta entonces no había permeado la problemática artística local.

2. El mural “Excelencia Académica” de Alejandro Ocampo

Varios de los murales de la UJAT han sido obra de artistas que no se han dedicado de manera predominante a ese tipo de producción. Al respecto, destaca Alejandro Ocampo (nacido en Villahermosa en 1953), en cuya nutrida obra de caballete predominan el acrílico y la acuarela. El tema más representado es el paisaje tabasqueño, como podemos apreciar en la acuarela *Framboyán* (Fig. 15).



12. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona. *Arquitectura e Ingeniería*. 1962.
Acrílico. 5.00 x 2.70 m. Segunda planta de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle.



13. Juan Manuel Ugarte Eléspuru, *El Arquitecto*. 1955.

Tiza, medidas no disponibles. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.



14. ¿Grupo Cuña? *Constitución de 1917. 1971.*
¿Acrílico? Medidas no disponibles. Biblioteca José Martí, UJAT.

En 2003, Ocampo realizó para la UJAT el mural al acrílico *Excelencia Académica*, que se localiza en el lobby de los Servicios Médicos de la Universidad. A diferencia de Maldonado y Corona, en este caso Ocampo no pintó directamente sobre el muro, sino que utilizó un bastidor de madera y aluminio desmontable. Cabe señalar que la mayoría de los murales hechos en México en el siglo XX han enfrentado importantes problemas de conservación. Esto en parte se debe a que las técnicas utilizadas no siempre han resistido la exposición a los elementos del ambiente. En Tabasco, la situación es especialmente delicada, por las altas temperaturas y la humedad. Los materiales usados por Ocampo en este mural facilitan su transporte y previenen el deterioro, al evitar el contacto directo con las paredes y el salitre. También se favorece su preservación, en caso de que el muro al que se encuentra adosado sufra alguna modificación.¹⁰

En *Excelencia Académica* (Fig. 16), Ocampo despliega su experiencia como acuarelista e incluye numerosas figuras que simbolizan aspectos significativos de la historia de Tabasco. Al centro de la composición aparece el escudo universitario, pintado de negro sobre fondo blanco. El escudo destaca no sólo por sus grandes dimensiones, sino también por sus colores, pues en las otras figuras predominan los colores brillantes. Así pues, el contraste cromático se usa de modo deliberado para mantener el protagonismo del emblema, pese a la riqueza del resto de la composición.

El escudo muestra en la parte superior un águila bicéfala, bajo la cual aparece el nombre de Tabasco impreso en una banda; al centro se advierte el Juchimán sosteniendo el escudo oficial del Estado y en la parte inferior, el nombre y el lema de la UJAT, “Estudio en la duda. Acción en la fe”.



15. Alejandro Ocampo, *Framboyán*. 2015.
Acuarela, 20 x 14 cm. Colección particular.



16. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*. 2003.
Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT.



17. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*. 2003.
Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle.



18. Alejandro Ocampo, *Los Jaguares*. 2003.
Acuarela, 70 x 100 cm. Colección particular.

El escudo está flanqueado por dos jóvenes (hombre y mujer a izquierda y derecha del espectador, respectivamente) que portan el traje típico de Tabasco y miran al espectador con gesto serio; el joven lleva el sombrero en la mano, mientras que la muchacha sostiene su rebozo con la mano izquierda. Aunque el escudo universitario descansa sobre el piso, ambos personajes reposan una mano en la parte superior de aquél. Con este sencillo gesto, Ocampo logra cierta integración entre el escudo y los personajes, pues de otro modo las figuras parecerían un tanto desarticuladas.

A los pies del personaje femenino, encontramos la imponente figura de un jaguar (Fig. 17) que yace apacible mientras dirige una mirada atenta y vigilante a la escena situada a la izquierda del espectador, donde se hallan los personajes. Este animal alude, desde luego, a la historia de Tabasco, ya que el jaguar era sagrado tanto para los olmecas como para los mayas, pues representaba un dios y un antecesor. El artista hace gala de destreza en la solución de los detalles; sobresalen las manchas del jaguar, cuya forma y disposición acusan su experiencia en este tipo de representación. Al respecto destaca la obra *Los Jaguares* (Fig. 18), reproducida en el libro *Bajo la mirada de la Ceiba* (2006, p. 8). La experiencia de Ocampo también es palpable en la vegetación dispuesta detrás del jaguar, consistente en hojas de plátano, helechos, costilla de Adán y palmeras, entre otras especies endémicas.

A la izquierda del espectador, Ocampo rinde tributo a los orígenes prehispánicos con la representación de dos figuras; la primera y más importante, localizada en el extremo izquierdo, es la conocida como El Juchimán, escultura de origen olmeca localizado en La Venta, en Huimanguillo, Tabasco (Figs. 19 y 20). El nombre, en opinión del historiador tabasqueño Gil y Sáenz, corresponde al dios de los pantanos y las lagunas; sin embargo, está más extendida la versión de que en los primeros años del siglo XX un estudiante extranjero lo comparó con un muñeco de nieve conocido en su país como “el guardián”: *watchman*, la voz popular distorsionó la palabra y así fue como esta figura en transición a jaguar adquirió su nombre actual: El Juchimán (*Diccionario Institucional*, 2007, pp. 109-110).¹¹



19. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*. 2003.
Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle.



20. *Juchimán*. Pieza de basalto, cultura olmeca.
Instituto Juárez. UJAT.

En cualquier caso, el Juchimán fue traído a San Juan Bautista y se entregó al Instituto Juárez el 30 de junio de 1896, junto con otra escultura de menor tamaño; así fue como llegó a convertirse en símbolo de la institución y señorear el escudo la UJAT (Lara Romero, 2014, p. 144). La inclusión de esta figura posee un doble significado, pues con ella Ocampo no sólo rinde homenaje a la cultura olmeca, sino también a la Universidad, pues en el estado el Juchimán ha pasado a identificar a nuestra institución.

Junto al Juchimán aparece una figura maya comúnmente conocida como El Jonuteco (Fig. 22), que está basada en la imagen de una lápida localizada en Jonuta, Tabasco y que probablemente fue elaborada en Palenque, Chiapas (*Olmecas, mayas y otras culturas: Tabasco y la zona arqueológica de Palenque*, 2006). Se observa que en la lápida original, el personaje se encuentra mirando hacia la izquierda y conserva el color de la piedra, a diferencia de la que se representa en el mural, donde la figura sedente dirige la mirada hacia el lado derecho. El Jonuteco porta en sus manos una ofrenda que consiste en un mascarón, que Ocampo denomina como ofrenda al cacao (“Entrevista a Alejandro Ocampo”, 2016) (Fig. 21), el cual era de gran valor comercial, alimentario y de uso en rituales.

A espaldas del Jonuteco aparece un loro (Fig. 23), que los antiguos pobladores apreciaban por su belleza y el valor de sus plumas; sin embargo, éstas se pierden entre el verdor de las hojas. Por otro lado, a la derecha del espectador, el artista incluyó otro símbolo de la UJAT, en este caso se trata de la obra *Universitas* del escultor Jorge Alarcón, develada en 1975 y ubicada en la Plaza Cívica Universitaria (Figs. 24 y 25). Dicha obra representa a Benito Juárez flanqueado por sendas figuras (hombre y mujer) que representan a la juventud universitaria. En el extremo derecho de la composición, encontramos los nombres de los diferentes directores del Instituto Juárez (1879-1958), y los de los rectores de la UJAT.



21. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*.
Acrílico, 5.0 x 2.0 m. 2003. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle.



22. *El Jonuteco*. Lápida de Jonuta, cultura maya, probablemente hecha en Palenque. INAH.



23. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, 2003
Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle.



24. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, Acrílico, 5.0 x 2.0 m. 2003.
Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle.



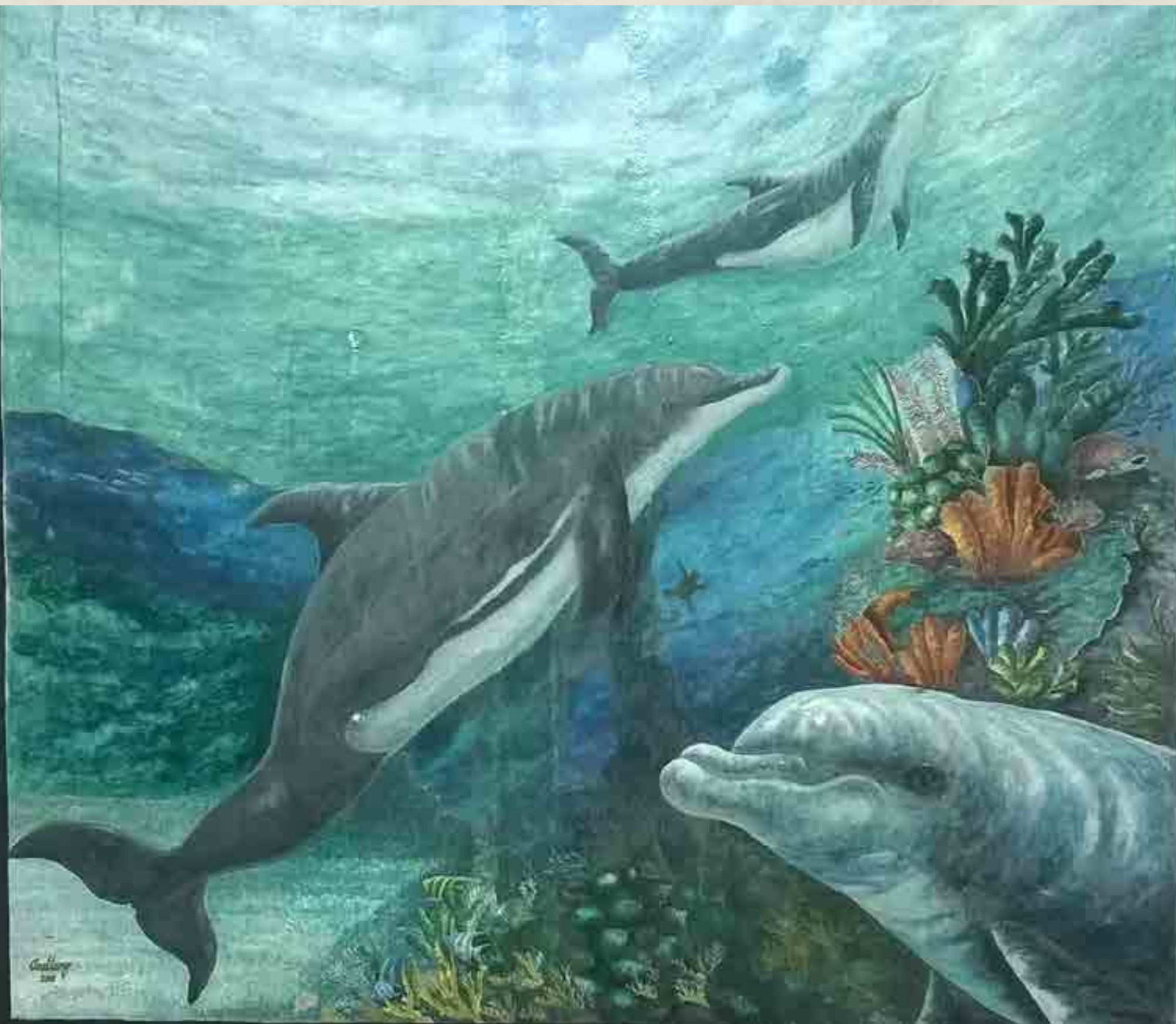
25. Jorge Alarcón, *Universitas*, 1975.
Escultura, medidas no disponibles. Plaza Cívica Universitaria, UJAT.

Como se señaló, este mural destaca por su rica paleta, similar a la de la obra de caballete del artista. Predominan el azul y el verde, como corresponde al paisaje del estado, que es otro de los protagonistas de la obra. No sólo en este, sino en casi todos sus trabajos, Alejandro Ocampo llena sus obras de los diferentes tonos de verde que caracterizan la flora tabasqueña y los combina con la detallada representación de ríos, lagunas y pantanos, a menudo mediante el uso de la acuarela, expresando así su amor por la tierra que lo vio nacer. Este aspecto de su trabajo lo acerca a Gómez Ventura y lo distingue de Fernando Arellano, por las razones que enseguida se expondrán.

3. Las obras de Juan Fernando Arellano Pérez

El trabajo de este artista (nacido en 1974 en Paraíso, Tabasco) permite advertir un aspecto particular del muralismo en la UJAT, porque Arellano es autodidacta y su incursión en los muros de la universidad no fue producto de un encargo, sino de una iniciativa personal. Este artista es biólogo de profesión, formado en la UJAT. Arellano ha combinado su interés por la biología, la pintura y el dibujo, pues todas sus obras enfatizan la representación de la fauna tabasqueña. Como se ha visto, Ocampo también incluye animales en sus obras; sin embargo, Arellano los convierte en protagonistas de su trabajo, que resulta fácil de identificar por esa razón. Otra diferencia entre Arellano y Ocampo es que, si bien el primero ha incursionado en trabajos al lápiz, carboncillo, acrílico, óleo, pastel o acuarela, sus obras más importantes son los murales, que se encuentran en la mencionada División Académica de la UJAT.

En la actualidad Tabasco enfrenta el riesgo de desaparición de diferentes especies de flora y fauna, por lo que la comunidad de DACBiol tiene el compromiso de contribuir a la protección del medio ambiente. La extinción se define en biología como la desaparición total de una especie del planeta; muchas han sido causadas por cambios climáticos, vulcanismo, inundaciones, sequías. Sin embargo, en los últimos años la extinción de la flora y la fauna ha sido causada por el impacto directo o indirecto de las diversas actividades humanas (Baena, Halffter, *et al.*, 2008, p. 264).



26. Fernando Arellano, *Delfines*
Acrílico, 3.0 x 2.0 m. 2000 Edificio C, DACBiol, UJAT.

Arellano decidió asumir este compromiso de forma particular a partir del año 2000 cuando, siendo aún estudiante, pintó en las paredes de los edificios B, C y D de la DACBIOL sus primeros murales, usando la técnica del acrílico. La Sociedad de Alumnos le proporcionó los materiales, previa autorización de las autoridades divisionales. Así surge el mural *Delfines* (Fig. 26), que permite apreciar tres ejemplares jugueteando en el agua que refleja en la superficie los rayos del sol; también aparecen una pequeña tortuga y peces escondidos entre diferentes tipos de algas, en búsqueda de alimento o quizá huyendo de posibles depredadores.

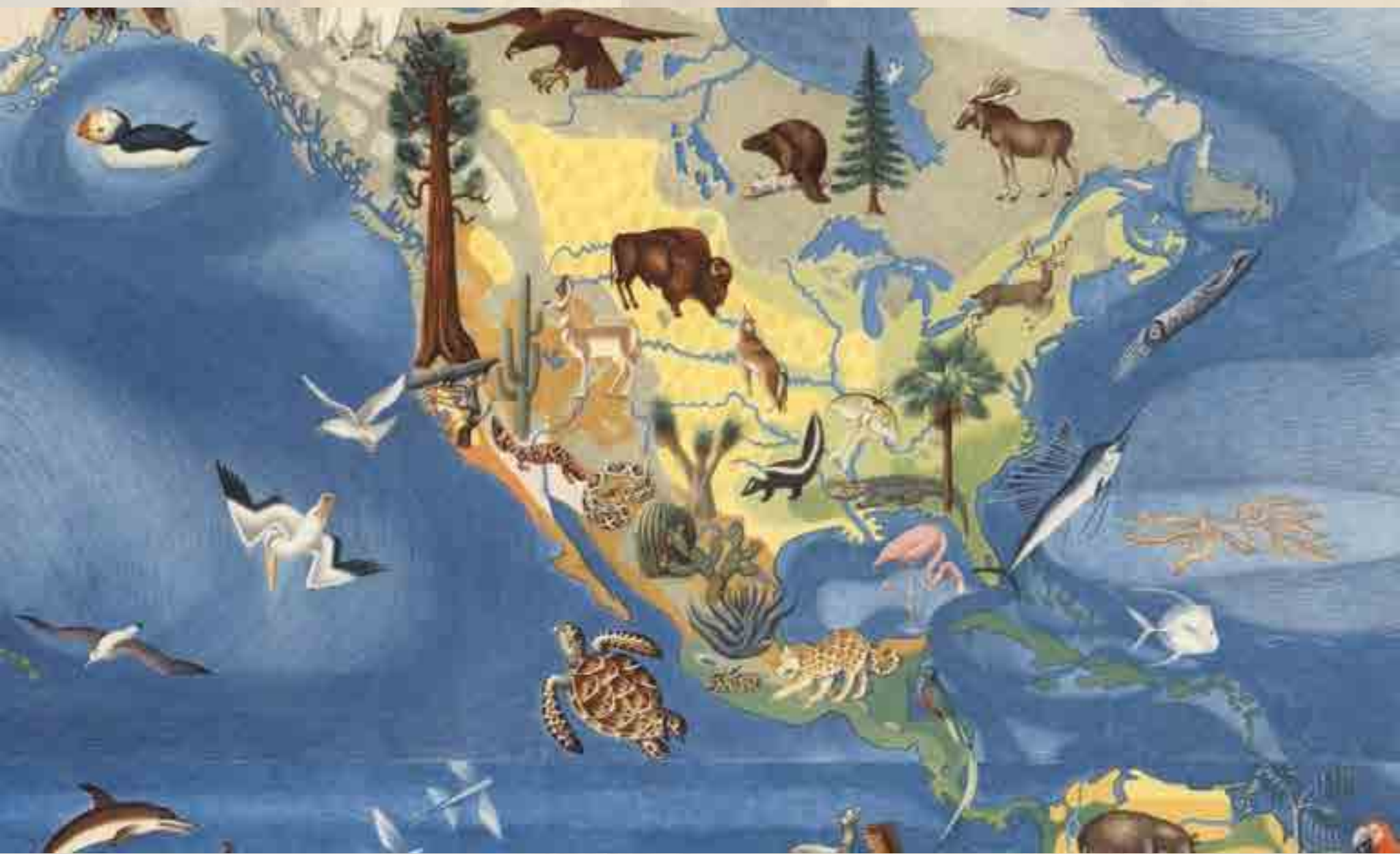
Dado el tema representado, la paleta es poco contrastada, pues predominan los distintos tonos de azul, algo poco frecuente en la pintura de la entidad. Sin embargo, el artista hace un buen uso de la luz, y logra la armonía entre las tonalidades cerúleas. La vegetación marina acusa una atenta observación al detalle. Aunque la representación del paisaje es frecuente entre los pintores tabasqueños (Ruiz Abreu, 2010, pp. 78-123), las marinas resultan una excepción en el ámbito local; así pues, el tema de esta obra es atribuible a los intereses personales del artista.

Es interesante advertir que, pese a que el tema del mural está bien articulado con su ubicación, la comunidad universitaria muestra poco interés en la obra. Si bien esto ocurre con todos los murales universitarios,¹² el caso de éste y los otros ejemplares de Arellano llama especialmente la atención, al tratarse de temas que corresponden a los intereses de los miembros de esta comunidad académica.

En el año 2001, todavía como estudiante, Arellano pintó las paredes de otros dos edificios; en este caso, representó parte de la *Biodiversidad de la flora y fauna de México* (Fig. 27), destacando la región sureste, para lo que utilizó el verde y azul representativos de la zona. Es fácil advertir el parecido entre esta obra y la de Miguel Covarrubias (Fig. 28), quien representó la flora, fauna, trajes típicos, tradiciones y costumbres de todo el país en diversos mapas (murales) de gran colorido, ubicados en distintos recintos de Estados Unidos y México. La obra de Arellano muestra especial interés por la fauna, en particular por las especies marinas, por ejemplo las ballenas que llegan a su santuario en Baja California y distintas especies de peces tanto de las costas del Pacífico como del Golfo de México. Entre las especies terrestres, destacan el borrego cimarrón en la zona norte y montañosa, y entre las aves, las águilas del centro del país.



27. Fernando Arellano, *Biodiversidad de México*. 2001.
Acrílico, 3.0 x 2.0 m. Edificio D, DACBIOL, UJAT.



28. Miguel Covarrubias, *Fauna y flora del Pacífico*. 1937.
Acrílico, 4.54 x 7.26 m. De Young Museum, San Francisco, California. Detalle.

Sin embargo, el artista concentra su interés en la biodiversidad del sureste de México, al representar las tortugas que año con año son liberadas en la región, al igual que el venado y el flamenco de la península de Yucatán y, desde luego, el manatí y el pejelagarto nativos de Tabasco. La obra exhibe un fondo verde en la región sureste, que se prolonga hacia el norte en ambas costas, en notable contraste con el amarillo del resto del país. Así, lejos de limitarse a copiar las soluciones de Covarrubias, Arellano utiliza sus recursos para destacar la importancia ecológica de la región en el contexto nacional, al enfatizar la exuberancia de la vegetación selvática de Tabasco.

Por otro lado, en *Aves de México* (Fig. 29), la fauna representada exhibe los intensos colores que encontramos en la naturaleza tabasqueña; destacan el rojo, azul y amarillo, que brillan en los plumajes de loros, tucanes, quetzales, guaraguaos y guacamayas. En estos murales puede verse la evolución de Arellano como artista, pues los trazos sencillos que perfilaban las figuras de *Delfines* y *Biodiversidad de México*, aquí han dado paso a formas más detalladas. Esto no sólo se advierte en las aves, sino también en la fauna terrestre, representada por una iguana en el ángulo inferior izquierdo.

El fondo selvático también es llamativo; está compuesto por una variedad de árboles y plantas pintados en tonos encendidos de verde, que ofrecen un notable contraste a los intensos colores de las aves. Al igual que en *Delfines*, en esta obra Arellano despliega un hábil manejo de la luz, que contribuye a sugerir la riqueza de tonos de la vegetación representada. Tanto el colorido como la atención al detalle son fruto de la práctica de Arellano en el dibujo a lápiz y en la acuarela; de ahí que formalmente esta obra exhiba cierto parecido con la pintura de caballete.

Por otro lado, al encontrarse a la intemperie y dadas las condiciones climatológicas de Tabasco, estos murales presentan cierto deterioro, por lo que el artista planea restaurarlos en un futuro cercano. Esto se debe a un interés personal pues, como ya se señaló, la población universitaria cuya cotidianidad transcurre en el área donde se encuentran apenas repara en ellos. Desde los orígenes del muralismo posrevolucionario, el Secretario de Educación José Vasconcelos se interesó en que las obras se albergaran en recintos educativos. Sin embargo, no siempre los estudiantes las sintieron como propias (Guadarrama Peña, 2010, p. 31). Si bien los murales de Arellano son totalmente ajenos a los posrevolucionarios, comparten la necesidad de captar el interés de la población estudiantil a la que se dirigen, y el escaso éxito en el logro de este cometido.



29. Fernando Arellano, *Aves de México*. 2001
Acrílico. 3.00 x 2.00 m. Edificio B, DACBiol, UJAT.

En 2009 y a petición del director de la División, el doctor Luis José Rangel Ruiz - quien le dio libertad para elegir el tema-, Arellano pintó el mural *Laguna Costera* a la entrada del Auditorio Alexander I. Oparin (Figs. 30 y 31). En esta obra, el artista vuelve a concentrarse en el colorido de Tabasco a través de la representación de la flora y fauna de las lagunas y manglares del estado. Las aves aquí representadas incluyen algunas que no son endémicas de la región, como los flamencos. Por otro lado, a la derecha del espectador destaca, entre los manglares, la imponente figura de un jaguar.

La principal diferencia respecto a obras anteriores es el predominio del cielo, pintado de un tono cerúleo y parcialmente cubierto de nubes blancas. Por lo demás, el agua de la laguna recuerda la solución de la obra *Delfines*. Llama la atención la detallada representación de los manglares, que conviven con aves y peces. En este caso los tonos de azul y verde se combinan con el amarillo del lecho lacustre. Arellano recurre a las transparencias para sugerir el efecto de los rayos del sol en el agua y, a la vez, mostrar la fauna acuática, discretamente sugerida en especies endémicas, como el robalo y la mojarra, a las que se añaden otras difíciles de identificar. En este caso, la adecuada ubicación y resguardo del mural ha permitido su buena conservación, ya que se encuentra protegido tanto del clima como de la humedad generada por el uso del auditorio.

La última obra que Fernando Arellano ha realizado en DACBiol data de 2011, cuando pintó en la pared derecha de la biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz, un mural *Sin Título* (Fig. 32), en el cual denuncia el abuso y la sobreexplotación humana de los recursos naturales, así como la autodestrucción del hombre al dañar sin piedad al ambiente. De alguna manera, la obra coincide con las de Maldonado y Corona en la función didáctica. Si bien los temas de unos y otros murales son ajenos entre sí, el mural *Juárez* del Grupo Cuña y éste de Arellano acaso sean los mejores ejemplos de adecuación entre el tema representado, el espacio físico en el que se encuentra y los intereses de los autores. A esto cabe añadir que se cuentan entre las obras que, por su localización, están al alcance de mayor número de espectadores.



30 y 31. Fernando Arellano, *Laguna Costera*, 2009.
Acrílico. 9.0 x 2.0 m. Entrada al Auditorio Alexander I. Oparin, DACBIOL, UJAT.

El tema es digno de interés, pues la ubicación de muchos de los murales de 1920 y 1930 impedía su apreciación por parte del público masivo al que se dirigían, lo que truncaba los intereses didácticos que daban fundamento a este tipo de arte. En el contexto tabasqueño actual, el daño ecológico es alarmante, por lo que la importancia de su representación resulta equiparable a la de temas históricos, sobre todo en un recinto universitario dedicado al estudio de la biología. Sin embargo, el mero hecho de que la comunidad universitaria conviva cotidianamente con obras cuya temática se relaciona con su formación profesional, y cuyo autor asimismo pertenece a dicha comunidad, no ha sido suficiente para captar el interés de ésta.¹³

Por otro lado, Arellano es un admirador de la cosmovisión maya; de ahí que desde sus inicios haya pintado jaguares como símbolo de la fuerza, pues son poseedores de energías sagradas, guardianes de la tierra y de la naturaleza. En este mural, uno de estos mamíferos está siendo acribillado para extraer de su interior todos sus recursos, lo que puede ser comparable con la explotación irracional que se está haciendo del suelo tabasqueño. La parte inferior de la obra muestra taladros perforando las entrañas de la tierra robándole su energía vital (el agua y el petróleo); se distinguen numerosos obreros provistos de cascos tratando de obtener la mayor cantidad de sus productos, sin importar el daño ecológico que ocasionan (Fig. 33).

En la esquina superior derecha aparece un ave, cuya figura puede tener varias interpretaciones (Fig. 34). Según el propio Arellano, puede tratarse de un águila que represente el espíritu de la tierra, o bien, del alma del jaguar o de la tierra volando hacia el infinito después de la destrucción provocada por el hombre (“Entrevista a Fernando Arellano”, 2016). También podría tratarse de un ave carroñera esperando comer los restos del animal que no ha cazado, lo que podría representar las acciones de las industrias asentadas en el territorio tabasqueño. Respecto a la posibilidad de que se trate de un águila, cabe advertir que tanto en el ámbito mexica como en el europeo el águila representa la realeza, pues se relaciona con el cielo y el sol. En este sentido, Mercedes de la Garza comenta:

En muchos pueblos del mundo, el águila ha sido un animal simbólico por excelencia; sobre todo se ha asociado con el cielo, por su capacidad de elevarse encima de las nubes y acercarse al sol [...] También se identifica con el sol, porque siendo éste el



32. Fernando Arellano, *Sin Título*, Acrílico, 6.0 x 2.0 m. 2011.
Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBiol, UJAT.



33. Fernando Arellano. *Sin Título*, Acrílico, 6.0 x 2.0 m. 2011.
Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBiol, UJAT. Detalle.



34. Fernando Arellano. *Sin Título*, Acrílico. 6.0 x 2.0 m. 2011.
Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle.

“ojo que todo lo ve”, la inteligencia y la racionalidad [...] ello la convierte en símbolo de la agudeza, la contemplación, de la regeneración espiritual [...] (2001, p. 106).

En la parte izquierda se representa un grupo de hombres de campo, que machete en mano se dedican a la roza, tumba y quema, práctica campesina ancestral en varias zonas de México. El artista la ha incluido debido a que esta manera de preparar la tierra para la siembra supone un grave riesgo que propicia incendios forestales, con la consecuente pérdida de miles de hectáreas de vegetación (Fig. 35).

En el ángulo inferior izquierdo (Fig. 36) se muestra cómo estas prácticas destruyen elementos figurativos de las culturas olmeca y maya, representados en los restos de pirámides consumidas por el fuego, así como mascarones destruidos. A la vez, las lengüetadas de fuego devoran águilas, cocodrilos y otros animales, bajo la triste y atenta mirada de una ceiba y de un jaguar, que contemplan la destrucción del entorno.

En la parte central del mural, escondido entre las lenguas de fuego (Fig. 37), se halla un grupo de hombres en proceso de perforación del suelo para extraer el oro negro, así como un torso abierto; es decir, la destrucción del hombre por el hombre. La paleta sombría, en la que predomina el sepia, subraya el dolor que desgarrar al jaguar y la destrucción de nuestro entorno natural. Sin embargo, la paleta de otras partes de la obra es muy distinta, pues la admiración por las culturas ancestrales lleva a Fernando Arellano a la utilización del azul maya en su representación del inframundo (“Entrevista a Fernando Arellano”, 2016); dicho tono añade luz a la obra y amortigua el efecto del sepia.



35. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011. Acrílico, 6.0 x 2.0 m.
Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle.



35. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011.
Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle.

Conclusiones

La anterior revisión comprende apenas una pequeña fracción del patrimonio mural de la UJAT; no obstante, demuestra que los murales universitarios reservan información importante sobre el devenir de la pintura en Tabasco en los últimos 50 años, y merecen una reflexión conjunta. En cierto modo, las obras de la UJAT condensan los logros del muralismo de la entidad, que ha transitado de la tardía implantación de los ideales posrevolucionarios a la construcción de una identidad estatal e institucional, pasando por la actualización de la función didáctica, aplicada a los temas ecológicos.

Más allá de las circunstancias particulares que dieron lugar a la creación de los murales de la UJAT, dicha creación corresponde a un fenómeno nacional cuyos alcances regionales sólo han empezado a estudiarse con detenimiento en los últimos años. Como ya se señaló, el patrimonio mural de la UJAT se conserva casi íntegro, lo cual es de destacar en un estado donde numerosos murales se han perdido o destruido. La ubicación de la mayoría de las obras universitarias facilita su conservación; sin embargo, la mera conservación no necesariamente implica la valoración de las obras. Por eso es imprescindible seguir profundizando en su estudio y poner este conocimiento al alcance de la comunidad universitaria. De esta manera sus integrantes estarán en condiciones de apreciar esta parte del patrimonio artístico en su justa dimensión, y asumir plenamente la responsabilidad de su conservación.



36. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011
Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBiol, UJAT. Detalle.

Apéndice

Listado de murales en la UJAT

1. Fernando Muñoz Sarmiento. *El papel del estudiante en la lucha*. 1935. Fresco. Se desconocen las medidas. Pintado en el Salón de Actos (hoy Sala de Rectores) del Instituto Juárez. Obra perdida.
2. José Valeriano Maldonado y Arellano y Jorge A. Corona. *Juárez y las Leyes de Reforma*. 1960. Acrílico. 11.20 x 6.30 m. Pared principal de la sala de la Biblioteca José Martí de la UJAT. Deteriorado en toda la parte inferior.
3. José Valeriano Maldonado y Arellano y Jorge A. Corona. *El Átomo Pacífico*. 1962. Acrílico. 11.40 x 4 m. Pared del fondo de la sala de la Biblioteca José Martí de la UJAT. Presenta algunos daños en la parte inferior.
4. José Valeriano Maldonado y Arellano y Jorge A. Corona. *Arquitectura e Ingeniería*. 1962. Acrílico. 5 x 2.70 m. Segunda planta de la Biblioteca José Martí de la UJAT. En buen estado.
5. ¿Grupo Cuña? Alumnos de la UJAT. *La Constitución de 1917*. 1971. ¿Acrílico? Medidas desconocidas. Espacio de la antigua Hemeroteca (No está expuesto al público).
6. Gilberto Luis Ramírez Arellano. *La Noche y El Amanecer*. 1973. Acrílico. Dos paredes de 6.40 x 2.20 m. cada uno. Vestíbulo del Teatro Universitario. Exhibe algunos signos de deterioro.
7. Daniel Ponce Montuy. *El Sacrificio*. 1975. Acrílico. 4.50 x 2.30 m. Pared lateral derecha del vestíbulo del Teatro Universitario. En buen estado.
8. Alumnos de la División Académica de Ciencias Agropecuarias (DACA). *Sin Título*. 1986-1987. Se desconocen la técnica y las medidas. Pared del laboratorio. En buen estado.
9. Fernando Arellano Pérez. *Delfines (Mamíferos Marinos)*. 2000. Acrílico. 3.0 x 2.0 m. edificio C, DACBiología. Deterioro por estar expuesto al medio ambiente.
10. Fernando Arellano Pérez. *Biodiversidad de México*. 2001. Acrílico. 3.0 x 2.0 m. edificio B, DACBiología. Muy deteriorado por estar expuesto al medio ambiente.

11. Fernando Arellano Pérez. *Aves de México*. 2000. Acrílico. 3.0 x 2.0 m. edificio D, DACBiol. En buen estado.
12. Daniel Ponce Montuy. *La Lucha por la integración de la unidad nacional y la supervivencia de nuestro universo*. 2002. Técnica Montuy (pintura sobre triplay de fibra de vidrio, con arena asilíca y acrílico. Mural dividido en tres secciones: lateral izquierda de 4.45 x 6.10 m sección central de 2.20 x 17.10 m y lateral derecha de 2.20 x 7.36. Vestíbulo de la Biblioteca Central Manuel Bartlett Bautista. En buen estado.
13. Edén García González. *Trascendencia, lenguaje y luz*. 2002. Mural de dos lienzos desmontables, pintado en óleo sobre lienzo de lona. Primera sección de 2.46 x 3.26, segunda de 2.67 x 2.40 m. Sala de espera del edificio de rectoría de la UJAT. En buen estado.
14. Alejandro Ocampo Alcalde. *Excelencia Académica*. 2003. Acrílico; mural desmontable pintado sobre bastidores de lino. 5.0 x 2.0 m. Sala de espera de los Servicios Médicos de la UJAT. Deteriorado.
15. Fernando Arellano Pérez. *Lagunas costeras*. 2009. Acrílico. 9.0 x 2.0 m. Entrada del Auditorio Alexander I. Oparin, DACBiol. En buen estado.
16. Fernando Arellano Pérez. *Sin Título*. 2011. Acrílico. 6.0 x 2.0 m. Pared de la entrada de la biblioteca Dr. Juan José Beaurregard Cruz, DACBiol. Deterioro por exposición al medio ambiente.
17. Tomás Mejía (Tomás Martínez Mejía). *El Lenguaje del universo*. 2010. Acrílico sobre muro preparado de acrílico, fibra de vidrio y polvo de mármol. Lenzos desmontables. 13.0 x 5.0 m. Vestíbulo del Centro Internacional de Vinculación y Enseñanza (CIVE) de la UJAT. En buen estado.
18. Tomás Mejía (Tomás Martínez Mejía). *Las Reformas*. 2011. Acrílico sobre muro preparado de acrílico, fibra de vidrio y polvo de mármol. Lenzos desmontables. 13.0 x 5.0 m. Vestíbulo del Auditorio Lic. Eduardo Alday Hernández de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UJAT. En buen estado.

Lista de figuras

1. Valeriano Maldonado-Jorge A. Corona, *Juárez y las Leyes de Reforma*, 1960. Acrílico, 11.20 x 6.30 m. Muro principal de la sala de la Biblioteca José Martí, UJAT. Fotografía del archivo personal.
2. José Clemente Orozco, *La Reforma* (Juárez Redivivo), 1948. Fresco, medidas no disponibles. Sala de la Reforma del Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec. Imagen tomada de <https://es.pinterest.com/pin/421719952582856216/>
3. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *Juárez y las Leyes de Reforma*, 1960. Acrílico, 11.20 x 6.30 m. Muro principal de la sala de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
4. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *El Átomo Pacífico*, 1962. Acrílico, 11.30 x 4.00 m. Pared del fondo de la sala principal de la Biblioteca José Martí, UJAT. Fotografía del archivo personal.
5. David Alfaro Siqueiros, *Autorretrato (El Coronelazo)*, 1945. Piroxilina sobre celotex, 91.5 x 121.6 m. Museo de Arte Moderno, INBA. Imagen tomada de <http://americanosfera.org/2015/10/10-obras-maestras-del-museo-nacional-de-arte-munal/>
6. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *El Átomo Pacífico*, 1962. Acrílico, 11.30 x 4.00 m. Pared de fondo de la sala principal de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
7. Diego Rivera, *El hombre controlador del universo*, 1934-1936. Fresco sobre bastidor metálico desmontable, 4.85 x 11.45 m. Segundo piso, muro oriente del Museo del Palacio de Bellas Artes. Imagen tomada de <https://brianholmes.files.wordpress.com/2011/09/man-at-the-crossroads.jpg>
8. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *Arquitectura e Ingeniería*, 1962. Acrílico, 5.00 x 2.70 m. Segunda planta de la Biblioteca José Martí, UJAT. Fotografía del archivo personal.
9. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona, *Arquitectura e ingeniería*, 1962. Acrílico. 5.00 x 2.70 m. Segunda planta de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.

10. Diego Rivera, *El pintor, el escultor y el arquitecto*, 1923. Fresco, medidas no disponibles. Secretaría de Educación Pública. Imagen tomada de http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_El_Pintor_El_Escultor_y_El_Arquitecto#.WDRPCLfLYdU
11. José Clemente Orozco, *La ciencia, el trabajo y el arte*, 1930-1931. Fresco, medidas no disponibles. New School for Social Research, Nueva York. Imagen tomada de Ramírez Rojas, F. (2008). *Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco. En Modernización y modernismo en el arte en México* (pp. 407-448). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 409.
12. Valeriano Maldonado - Jorge A. Corona. *Arquitectura e Ingeniería*, 1962. Acrílico. 5.00 x 2.70 m. Segunda planta de la Biblioteca José Martí, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
13. Juan Manuel Ugarte Eléspuru, *El Arquitecto*, 1955. Tiza, medidas no disponibles. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú. Imagen tomada de <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-recuperan-un-mural-ugarte-lespuru-475877.aspx>
14. ¿Grupo Cuña? Alumnos de la UJAT. *Constitución de 1917, 1971*. ¿Acrílico? Medidas no disponibles. Biblioteca José Martí, UJAT. Imagen proporcionada por el Mtro. Luis Alberto López Acopa.
15. Alejandro Ocampo, *Framboyán*, 2015. Acuarela, 20 x 14 cm. Colección particular. Fotografía del archivo personal.
16. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, 2003. Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Fotografía del archivo personal.
17. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, 2003. Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
18. Alejandro Ocampo, *Los Jaguares*, 2003. Acuarela, 70 x 100 cm. Colección particular. Imagen tomada de Ruiz Magdónel, M.A. (2006). *Bajo la mirada de la ceiba*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, p. 17.

19. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, 2003. Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
20. *Juchimán*. Pieza de basalto, cultura olmeca. Instituto Juárez. UJAT. Imagen tomada de <http://arturosanchezgomez.blogspot.mx/2014/10/juchiman-idolo-olmeca.html>
21. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, 2003. Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
22. *El Jonuteco*. Lápida de Jonuta, cultura maya, probablemente hecha en Palenque. INAH. Imagen tomada de *Olmecas, mayas y otras culturas: Tabasco y la zona arqueológica de Palenque*. (2006). México: CONACULTA: INAH: Grupo Azabache.
23. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, 2003. Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
24. Alejandro Ocampo, *Excelencia Académica*, 2003. Acrílico, 5.0 x 2.0 m. Lobby de los Servicios Médicos de la UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
25. Jorge Alarcón, *Universitas*, 1975. Escultura, medidas no disponibles. Plaza Cívica Universitaria, UJAT. Fotografía del archivo personal.
26. Fernando Arellano, *Delfines*, 2000. Acrílico, 3.0 x 2.0 m. Edificio. C, DACBiol, UJAT. Fotografía del archivo personal.
27. Fernando Arellano, *Biodiversidad de México*, 2001. Acrílico, 3.0 x 2.0 m. Edificio D, DACBiol, UJAT. Fotografía del archivo personal.
28. Miguel Covarrubias, *Fauna y flora del Pacífico*, 1937. Acrílico, 4.54 x 7.26 m. De Young Museum, San Francisco, California. Imagen tomada de <http://geo-mexico.com/wp-content/uploads/2015/06/covarrubias-flora-fauna-north-america-sm.jpg>
29. Fernando Arellano, *Aves de México*, 2001. Acrílico, 3.00 x 2.00 m. Edificio B, DACBiol, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.

- 30 y 31. Fernando Arellano, *Laguna Costera*, 2009. Acrílico, 9.0 x 2.0 m. Entrada al Auditorio Alexander I. Oparin, DACBIOL, UJAT. Fotografía del archivo personal.
32. Fernando Arellano, *Sin Título*, 2011. Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Fotografía del archivo personal.
33. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011. Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
34. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011. Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
35. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011. Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
36. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011. Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.
37. Fernando Arellano. *Sin Título*, 2011. Acrílico, 6.0 x 2.0 m. Biblioteca Dr. Juan José Beauregad Cruz. DACBIOL, UJAT. Detalle. Fotografía del archivo personal.

Referencias

- Araico, Raúl (1972). Catálogo de las exposiciones de arte en 1971. *Suplemento de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XI (41), 37-38.
- Baena, M., Halffter, G. et al. (2008). Extinción de especies. En *Capital natural de México, vol. I: Conocimiento actual de la biodiversidad* (pp. 263-282). México: Conabio.
- Collado, U. (2013). *Mi Biología: Exposición de Fernando Arellano*. Uriel Collado Badal. Periodismo libre y constructivo. Recuperado el 5 de septiembre de 2016, de <https://urielcolladobadal.wordpress.com/2013/10/05/mi-biologia-exposicion-de-fernando-arellano/>
- De la Garza C., M. (2016). *El águila real, símbolo del pueblo mexicana*. Recuperado el 13 de octubre de 2016, de http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_1_1288
- Entrevista a Alejandro Ocampo. (2016). Villahermosa.
- Entrevista a Fernando Arellano. (2016). Villahermosa.
- Ferrer, B. (2001). Las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XX. En *Tabasco contemporáneo* (pp. 139-154). Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.
- *Férido Castillo. Surco a la luz*. (2003). Villahermosa: Editorial Universitaria.
- Fernando Arellano. Semblanza. (2016). *Saber + Es Tu Derecho*, (16), 33-36. Recuperado el 26 de septiembre de 2016, de <http://www.itaip.org.mx/revista/2015/16/revista16.pdf>
- González Mello, R. (2002). Diego Rivera entre la transparencia y el secreto. En Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, T. III (pp. 39-66). México: CONACULTA.
- González Pagés, A. (1988). *Alejandro Ocampo. Incursiones en el ser tabasqueño*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.

- Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros, etapas en su obra mural*. México: CONACULTA: INBA.
- *Guía de murales de la Ciudad Universitaria*. (2004). México: UNAM/IIE.
- Lara Romero, L. (2014). El escudo de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. *Perfiles de las ciencias sociales*. Año 2 (3), 142-163.
- Maldonado y Arellano, J. (2009). José Valeriano Maldonado y Arellano: un vistazo de mi vida. *El arte de Valeriano*. Recuperado el 1 de septiembre de 2016, de <http://elartedevaleriano.blogspot.mx/2009/07/jose-valeriano-maldonado-un-vistazo-de.html>
- Martín López, D. (2009-2010). Arte y masonería: consideraciones metodológicas para su estudio. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*. 1 (2), 18-36.
- *Olmecas, mayas y otras culturas: Tabasco y la zona arqueológica de Palenque*. (2006). México: CONACULTA: INAH: Grupo Azabache.
- Ponce, R. y Antonio, S. (1989). Agresiones a murales en el IPN y en Tabasco. *Proceso*. Recuperado el 6 de septiembre de 2016, de <http://www.proceso.com.mx/154014/agresiones-a-murales-en-el-ipn-y-en-tabasco>
- Priego, K. (2007). José Valeriano Maldonado es uno de los iniciadores del movimiento de artistas plásticos en Tabasco. *De Tabasco pal mundo*. Recuperado el 3 de septiembre de 2016, de <http://carlaapriegom.blogspot.mx/2007/07/jos-valeriano-maldonado-es-uno-de-los.html>
- Quijano Ferrer, Patricia (2008). Evolución histórica de la mujer en el arte público en México. *Crónicas* (13), 104-124.
- Ramírez Rojas, F. (2008). Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco. En *Modernización y modernismo en el arte en México* (pp. 407-448). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Recuperan un mural de Ugarte Eléspuru. (2016). Andina.com.pe. Recuperado el 2 de octubre de 2016, de <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-recuperan-un-mural-ugarte-elspuru-475877.aspx>

- Ruiz Abreu, J. (Coord.) (2010) *Miguel Ángel Gómez Ventura. Murmullo de la Selva*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.
- Ruiz Magdónel, M. A. (2006). *Bajo la mirada de la ceiba*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Terrones Benítez, Adolfo y León García González, Alfonso (2011). *Los 33 Temas del Aprendiz Masón*. México: Berbera Editores.
- Torruco Sarabia, G. (1994). *Villahermosa, nuestra ciudad. Tomo 4*. Villahermosa: Ayuntamiento Constitucional de Villahermosa.
- *Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Diccionario Institucional* (2007). Villahermosa: Editorial Universitaria.
- Valles Acosta, Y. (2014). *El muralismo posrevolucionario de Xalapa como patrimonio cultural*. (Licenciatura en Antropología Histórica, Facultad de Antropología), Universidad Veracruzana.



Notas

¹ Conviene enfatizar el carácter preliminar de dicho registro, derivado de la pérdida de obras de las que apenas hay constancia y del hecho de que los murales conservados han sido hechos por distintos artistas a lo largo de varias décadas, mediante sucesivos encargos individuales de carácter oficial, que exigen una constante actualización del número de obras existentes.

² La obra se comenta en el ensayo precedente. Véase pp. 11-61.

³ Véase pp. 120-123.

⁴ En 1956, en una plática informal con el poeta Carlos Pellicer, éste lo invitó a pintar las estelas arqueológicas de La Venta, lo cual hizo con tal entusiasmo que para 1961 ya tenía una colección de treinta cuadros (Ruiz Abreu, 2010). Hasta ahora no se conocen indicios de que Gómez Ventura haya tomado de manera puntual una obra de Pellicer como fuente de inspiración para su trabajo. Sin embargo, dada la coincidencia de temas, sería interesante que futuros estudios abordaran la obra de este paisajista a la luz de esta posibilidad.

⁵ Mención aparte merece Férido Castillo, cuya obra también representa casi exclusivamente el paisaje tabasqueño. Sin embargo, Castillo se dedicó fundamentalmente al grabado, aunque también se conservan algunas pinturas suyas, dedicadas al mismo tema. El artista comenzó su formación en la pintura el taller del Grupo Cuña, y en el grabado con el maestro Efraín Vargas Mata (*Férido Castillo. Surco a la luz*, 2003, pp.12- 17).

⁶ Ahora bien, en el 2000, 2006 y 2012 respectivamente, Arellano colaboró con el maestro Héctor Quintana Suárez, en la elaboración del mural del Teatro Esperanza Iris, del Hospital Rovirosa y del Lienzo Charro. Alternadamente realizó murales en distintas áreas del Centro de Interpretación de la Naturaleza “Yumká” (“Entrevista a Fernando Arellano”, 2016).

⁷ Una fuente tabasqueña menciona, entre los artistas que se formaron junto a Maldonado y Corona, a Arnold Argáiz, Férido Castillo, Bartolo Jiménez, Elena Pedrero, Alba de Lourdes Pérez y Bertha Ferrer (Ferrer, 2001, p. 141).

⁸ La obra se comenta en “Recuperan un mural de Ugarte Eléspuru” (2016).

⁹ Agradezco al maestro Luis Alberto López Acopa la información sobre este mural, del que hasta ahora no había noticia.

¹⁰ También otros pintores han optado por hacer murales desmontables en la UJAT. Por ejemplo, Tomás Mejía (*Lenguaje del Universo*, 2010, Centro Internacional de Vinculación y Enseñanza, UJAT y *Las Reformas*, 2011, Auditorio de la División de Ciencias Sociales y Humanidades) y Edén García (*Trascendencia, lenguaje y luz*, 2002, sala de espera del edificio de Rectoría). El propio Alejandro Ocampo ha realizado otros murales en bastidores de lino: *Hoy llueve* (2007, H. Ayuntamiento del Centro), *Los tres poetas* (2008, Colección particular) y *Los Revolucionarios de Tabasco*, que está en proceso de elaboración (“Entrevista a Alejandro Ocampo”, 2016).

¹¹ Rosendo Taracena ofrece una versión un poco distinta de esta historia, pues señala que se trata del dios de las aguas negras, cuyo nombre Juchimán le fue dado por un estudiante que lo relacionó con un muñeco de nieve muy parecido al ídolo olmeca que anualmente hacían los estudiantes de una universidad de los EUA, al que denominaban Watchman (*Diccionario Institucional*, 2007, pp. 109-110).

¹² Durante la elaboración de este ensayo, se pidió a un pequeño grupo de estudiantes de Historia, que se encontraban cursando la materia “Historia del Arte en Tabasco en los siglos XIX y XX”, que contestaran un breve cuestionario sobre el mural *Las Reformas* de Tomás Mejía (2011), que se encuentra junto al Auditorio de su División Académica. Sólo la quinta parte de ellos pudo responder un tercio de las preguntas, a pesar de que se encontraban entre el tercer y el cuarto año de estudios.

¹³ Como se verá en el siguiente ensayo, en el contexto tabasqueño actual, al respecto la excepción la constituyen los murales emanados del arte urbano y del *graffiti*; es decir, los espectadores locales se relacionan de modo distinto con ambos tipos de obras, y la participación del público no necesariamente obedece a los temas representados.

Murales: arte urbano en Villahermosa

Alix Samantha Sánchez Montes

Introducción

En los últimos años la escena artística en Tabasco, especialmente en Villahermosa, ha tomado un rumbo nunca antes visto. Hemos sido testigos de la batalla que ha ganado el arte en algunos espacios urbanos abandonados que, mediante la intervención de diferentes artistas, han sido rescatados y han recuperado su valor. A este tipo de manifestaciones les llamamos *graffiti*, murales, arte urbano o arte público, pero ¿qué son en realidad?, ¿qué es esto que ha transformado nuestras calles y ha cambiado la manera en la que nos acercamos al arte?

A través de una reflexión sobre las diferentes manifestaciones del arte plástico, concretamente los murales que podemos encontrar en las calles de Villahermosa, responderemos estas preguntas para comprender si son obras circunscritas dentro de los límites del arte urbano o del arte público y por otro lado, si son *graffiti* o murales. En particular, se analizarán las obras del proyecto denominado Arte Urbano por la Paz, las de los colectivos Brocha Gorda y Muro Abierto; asimismo, se comentará la pieza titulada *La Ceiba*, de Eliazar Hernández. Como se verá, cada una de estas obras muestra características distintas, las cuales permiten advertir que a partir de 2014,¹ la oferta pictórica urbana de Villahermosa se ha diversificado de manera significativa. Para su comprensión, es necesario conocer más de cerca la propuesta de sus autores y reflexionar al respecto, tarea a la que el presente texto pretende contribuir.



1. Arte Urbano por la Paz.
Parque de Tierra Colorada.

Las discusiones sobre el arte involucran concepciones subjetivas, y una variedad de ideas y posturas que no es fácil conciliar. Por esta razón resulta complejo definir el arte urbano, así como el arte público. Cuando escuchamos estos términos es común pensar en las diferentes esculturas y fuentes que adornan las calles de nuestra ciudad, o bien en los monumentos por los que pasamos a diario en las glorietas y parques, que legitiman tanto la historia oficial como la identidad cultural; incluso es posible que evoquemos los muros con *graffiti* que hay en las grandes ciudades. La diversidad de estos ejemplos permite advertir lo intrincado que resulta definir y acotar las fronteras de cada uno, pues ni el arte urbano ni el público se definen en función de un estilo plástico, ni del uso de un material, soporte o técnica determinados.

Los límites entre el arte urbano y el arte público son muy ambiguos debido a que estos conceptos están aún en construcción; esto ha dado lugar a que ambos términos sean usados en muchas ocasiones de manera indistinta, tanto por parte de los propios artistas y, aún más, por el público en general. No obstante, el arte urbano y el arte público son distintos pese a sus evidentes similitudes. Por ese motivo es indispensable conocer las diferencias clave para identificarlos.

Una de las características que suele confundirnos a la hora de hablar de uno y otro es que ambos conllevan cierta noción de arte en la ciudad; pero al mismo tiempo es justo en esa idea donde radica su principal diferencia. El arte urbano es un concepto que comprende toda producción estética en relación directa con la urbe, en cuanto a su objeto de reflexión, temática o tratamiento (Martínez, [s.f] p.3); desde proyectos urbanísticos y arquitectónicos, hasta el teatro, la música y la pintura. Por otro lado, arte público es aquel que no sólo se ha liberado del espacio privado para contribuir a la creación del espacio común, sino que además convierte al espectador en co-creador de la obra. Esta es una característica esencial del arte público, ajena al arte urbano, y la razón por la que el primero es urbano, pero el arte urbano no es exclusivamente público, ya que también incluye lo privado. Dicho esto, conviene aclarar que si bien en este trabajo nos concentramos exclusivamente en las expresiones plásticas murales, esto no implica que este tipo de manifestaciones sean las únicas que se apegan a las definiciones de los conceptos aquí discutidos, ni mucho menos que sean las únicas presentes en la ciudad.

1. El arte urbano

El arte urbano es una práctica artística que permea todos los factores y aspectos de los procesos urbanos: lo social, político, económico, filosófico, histórico, antropológico, científico y ecológico (Serrano, 2012, p. 8). Implica todas las relaciones entre los componentes de la problemática urbana, en los cuales está involucrado el ser humano, su conocimiento y su acción. En la práctica, toma el arte como una facultad que puede ser usada en el trabajo humano y que brinda la posibilidad de abordar el conocimiento del mundo con elementos sensibles y estéticos. Es decir, el arte del que surge el pensamiento que integra socialmente al hombre y lo hace concebir lugares y objetos en los cuales refleja su pensamiento y, a su vez, la cultura como componente dinámico de la organización humana (Martínez, [s.f], p. 4). Es un ejercicio estético y artístico que lucha por un mundo más justo y ciudades más habitables (Serrano, 2012, p. 8); en otras palabras, más allá de sus características formales, el arte urbano necesariamente plantea una transformación social, cultural y de políticas públicas.

De acuerdo con Óscar Olea (1980, p. 41), el arte urbano plantea devolver al hombre la capacidad creadora y dar lugar a un arte útil para la comunidad mediante la regeneración del espacio público, la revitalización simbólica de los objetivos urbanos, la conformación de espacios lúdicos y de información, la desmercantilización del espacio y la restitución de la funcionalidad sin detrimento de la calidad estética. Sin embargo, Olea lo considera más una utopía que una realidad, aunque podría alcanzarse en la medida en que los artistas sean incluidos en los equipos interdisciplinarios que investigan el fenómeno urbano con la finalidad de transformar los campos del conocimiento.

A pesar de la opinión de Olea, en Villahermosa contamos con distintas propuestas que se apegan a la definición de arte urbano,² por ejemplo:



2. Patrocinadores de Estenciliando los rincones de Tabasco.

Colectivo Brocha Gorda

Grupo formado en 2013, el cual está integrado por Víctor Puga, Moisés Miranda y Jorge Luis Carrasco, quienes mantienen un proyecto de rescate, valorización y revalorización de espacios públicos a través de los murales. El grupo fue acreedor a la beca del Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA) 2015, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tabasco, con el proyecto -en el rubro de las artes visuales- “Estenciliando los rincones de Tabasco”.

Esta beca les permitió renovar espacios como la esquina entre las calles José Narciso Rovirosa y Avenida 27 de Febrero en la colonia Centro (Fig. 3), además de hacer intervenciones en Tenosique y Teapa. Entre los ejemplos más sobresalientes de su trabajo en el espacio público se encuentran: el Parque de los Músicos, elaborado en febrero de 2016, ubicado sobre Avenida 27 de Febrero esquina con calle Miguel Hidalgo, colonia Centro (Fig. 4); el Homenaje a Chico Ché de junio del mismo año, ubicado en el edificio de la calle que lleva su nombre, Francisco José Hernández Mandujano en la colonia Gaviotas Norte (Fig. 9); y el mural del Espacio Cultural 17/92 de agosto del presente año, ubicado en la plaza City Center.



3. Antes y después de la intervención del Colectivo Brocha Gorda en la calle José Narciso Rovirosa Col. Centro.

Colectivo Muro Abierto

Grupo conformado por Carlos Pacheco, Jazmín de la Rosa e invitados nacionales que de manera eventual participan en las pintas. Tienen como fin el recuperar espacios por medio de la intervención de las artes plásticas. Fue integrado en la segunda mitad del año 2015 y sus obras más conocidas en la ciudad son los murales realizados en Multiochenta, colonia Tabasco 2000 (Fig. 5) y las pintadas en la Zona de los Murales de la Central de Abastos, mismo que se realizaron en colaboración con La Ciudad Verde.

Una vez señaladas las características más importantes del arte urbano y las propuestas murales de Villahermosa que corresponden a éste, conviene revisar las particularidades del arte público y, a partir de ahí, discutir la única propuesta local que hasta ahora se ha planteado al respecto.



4. Colectivo Brocha Gorda,
Parque de los Músicos.

2. El arte público

Comprender la diferencia entre lo privado y lo público resulta familiar y fácil en el ámbito de la vida cotidiana. Y como consecuencia podría pensarse que el arte público engloba todas aquellas manifestaciones artísticas que han dejado los espacios privados, los museos y galerías para desplazarse a los lugares abiertos, al espacio común; sin embargo, ésta no es su principal característica. Para entender mejor en qué consiste el arte público, resulta indispensable definir el espacio público, que es aquel escenario que se origina con la interacción de los habitantes de una ciudad, aquello común y al alcance de todos. Para Félix Duque (2011, p. 78) el espacio público no es un lugar ni algo físico, sino un ente móvil configurado por los sucesos que lo organizan, creando redes de tránsito comunicativo que pueden conjugar distintos espacios. El espacio público es construido, usado, abandonado y desechado constantemente por los habitantes de una o más ciudades, en la medida en que se fortalece o debilita la creatividad a través de acciones que propician la interacción, la comunicación y el reconocimiento individual y colectivo, estableciendo expresiones simbólicas para crear cultura.

Las ciudades contemporáneas como espacios físicos, son afectadas por la acción de las relaciones creadoras del espacio público, mismas que la hacen cambiar tanto en su fisonomía urbana y arquitectónica como en el ejercicio de la representación y, al mismo tiempo, algunos habitantes se apropian del espacio para llevar a cabo sus actividades sociales, políticas y económicas, mientras otros la confrontan (Londoño, 2004, p. 4). Sin embargo, en estos tiempos de globalización, las ciudades son cada vez más parecidas entre sí, en detrimento de su identidad, de donde surge la necesidad de resaltar sus diferencias y particularidades. Esto, aunado a la crisis social y al crecimiento urbano desmedido, hace del arte público la mejor herramienta para combatir la deshumanización de las ciudades y hacer distinciones en un mundo uniforme (Duque, 2011, p. 87); mediante la conformación de lazos de colaboración inter y transdisciplinar, brindando diversidad de posibilidades (Serrano, 2012, p. 3).



5. Colectivo Muro Abierto. Multiochenta,
colonia Tabasco 2000

Félix Duque define el arte público como aquel que toma al espectador como tema principal, con el objetivo de hacerlo reflexionar sobre su situación social y hacer así memoria de su condición humana (2001, p. 141). En el mismo orden de ideas, Oscar Olea plantea que el arte público es principalmente un arte participativo, útil para la población, con el fin de revalorizar y regenerar el espacio y objetos urbanos. Por lo tanto denomina arte público a aquel que está íntimamente comprometido con la ciudadanía, creado con el fin de aproximarse y exponer un conflicto social y proponer soluciones mediante la acción artística, contando con la participación de todos aquellos individuos ajenos al campo del arte, restituyendo al hombre común, al público, su capacidad creadora.

Con base en la definición anterior podemos mencionar el proyecto “Arte Urbano por la Paz” que comenzó sus actividades en septiembre de 2014 en Villahermosa, a cargo del Centro de Seguridad Urbana y Prevención, S.C. (CESUP), financiado y coordinado por el Centro Estatal de Prevención del Delito y Participación Ciudadana (*Tabasco Hoy*, 2015). Los objetivos principales fueron generar la prevención integral de la violencia y la delincuencia, así como disminuir la sensación de inseguridad que se percibe en ciertos espacios públicos de la ciudad a través del arte urbano. Este proyecto estuvo orientado a trabajar con los jóvenes y la comunidad de las diferentes colonias en donde se llevó a cabo, en el que se hizo partícipe a la población de manera activa en el mejoramiento de su colonia para acercar el mundo de los jóvenes y el de los adultos, y así disminuir los conflictos entre ambos sectores de la población, además de transformar al simple espectador común en agente de cambio y creador de espacios más estéticos y seguros.

Para Martín Torres, director del proyecto, éste no se trató de arte o de la cultura por la cultura, sino que fue una labor profundamente social, ya que la idea era que el equipo de trabajo local, integrado por dos escritores de *graffiti* y dos artistas plásticos, guiaran a los jóvenes en aspectos propios del arte urbano, como son las distintas expresiones artísticas y culturales del *graffiti*, el *stencil* y los murales; con el propósito de fortalecer la alianza, el colectivo y los intereses comunes para el desarrollo de la identidad (+BarrioComunidadTrabajando. 19 de diciembre de 2014. Cesup Tabasco).



6. Arte urbano por la Paz. Calle Laguna de las Ilusiones , colonia La Manga III Sección.



7. Arte Urbano por la Paz. Unidad Deportiva Tierra Colorada.

Este proyecto se centró en los focos de la inseguridad en el municipio de Centro, como son las colonias José María Pino Suárez, conocida coloquialmente como Tierra Colorada, y los sectores Gaviotas Norte y Sur, Asunción Castellanos y Pyasur, además de La Manga I, II y III sección. En estas colonias se pintaron 10 murales y 50 fachadas que reivindican la identidad y los valores de sus habitantes. El proyecto contó con la dirección creativa del escritor de *graffiti* conocido como Oliver Trauma, el muralista Moisés Miranda, y los artistas plásticos Carlos Pacheco y Jazmín de la Rosa. El proyecto Arte Urbano por la Paz fue el primero de su tipo en Villahermosa,³ por lo que generó opiniones encontradas: en un principio los habitantes de dichas colonias lo percibían como vandalismo, pero con el paso de los días se convencieron de que se trataba de arte y notaron un cambio de ambiente, las intervenciones estaban dando buenos resultados (“Entrevista a Carlos Pacheco”, 2016).

Si bien el mismo nombre del proyecto Arte Urbano por la Paz hace referencia al arte urbano, este trabajo forma parte específicamente del arte público, debido a la participación e integración que hubo durante la planificación e intervención por parte de los habitantes de las colonias. Conviene recordar que la principal característica del arte público no es solamente su propiedad estética, soporte o lugar en que se encuentre expuesto, sino también el carácter social, surgido de las prácticas de colaboración entre los artistas y el público, de modo que la obra no es una cosa a contemplar, sino aquello que emana del diálogo mismo (Duque, 2011, p. 89).

La función del arte público ha dejado de ser la regeneración del entorno físico, para centrarse en la mejora de la sociedad a través del discurso estético y de la contribución a la calidad de vida. En el caso de este proyecto, niños, jóvenes y adultos participaron con sus ideas en la realización de los murales; además, algunos sectores de la población intervinieron activamente pintando las paredes (Fig. 7 y 8), oportunidad que les permitió conocer, aprender y practicar el manejo del aerosol y la pintura para hacer obras a gran escala. Fue así como se transformó su papel de espectadores a participantes activos, que define al arte público.



8. Arte Urbano por la Paz. Parque de Gaviotas Sur.



9. Colectivo Brocha Gorda. Homenaje a Chico Che. Col. Gaviotas Norte.

3. ¿Arte urbano o arte público?

De acuerdo con lo anterior, el arte urbano plantea su campo de acción y reflexión en la sociedad misma, es decir, no está centrado únicamente en el espacio público sino también en el privado y en las relaciones socio-espaciales. Por lo que el arte urbano no es equivalente en su totalidad al arte público, ya que aquél tiene un radio de acción más amplio. En cambio el arte público es el que se encuentra circunscrito dentro de las manifestaciones del arte urbano, pues es un componente de sus acciones. Este último cuestiona la lógica del mundo del arte tradicional, pues plantea transformaciones sociales a través del poder que tiene la capacidad creativa de proveer soluciones en la planificación, gestión y reorganización urbana (Martínez, [s.f], p. 30). De este modo, el artista lejos de ser únicamente un constructor de objetos, se convierte en un catalizador de procesos y acciones.

La antigua definición de arte público comprendía la arquitectura, los monumentos histórico-conmemorativos y la escultura al aire libre, pero fue superada a lo largo del siglo XX. La ruptura epistemológica comenzó en primera instancia con la rehabilitación de espacios que con el tiempo se convirtió en una sustitución de la escultura monumental por el actual arte público. A partir de la teoría de Jürgen Habermas, quien afirma que lo público en las sociedades contemporáneas no está dado, sino que su construcción es tarea de todos, José Luis Brea plantea que la función del arte público es la producción de espacios de interacción comunicativa ciudadana (1999). Estos planteamientos rompen con la lógica del monumento y la conmemoración; ya que los escultores conciben el espacio como un recipiente que contiene la pieza, un museo al aire libre, en el que las piezas son el arte en sí mismas. Así pues, no podemos catalogar como arte público esculturas como la “Clave Morada” de Enrique Carvajal -mejor conocido como Sebastián- o la “Mujer Ceiba” de Ventura Marín, pues han sido creadas para mantener una interacción a través de la contemplación y en la lógica: obra de arte-espectador.

En contraposición a los monumentos se encuentra el arte público que se aleja de la idea de autoría del artista, puesto que en esta concepción, toda creación surge del dominio común, son los habitantes quienes como colectivo creador generan sus propios espacios, y es esta acción a lo que llamamos arte. Olea (1980, p. 60) advierte la necesidad de dejar de confundir el arte urbano y el arte público como la aplicación monumental de las artes tradicionales; y a la vez, propone que se practique como transformación o conformación del espacio urbano o público, sea cual sea el caso, en función de la conducta social.

4. *Graffiti* y murales

Una de las manifestaciones más importantes del arte urbano es el *graffiti*, que a pesar de tener sus orígenes hace cientos de años, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando adquirió gran difusión en las grandes ciudades del mundo. Este fenómeno ha sido dirigido por un grupo considerado subalterno, y tachado de acto vandálico e ilegal. Sin embargo, poco a poco se ha hecho evidente que tiene una estética y lenguaje propio. Así pues, este novedoso lenguaje se ha ido expandiendo hasta hallar cabida dentro de los círculos del arte convencional.

El *graffiti* es un lenguaje alfabético codificado que se basa en patrones estéticos a manera de mensaje pintados o rayados en algún espacio urbano, acción mediante la cual los llamados escritores de *graffiti* trasgreden y se apropian de los espacios públicos o privados que no son concebidos para ese fin (Flores, 2004, p. 14), pintan de manera clandestina y burlan la ley; razón por la cual sus acciones son estigmatizadas como vandalismo. Su objetivo y motivación va más allá de la expresión estética y, como consecuencia de la exclusión y desigualdad que sufren los sectores populares (Vivero, 2012, p. 12), sus autores buscan usar el espacio urbano y transgredir la propiedad privada para obtener un sentimiento de autoridad, no sólo sobre otro grupo sino también sobre la moral y el orden establecidos (Manco, 2002, p. 9). Así, el *graffiti* reivindica la individualidad o la identidad de ciertos colectivos no identificados con el sistema establecido (Cruz, 2004, p. 3).

El *graffiti* nació durante los años sesenta en las zonas más olvidadas de Nueva York, con una misteriosa inscripción que se extendió por toda la ciudad, “Taki 183” (Fig. 10). No pasó mucho tiempo para que cientos de imitadores comenzaran a hacer pintas por todas las ciudades del mundo. Se trataba de firmas que en muchos casos contenían el seudónimo y el número de la calle en que vivía. Sin embargo, con el tiempo el *graffiti* se redefinió como una forma de expresión grupal y no individual, y adquirió como principal objetivo el de marcar y delimitar territorios dentro de los distintos barrios (Flores, 2004, p. 5).

En sus inicios el *graffiti* se hacía con plumón, pero la invención de la pintura en aerosol lo revolucionó, ya que permitió lograr más y mejores efectos (Flores, 2004, p. 5). El *graffiti* se desarrolló a tal grado que creó una estética muy específica y un lenguaje homogéneo, además de estilos plásticos diversos, tales como los *tag* (firmas), *throw ups* (vomitados), *bubbles* (bombas) y la combinación de estos dio origen al llamado *wildstyle* (estilo salvaje) (Cruz, 2004, p. 3). El fin de escribir un *graffiti* es codificar el nombre del autor en un estilo tan único que sea lo más difícil de interpretar, lo que lo convierte en

Si bien en Villahermosa no es común ver estilos tan desarrollados de *graffiti*, como se muestra en la figura 11, el escritor de *graffiti* Oliver Quiroz Hernández, mejor conocido como Oliver Trauma, ha sido su principal impulsor en la entidad. Con más de 12 años de experiencia, ha perfeccionado su técnica al pasar por todos los estilos antes mencionados (Fig. 12), lo que lo posicionó en el medio a nivel nacional. Así logró traspasar el mundo de lo ilegal, para convertir a esta actividad en su forma de vida.

Hoy en día el *graffiti* vas más allá de los códigos, ha trascendido lo alfanumérico para introducirse en el mundo de las imágenes, lo que le ha permitido abordar una serie de temas diversos y extender su público. Algunas fuentes lo llaman *graffiti* artístico y otras *postgraffiti*; sin embargo, se refieren estrictamente a lo mismo. Quienes se dedican a este tipo de manifestación artística tienen generalmente una formación académica y procuran pintar en superficies públicas abandonadas o neutras, evitando violar la propiedad privada y el patrimonio arquitectónico. Es común también el uso de técnicas y materiales diversos como son el *stencil*, los carteles, los *stickers* o calcomanías, el aerosol y la pintura.



10. Taki 183.



Una de las diferencias más significativas entre el *graffiti* ortodoxo y el artístico es que este último es sensible a su sitio y se planea cuidadosamente en función del lugar, la población y el público. El *graffiti* artístico se puede realizar, en algunos casos, de manera incluyente e interactiva, tanto para el paisaje urbano como para sus habitantes; de ser así, pasaría a ser arte público, como en el caso de Arte Urbano por la Paz. Por otro lado, ambas manifestaciones comparten el objetivo de apropiación, de reclamar el espacio, no rigurosamente en el sentido de la posesión, sino también en el de ganar terreno al olvido o lo antiestético (Bates, 2014, p. 69).

Actualmente Oliver Trauma se encuentra en la transición al *postgraffiti*, pues ya incursionó en la elaboración de este tipo de obras durante el proyecto Arte Urbano por la Paz (Fig. 6) y en el evento La Central: Mercado Honesto de La Ciudad Verde (Fig. 13). Debido a su formación como escritor de *graffiti*, Oliver afirma que estas obras fueron creaciones espontáneas inspiradas en su identidad como tabasqueño y experiencias de vida (“Entrevista a Oliver Trauma”, 2016).

No obstante, ¿son todos los ejemplos anteriores murales? Es común que al pensar en murales inmediatamente lo relacionemos con el muralismo tal como se empezó a practicar en el México posrevolucionario. La palabra mural hace referencia a toda técnica plástica o decoración que se coloca sobre la superficie de un muro (DLE, 2014); mientras el muralismo es una escuela pictórica surgida en los años veinte del siglo pasado, principalmente en la ciudad de México. Este movimiento, abanderado en su primera generación por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, tuvo como propósito crear un arte al alcance de las minorías, que de manera estética y didáctica narrara la historia nacional, criticara a la sociedad y reivindicara a las clases oprimidas; el proyecto fue patrocinado por el Estado emanado de la revolución. Sin embargo, en la realidad lejos de estar en lugares al alcance de todos, estos murales se hicieron dentro de inmuebles gubernamentales o escuelas, a los cuales pocos tenían acceso. Por otro lado, el muralismo fomentó estereotipos de lo mexicano y promovió una historia oficialista. En realidad, el hecho técnico y estético del uso del muro como soporte, no se limita al movimiento pictórico recién descrito.



12. Graffiti de Oliver Trauma en Villahermosa.

De los ejemplos aquí estudiados, el único que corresponde a los preceptos del muralismo es *La Ceiba*, ubicado en Paseo Usumacinta esquina con Avenida Los Ríos (Fig. 14); el mural está pintado sobre la estructura que llamamos coloquialmente tanque elevado. La obra fue elaborada en 2009 por Eliazar Hernández y los alumnos del Taller de Libre Creación la Ceiba bajo su dirección; dicho taller está integrado por jóvenes y niños chontales de Tamulté de las Sabanas. *La Ceiba* es un mural al aire libre, en un espacio totalmente público y a la vista de todos, a la manera del Polyforum Siqueiros y otros ejemplos de la segunda generación del Muralismo. Si bien no se trata de una narración histórica sí es un mural que reivindica a una minoría y que exalta la identidad indígena de sus creadores, pues no se trata de cualquier árbol, sino que es una ceiba, un árbol sagrado maya.

Por su parte, los otros murales citados no se ciñen a los planteamientos del muralismo del siglo XX, sino que surgieron desde el *graffiti*, el diseño u otras artes plásticas que cambiaron el caballete por la calle y el lienzo por la pared. No obstante, en la medida en que cada artista concibe y crea su propuesta, varían los principios que recupera y de los que se apropia, procedentes de distintas corrientes, para la realización de su obra.

Al respecto, cabe mencionar que el colectivo Brocha Gorda tiene una propuesta influenciada por el muralismo, resultado del acercamiento que tuvo uno de sus integrantes, Víctor Puga, con el Grupo Cuña, cuyos integrantes fueron Valeriano Maldonado y Jorge A. Corona, autores de los murales *Juárez y las Leyes de Reforma* de 1960, *Átomo pacífico* y *Arquitectura e ingeniería* de 1962, ubicados en el interior de la Biblioteca José Martí de la UJAT, cuya propuesta corresponde al muralismo.⁴ Esta influencia ha llevado al colectivo a creer firmemente en la razón social del arte, a buscar siempre espacios abiertos y al alcance de todos, para rescatar a través de los murales la cultura local y los espacios públicos; ideal que convierte a la propuesta en arte urbano. En contraste, Oliver Trauma y el Colectivo Muro Abierto se apegan más a los ideales del *graffiti* y las artes plásticas en general, pues se expresan con mayor libertad en sus murales, es decir, que éstos no hacen referencia a temas históricos o culturales sino a una inquietud estética, expresiva y de manifestación individual.

La diferencia fundamental entre el muralismo y los murales o *postgraffiti* que aquí tomamos como ejemplos, es que estos últimos no están en recintos emblemáticos, sino que se elaboraron con el objetivo de estar estrictamente situados en la calle. Estos trabajos rescatan del *graffiti* la idea del *Crew*, que hace referencia al conjunto de personas que integran la banda, que en sus inicios protegía el territorio y ayudaba en la elaboración de mejores pintas en un menor tiempo; el término actual es el de colectivo, que hace alusión al conjunto de personas que integran el grupo creativo, quienes trabajan en equipo desde la planeación del proyecto, la gestión, el boceto y la ejecución.



13. Mural de Oliver Trauma en La Central de Abastos de Villahermosa.

Por otra parte, la estrategia de trabajo y la manera en que funciona el mercado en los casos de Oliver Trauma, los Colectivos Muro Abierto y Brocha Gorda parecen también una herencia del *graffiti*. A un escritor de *graffiti* no le pagan por su trabajo, debido a su connotación vandálica. Los artistas involucrados en este tipo de manifestaciones están muy conscientes de este hecho y llegan al grado de no esperar que alguien les retribuya económicamente por su obra; de alguna manera en el medio se asume que hasta que no consigan renombre tanto en el medio del *graffiti* como fuera de él, no comenzarán a generar ingresos por sus diseños.

Tal es el caso del mercado del arte urbano en Villahermosa, pues hasta ahora los murales realizados por los colectivos en cuestión no han sido debidamente remunerados. En algunos casos han gestionado financiamiento para sus proyectos ante los aliados tácticos; es decir, las instancias gubernamentales, organizaciones privadas o civiles, o grupos organizados en resistencia. Sin embargo, éstas sólo han aportado, hasta ahora, lo necesario para los materiales y herramientas (“Entrevista a Brocha Gorda”, 2016; “Entrevista a Oliver Trauma”, 2016 y “Entrevista a Carlos Pacheco”, 2016).

El arte como motor de cambios sociales concretos no puede actuar donde su influencia sea constantemente rebasada por la dinámica progresiva del deterioro urbano y la desigualdad social; por lo que depende directamente de la respuesta de los aliados (Martínez, [s.f], p. 19). A pesar de la reciente creación de los distintos murales aquí mencionados, cabe destacar el rápido deterioro que han sufrido; en primera instancia por las indudables inclemencias del clima tropical, aunado al bajísimo presupuesto con el que han contado para la realización de la mayoría de éstos. La situación ha llevado a sus autores a disminuir los costos de elaboración a través de la adquisición de pintura de menor calidad (“Entrevista a Brocha Gorda”, 2016), razón por la cual se encuentran ya con un daño considerable, especialmente el del Parque de los Músicos. Si bien los artistas han trabajado de manera casi gratuita, por la firme convicción de la razón social del arte y su pasión por lo que hacen, también mantienen la esperanza de que en un futuro cercano las instituciones y el público en general se muestren más abiertos y dispuestos a aceptar estas propuestas, así como facilitar su gestión, invertir en ellas y valorarlas en su justa medida.



14. Eliazar Hernández, *La Ceiba*.

Conclusiones

A través de este recorrido por los diferentes murales de arte urbano y público en Villahermosa, pudimos apreciar que se trata de un fenómeno bastante reciente y que hasta cierto punto llegó a nuestro estado de manera tardía. Sin embargo, en este breve tiempo, los nuevos fenómenos han logrado un cambio en la forma en que nos acercamos al arte en general, además de haber convertido efectivamente algunos de los espacios intervenidos en lugares practicados, en espacios públicos donde converge lo estético, lo social y la acción comunicativa.

Su desarrollo ha sido un camino lento y tortuoso, pero contundente, del que no habrá vuelta atrás. Somos testigos de cómo día a día existe más aceptación y apertura por parte de la población, así como de las autoridades e instituciones, que cada vez se interesan más por el trabajo de estos artistas, multiplicando sus oportunidades, pues han visto sus beneficios. En estos últimos meses los proyectos de arte urbano en Tabasco han aumentado; pues tan sólo en el transcurso de esta investigación se llevaron a cabo una intervención en la cabecera municipal de Cárdenas a cargo del pintor Dario Villasis, un mural en toda la fachada del inmueble que alberga la Comisión Estatal de los Derechos Humanos y la propuesta de arte público y *land art*⁵ mediante la cual se rescataron espacios abandonados en la División Académica de Ciencias Biológicas de la UJAT, realizadas por el Colectivo Brocha Gorda. A estos ejemplos cabe añadir las múltiples intervenciones que tuvieron lugar durante las tres ediciones realizadas entre octubre y noviembre del presente año por el proyecto Ciudad de Lienzos en los municipios de Paraíso, Cunduacán y Tacotalpa.

El arte urbano comprende temas diversos, que por su propia naturaleza en construcción no se pueden encasillar. Villahermosa es un caso con muchas particularidades que permitirían reformular las definiciones en función de las propuestas de cada artista involucrado o a las condiciones específicas en las que surgen estas obras; por lo que no se pueden restringir rígidamente a una sola definición teórica de las discutidas a lo largo de este capítulo.

Con este trabajo se pretendió contribuir a la valorización de estas obras, así como entender la importancia del arte urbano como herramienta del mejoramiento de la calidad de vida pues este permite rehabilitar un entorno, sin hacer una modificación invasiva; a la vez, incentiva los mecanismos que permitan abrir las puertas necesarias para la ejecución de nuevos proyectos sobre el tema.

Lista de figuras

1. Arte Urbano por la Paz, Parque de Tierra Colorada, 2014. Fotografía del archivo personal.
1. Patrocinadores del proyecto Estenciliando los rincones de Tabasco, 2015. Fotografía del archivo personal.
3. Antes y después de la intervención del Colectivo Brocha Gorda en la calle José Narciso Rovirosa col. Centro, 2015. Fotografía del archivo personal.
4. Colectivo Brocha Gorda, Parque de los Músicos, 2016. Fotografía del archivo personal.
5. Colectivo Muro Abierto, mural de Multiochenta, colonia Tabasco 2000, s.f. Fotografía del archivo personal.
6. Arte Urbano por la Paz, calle Laguna de las Ilusiones, colonia la Manga III sección, 2014. Fotografía del archivo personal.
7. Arte Urbano por la Paz, Unidad Deportiva Tierra Colorada, 2014. Fotografía del archivo personal.
8. Arte Urbano por la Paz, Parque de Gaviotas Sur, 2014. Fotografía del archivo personal.
9. Colectivo Brocha Gorda, homenaje a Chico Che, Gaviotas Norte, 2016. Fotografía del archivo personal.
10. Firma de Taki 183, s.f. Recuperada de <http://taki183.net/>
11. Graffiti en Villahermosa, s.f. Fotografía del archivo personal.
12. Graffiti de Oliver Trauma en Villahermosa, s.f. Fotografía del archivo de Oliver Trauma.
13. Mural de Oliver Trauma en La Central de Abastos de Villahermosa, 2016. Fotografía del archivo personal.
14. Eliazar Hernández, mural La Ceiba, 2009. Fotografía del archivo personal.

Referencias

- Apócrifo Pérez, S. (23 de Agosto de 2016). [Actualización Facebook]. Recuperado el 1 de septiembre de 2016, de <https://www.facebook.com/jesus.perezsanchez.3726/posts/1783650938559343>
- Bates, L. (2014). *Bombing, Tagging, Writing: An Analysis of the Significance of Graffiti and Street Art*. University of Pennsylvania, Pennsylvania. Recuperado el 22 de agosto de 2016, de http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1552&context=hp_theses
- Brea, J. (1999). Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia. *Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*. (5). Recuperado el 22 de agosto de 2016, de <http://www.accpar.org/numero5/imagen.htm>
- Brocha Gorda, (s.f.). [Perfil de Facebook]. Recuperado el 27 de agosto de 2016, de <https://www.facebook.com/Brocha-Gorda-1664977177101012/?fref=ts>
- Conexión Valorarte, (s.f.). [Perfil de Facebook]. Recuperado el 2 de septiembre de 2016, de <https://www.facebook.com/Conexi%C3%B3n-Valorarte-1593111044271655/?fref=ts>
- Cruz, T. (2004). *Yo me aventé como tres años haciendo tags, ¡sí, la verdad, sí fui ilegal! Grafiteros: arte callejero en la ciudad de México*. Scielo. Fecha de consulta 22 de agosto de 2016. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-92742004000100011&script=sci_arttext
- *Diccionario de la Lengua Española*. (2014). Mural. En DEL. Recuperado el 1 de septiembre de 2016, de <http://dle.rae.es/?id=Q6XyG7v> (1 de septiembre de 2016).
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Duque F. (2011). Arte urbano y espacio público. *Revista Científica Complutense*, (26), p. 75-93. Recuperado el 20 de agosto de 2016, de <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/viewFile/47834/44764>

- Entrevista a Brocha Gorda, 2016. Villahermosa.
- Entrevista a Carlos Pacheco, 2016. Villahermosa.
- Entrevista a Oliver Trauma, 2016. Villahermosa.
- Flores Vázquez, J. (2004). *El graffiti su contexto y su historia*. Recuperado el 8 de septiembre de 2016, de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/flores_v_jp/capitulo1.pdf
- Hizo negocio CENEPRED con las pintas de bardas. (1 de agosto de 2015). *Tabasco Hoy*. Recuperado el 27 de agosto de 2016, de <http://www.tabascohoy.com/nota/261972/hizo-negocio-cenepred-con-las-pintas-de-bardas>
- La 72 Hogar Refugio Para Personas Migrantes. (s.f.). [Perfil de Facebook]. Recuperado el 7 de septiembre de 2016, de <https://www.facebook.com/la72tenosique/>
- Londoño, C. (2004). Arte público y ciudad. *Revista de ciencias humanas*. (31). Recuperado el 19 de agosto de 2016, de <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm>
- Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. Londres: Thames and Hudson.
- Maqueda Cuenca, A. (2014) *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra la biblioteca del bosque de Miguel Ángel Blanco*. Recuperado de <http://dspace.umh.es/bitstream/11000/1615/7/T29.pdf>
- Martínez, M. (s.f.). El arte urbano en el contexto actual. Recuperado de https://www.guanared.org/index.php/noticias-de-la-guanared/noticias-en-san-jose/item/download/9_bec2e45eed8cd8d7b0590a9fbf081e6f
- Mi Vida en el Arte. (s.f.). [Perfil de Facebook]. Recuperado el 6 de septiembre de 2016, de <https://www.facebook.com/Mi-vida-en-el-arte-747478542041691/?fref=ts>
- Muro Abierto. (s.f.). [Perfil de Facebook]. Recuperado el 27 de agosto de 2016 de <https://www.facebook.com/Muro-Abierto-1622236524716814/?fref=ts>

- Olea, Ó. (1980). *El arte urbano*. México: UNAM.
- Serrano, L. (2012). *Contribuciones para el estudio del arte urbano y el arte público en el contexto de las redes globales de información: Referentes históricos, interrelaciones teóricas, referentes actuales, obras, experimentos y perspectivas*. México: UNAM.
- Vivero, L. (2012). Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, 19 (33), 71-87. Recuperado de http://www.redalyc.org/pdf/3578/Resumenes/Resumen_357834267004_1.pdf
- [+BarrioComunidadTrabajando]. (19 de diciembre de 2014). Cesup Tabasco [Vídeo]. Recuperado el 26 de agosto de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=f0tfssd1K84>

Notas

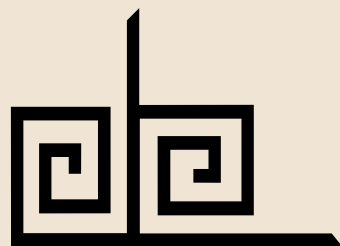
¹ Tal es el año en que comenzó el proyecto Arte Urbano por la Paz.

² Fuera del ámbito de los murales existe un proyecto en Villahermosa que corresponde a la definición de arte urbano: la Ciudad Verde, movimiento independiente, integrado por un grupo interdisciplinario de ciudadanos que comenzó a funcionar en enero de 2016, con el fin de promover y organizar acciones creativas de desarrollo sustentable, participación ciudadana y rescate de espacios públicos. Entre sus acciones más importantes se encuentra el proyecto denominado “La Central: Mercado Honesto”, cuya finalidad es promover un tianguis de venta y consumo justo, el cual se lleva a cabo una vez al mes desde el 31 de enero de 2016, en colaboración con la Secretaría de Desarrollo Económico y Turismo (SDET), como parte de las actividades de rescate y reapropiación de la nave uno de la Central de Abastos de Villahermosa; en el que participan pequeños empresarios locales alineados a los valores de sustentabilidad económica, ecológica y cultural. Durante el evento se conjugan diferentes manifestaciones culturales y artísticas, con el fin de difundir y revalorizar las artesanías, la gastronomía típica, el talento musical y artístico local. Esta asociación de igual forma organiza discusiones y pláticas informativas sobre temas relevantes en la actualidad, como el cambio climático, emprendimiento, arte y cultura; además de fomentar el uso de las bicicletas mediante la promoción de sus beneficios, la organización de paseos que conjugan rutas turísticas, la educación vial y la autogestión (<https://www.facebook.com/laciudadverdemx/>). Por otro lado, existe también el proyecto Mi Vida en el Arte, dirigido por Alejandro de la Cruz, quien desde hace varios años ha llevado los *performers* y el teatro a las calles de nuestra ciudad (<https://www.facebook.com/Mi-vida-en-el-arte-747478542041691/>).

³ En el ámbito de los murales, existen otros ejemplos fuera de la ciudad como es el proyecto artístico de *La 72 Hogar Refugio para Personas Migrantes*, en Tenosique, y el proyecto Valorarte, que se llevó a cabo en Cárdenas, Huimanguillo y Comalcalco en 2015.

⁴ Las obras se comentan en el texto de Leticia del Carmen Giorgana Mayo, “Murales, historia y naturaleza en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco” en este mismo libro, pp. 62-126.

⁵El colectivo Brocha Gorda en colaboración con los alumnos de la DACBIOL realizaron una obra en las áreas al aire libre de su División Académica, usando únicamente el paisaje y sus propios materiales con el fin de mostrar la relación del hombre con la naturaleza. El término *land art* fue acuñado por artistas estadounidenses de la década de los 60 para designar aquellas manifestaciones artísticas en el espacio natural, generalmente a gran escala, y que precisa de la naturaleza como soporte de la intervención (Maqueda, 2014).



DEPARTAMENTO
editorialcultural

Dr. José Manuel Piña Gutiérrez
Rector

Dra. Dora María Frías Márquez
Secretaria de Servicios Académicos

Ing. Miguel Ángel Ruiz Magdónel
Director de Difusión Cultural

Mtro. Luis Alberto López Acopa
Jefe del Departamento Editorial Cultural



Esta obra se terminó de diagramar el 12 de diciembre de 2016 en el Instituto Juárez, Calle 27 de Febrero, 640. Centro. El cuidado de la edición estuvo a cargo de los coordinadores y el Departamento Editorial Cultural del Fondo Editorial Universitario.